المسرح الغنائي في بلاد الشام ومصر

(القباني والرحابنة)

أ/ عبير الجابي[1] (سوريا)

عندما يكون الحديث عن المسرح الغنائي في بلاد الشام ومصر يبرز على الفور اسم (أبو خليل القباني) فهو رائد المسرح الغنائي في بلاد الشام، من جهة، ومن جهة ثانية فقد أمضى سنوات طويلة في مصر، وقدم الكثير من عروضه على مسارحها. ويقول الدكتور أحمد صقر الأستاذ في كلية الآداب بجامعة الإسكندرية في كتابه (المسرح في سورية) الصادر ضمن (سلسلة دراسات مسرحية عربية): « إذا أردنا أن نتحدث عن المسرح في سورية فلابد وأن ندرك حقيقة مؤكدة فحواها أن سورية ولبنان هما دولتان من حيث التقسيم الجغرافي بالمعنى الحديث، ولكن عندما نشأ المسرح العربي الحديث في منتصف القرن التاسع عشر- على يد رواده الثلاثة - لم تكن هناك دولة اسمها سورية وأخرى اسمها لبنان، بل كان القطران يطلق عليهما معا اسم (بلاد الشام) داخل الإمبراطورية العثمانية، وما كان يعرف في لبنان سرعان ما يصل إلى سورية والعكس».

أحمد أبو خليل القباني (١٨٣٣-١٩٠٣) كاتب وملحن وشاعر مسرحي. اسمه الحقيقي أحمد أبو خليل بن محمد آغا بن حسين آغا آقبيق، ولد في حي باب سريجة، أحد أحياء المدينة القديمة في دمشق، وأخذ لقبه من مهنة عائلته التي كانت تعمل في مجال وزن البضائع باستعمال آلة (القبان). ومن سلالتها الشاعر نزار قباني وشقيقة السفير د. صباح قباني أول مدير للتلفزيون السوري.

تعلم (أبو خليل) القراءة والكتابة في الكتاتيب ثم التحق بالمدرسة الأبتدائية وداوم على حضور حلقات الدروس بالمدارس وفي الصالونات التعليمية بالبيوت. وأظهر ميلًا إلى الموسيقا منذ مطلع حياته، وشغف بعروض الحكواتي وخيال الظل التي كانت تقدم في مقاهي دمشق، حيث كانت المقاهي تقدم الحكواتي الذي يقص سيرة عنتر، والملك الظاهر جالسا على منصة عالية، بحيث يراه جميع من في المقهى، فيقرأ فصلاً من القصة. وكانت المقاهي تقدم أيضاً عروض خيال الظل التي عرفت شعبياً باسم (كراكوز وعيواظ) مع شيء من رقص السماح، فكان لكل حي مقهى خاص لهذه العروض. يتكون مسرح خيال الظل من مجموعة من الدمى المصنوعة من الجلود المجففة ذات الألوان المتباينة، والتي تتراوح أطوالها عادة بين ٣٠-٥٠ سنتيمترا، وقد تكون ثنائية الأبعاد، وتحرّك بعصي خشبية أمام إضاءة خلفية بحيث يسقط ظلها على ستارة من القماش الأبيض تفصل المؤدي عن المشاهدين، ليرى الجمهور القابع أمام الستارة ظل الدمى المنعكس عليها، وهي تناقش قضايا سياسية واجتماعية وتاريخية بطريقة فكاهية غالبا. ويُعرف الشخص الذي يحترف مهنة تحريك الدمى والنطق بالحوار الذي يدور بينها باسم (المخايل) أو (محرك الشخوص)، وتسميته الشائعة في دمشق (الكركوزاتي)، وعادة ما يكون فناناً محترفاً قادراً على التحكم بالشخصيات وتحريك أجزاء عديدة منها مع وجود مفاصل في أيديها وأرجلها،

[1] مديرة الأنشطة و تنسيق الحفلات في معهد صلحي الوادي للموسيقا منذ عام ١٩٩٣ حتى تاريخه. منسقة منظمة التبادل الثقافي لدول حوض المتوسط الاكيومECUME المقر الأساسي مرسيليا "فرنسا" منذ عام ١٩٩٧ و لغاية تاريخه. عملت كمنسقة للعديد من ملتقيات " الموسيقا – المسرح و الفنون الجميلة" التي أقيمت في عدد من الدول العربية والأوربية مع منظمة الاكيوم. وهى المسؤلة الإدارية لمسابقة صلحي الوادي الدولية لآلة البيانو منذ تأسيسه عام ٢٠٠٧ وحتى تاريخه.

وكذلك الحديث بلهجات مختلفة وحوارات ذات مواضيع متعددة. واشتهرت شخصيتا (كراكوز وعيواظ) بصراعهما الأزلي خلال العروض التي يقدمانها، حيث يستمر كراكوز بوضع صديقه عيواظ في مواقف هزلية، ويضطر الأخير لتقبل مزاح ومقالب الصديق بروح مرحة. وتقول أسطورة أن كلا من كراكوز وعيواظ كانا يوماً ما مهرجين حقيقيين لأحد السلاطين العثمانيين. وإثر تفوههما ذات يوم بكلام بذيء أمام زوجة السلطان أمر السلطان بقطع رأسيهما، ثم تراجع عن قراره وطالب بإحضارهما ليمثلا أمامه، لكن الجلاد كان قد نفذ الأمر، ولم يكن أمامه إلا صنع دميتين كبيرتين من الجلد على شكل كراكوز وعيواظ وتحريكهما من وراء ستارة، وتقليد صوتيهما، وإقناع السلطان بأنهما يخشيان الظهور أمامه خجلا.

اشتهر في دمشق خلال زمن القباني (الكركوزاتي) محمد علي حبيب، الذي كان يقدم الفصول التمثيلية، ورقص السماح إلى جانب خيال الظل. إلا أنه بعد فترة قصيرة انصرف إلى فن (الكراكوز) دون سواه فكان يقدم في الليلة الواحدة ثلاثة عروض، في ثلاثة مقاه مختلفة. فتتلمذ القباني على يديه، وقد كان حبيب يتقن إلى جانب تحريك خيالات الظل، الموسيقا وفنون الغناء. وهذا ما أفاد منه القباني بشكل كبير في مسرحه فأدخلهما إليه، ومعهما رقص السماح. أدرك القباني بعمق شروط محيطه، وذهنية المتفرج الذي يتوجه إليه. ولهذا لم يحاول نسخ التجربة المسرحية نسخا. بل حاولوا أن يطاوعها، ويكسبها نكهة بيئته محلية. فكان يستلهم نصوصه المسرحية من التراث العربي لإضفاء خصوصية محلية على تجربته، فاستلهم مسرحية (أبو الحسن المغفل) من ألف ليلة وليلة، كما استلهم قصة عنترة من السير الشعبية، واتجه إلى تلحين الموشحات وتعلم فنون المسرح، وأحب نظم الشعر وخاصة الأزجال للأغاني الشعبية التي كان يقوم بتلحينها، ثم كوّن مع مجموعة من رفاقه فرقة تمثيلية وكان يدربهم في بيت جده ومن ثم أصبح يعرض فيه الروايات المسرحية. وقد حرص القباني على تقديم عروضه في مكان يحقق الواصل والتفاعل الحي مع الجمهور، فأقام مسرحه في كازينو الطليان (أحد مقاهي دمشق).

يُعد القباني أول من أدخل الألحان ليتم انشادها أثناء العرض المسرحي في العالم العربي، وقد حقق نجاحاً كبيراً أوجد له الكثير من الأعداء. ويتابع الدكتور أحمد صقر في كتابه الآنف الذكر: «عندما نتحدث عن المسرح في سورية فلابد وأن نسرع ذاكرين "أحمد أبو خليل القباني" وفضله على المسرح العربي عامة، وقد قيل عنه أنه التقط أصول هذا الفن منذ مشاهدته لمسرحيات مثلتها فرقة فرنسية في دمشق، كما قيل إنه تعلم أصول المسرح من اللبنانيين الذين شاهدهم يمثلون في بيروت أو في دمشق. ونشاط القباني في دمشق يتعدى الثماني سنوات فقد بدأ نشاطه منذ عام ١٨٧٨ و يستمر إلى سنة ١٨٨٤ وهي السنة التي رحل فيها إلى مصر ليواصل نشاطه المسرحي. وإسهامات القباني في المسرح العربي عامة والمسرح المصري والسوري خاصة كبيرة، فهو يعد بمثابة العمود الفقري الذي يؤلف ويلحن ويخرج ويشترك في التمثيل والغناء. ولا ننسى للقباني أنه ساهم إلى جانب ذلك بالمبنى المعماري في دمشق، حيث خصص مسرحا فسيحا إستطاع أن يعرض من فوقه المشاهد الكبيرة وبنى صالة متدرجة، وهو إذا كان يسعى إلى إحداث التقارب بينه وبين أبناء الشعب نجده يقرب التأليف المسرحي من أدب اللغة الفصحى من جهة، وأن يقربه من الشعب من جهة أخرى، عن طريق موضوعات مستمدة من القصص الشعبية لتحضر كل الطبقات. وإن كان القباني قد اضطر إلى استخدام الغلمان أثناء عمله في دمشق في أدوار النساء، فإنه لم يستخدم النساء والفتيات في مسرحه إلا بعد هجرته إلى مصر سنة ١٨٨٤، ولا بد أن نذكر ولا ننسى ما عاناه القباني أيضا من المعارضين لفنه المسرحي إذ نجده يقابل بالرفض من قبل الطوائف المحافظة في سورية فأخذوا يهاجمون القباني وفنه هجوما عنيفا بل واستعدوا عليه السلطات، حتى قيل أن أحد المشايخ، واسمه سعيد الغبرا شد رحاله إلى الأستانة، حيث استطاع أن يصل بعد صلاة الجمعة إلى الخليفة عبد الحميد الثاني ويستجديه باسم الخليفة والدين والفضيلة على القباني، ونجح في سعيه، فأمر الخليفة واليه في الشام (حمدي باشا) بأن يمنع القباني من التمثيل وأن يغلق مسرحه. على أننا لا نستطيع أن ننكر فضل السوريين على فن المسرح بشكل عام وعلى فن الأوبرا والأوبريت وازدهار المسرح الغنائي بشكل خاص.

