المحاضرة العاشرة: تحولات المسرح العربي - من التأسيس المؤسسي إلى ما بعد الدراما (قراءة موسعة في المرحلة الثالثة وما بعدها)

1. مقدمة: المسرح كمرآة للتحولات البنيوية في الوعي العربي

يشكل تاريخ المسرح العربي في مرحلته الثالثة، التي بدأت ملامحها بالتبلور مع مطلع الستينيات من القرن العشرين، حقبةً مفصليةً تتجاوز في دلالاتها البعد الفني الجمالي لتلامس جوهر التحولات السياسية والاجتماعية والأنطولوجية التي عصفت بالمنطقة. فإذا كانت المراحل الأولى (مرحلة الرواد أمثال مارون النقاش وأبو خليل القباني) قد اتسمت بمحاولات "الاستنبات" الأولى، والترجمة، والاقتباس المباشر من الغرب في محاولة للحاق بركب الحداثة الأوروبية [1]، فإن المرحلة الثالثة مثلت لحظة "الوعي بالذات" والبحث القلق عن هوية مسرحية مستقلة.

لم يعد المسرح في هذه الحقبة مجرد وسيلة للترفيه أو التثقيف الأخلاقي البسيط، بل تحول إلى مؤسسة تابعة للدولة الوطنية الحديثة، وأداةً للصراع الإيديولوجي، وساحةً لمساءلة التراث والهزيمة. تمتد هذه المرحلة زمنياً من ذروة المد القومي والاشتراكي في الستينيات، مروراً بصدمة هزيمة يونيو 1967 التي أحدثت شرخاً معرفياً في الممارسة المسرحية، وصولاً إلى تيارات "التأصيل" والعودة للجذور، وانتهاءً بهيمنة "مسرح الصورة" وإشكاليات "ما بعد الحداثة" في زمن العولمة.[3]

يقدم هذا التقرير البحثي الموسع قراءة استقصائية شاملة لهذه التحولات، مستنداً إلى تحليل الوثائق التاريخية والنقدية، لرصد ديناميات التطور في بنية المسرح العربي، بدءاً من تشييد الصروح القومية، ومروراً بالثورة على القوالب الأرسطية الغربية، وانتهاءً بأزمة النص وسلطة المخرج في الراهن المسرحي.

2. مأسسة الخشبة: الدولة الراعية والمسرح القومي في الستينيات

مثلت حقبة الستينيات العصر الذهبي للرعاية الحكومية للفنون، حيث أدركت الأنظمة السياسية الصاعدة (في مصر، سوريا، العراق، وتونس) أن المسرح يمتلك طاقة تعبوية هائلة قادرة على صياغة الوجدان الجماعي وتمرير الخطاب السياسي والاجتماعي للدولة.[3] لم يكن هذا الاهتمام ترفاً، بل جزءاً من مشروع بناء "الدولة الوطنية" وتحديث المجتمع.

2.1 جمهورية مصر العربية: النموذج الناصري والمسرح الاشتراكي

كانت مصر السباقة في هذا المضمار، مستندة إلى إرث "الفرقة القومية المصرية للمسرح" التي تأسست عام 1935، لكن الستينيات شهدت إعادة هيكلة شاملة تحت مظلة وزارة الإرشاد القومي (الثقافة لاحقاً).[3] تبنت الدولة الفكر الاشتراكي، وانعكس ذلك جذرياً على طبيعة الإنتاج المسرحي.

- **البنية التحتية والفكرية:** أنشأت الدولة مسارح الدولة وفرقها المختلفة (المسرح القومي، المسرح الحديث)، ووفرت ميزانيات ضخمة للإنتاج، مما أفرز جيلاً من الكتّاب "الستينيين" (مثل نعمان عاشور، سعد الدين وهبة، ألفريد فرج) الذين ركزوا على قضايا العدالة الاجتماعية والصراع الطبقي.[5]
- **الوظيفة الاجتماعية:** تحول المسرح إلى منبر لمناقشة قضايا التحول الاشتراكي، قوانين الإصلاح الزراعي، ومشاكل التصنيع، مما جعل المسرح المصري في تلك الفترة مسرحاً "ملتزماً" بامتياز، وإن عانى أحياناً من المباشرة السياسية أو "الخطابية".[6]