ولم تقتصر مساهمة السوريين من خلال القباني على هذا وحسب بل أنهم يعدوا روادا في إنشاء الفرق والمسارح، بل ساهمت في ترجمة وتعريب وتحضير الكثير من المسرحيات الغربية، قبل وأثناء وبعد مساهمة المصريين في تلك الحركة، كما ساهموا في تأليف العديد من المسرحيات. ومن هنا لا يمكننا أن ننكر على إخواننا في الشام (سورية ولبنان) فضل الريادة في هذا الفن الجديد الذي يتطلب من أصحابه شجاعة بالغة يواجهون بها تلك العقلية الرجعية المتخلفة التي كانت سائدة عندئذ».

قدم القباني أول عرض مسرحي خاص به في دمشق عام ١٨٧١ وهي مسرحية (الشيخ وضاح ومصباح وقوت الأرواح) ولاقت إستحسان الناس وإقبالاً كبيراً، فتابعوا أعماله وعروضه المسرحية وحقق نجاحا كبيراً. وفي عام ١٨٧٩ أسس فرقته المسرحية وقدم في سنواته الأولى حوالي أربعين عرضاً مسرحياً وغنائيا، وتمثيلياتٍ. منها (ناكر الجميل) و (هارون الرشيد) و (عايده) و (الشاه محمود) و (أنس الجليس) وغيرها. شهدت إقبالاً كبيراً مما جعل بعض الحركات المحافظة تحاربه يتقدمها رجال الدين المتزمتين، والحكواتية، وحرفيي الحكايات الشعبية وخيال الظل الذين خافوا من المنافسة. غير بالمقابل تلقى دعم الوالي الإصلاحي (مدحت باشا) فلما عزل الوالي

اضطر أبو خليل للتوقف عن عروضه المسرحية إلى حين عودة مدحت باشا إلى ولاية دمشق حيث سهل له متابعة العمل المسرحي. وقد أشارت الفنانة والكاتبة السورية دلع الرحبي إلى العلاقة الجيدة التي جمعت بين القباني والوالي التركي مدحت باشا الذي واجه هو الآخر ضغوطا شديدة، وأخذ عليه أعداؤه انتهاجه لسياسة إصلاحية كبيرة لم تتوافق مع أهوائهم. في نصها المسرحي (حكاية الشيخ أبي خليل القباني والوالي مدحت باشا العثماني) الصادر عن دار ممدوح عدوان بدمشق. الذي تقول عنه: «تحكي هذه المسرحية حكاية دمشقية بطلاها رجلان ينتميان إلى القرن التاسع عشر. أولهما أبو خليل القباني، الشيخ التقي الذي فتح الأعين في الشام على فن جديد لم يَألفه أحد من قبل ألا وهو فن المسرح، في زمن كان الناس فيه قد اعتادوا مشاهدة الكركوزاتية، والاستماع إلى الحكواتية في المقاهي المنتشرة بوفرة في تلك الفترة، وثانيهما مدحت باشا الوالي العثماني الذي اقترن اسمه بالإصلاح، فكان هو والإصلاح صنوين لا ينفصلان. الخصوم الذين وقفوا في وجه مسيرة أبي خليل القباني، هم أنفسهم الذين قاموا بمحاربة التدابير الإصلاحية التي قام بها مدحت باشا، وهو برأيها تأكيد حقيقي على أن الإصلاح لا يتجزأ، وأن الفن وجه من وجوهه يرقى ويزدهر بوجوده ويتدنى ويخبو بغيابه، وبالتالي فإن أعداء الفن هم أنفسهم أعداء الإصلاح في كل مكان وزمان. وهذه المسرحية تقوم على محاولة دائبة لمقاربة النكهة الدمشقية كما كانت عليه أواخر القرن التاسع عشر، بدءاً برصد أحوال المقهى الشعبي بزبائنه ورواده عشاق خيمة الكركوزاتية والمتحمسين لسماع السير الشعبية التي يرويها الحكواتية. مروراً بالبيت الدمشقي حيث عرائش الياسمين ونوافير الماء ورائحة النارنج والليمون، وانتهاءً بالجامع الأموي حيث تدور الحلقات وتُعقد الدروس وتقام حفلات الذكر».

في مقالة للكاتب المسرحي سعد الله ونوس حملت عنوان (لماذا وقفت الرجعية ضد أبي خليل القباني؟) تعود في (ملحق الثورة الثقافي) عام ١٩٧٦يقول الكاتب: «بعد أن يقرأ المرء قراءة تحليلية، ما وصل إلينا من نصوص أبي خليل القباني، وهي ثماني مسرحيات. يبرق في ذهنه، وعلى الفور، سؤال محمل بالدهشة! لماذا وقفت الرجعية الدمشقية بهذه الشراسة ضد تجربة أبي خليل المسرحية؟ شراسة تبدت، كما تقول الوثائق القليلة التي وصلة إلينا، في إحراق مسرحه، وتدمير كل ما بناه خلال سنوات، إضافة إلى تحريض الصبية على ملاحقته بالسخرية والأغاني البذيئة. أي أحرقوا موهبته، وعمله، وإمكانية العيش في دمشق فهل يمكن أن تناهض الرجعية فناناً بأشرس من ذلك! طبعاً هناك القتل. ولكن أن يجعلوا عمل الفنان مستحيلاً وبقائه في بلاده متعذراً هو أمر شبيه بالقتل، وأحياناً أسوأ منه. وما يثير الدهشة في هذه الهجمة الشرسة. هو أنها تبدو غير مفهومة، بل أن تحليل النصوص التي بين أيدينا، يجعلنا نشعر أنها محيرة، وتفتقد إلى أي تبرير موضوعي، فالقيم والأفكار التي تنطوي عليها هذه النصوص لا تتصادم، في منظور ذلك العصر. النصف الثاني من القرن

التاسع عشر . إلا في الحدود الثانوية مع القيم والأفكار التي كانت سائدة في مجتمع محافظ وتقليدي. فسلطة الحاكم المطلق. تشتمل على ما هو زمني وروحي معاً، منها ينبثق الحق والعدل والخير، وبالتوفيق معها، أو الرضوخ لمشيئتها، يتحقق توازن الفرد، وسعادة المجتمع. لهذا فأن إي محاولة ترمي إلى مس شريعة هذه السلطة غير مقبولة ولا ممكنة أيضا. إن السلطان، بعد أن تنجلي أمامه الحقائق، مائل دائماً كي يعوض ما خسر، وينصف من إغتصاب له حق، ويقوم ما أعوج في مسيرة الأفراد والجماعة. وهذا المثول ضرورة لا إحتمال لأن البيئة الإجتماعية هي أيضا بيئة ثابتة، تحكمها قيم أخلاق قديمة، وعلاقات طبقية مستقرة. ولذا فلا غرابة أن يختم كل عمل من أعماله، بأغنية تمجيد ودعاء للسلطان».

وتدعم مسرحية القباني (هارون الرشيد مع غانم بن أيوب وقوت القلوب) التي اختارها ونوس لنصه المسرحي (سهرة مع أبي خليل القباني) وجهة نظر ونوس. ففي هذه المسرحية يستلهم أبو خليل القباني من كتاب ألف ليلة وليلة قصة غرامية تتعلق بغانم بن أيوب الذي خرج من الشام ليعمل في تجارة أبيه، ولما وصل العراق حقق كثيرا من الأرباح والفوائد والمكتسبات المادية، لكن صديق رحلته يموت في الطريق ويضطر إلى دفنه في إحدى قبور بغداد مدينة السلام. وعندما انتهى الدفن عاد المشيعون إلى المدينة وتأخر في البكاء على صديقه وتأمل الموت. ولما عاد إلى المدينة وجد أبوابها قد أغلقت. مما دفعه الأمر للعودة إلى المقبرة حيث صديقه ليختلي في ذلك المكان. وفجأة، يرى مجموعة من العبيد يحملون صندوقا يضعونه داخل المغارة، وبعد ذهابهم نزل غانم من الشجرة التي كان يتستر بها ونزل إلى الصندوق معتقدا أن فيه كنوزاً وأموالاً. بيد أنه سينبهر عندما يجد داخل الصندوق امرأة حسناء ناصعة الجمال والبهاء، نادرة الحسن والصفاء. وعندما أخرجها من الصندوق، استغربت قوت القلوب □ وهذا اسمها - لهذا الوضع الغريب وأعجبت بشجاعة غانم ومروءته وعفته وأخلاقه السامية، فانجذب كل واحد إلى الآخر: عشقا وحبا ووصالا. وقرر غانم أن يتزوجها، لكن قوت القلوب أخبرته بأنها جارية خليفة المسلمين هارون الرشيد، وأن زوجته زبيدة دفعت بها الغيرة بتنسيق مع عجوز إلى إبعادها ونفيها ومحاولة قتلها قصد التفرد بالخليفة. وفي مكان آخر ألا وهو القصر، تدبر زوجة هارون الرشيد مأتما لدفن قوت القلوب بعد أن أعلنت وفاتها بتدبير من العجوز قصد إبلاغ الخليفة بالنعي. ولما وصل الخليفة وجد الجواري والعجوز الشمطاء يبكين قوت القلوب التي كان يحبها الخليفة حبا جنونيا إلى درجة إهماله لواجبات الدولة وتعطيل مصالحها، ويقرر أن يعلن الحداد في البلاد عاماً كاملاً. لكن الخليفة ينتصت إلى جاريتين تكشفان أن زبيدة قامت بحيلة ذكية مع العجوز لإبعاد الجارية الحسناء التي ذهبت مع عشيقها غانم إلى الشام. فأخذت الحمية هارون الرشيد وركبه الغضب فطلب من جعفر ومسرور أن يحضرا الجارية قوت القلوب وأن يقتلا غانم. وعندما أحضرت الجارية الجميلة قرر قتلها. ووضع على عينيها غطاء استعدادا لإعدامها. وفي تلك اللحظة، بدأت تناجي حبيبها غانم وتصفه بالعفة والشرف وبراءة حبهما وعدم إفراطها في عرضها وشرفها. آنذاك سمعها هارون الرشيد ففك أسرها وطلب منها أن تسأله ما تريد، فاختارت أن تتزوج من حبيبها غانم فقبل الخليفة وشجعها على ذلك وطلبت منه أن تسعى جاهدة للبحث عنه بعد أن عبث الخليفة بممتلكات أسرته في الشام وخرجت هائمة للبحث عن غانم. وبعد تجوال وبحث وتنقيب، توصلت قوت القلوب إلى عشيقها غانم الذي بدوره وجد أمه ظهرة وأخته فتنة. وقررا الزواج بمباركة هارون الرشيد الذي أراد بدوره أن يتزوج أخت غانم الحسناء وهي فتنة. فكانت الفرحة عارمة، إذ حظي غانم وقوت القلوب بكثير من الأعطيات والمنح المالية. وأصبحا سعيدين في ظلال العش الزوجي. و هكذا، انتهت القصة الغرامية ذات الملمح التراثي بنهاية سعيدة قوامها جمع الشمل و تحقيق الزواج.

بعد استعرض عدداً من الدراسات يقول ونوس: «.. ونحاول أن نتقصى تفسيراً في الدراسات التي تناولت نشأة المسرح العربي بصفة عامة، والقباني بصفة خاصة فلا نعثر إلا على تفسيرات غير مقنعة، أو تتصف بالعمومية والإبهام. لقد عزا البعض مثلاً غضب الرجعية إلى أسباب أخلاقية. إذ أهاج المشايخ ما تضمنته روايات القباني من مشاهد غرامية، وحوارات عن الحب وطيب الوصال. فمثل هذه المشاهد تفسد أخلاق المتفرجين، وتشجعهم على

الخلاعة والمجون. ويعتمد هؤلاء في تفسيرهم على نص المضبطة نفسها كما أورده كامل الخلعي في كتابه (الموسيقي الشرقي) ومما جاء فيها أن "وجود التمثيل في البلاد السورية مما تعافه النفوس الأبية، وتراه على الناس خطباً جليلاً، و رزءاً ثقيلاً "..." فيمثل على مرأى الناظرين ومسمع المتفرجين أحوال العشاق، وما يجدونه من اللذة في طيب الوصل بعد الفراق. فتطبع في الذهن

سطور الصبابة والجنون، وتميل بالنفس إلى الغرام والشجون، والتشبه بأهل الخلاعة

والمجنون"). كذلك أورد الدكتور إبراهيم كيلاني بعض العبارات من استغاثة الغبرا أمام السلطان إذ صرخ قائلا: " أدركنا يا أمير المؤمنين، فأن الفسق والفجور، قد تفشيا في الشام، فهتكت الأعراض، وماتت الفضيلة، ووئد الشرف واختلطت النساء بالرجال".

لكن هذا التفسير لا يبدو مقنعاً. فنحن نعلم أن مقاهي الشام في تلك الفترة كانت تنتشر فيها وبكثرة خيمة (الكراكوز). وفي هذه الخيمة كانت تقدم بابات وفصول فيها الكثير من البذاءة والألفاظ المكشوفة، أو المواقف المجانية... وتقول المصادر التاريخية أن مدحت باشا حين ولي على دمشق، قام بجولة يتفقد فيها أحياء المدينة، والحالة الاجتماعية والروحية فيها، فلفت نظره كثرة المقاهي التي تمثل فيها الحكايات "خيمة كركوز"، فأنتقد وجهاء دمشق على هذا المستوى المنحط، ولامهم لإقبالهم على مشاهدة هذه المناظر المخجلة. وإستماعهم إلى تلك الألفاظ البذيئة. فلماذا لم ينتفض المشايخ إذن ضد "كركوز"، ولم يطلبون بإحراق الخيمة، أو منعها من العمل في مقاهي الشام؟ ما الذي يعلل صمتهم، وحتى إقبالهم على الحكايا الماجنة التي تقدمها خيمة كراكوز، في حين أعتبرت بعض المشاهد الغرامية في أعمال القباني خطباً جليلاً، ورزءاً ثقيلاً؟

هذا الموقف المتعارض يبرر لنا الإعتقاد بأن الدوافع الأخلاقية لم تكن إلا قناعا تخفي الرجعية وراءه الأسباب الأعمق، وتتخذه متكأ لتصوغ هجومها، وتكسبه فعالية وقوة. دون ذلك لا يمكن فهم هذا التعارض ولا تعليله».

يستدرك ونوس ليقول: «طبعاً، بعيد عن قصدي الحط من شأن (خيمة كركوز) أو ازدراؤها. فهي إضافة إلى أنها تمثل فناً شعبياً أصيلاً لعبت في مضمار السياسي دوراً نقدياً هاماً، عرضها مراراً وفي أمكنة عديدة للرقابة والمنع. سواء في العهد العثماني، أو إبان الإحتلال الفرنسي. وما أرمي إليه هنا، ليس المقارنة بين (كركوز) والمسرح، وإنما محاولة تحليل الأسباب الحقيقية للهجمة التي تعرضت لها التجربة المسرحية الأولى». ليصل إلى إستنتاجه الشخصي منطلقاً مما جاء في كتاب (أعيان دمشق في القرن الرابع عشر) في معرض الكلام عن الشيخ سعيد الغبرا من أنه «شد الرحيل إلى دار السلطان العثماني لرفع وإبطال كثير من تلك البدع التي ظهرت في دمشق، ولاسيما تمثيل الروايات التي أضرت في الأخلاق والأموال. ولما رفع الأمر إلى السلطان عبد الحميد صدرت إرادته بمنعها وإبطالها، وكان مؤسس هذه الروايات وحامل لوائها أبا خليل القباني» يقول ونوس: «إذن، لقد اعتبرت الرجعية أن المسرح بدعة، ولهذا توجبت المبادرة إلى إبطاله، وإعلان الحرب عليه. ولكن (البدعة) حكم لا يضبطه أي تحديد فقهي دقيق. وإنما اجتهاد كان يستنبطه منه رجال الدين ذريعة شرعية تبرر مواقفهم، وتشل خصومهم.. ما هي العوامل التي جعلت الرجعية ترمي بتجربة القباني المسرحية بتهمة البدعة. خاصة بعد أن بينا منذ البداية أن النصوص التي قدمها لم تتضمن من الناحية السياسية، والاجتماعية ما يمس الإيديولوجية المحافظة والمتزمتة التي كانت تتبناها هذه الرجعية. هنا يبدو ضروريا أن نهمل النصوص مؤقتا، كي نخص بالاهتمام الظاهرة المسرحية. فالمسرح فن مركب لا يمكن تقليصه إلى مجرد نص. لأن مثل هذه التقليص يلغيه، أو ينفي بنيته الجوهرية كعلاقة تفاعل بين ممثل ومتفرج، وأي دراسة تتناول تجربة مسرحية، اعتماداً على النصوص فقط، تظل قاصرة، ولا تستطيع أن تلم بما هو جوهري فيها. أقصد بالجوهري، البعد الإجتماعي للتجربة. هذا البعد الذي تكونه مجموعة العلاقات الحية، والتأثيرات المتبادلة بين المسرح والجمهور في زمان ومكان، لهما شرطهما التاريخي المحدد ومن هذا البعد بالذات يستمد المسرح خصوصيته كظاهرة ثقافية □ حية.