2.2 الجمهورية العربية السورية: التأسيس الأكاديمي والمسرح القومي

في سوريا، كانت لحظة التأسيس الحاسمة في عام 1959-1960 مع إنشاء "المسرح القومي".[3] لم يكن هذا التأسيس عشوائياً، بل جاء ضمن رؤية لوزارة الثقافة والإرشاد

القومي (أيام الوحدة مع مصر) لإنشاء ثلاثة مسارح رئيسية: المسرح القومي للتمثيل، فرقة أمية للفنون الشعبية، ومسرح العرائس.[8]

- **دور الرواد والأكاديميين:** لعب الدكتور رفيق الصبان ونهاد قلعي دوراً محورياً في هذه المرحلة. في عام 1963، أسس الصبان "فرقة الفنون الدرامية للتلفزيون" التي ضمت نجوماً مثل هاني الروماني ويوسف حنا، وسرعان ما ألحقت هذه الفرقة إدارياً بالمسرح القومي، مما خلق تلاقحاً بين جماهيرية التلفزيون ورصانة المسرح.[9]
- **التوجه الفني:** اعتمد المسرح القومي السوري في بداياته على تقديم النصوص العالمية الكلاسيكية (شكسبير، موليير) لإرساء تقاليد مسرحية رصينة، مستفيداً من عودة المبتعثين الأكاديميين من أوروبا ومصر والاتحاد السوفيتي (مثل أسعد فضة، علي عقلة عرسان) الذين أدخلوا تقنيات الإخراج الحديثة.[9]

2.3 الجمهورية التونسية: اللامركزية وتجربة "فرقة مدينة تونس"

تميز المشهد التونسي بخصوصية التوجه نحو "اللامركزية الثقافية" لاحقاً، لكن الستينيات كانت محكومة بصعود "فرقة مدينة تونس" كقوة ضاربة.

- **ظاهرة علي بن عياد:** يعتبر تولي الفنان علي بن عياد إدارة فرقة مدينة تونس عام 1967 نقطة تحول كبرى.[10] نجح بن عياد في "تونسة" المسرح العالمي، مقدماً أعمالاً مثل "عطيل" (التي افتتح بها مسرح الحمامات عام 1964) و"البخيل" و"هملت" بروح تونسية ولغة درامية عالية.[11]
- **انفتاح المسرح البلدي:** كان المسرح البلدي في تونس (الذي افتتح عام 1902) حكراً على الجاليات الأوروبية والنخبة. يُحسب لعلي بن عياد أنه فتح أبواب هذا الصرح للجمهور التونسي العريض، جاعلاً من المسرح طقماً اجتماعياً يومياً وليس مجرد مناسبة نادوية.[12]

2.4 الجمهورية العراقية: من الفرق الأهلية إلى الفرقة القومية

تأخر التأسيس الرسمي للمسرح في العراق قليلاً مقارنة بمصر، حيث ظل النشاط معتمداً على الفرق الأهلية النشطة (مثل "فرقة المسرح الفني الحديث" التي أسسها يوسف العاني وإبراهيم جلال عام 1952).[13]

- **تأسيس الفرقة القومية للتمثيل (1967):** جاء تأسيس هذه الفرقة بمبادرة من الرائد حقي الشبلي لجمع الكفاءات الأكاديمية والمحترفة تحت مظلة الدولة.[14] كان الهدف هو خلق واجهة رسمية للمسرح العراقي قادرة على المشاركة في المحافل الدولية وتقديم أعمال ذات سوية فنية عالية بعيداً عن تجارية بعض الفرق الخاصة.
- **التنوع الفكري:** ضم هذا التأسيس تيارات مختلفة، من الواقعية الاشتراكية التي مثلها يوسف العاني، إلى التجريب الذي قاده قاسم محمد وسامي عبد الحميد، مما جعل الفرقة القومية بوتقة انصهار للتجارب العراقية.[14]

جدول 1: مقارنة تأسيس المؤسسات المسرحية الرسمية في العالم العربي (فترة الستينيات)

الدولة	المؤسسة الرائدة	تاريخ التأسيس الرئيسي	الشخصيات المؤسسة/المؤثرة	التوجه العام
مصر	المسرح القومي (إعادة هيكلة)	الستينيات (الأصل 1935)	نعمان عاشور، سعد الدين وهبة	واقعية اشتراكية، نقد اجتماعي.