أنه فن مركب، تتشابك فيه العلاقات على عدة مستويات. فهناك أولاً العرض الذي يتألف من ترابط وتحاور عناصر كثيرة: النص، الإخراج، التمثيل، الديكور، الموسيقا، هندسة مسرحية.... الخ. وهناك من ناحية ثانية الجمهور الذي يشكل شريحة اجتماعية تتباين فيها عناصر التجانس والصراع. ثم يأتي المستوى الثالث الذي يحدث فيه التماس والتفاعل بين العرض والجمهور. وما يتم على هذا المستوى الأخير يشكل الشرط المسرحي الجوهري، ويحدد بالتالي فعاليته. فأما أن يتحول التماس انقطاعا وإخفاقا، وأما يولد شحنة توحد وتغير. في هذا المنظور تبرز لنا عوامل الخطر التي أحسها رجال الدين في تجربة القباني. فهذه العوامل تكمن في الظاهرة المسرحية، لا في الأفكار التي كان يلقيها المشخصون، على الخشبة».

الظاهرة المسرحية التي انبثقت من حركة النهضة، كانت في الوقت نفسه شكلاً ثقافياً جديدا يعكس أفكار اليقظة القومية في توكيد الذات واللحاق بركب المدنية. ويذكر المفكر الإصلاحي محمد كرد على مؤسس (المجمع العلمي العربي في دمشق) في كتابه (خطط الشام): «أنشأ القباني داراً للتمثيل، وبدأ يضع روايات تمثيلية وطنية من تأليفه ونظمه وتلحينه، ويمثلها فتجيء دهشة الاستماع والإبصار لا تقل في الإجادة من حيث موضوعها وأزياؤها ونغمتها ومناظرها عن التمثيل الجميل في الغرب، (...) ووجه الفخر في أبي خليل أنه لم ينقل فن التمثيل عن لغة أجنبية، ولم يذهب إلى الغرب بغرض اقتباسه، بل قيل له أن في الغرب فنا هذه صورته فقلده».

كان المسرح فن هؤلاء الذي شرعوا النهضة. كان ينتمي إلى تيارهم، ويشكل مَعلَماً من معالم الجديد الذي يبشرون به، ويحاولون ترسيخه في مجتمعهم. ولا يهم هنا، أن المسرحيات لم تكن تقول أفكارهم، أو تعكس طموحاتهم السياسية، والإجتماعية. إذ يكفي أن المسرح ولد، وأنه يبتكر أفكاراً تعبيرية جديدة، إضافة إلى أنه يقدم روايات باللغة العربية.

بالمحصلة تم إقناع السلطان عبد الحميد أن روايات القباني هي سبب الفسق في دمشق، فأصدر أمره إلى واليه بدمشق بمنعه، كان ذلك بعد عزل مدحت باشا، وبدء الإرهاب الحميدي حيث كان على شباب النهضة أن يتستروا، أو يغيبوا في ظلمات السجون. لقد كظمت الرجعية غيظها طوال إعلان القانون الأساسي وولاية مدحت باشا. ولكن عندما بدأت الردة الحميدية انتفضت مستغلة هذا الردة، ووصل بهم الأمر بهم إلى تكسير مسرحه، فغادر القباني سورية إلى مصر مع إسكندر فرح مصطحباً أفراد فرقته حيث كان عمله فيها بمثابة مولد المسرح الغنائي العربي الحقيقي في مصر، وبدأت المسرحيات تأخذ على يده شكلاً جديداً، وقد قدمها على مسرح زيزينيا وقهوة الدانوب. وكانت مستوحاة من التاريخ العربي الإسلامي، وقصص ألف ليلة وليلة. وكانت تتميز بالرقص الإيقاعي. ويتناوب الغناء بين فصولها المطرب عبده الحامولي، والمطربة الشهيرة (ألمظ). ومنذ أن قدم مسرحية أنس الجليس عام ١٨٨٤ ذاع صيته أكثر. وتتلمذ على يديه الكثير من رواد المسرح. ونال نجاحاً كبيراً في مصر حتى أنه طاف المحافظات ليعرض رواياته، كما قام مع فرقته برحلة إلى أمريكا الشمالية وعرض عدداً من المسرحيات القصيرة في معرض شيكاغو، وإلى العديد من البلدان واقتبس لاحقاً من الأدب الغربي قصصاً عالمية عن الفرنسي كورنيه وقدم عروضاً مسرحية كثيرة ومسرحيات عالمية.

ومقابل ازدهار المسرح الغنائي في مصر بقدوم القباني إليها، تلقى المسرح السوري منذ نشأته ضربة أليمة، بفقد مؤسسه فلم تقم للمسرحية الغنائية ذات الفصول، والموضوع الواحد، والتي وضع أسسها القباني، أية قائمة في سورية من بعده. كما تذكر د. ميسون علي في بحثها الذي يحمل عنوان (المسرح السوري في النصف الأول من القرن العشرين) فرغم استمرار (الفن المسرحي) مطلع القرن العشرين، في صالات المسارح أو صالات المقاهي، التي كان لدمشق منها ستة مسارح، يجتمع فيها الناس إلى المغنيات، والمطربين والمغنين. فقد كانت برامج هذه المسارح واحدة تقريباً، يبدأ البرنامج بوصلة موشحات من أحد المطربين، ثم ليالي، ثم تقاسيم، ودور من النغمة التي غنى بها الموشحات، ثم يختتم الفصل بقصيدة تفتتح بهذا البيت:

آه يا أنا، ويش للعوازل عندنا قم ضيع العذال، و واصلني أنا

أما القصيدة، فمن أي بحر، ومن أية قافية، وليس لها أقل ارتباط بالمدخل المذكور، وإنما كان هذا البيت فاتحة قصيدة، ليعطي الوزن لأصحاب الآلات. وبعد انتهاء الفصل الغنائي، ينزل الستار للاستراحة، ثم يبدأ الرقص، وبعده يبدأ الفصل التمثيلي، وهو غالباً هزلي لتسلية الناس.

استمر نشاط القباني وفرقته في مصر سبعة عشر عاماً، وبعدها قام بعض الحاقدين والمشاغبين بحرق مسرحه الذي أقامه في العتبة الخضراء عام ١٩٠١ فقرر اعتزال المسرح. وعاد إلى دمشق وتوفي فيها بعد إصابته بمرض الطاعون عام ١٩٠٣. تاركاً بعده تراثًا موسيقيًا هائلًا من موشحات وأغان شعبية وألحان مسرحية بالإضافة إلى أعمال أدبية وفنية، وكان من تلاميذه محمد كامل الخلعي وعبده الحامولي. غير أنه لم تصلنا الكثير من نصوصه المسرحية، وكذلك ما يشير إلى شكل الخشبة والعرض المسرحي. ويذكر الباحث سعد القاسم في دراسة بعنوان (الصورة في المسرح السوري) نشرت في مجلة (الحياة التشكيلية) عام ٢٠١٨ أنه «مقابل الندرة من النصوص التي كتبها أبو خليل القباني، لا يتوفر لدينا أي نصٍ أو صورة أو رسم توضيحي يقدم لنا صورة موثقة عن الشكل البصري لمسرح القباني، وقد التقيت أواخر سبعينات القرن الماضي في دمشق بتاجر سجاد متقدم في العمر يحتفظ ببعض الذكريات عن والده النجار (أبو الخير كريمو) الذي عمل كمهندس ديكور مع أبي خليل القباني، ورافقه في رحلاته إلى تركيا والولايات المتحدة، وقد ذكر لي أن ديكور مسرحيات القباني كانت مشغولة بتفاصيل واقعية دقيقة إلى حد أن إحداها تضمنت بحيرة منزلية يتدفق الماء فيها» فيما يتحدث سعد الله ونوس في الملاحظات التي سبقت نص مسرحيته عن «عناصر التغريب في الديكورات الفجّة التي تتصور المشهد بدلاً من أن تبنيه وفقاً للواقع » ثم يرى أنه لا بد، في إخراج هذه المسرحية، من المحافظة على فجاجة الديكورات والملابس فاقعة الألوان.

بعد سنوات طويلة من رحيله نال القباني اهتماماً واسعاً فأطلق اسمه على صالة مسرح في دمشق، وكتبت كثير من النصوص عنه، وأعيد تقديم إحدى مسرحياته (هارون الرشيد مع غانم بن أيوب وقوت القلوب) من خلال عرض مسرحي متقن حمل عنوان (سهرة مع أبي خليل القباني) كتب نصه سعد الله ونوس، وأخرجه أسعد فضة. بصيغة المسرح داخل المسرح حيث يتابع المشاهد بالآن ذاته العرض المسرحي الذي قدمه القباني، بالتوازي مع سيرة القباني الشخصية. وربما تكون مسرحية (سهرة مع أبي خليل القباني) من أهم مسرحيات سعد الله ونوس التي اشتغل فيها على التراث المسرحي والتاريخي والأدبي. فما هي، إذًا، مضامينها وقضاياها الدلالية والسينوغرافية. وقد قدم لها بثماني ملاحظات يراها ضرورية، وهي:

- إستلهام التراث القباني (هارون الرشيد مع غانم بن أيوب وقوت القلوب) مع تغييره وتعديله وتهذيب لغته ومواقفه.

- المسرحية عبارة عن مستويين متداخلين: يتمثل المستوى الأول في مسرحية القباني التراثية والمستوى الثاني يكمن في مسرحة تجربة القباني الصراعية ضد رافضي الفرجة المسرحية إبان عصر النهضة.

- الإعتماد على المسرح التسجيلي الوثائقي في تأريخ الظاهرة القبانية التي أستهدفت تنوير المجتمع السوري وتغييره في فترة الرجل الضعيف أو الإستبداد التركي.

- المسرح حدث إجتماعي وإحتفالي يقوم على المشاركة الجماعية والتواصل الحميمي والتوعية ضد الإستلاب التغريب.

- ضرورة تفسير التجربة المسرحية عند القباني بوضعها ضمن شروطها التاريخية والإجتماعية والإقتصادية والسياسية والثقافية.

- في المسرحية شخصيات تاريخية وشخصيات فنية خيالية، فأثناء التعامل مع الشخصيات التاريخية التي وردت في المستوى الموضوعي ينبغي أن نتعامل معها كأقنعة ورموز فكرية وإيديولوجية وكممثلين يمثلون تيارات ذهنية معينة، ولا ينبغي الاهتمام بالجوانب النفسية والشخصية والإنسانية لهذه الشخصيات.

- للمخرجين الحرية في تقديم فصل الولاة بالطريقة التي يريدونها، والتقيد بخطة الكاتب غير ضروري.

- يمكن في توزيع الأدوار الاقتصاد والتكثيف في عدد الممثلين والكومبارس، إذ يمكن لممثل واحد أن يقوم بدورين فأكثر مادام العمل يقوم على وجود مستويين متداخلين.

هذه المقدمة التوجيهية والتعليمية تساعد القارئ بقدر ما تساعد الممثلِ والمخرج على معرفة الخلفيات التاريخية والإخراجية لقراءة العرض وفهم تجربة القباني من جوانبها جميعاً.

المسرح الرحباني

بعد خمسين سنة من رحيل القباني بدأت تتبلور في بلاد الشام ملامح تجربة بالغة الأهمية في المسرح الغنائي حمل لواءها الأخوان عاصي ومنصور الرحباني، وفيروز. ومع أن سورية ولبنان كانتا قد أصبحتا كيانين مستقلين فإن التجربة الرحبانية بقيت تنتمي إلى بلاد الشام، رغم ظهورها في لبنان، ونكهتها اللبنانية. وذلك بحكم الدور الذي أدته إذاعة دمشق في إطلاق التجربة الرحبانية، والأهم من ذلك - بالنسبة لموضوعنا - دور المهرجان الفني في معرض دمشق الدولي بانتشار مسرح الرحابنة الغنائي.

قبل سنوات قليلة سألت شابة سورية صغيرة أمها:

- لمن تستمع فيروز في الصباح؟

كان هذا السؤال البريء، الذي سرعان ما انتشر على مواقع التواصل الإجتماعي، يترجم حالة سورية طالما أثارت إنتباه الآخرين، فمنذ زمن بعيد - حين كان لدينا محطة إذاعية وحيدة - أعتادت إذاعة دمشق بدء إرسالها اليومي ببرنامجها الأشهر: (مرحباً يا صباح) وبأغاني فيروز، حتى إن شارة البرنامج، الراسخة في ذاكرة ملايين السوريين، قد اقتطفت من مقدمة إحدى الأغاني الفيروزية. ويوم صار لدينا عدد غير قليل من القنوات الإذاعية، العامة والخاصة، حرصت جميعها على الإلتزام بالتقليد الراسخ للقناة الأم - إذاعة دمشق، وهي في واقع الحال تتماهى مع رغبة مستمعيها الذين أعتادوا أن يبدأوا نهارهم مع صوت فيروز. وقد أنسحبت هذه الحالة على التلفزيون السوري الذي حرص منذ بداية إرساله (المتزامن مع التلفزيون المصري في 23يوليو/ تموز 1960) على عرض أغاني فيروز وإسكتشات الرحابنة التي كانت مقدمة لمسرحهم الغنائي المتميز. وكان أولها اسكتش (كاسر مزراب العين) التي ركبت له مشاهد تمثيلية أداها ممثلون سوريون بينهم دريد لحام. وفيما بعد عرض التلفزيون السوري دون توقف كل مسرحيات الرحابنة المصورة، ومعها العمل المسرحي الغنائي الأول لزياد رحباني (سهرية). وفي وقت لاحق أنتجت القناة الفضائية السورية مجموعة من الفواصل على خلفية أغانٍ لفيروز، كما أرفقنا أربعاً من أغانيها (الشاميات) بصور عن سورية، إضافة إلى تسمية عدة برامج بأسماء أغانٍ شهيرة لها. الحديث عن فيروز يشمل ضمناً الأخوين رحباني، وخاصة العبقري عاصي الذي وجد في صوتها وأدائها وحضورها وشخصها، الحامل الأمثل لأفكاره وإبداعه، وقد أثبت الإرث الرائع الذي دونه بصوتها أنه كان محقاً في خياره، ثم جاء سليل العبقرية والموهبة والتجديد زياد ليصل أجيال جديدة بصوت فيروز وأدائها الدافئ، رغم تحفظ كثير من محبيها المخضرمين على بعض ما قدمه من أغانيها الجديدة، لكن فيروز في كل الأحوال بقيت فيروز الفريدة والنادرة بإختلاف الشعراء الذين غنت كلماتهم، والملحنين الذي عرفت كيف تظهر سحر صياغاتهم من الرحابنة إلى فيلمون وهبي و محمد عبد الوهاب وزكي ناصيف. علاقة فيروز والرحابنة مع دمشق - سورية لا يمتلك مثيلها أحد، لا تقف عند حدود إذاعتها التي انطلقت منها، وإنما يشمل

معرضها الدولي حيث صوتها يصدح في أرجائه طيلة أمسياته ولياليه، والمهرجان الفني المرافق له ذي الشهرة العربية والعالمية، حيث هي وأحباؤها أهل الشام على موعد أواخر الصيف مع مسرحيات مفعمة سحراً وجمالاً وفكراً إنسانياً.

لم يقتصر معرض دمشق الدولي على كونه سوقاً اقتصادية دولية كبرى، ومناسبة سياحية فريدة، بل سعى أيضاً إلى خلق كل الفرص التي تؤدي إلى التفاهم والتعارف بين الشعوب عن طريق التبادل الفني والثقافي. ولم يعرف شرقنا العربي مجالاً التقت به فنون الشعوب وإبداعاتها في التمثيل والرقص والغناء والرياضة مثل المهرجان الفني لمعرض دمشق الدولي الذي رافق المعرض منذ انطلاقته، فقد اجتذب هذا المهرجان عدداً من الفرق والفنانين على درجة عالية من الأهمية والمستوى لم يسبق أن اجتمعوا في مكان واحد. وقدم لأول مرة في الشرق الأوسط عجائب الفن العالمي ك(السينراما)، ومسرح (اللاتيرنا ماجيكا) التشيكي الذي يزاوج بين العرض المسرحي والعرض السينمائي في آنٍ معاً، والمياه الراقصة من ألمانيا الغربية. كما قدم الكثير من الفرق الفنية ذات الشهرة العالمية.

أفتتح المهرجان الفني لمعرض دمشق الدولي عام ١٩٥٤ بعرض أوبرا (عايدة) للموسيقار الإيطالي (فردي) على شاشة (السينراما). ولم تتضمن دورة المعرض الثانية عام ١٩٥٥ أي عرض فني لعدم استكمال بناء المسرح. ويمكن إعتبار عام ١٩٥٦ الإنطلاقة الفعلية لمهرجان المعرض، وعنواناً لمستواه الرفيع، فقد كانت عروضه عالية المستوى، تضمنت أوركسترا فيينا السيمفونية العالمية، وفرق فنية من مصر وألمانيا الشرقية، والإتحاد السوفيتي وهنغاريا. وفي العام التالي (١٩٥٧) وقفت السيدة أم كلثوم على خشبة مسرح المعرض في أمسية لا تنسى غنت فيها (رباعيات الخيام، دليلي احتار، وشمس الأصيل)، وضمن برنامج الفني لذلك العام كانت فرقة الألعاب البهلوانية للصين الشعبية، النادي الشرقي، الفرقة الفنية للاتحاد السوفييتي، فرقة نجيب الريحاني، باليه روزاريو الأسبانية، أوركسترا مينا بوليس السيمفونية الأميركية. وعادت السيدة أم كلثوم لتقف على الخشبة ذاتها في العام التالي (١٩٥٨) لتغني: (ذكريات، وعودت عيني على رؤياك، وأهل الهوى يا ليل). وكان ملايين المستمعين العرب ينتظرون الحفل بشغف، وخاصة في العراق حيث كان من المقرر أن يتضمن الحفل أغنية من كلمات الشاعر محمد مهدي الجواهري، تحية للجيش العراقي، لكن مرض ملحن الأغنية رياض السنباطي وعدم قدرته على المجيء إلى سورية حال دون تقديم الأغنية. وتضمن برنامج مهرجان عام ١٩٥٨وكان الأول بعد قيام دولة الوحدة بين مصر وسورية (الجمهورية العربية المتحدة): فرقة إسماعيل يس، الفرقة الفنية للاتحاد السوفييتي، الفرقة الفنية للصين الشعبية، فرقة المسرح الحر للإقليم الشمالي (عبد اللطيف فتحي)، حفلة أضواء المدينة، المياه الراقصة ألمانيا الغربية.