الدولة	المؤسسة الرائدة	تاريخ التأسيس الرئيسي	الشخصيات المؤسسة/المؤثرة	التوجه العام
سوريا	المسرح القومي	1960	رفيق الصبان، نهاد قلعي	كلاسيكيات عالمية، مسرح ملتزم.
تونس	فرقة مدينة تونس	1954 (الذروة مع بن عياد 1967)	علي بن عياد	تونسة النصوص العالمية، تقنيات حديثة.
العراق	الفرقة القومية للتمثيل	1967	حقي الشبلي، يوسف العاني	جمع الأكاديميين، مسرح جاد وتجريبي.

---

3. الصراع الجمالي والإيديولوجي: بين الواقعية النقدية والاشتراكية

شهدت هذه المرحلة سجالاً نقدياً وفنياً حاداً حول "هوية" الواقعية التي يجب أن يتبناها المسرح العربي. لم تكن المسألة مجرد خيار فني، بل موقفاً سياسياً من العالم.[16]

3.1 الواقعية النقدية: تشريح الأمراض الاجتماعية

استمر هذا التيار، الذي يمتد بجذوره إلى القرن التاسع عشر، في الستينيات. ركزت الواقعية النقدية على "رصد" الواقع كما هو، وتسليط الضوء على التناقضات، والفساد، والظلم الاجتماعي، دون أن تفرض بالضرورة حلاً إيديولوجياً جاهزاً أو تبشر بنهاية حتمية

للصراع.[16] كان هذا التيار يميل إلى التشاؤم أحياناً، أو الاكتفاء بالتعرية (Exposing)، معتبراً أن وعي المتفرج بالمشكلة هو الخطوة الأولى للحل.

3.2 الواقعية الاشتراكية: التبشير بالغد

بتأثير من المد الشيوعي والعلاقات مع المعسكر الشرقي، تبنى العديد من المسرحيين العرب (خاصة في مصر والعراق وسوريا) منهج الواقعية الاشتراكية. يختلف هذا المنهج في أنه لا يكتفي بالتصوير، بل يضيف إليه "التحليل" الماركسي للصراع الطبقي، وضرورة "استنباط العوامل الفاعلة في رسم المستقبل".[16]

- **خصائصها:** تتميز بالتفاؤل الثوري، والإيمان بحتمية انتصار إرادة الجماهير، وتصوير البطل الإيجابي الذي يقود التغيير. يرى هذا المذهب في الأديب "مهندساً للروح البشرية" ولساناً حال مجتمعه.[16]
- **التطبيق:** ظهر هذا جلياً في أعمال نعمان عاشور التي تناولت الطبقات الشعبية والتحولات الاجتماعية بعد الثورة، وفي أعمال يوسف العاني في العراق التي ركزت على معاناة الفئات المسحوقة (مثل فيلم "سعيد أفندي" ومسرحياته).[6]

---

4. مسرح ما بعد الهزيمة: صدمة 1967 وولادة "مسرح التسييس"

جاءت هزيمة 5 يونيو 1967 بمثابة "الزلزال" الذي دمر اليقينيات السابقة. اكتشف المسرحيون أن "الواقعية الاشتراكية" كانت تخفي الحقائق، وأن الخطاب الرسمي كان منفصلاً عن الواقع. هنا، برزت الحاجة إلى مسرح جديد لا "يمجد" السلطة ولا "يخدر" الجماهير، بل يصدمهم بالحقيقة.[4]

4.1 سعد الله ونوس ومشروع "مسرح التسييس"

يعتبر الكاتب السوري سعد الله ونوس المنظر الأبرز لهذه المرحلة. بعد الهزيمة، أصيب ونوس بصدمة وجودية دفعته لمراجعة وظيفة المسرح، معلناً الانتقال من "المسرح السياسي" (الذي يتحدث في السياسة) إلى "تسييس المسرح" (الذي يجعل المسرح فعلاً سياسياً مشاركاً).[4]