شهدت دورة 1959 أول مشاركة للسيدة فيروز والفرقة الشعبية اللبنانية في المهرجان الفني لمعرض دمشق الدولي، وما لبث أن أصبحت هذه المشاركة محور المهرجان، والحدث الأهم فيه، حتى أن اللوحة الإعلانية الدائمة لمهرجان المعرض كانت تحتفظ بركن ثابت عن حفل فيروز. وإضافة إلى الاسكتشات والحفلات الغنائية قدمت السيدة فيروز معظم مسرحياتها، حيث تابع جمهور مهرجان المعرض بشوق روائع المسرح الرحباني: البعلبكية (١٩٦١)، جسر القمر (١٩٦٢)، الليل والقنديل (١٩٦٣)، بياع الخواتم (١٩٦٤)، هالة والملك (١٩٦٧)، جبال الصوان (١٩٦٩)، صح النوم (١٩٧١)، ناطورة المفاتيح (١٩٧٢)، المحطة (١٩٧٣)، لولو (١٩٧٤)، ميس الريم (١٩٧٥)، بترا (١٩٧٧). وكانت حفلاتها في مهرجان المعرض تبدأ بأغنية خاصة تحية لدمشق، شكلّت مجموعة غنائية متميزة عُرفت فيما بعد ب(الشاميات) أو(الدمشقيات)، منها: (طالت نوى، سائليني يا شآم، قرأت مجدك، يا شام عاد الصيف...) وبعد حرب تشرين غنت (بالغار كللت أم بالنار يا شام). في عام ١٩٦٦ غنت لفلسطين (أجراس العودة)، وغنت (بحبك يا لبنان) لأول مرة في دورة معرض دمشق عام 1967 وخلال مشاركتها في دورة المعرض 1967 مُنحت وسام الاستحقاق السوري من الدرجة الأولى.

المدقق في تواريخ عرض مسرحيات الرحابنة في دمشق سيلحظ أنها عرضت في ذات السنة التي عرضت فيها للمرة الأولى في مهرجان بعلبك الذي أسس عام 1956 في المدينة اللبنانية الأثرية. وكان منذ سنته التالية (1957) نقطة الانطلاق الأساسية للمسرح الرحباني فقدما عملاً مؤلفاً من لوحات غنائية بعنوان: (عادات وتقاليد). ومنذ ذلك الوقت لم تتوقف مشاركات الرحابنة في مهرجانات بعليك. وبدأ بالتبلور الشكل النهائي لمسرحهم الغنائي بما فيه من شعر وموسيقا واستعراضات راقصة وأغنيات حملها الصوت الفيروزي إلى أقاصي الأرض.

كحال الرواد الأوائل للمسرح العربي تميز الرحابنة (عاصي ومنصور، وفيما بعد شقيقهما الياس وزياد ابن عاصي) بإدراكٍ عميق لشروط البيئة، وذهنية المتفرج الذي يتوجهون إليه. ولهذا لم يحاولوا نسخ التجربة المسرحية نسخاً. بل حاولوا أن يطاوعوها، ويكسبوها نكهة بيئته. وحينٍ أفتتح مارون النقاش مسرحه وضح هذا المقصد في خطاب توجه به إلى الحضور، فهو يريد أن يبرز لهم «مسرحاً أدبياً، وذهباً إفرنجياً مسبوكاً عربياً» ثم يبرر اختياره للمسرح بالغنائي قائلاً: «فترجحت آرائي ورغباتي وغيرتي، إن الثانية - أي المسرح الغنائي تكون أحب من الأولى عندٍ قومي وعشيرتي. فلذلك قد صوبت أخيراً قصدي، إلى تقليد المسرح الموسيقي» إذن لم يكن هذا التطويع، ناجماً عن عجز أو سذاجة، بل عن وعي نفاذ بضرورة الاتصال بالجمهور والتأثير فيه. وقد هذا القباني حذو النقاش في هذا المجال، واستطاع موظفاً كل موهبة، أن يجعل من العرض المسرحي حدثاً اجتماعياً يهز سكون مدينته. إلا أنه بخلاف القباني أعتمد الرحابنة اللغة المحكية، فيما عدا مسرحياتهم التاريخية، والقصائد التي غنتها فيروز. كما أنهم اقتبس كثيراً من فنون باقي العالم، سواءٍ في شكل البناء المسرحي (نصاً وعرضاً). أو في مجال الموسيقا. وبالمحصلة قدم المسرح الرحباني إنجازاً فنياً إبداعياً بالغ الغنى، سواء في نصوصه أو في موسيقاه أو في مضامينه الفكرية.

كانت الحبكة الدرامية المسرحية المتقنة والبسيطة والرشيقة الإطار الذي احتوى الإبداعات الغنائية والموسيقية للرحابنة. وقد جذبت عشاق فيروز والرحابنة، وعشاق الشعر العربي بآن معاً، فقد غنت فيروز قصائد وأشعار لكبار شعراء العربية، قديمهم وحديثهم، ومن بين أجملها:

جاءت مُعذّبَتي في غَيهبِ الغَسَقِ كَأنّها الكَوكَبُ الدريُ في الأُفُقِ

فَقُلتُ نَورتِني يا خَيرَ زائِرَةٍ أما خَشيتِ مِنَ الحُراسِ في الطُرُقِ

فَجاوَبتني ودَمعُ العَينِ يَسبِقُها مَن يَركبِ البَحرَ لا يأمن من الغَرَقِ

هذه الأبيات الثلاثة نظمها الشاعر والفيلسوف والطبيب والوزير الأندلسي لسان الدين بن الخطيب (1313-1374م) الذي لُقّب بذي الوزارتين: الأدب والسيف، ونُقِشت أشعاره على جدران قصر الحمراء بغرناطة، وترك نحو ستين كتاباً في الأدب والتاريخ والجغرافيا والرحلات والشريعة والأخلاق والسياسة والطب والبيزرة (علم الطيور الجارحة والأرجح أنه اشتقاق من اسم الباز أو البازي أشهر صقور الصيد وأكثرها مهارة) والموسيقا والنبات والفلسفة، وقد أُحرق الكثير منها خلال النزاعات بين حكّام الأندلس، كما أن ابن الخطيب نفسه كان ضحية لتلك النزاعات والمؤامرات فقتل خنقاً في سجنه من قبل أعدائه وحاسديه قبل أن يدفع عن نفسه التهم التي كان سيحاكم على أساسها.

هذه الأبيات سمعناها بصوت فيروز في واحدة من أجمل أغاني (الأندلسيات) بعد إلغاء البيت الرابع منها (قَبلتُها قَبلتني وهي قَائِلةٌ قَبّلتَ خَدي فلا تَبخَل على عُنُقي)، جرياً على عادة الرحابنة في تجنب الوصف الحسّي، وإبدال كلمة لا يأمن بكلمة لا يخشى لضرورة اللحن، وإذا كان اسم صاحب هذه الأبيات معروفاً (وخاصة بالنسبة للمهتمين بالشعر العربي)، فإن قلائل ربما يعلمون أن الصوت الرخيم الذي يتلو الأبيات في مطلع الأغنية هو

صوت عاصي الرحباني، وربما أن قلائل أيضاً يعرفون أن هذه الأغنية ليست من ألحان الرحابنة - كما يرد في كثير من المواقع الالكترونية - وإنما من إبداع الملحن السوري الكبير محمد محسن، وهي إحدى أربع أغانٍ من الشعر العربي التقليدي لحنها لها إلى جانب سيد الهوى (كلمات الأخوين رحباني)، لو تعلمين (جميل بثينة) أحب من الأسماء (قيس بن الملوح)، و (ولي فؤاد)، وقد اختار لها الرحابنة توليفة من أبيات منتقاة من قصائد رائعة، فالبيتان الأوليان:

ولي فؤادٌ إذا طال العذابُ بهِ هامَ اشتياقاً إلى لُقيا مُعذِّبهِ

يفديك بالنفس صبٌّ لو يكون لهُ أعزُّ من نفسهِ شيءٌ فداكَ بهِ

هما من قصيدة للشاعر الوأوأ الدمشقي

والبيتان التاليان

وكنتَ وعدتني يا قلبُ أنّي إذا ما تُبْتُ عن ليلى تتوبُ

فها أنا تائبٌ عن حُبِّ ليلى فمالكَ كلّما ذُكرَت تذوبُ

تنسبهما بعض المصادر إلى الشاعر والموسيقي السوري ميخائيل بن خليل خير الله ويردي، وتنسبها مصادر غيرها إلى قيس بن الملوح.

أما البيتان الأخيران

نبكي على الدُنيا وما من معشرٍ جمعتهمُ الدُنيا فلم يتفرّقوا

وعَذلتُ أهلَ العشق حتّى ذُقْتُهُ فعجبتُ كيف يموتُ من لا يعشقُ

فهما من نوادر شعر الغزل التي نظمها المتنبي

كل ما سبق، وسواه، يعطي صورة وافية عن أكثر التجارب الفنية العربية ثراءً إبداعياً وثقافياً شعرياً، يتداخل فيها الشعر واللحن والأداء بسحر يصعب وصفه. وإلى جانب أسماء مبدعة من الشعر الجاهلي والأموي والأندلسي والعباسي والمهجري، ممن صادقهم الرحبانيان وفيروز حين تعرفوا بعمق على روائعهم فانتقوا بحسهم الشعري الرفيع بعضها وأعادوا إحياءها في زمننا. ربطتهم في زمننا صداقة واقعية مع كبار الشعراء في سورية ولبنان فلحنوا أشعار بدوي الجبل وعمر أبو ريشة ونزار قباني وسعيد عقل. ضمن المشروع الرحباني الرحب، وإذ أقول المشروع الرحباني فلأنه لم يقتصر على ألحان الرحابنة وحدهم، وإنما شارك فيه ملحنون مجيدون آخرون، مثل محمد محسن - كما سبق - وزكي ناصيف، و فيلمون وهبي، ونجيب حنكش الذي لحن (أعطني الناي وغني) رغم أن حنكش لم يكن ملحناً، ولا عارفاً بكتابة النوطة الموسيقية، لكنه صاحب إحساس لحني عميق أدركه عاصي فطلب منه تلحين قصيدة جبران الساحرة ونجح كلاهما في الرهان. وطال المشروع الرحباني عمالقة التلحين خارج لبنان وسورية أيضاً، وفي المقدمة محمد عبد الوهاب.

كانت الخطوات الأولى التي خطاها الأخوان رحباني لتأسيس مسرح غنائي لبناني الهوية هو مشاركتهما في عمل هزلي كتبه بالعامية لويس أبوجودة، أواخر ثلاثينات القرن الماضي وتوليا فيه مهمة الإخراج. كان عاصي يعمل كشرطي بلدي في بلدية أنطلياس في جبل لبنان وأنتسب منصور بعده بسنة إلى سلك الأمن العام ، ثم أسسا مع مجموعة من شباب البلدة نادياً ثقافياً أسموه (نادي أنطلياس)، الذي شكل منصة لهما للقيام بأعمال مسرحية غنائية، فقدما بعض الأعمال القصيرة كلمات ولحناً، مثل: (عرس في ضو القمر) و(عذارى

الغدير) و(تاجر حرب)، ثم عادا فاقتبسا للمسرح قصة (حسناء الحجاز) لإميل حبشي الأشقر، ووضعا لها الموسيقا. وبعدها تناولا نصاً لفريد أبو فاضل عن النعمان الثـالث ملـك الحيرة وحولاه إلى أوبريت، كما كتبا ولحنا مسرحية غنائية بعنوان (إيليا). عرضت هذه الأعمال في المناسبات السنوية التي كان ينظمها النادي بداية الخمسينيات. ثم تابع الأخوان الشابان تلحين بعض الاسكتشات الغنائية التي كانت تنتجها إذاعة الشرق الأدنى، مثل (بارود اهربوا) و(برّاد الجمعية) و(حلوة وفيلا وأنطوبيل) و(مسرح الضيعة) وغيرها. وهكذا بدأت فكرة مسرح غنائي شامل تتبلور أكثر فأكثر، وأصبحت الفكرة واضحة لدى الأخوين، فأسسا الفرقة الشعبية اللبنانية، ومن أهدافها، بعث التراث الشعبي لتقوية الأغنية اللبنانية وإحياء الفولكلور. وحين أسست لجنة مهرجانات بعلبك وبدأت نشاطها على مدارج القلعة، واستعانت سنة 1957 - كما أشير سابقاً - بالأخوين رحباني، وسرعان ما أصبحت عروضهما ومسرحياتهما جزءاً أساسياً وثابتاً من المهرجانات.

وقد تكون الدراسة التي نشرها د. نبيل أبو مراد في العدد 71 من مجلة (العربي)، أهم رؤية للتجربة المسرحية الرحبانية وخاصة لجهة مضمون وتوجه المسرحيات، وقد جاء فيها:

«الذي يدرس المسرح الرحباني اليوم عن كثب يجد أنه يبني دعائمه الدرامية الموضوعية على دعامتين أساسيتين، هما القرية والمدينة. وهناك عملان مستوحيان من التاريخ هما: (أيام فخر الدين) و(بترا)، إلى جانب مسرحية ذات طابع ملحمي هي: جبال الصوان. ولا ننسى بالطبع الأعمال المتأخرة التي أنتجت في أثناء الحرب اللبنانية، مثل (المؤامرة مستمرة) و(الربيع السابع).

في المجموعة الأولى حاول الأخوان رحباني إبراز أهم معالم القرية اللبنانية ورموزها الموحية: الساحة، العيد، الأعراس، الخلافات على الأملاك والأراضي وحقوق الرّي، ثم، السهر في ضوء القمر وإنشاد الأغاني الفولكلورية، مثل أبوالزلف والعتابا والميجانا وغيرها، ورمز آخر هو القنديل، حيث لم يكن هناك كهرباء بعد، ثم من عادات أهالي القرى، الحسد والبغض والنميمة، إلى جانب الفضائل مثل، العونة والمساعدة والتآزر الاجتماعي عند الضرورة. كما صور الأخوان رحباني الشخصية القروية من جوانبها كافة. فالشخصية القروية هي التي تحمل في تركيبتها كامل العناصر الدرامية التي تكوّن النص، بصفتها محرّكة الصراع. وبقدر ما فيها من شاعرية وجوانب روحية، فهي شخصيات ملتصقة بالأرض وبالطبيعة: تزرع، تنكش، تفلح، تربي الماشية، تسقي المزروعات وتجني ثمارها، تجمع الحطب لليالي الشتاء الباردة، كما أنها تغني المواويل الشعبية. كذلك تجمع في بنيتها الطيبة والسذاجة والحنكة والذكاء الفطري.

باختصار، تتخايل القرية اللبنانية أمامنا مجموعة من البيوت والساحات والقناطر والمزارع والبشر الذين يعشقون النزاعات فيما بينهم بقدر ما يعشقون الحب والتصالح. إنها قرية دائمة الحركة لا تعرف الجمود، ناسها ممتلئون بالنشاط، وأشخاصها من كل النماذج الاجتماعية: الفلاح، الشحاذ، الناطور، الصياد، السمسار، الأبله، العجوز الثرثارة، والبنت التي تغزل الصوف وعلى بساطتها (حلوة وما بتعرف إنّا حلوة) ، ثم القبضاي وبائع الخضار والمكاري وغيرهم... مجموعة من الوجوه تتلبس حالاتها بكل تفاصيلها، فتفرح وتحزن، وتغضب وتنفعل، وتروح وتجيء من دون أن تحيد عن هويتها الأساسية، حتى أنها كلها تلبس أسماءها المختارة بعناية، أسماء مقدودة من الطبيعة، ومستوحاة من الحالة التي وضعت في إطارها. فالشخصيات الشريرة والمشاكسة تحمل أسماء مثل: هاولو، مرهج القلاعي، ديب، ديبةٍ، فهد، بربر... والشخصيات الطيبة لها أسماء، مثل: وردة، هيفا، منتورة، زينة، جميلة، حلا، نجمة... هذا فضلاً عن أسماء ذات طابع قروي، مثل: سبع، مخول، نصري، زمرّد، شاهين، أسعد، نبهان، وغيرها.

ثم هناك مجموعة من المفردات المرافقة التي كان استعمالها ضرورياً لاكتمال تفاصيل القرية؛ ومنها ما يطلق على أمكنة بعينها، مثل: شبّوق العفص، جبّ الطيون، الهيشة، محقان الميّ، جورة المطلّ، المقالع، مشاحر

الغيضا، الكـــروم، المعاصر، ومنها ما يستعمل لوصف حالة أو شخص أو صورة في مدى السمع والبصر، مثل: صوات دياب، هواش كلاب، زقزقة العصافير، مربى الحراش، طالع من الصخر، ابن الجرد، يليها مجموعة من اللوازم والأشياء المستعملة في الأرض وفي مناسبات الخلافات، مثل: المعول، الرفش، المهدّي، الجرن، المحدلة، العصا، الفراريع، وغيرها من العناصر التي يمكن أن تنتسب إلى رموز الفولكلور اللبنـــاني تحديـداً وعالم التقاليد.