- **فلسفة التسييس:** يهدف ونوس إلى تحويل المتفرج من مراقب سلبي إلى مشارك فعال في الحدث، من خلال تحطيم الجدار الرابع، وإلغاء الإيهام، ودفع الجمهور للنقاش والجدل أثناء العرض. يرى ونوس أن "جوهر المسرح هو لقاء"، وأن العرض لا يكتمل إلا بوعي الجمهور.[19]
- مسرحية "حفلة سمر من أجل 5 حزيران" (1968):

كتب ونوس هذه المسرحية تحت وطأة الهزيمة مباشرة. تدور فكرتها حول مخرج يحاول تقديم عرض مسرحي عن الحرب، لكن الجمهور (الذي يضم ممثلين مدسوسين) يثور على العرض الرسمي الكاذب، وتبدأ محاكمة علنية للمسؤولين عن الهزيمة. يطرح النص سؤالاً مرعباً: "هل حقاً نحن المسؤولون؟" ليكشف كيف قامت الأنظمة بتخدير الشعوب ثم لومها على الهزيمة.19 منعت المسرحية من العرض في سوريا حتى عام 1971 بسبب جرأتها الشديدة.4

- **تأثير بريخت:** استلهم ونوس تقنيات بريخت في "التغريب" (Verfremdung)، ليس لتقليدها، بل لتوظيفها في سياق عربي، حيث الهدف هو منع الاندماج العاطفي (التطهير الأرسطي) لاستفزاز العقل النقدي.[19]

---

5. حركة التأصيل والعودة إلى التراث: البحث عن "القالب" العربي

في السبعينيات، تصاعد سؤال الهوية: هل المسرح فن غربي دخيل؟ وكيف يمكننا إيجاد "مسرح عربي" شكلاً ومضموناً؟ انطلقت حركة "التأصيل" للبحث في الأشكال الفرجوية التراثية (ما قبل المسرحية) لتوظيفها في خلق قالب مسرحي عربي أصيل.[21]

5.1 يوسف إدريس ونظرية "السامر" (مصر)

رفض يوسف إدريس القالب الغربي (العلبة الإيطالية) ودعا في سلسلة مقالاته "نحو مسرح عربي" إلى العودة لـ "السامر" الشعبي، وهو شكل احتفالي ريفي يعتمد على التفاعل المباشر.[23]

- مسرحية "الفرافير" (1964):

تعتبر التطبيق العملي لنظريته. تدور المسرحية حول العلاقة الجدلية بين "السيد" و"الفرفور" (الخادم)، وهي تنويعة على ثيمة السيد والعبد ولكن في سياق وجودي واجتماعي مصري. يكسر إدريس الجدار الرابع تماماً، حيث تظهر شخصية "المؤلف" لتتجادل مع الشخصيات، ويُطلب من الجمهور المشاركة في اختيار نهاية للمسرحية أو حتى اختيار أسماء للشخصيات.23 هذا العمل، الذي أنتج في 1964، يُعد علامة فارقة في كسر التقاليد الأرسطية.23

5.2 الطيب الصديقي ومسرحة "الحلقة" و"المقامات" (المغرب)

في المغرب، قاد الطيب الصديقي مشروعاً لتأصيل المسرح عبر استلهام فن "الحلقة" (مسرح الساحات المفتوحة) والموروث الأدبي العربي.[26]

- **مسرحية "الحراز" (1968):** استلهمت من شعر الملحون المغربي، وأعادت تقديم التراث الشعبي في قالب فرجوي يعتمد على الإنشاد والحركة الجماعية. تعاون فيها مع فرقة "ناس الغيوان"، مما منحها بعداً جماهيرياً واسعاً.[28]
- مسرحية "مقامات بديع الزمان الهمذاني" (1971):

قام الصديقي بمسرحة النص السردي التراثي (المقامات)، محولاً إياه إلى عرض بصري غني بالحركة والأزياء التراثية، معتمداً على الراوي (عيسى بن هشام) كعنصر ربط، وتوظيف الساحات العامة كفضاء للعرض بدلاً من المسرح المغلق، مما أعاد للمسرح وظيفته الاحتفالية.30

5.3 عبد القادر علولة ومسرح "الحلقة" والقوال (الجزائر)

طور عبد القادر علولة في الجزائر منهجاً يمزج بين "الحلقة" الشعبية ونظريات بريخت، مركزاً على شخصية "القوّال" (الراوي).[32]