قبل أن يترك الأخوان رحباني القرية وينزلا إلى المدينة في مجموعة أخرى من الأعمال عرّجا على التاريخ اللبناني ودبّجا من وحيه المسرحية التاريخية الوحيدة، وهي (أيام فخر الدين) عام 1966 وهي تتناول جزءاً من سيرة الأمير اللبناني الشهير الذي وضع الأسس الأولى للكيان اللبناني الحديث. وتعتبر هذه المسرحية من أقوى الأعمال الرحبانية من حيث حبكتها وألحانها الجميلة. وقد أدت فيها فيروز دور (عطر الليل) البنت التي تلاحق الأمير كظله، وتدعو له بالنصر، وتدعم فكرته في التأسيس لوطن لبناني مستقل.

أما التحوّل الجذري الذي حصل في المسرح الرحباني فكان ذلك الانتقال من معالجة شؤون الريف اللبناني إلى معالجة أحوال المدينة في المطلق، وذلك منذ (هالة والملك) عام 1967 أي بعد (أيام فخر الدين) مباشرة، ونلاحظ ذلك التحوّل منذ الكلمات الأولى التي تنطق بها بطلة المسرحية (هالة) التي جاءت مع والدها من قرية (درج اللوز) إلى ساحة مدينة سيلينا، إذ تقول فور وصولها:

مِـدْري شـو بنِـي

متل العمري سِنِه

مِدري أنا مستوحشة

مِدري أنا حزينة

أول مرّة بوقف فيها بساحة المدينـة

وفي (الشخص) عام 1968 هناك عناصر دولة بأجهزتها ومحاكمها وقضاتها ومحاميها. وهناك حركة تجارية وحركة سفن ناشطة، ويعبر الشاويش عن ذلك بهذا الإعلان:

الشاويش: بأمر المتصرّف، حاكم المدينة

والشخص المستمدّ السلطة من الناس

الناس الواقعين تحت البراميل وحمولة السفن

المسودّين بالموانى عا هوا البحور.

أما (المحطة) التي تجري أحداثها في مكان غير واضح، فإن رمز السلطة فيها رئيس بلدية كبرى، حيث تجري تظاهرات مطلبية وشعبية ذات طابع سياسي.

بإختصار، تتميز هذه المجموعة عن المجموعة الأولى بغياب المناخ القروي وإحلال المناخ المديني محله. والإقتراب من قضايا سياسية وإجتماعية تنحو باتجاه خط إصلاحي واضح وملح. وغياب نسبة كبيرة من الشعرية عن النصوص. وإبتعاد واضح عن الإستعانة بالألحان الشعبية. وأخيراً إنتقال محاور التحدي والصراع من الأهالي فيما بينهم إلى الشعب فيما بينه وبين الرموز السلطوية، مثل الوالي والأمبراطور والقائد العسكري والملك

والقضاة، كما نرى بشكل خاص في (يعيش يعيش) و(الشخص) و(ناطورة المفاتيح). وقد حرص الرحبانيان على دحر هذه الرموز وإسقاطها أمام نهوض الشعوب إلى الحرية والمساواة والكرامة».

غير أن التقسيم الذي اعتمده د. نبيل أبو مراد لم يمنع من أن أحداث المسرحيات التي نسبها إلى المدينة قد جرى أغلب أحداث معظمها في القرى مثل (يعيش يعيش) و(المحطة) و(ميس الريم) و(لولو). وينسحب الحال أيضاً على مسرحيات تجري أحداثها في مركز الدولة مثل (ناطورة المفاتيح) و(صح النوم) و (هالة والملك) إذ يبدو هذا المركز ليس أكثر من قرية كبيرة، أو بلدة.

يلاحظ د. أبو مراد أن الفكر الرحبـاني «شدّد أيضاً على إبراز النواحي الأخلاقية والترويج لها، ورفض الشر بالمطلق والدعوات إلى التصالح والتصافي بعد كل خلاف، ففي المسرح الرحباني لا ينتصر الشر وأصحابه أبداً، ولا ينال جاحد أو خائن حظوة أو مكافأة. وقد اهتمّ المسرح الرحباني أيضاً بالنفس والروح، لذا نجد دائماً في هذا المسرح دعوات واضحة للسموّ بالروح فوق الأحقاد والصغائر، وهذا ما لوّن هذا المسرح بألوان الأدب الرمزي، والاستعانة بالعرافين، ومحاولة معرفة أسرار الوجود خير دليل على ذلك. كما لامس المسرح الرحباني في بعضٍ حواراته وشخصياته مسرح العبث في نماذج مثل الوالي في (صح النوم) والشخص في (الشخص)، والوالي أيضاً في (ناطورة المفاتيح)، وذلك بسبب تأثرهما بالحركة المسرحية الحديثة في لبنان خلال أواسط الستينيات، والتي نقلت إلى المسرح أعمالاً ليونسكو وبيكيت وأرابال. وقد منح هذا التنوّع في الأشكال المسرحية (رمزي، عبثي، واقعي) غنىً للمسرحية الرحبانية، كما منح التعمّق الفكري في شؤون النفس والروح للإنسان المعاصر الشروط اللازمة للاستمرار والخلود في الوجدان الشعبي، فبدا مسرحهما وكأنه طالع من نهج فلسفي منسق، أو من توجهات أخلاقية تتعدى التجربة الجمالية البحتة إلى الاهتمام بقضايا أخرى تؤكد نتائج الفن وتأثيره في السلوك، واستطراداً في النظم الأخرى للمجتمع وأوضاع الحياة البشرية بشكل عام.

من هذه الزاوية يمكن أن نقترب أكثر إلى فهم خفايا المسرح الرحباني، الذي لم يعبر عن نفسه من خلال مقولة (الفن من أجل الفن) التي نادى بها جماعة من النقاد في أوربا في أواسط القرن العشرين، بل من خلال مقولة: (لفنٍ من أجل المجتمع)، بمعنى آخر، اعتبر الأخوان رحباني أن الجمال لا يستطيع أن يبرر ذاته فقط، بل ينبغي أيضاً أن يقاس تبعاً لمقتضيات الأخلاق التي نادى بها فلاسفة ومنظّرون أمثال كلايف بل، على سبيل المثال لا الحصر. فالاستسلام الواهم أحياناً للجمال يبعدنا عن رؤية الخير الكامن فيه».

ويختم د. أبو مراد بحثه الهام بملاحظة ضرورية: «لابد من القول إن وجود فنانة بمستوى وإمكانات فيروز أسهم إلى حد بعيد في توجيه دفة المسرح الرحباني نحو تبنّي الأمور السامية والمناقبية، كما حملت هذه الفنانة في صوتها الأمداء الشعرية، وأضافت إليها رونقاً على رونق، فخلدت فيروز الفن الرحباني وخلدها هذا الفن بدوره».

راعت السينوغرافيا في المسرح الرحباني الحاجة إلى فسحة كبيرة خالية على خشبة المسرح. بحكم وجود فقرات الرقص الجماعي في معظمها، ولهذا مال الديكور نحو البساطة، والاقتصار على العناصر الأساسية، الموجودة غالباً على جانبي المسرح وخلفيته، وأوكلت للإضاءة مهمة شغل الفراغ في المشاهد التي تقتصر على عدد قليل من المغنين والممثلين. وقد تكون (المحطة) التي عرضت أول مرة في مسرح البيكاديلي ببيروت عام 1973، أكثر مسرحيات الرحابنة تطوراً وتكاملاً من ناحية العرض المسرحي وتم فيها لأول مرة استخدام شاشة سينمائية، وتقنيات حديثة لمشهد حوار بين فيروز الحقيقة، وفيروز الذاكرة. في تعبير بصري مدهش عن الصراع الدائر بين أحلامه الطموحة، وواقعها.

يمكن الحديث اليوم عن الزمن الرحباني في المسرح الغنائي العربي، بحكم تأثير التجربة الرحبانية على الموسيقا والأغنية، وخاصة في بلاد الشام، على امتداد حقبة زمنية تبدأ من خمسينيات القرن الماضي، وتستمر حتى يومنا

هذا، بحيث طال هذا التأثير، بشكل أو آخر، القسم الأعظم من التجارب الغنائية المهمة في تلك الحقبة على مستوى الكلمة واللحن والصوت والأداء. وإذا أردنا استذكار الأصوات فسنبدأ من فيروز ووديع الصافي وصباح ونصري شمس الدين، ونستمر بعد ذلك مع أفضل المغنين الذين وصلوا إلينا عبر المدرسة الرحبانية: ملحم بركات، هدى حداد، مروان محفوظ، سمير يزبك، عصام رجي، عازار حبيب، محمد مرعي، غسان صليبا، جوزيف ناصيف، جورجيت صايغ، جوزيف عازار، رجا بدر، جوزيف صقر، رونزا، عبدو ياغي، كارول سماحة، ايلي شويري.. وسواهم. وإذ أتحدث عن تأثير أكثر حضوراً في المشرق العربي فلست أقصد فقط ما أنتجه الرحابنة من موسيقا وأغان، أو ما أنتجه آخرون بتأثير الرحابنة، وإنما الحضور القوي لهذا كله في ثقافة المحيط المتلقي إلى حد يصح القول إن الحالة الرحبانية هي جزء من التكوين الثقافي لأبناء بلاد الشام.