- **ثلاثية "الأجواد"**: تتكون من مسرحيات ("الأقوال" 1980، "الأجواد" 1985، "اللثام" 1989). في مسرحية "الأجواد" (المنتجة عام 1985)، تخلى علولة عن التشخيص الدرامي التقليدي لصالح السرد. يجلس الممثلون في نصف دائرة (حلقة)، ويقومون برواية قصص عن شخصيات شعبية بطولية (أجواد) من عمق المجتمع الجزائري.[34]
- **التقنية:** اعتمد علولة على "اللعب" بين الحكاية والتمثيل؛ الممثل يروي ثم يجسد الشخصية ثم يعود للرواية، مما يخلق مسافة نقدية (تغريب) تسمح للجمهور بالتفكير في المغزى الاجتماعي.[32] اغتيال علولة عام 1994 على يد الجماعات الإرهابية لم يوقف تأثير منهجه الذي ظل حياً في المسرح الجزائري.[38]

5.4 قاسم محمد ومسرحة التراث (العراق)

في العراق، عمل قاسم محمد مع "فرقة المسرح الفني الحديث" على مشروع "مسرحة التراث".[39]

- **"النخلة والجيران" (1969)**: رغم أنها مقتبسة عن رواية واقعية لغائب طعمة فرمان، إلا أن إخراج قاسم محمد لها حولها إلى وثيقة بصرية وأنثروبولوجية للحياة البغدادية، مستخدماً سينوغرافيا مبتكرة لكاظم حيدر.[40]
- **توظيف الحكاية:** في أعمال مثل "بغداد الأزل بين الجد والهزل" و"رسالة الطير"، استخدم قاسم محمد الموروث الحكائي (ألف ليلة وليلة، مقامات الحريري) لإسقاطه على الواقع السياسي، مازجاً بين الجد والهزل، وبين التراث والمعاصرة، لخلق فرجة عراقية صميمة.[39]

جدول 2: أبرز تجارب "التأصيل" ومسرحة التراث في المسرح العربي

الرائد المسرحي	البلد	المنهج/النظرية	العمل النموذجي وتاريخ الإنتاج	المصدر التراثي
يوسف إدريس	مصر	مسرح السامر	*الفرافير* (1964)	السامر الشعبي، خيال الظل.
الطيب الصديقي	المغرب	الحلقة / الاحتفالية	*الحراز* (1968)، *المقامات* (1971)	الملحون، مقامات بديع الزمان.
عبد القادر علولة	الجزائر	مسرح الحلقة / القوّال	*الأجواد* (1985)	الحكواتي الشعبي، الحلقة.

الرائد المسرحي	البلد	المنهج/النظرية	العمل النموذجي وتاريخ الإنتاج	المصدر التراثي
قاسم محمد	العراق	مسرحة التراث	*النخلة والجيران* (1969)، *رسالة الطير*	الحكاية الشعبية، مقامات الحريري.

---

6. من سلطة النص إلى "مسرح الصورة": انقلاب المخرجين

مع دخول الثمانينيات، بدأ التحول من "مركزية النص" (Logocentrism) إلى "مركزية الصورة". ظهر جيل من المخرجين الذين اعتبروا أن اللغة المنطوقة قد استهلكت، وأن المسرح يجب أن يكون "نصاً بصرياً" يكتبه المخرج بالجسد والضوء والسينوغرافيا.[43]

6.1 صلاح القصب ونظرية "مسرح الصورة"

يعتبر المخرج العراقي صلاح القصب المؤسس الفعلي لتيار "مسرح الصورة". تأثر القصب بدراسته في رومانيا والفنون التشكيلية، وطرح بياناته المسرحية التي تدعو لإلغاء هيمنة الحوار.[45]

- **السمات الفنية:** يعتمد مسرح الصورة على "شاعرية الفضاء"، حيث تتحول الخشبة إلى لوحة تشكيلية متحركة. الشخصيات مفتتة، والزمن غير خطي، والحوار مقتضب جداً أو ملغى لصالح الإيماءة والكتلة واللون.[45]
- **تطبيقاته:** في مسرحية "هاملت" (1980) ثم "الملك لير" و"ماكبث"، قام القصب بتشظية نصوص شكسبير المقدسة، مقدماً قراءة بصرية غرائبية تعكس العنف

والقلق الوجودي، مما أثار جدلاً واسعاً حول "خيانة النص" مقابل "الإبداع البصري".[47]

6.2 فاضل الجعايبي وجواد الأسدي: جسد الممثل والسينوغرافيا النفسية

- **فاضل الجعايبي (تونس):** يمثل تيار "المسرح الذهني/النفسي". في أعماله مع "المسرح الجديد" ثم "فاميليا"، لا يعتمد الجعايبي على الصورة المزخرفة، بل على "التوتر" الكامن في جسد الممثل وفي الفضاء الفارغ. نصوصه (غالباً بالاشتراك مع جليلة بكار) هي نصوص "ركحية" تكتب أثناء التدريبات، وتغوص في العنف السياسي والاجتماعي (مثل "يحيى يعيش"، "جنون").[44]
- **جواد الأسدي (العراق):** يركز الأسدي على "فيزيقية" الممثل. النص عنده هو مادة خام يتم "عجنها" وإعادة تشكيلها عبر بروفات شاقة تركز على استخراج الطاقات المكبوتة في الجسد والصوت، مما يجعل العرض تجربة حسية عنيفة وصادقة.[44]

---

7. إشكاليات ما بعد الحداثة: أزمة النص، سلطة المخرج، والعزلة عن الجمهور

مع دخول الألفية الجديدة، وتأثير العولمة وثورة الاتصالات، واجه المسرح العربي تحديات وجودية جديدة تندرج تحت مسمى "ما بعد الحداثة" و"ما بعد الدراما".

7.1 خالد أمين ومسرح "ما بعد الدراما"

يقدم الباحث المغربي خالد أمين تأطيراً نظرياً لظاهرة "ما بعد الدراما" في العالم العربي. يشير أمين إلى أن المسرح العربي المعاصر بدأ يتجاوز "التمثيل" (Representation) نحو "الأداء" (Performance)، وتجاوز "النص الدرامي المغلق" نحو "النص المفتوح" أو "اللانص".[48]

- **الدراماتورجيا البديلة:** يدعو أمين إلى تبني "دراماتورجيا بديلة" لا تقطع مع النص كلياً، بل تعيد تموضعه كعنصر واحد ضمن عناصر العرض، وتستفيد من الوسائط المتعددة (فيديو، سينما داخل المسرح) لخلق هجنة فنية تعكس تشظي الواقع العربي.[49]

7.2 نهاد صليحة: النقد النسوي وسلطة المخرج

قدمت الناقدة المصرية الراحلة نهاد صليحة تحليلاً عميقاً لديناميات القوة في المسرح.

- **نقد سلطة المخرج:** حذرت صليحة من أن يتحول "مسرح المخرج" إلى ديكتاتورية جديدة تلغي باقي العناصر، وتتحول إلى استعراض شكلي فارغ من المضمون السياسي.[50]
- **النسوية والتحرر:** رأت صليحة في تجارب المسرح المستقل (Fringe) وتجارب النساء المسرحيات، فرصة لكسر "التابوهات" الاجتماعية والسياسية، معتبرة أن تحرر المرأة على الخشبة هو مقياس لتحرر المجتمع.[51]
- **أزمة النص:** اعترفت صليحة بوجود "أزمة نص" حقيقية، لكنها عزت ذلك جزئياً إلى تغير آليات الإنتاج وهيمنة الصورة، مما جعل الكلمة تتراجع.[52]

7.3 المهرجانات والنخبوية: المسرح في برج عاجي

أدت كثافة المهرجانات المسرحية (مهرجان دمشق، أيام قرطاج، القاهرة التجريبي) إلى ظاهرة مزدوجة.

- **الإيجابيات:** حافظت هذه المهرجانات على استمرارية المسرح في ظل غياب السوق التجارية، ووفرت منصة للتجريب والتلاقح.[53] مهرجان دمشق (تأسس 1969) وأيام قرطاج المسرحية (تأسست 1983) شكلا "رئة" المسرح العربي لعقود.[54]

- **السلبيات (مسرح المهرجانات):** يجادل النقاد بأن المهرجانات خلقت "مسرحاً نخبوياً" موجهاً للجان التحكيم والنقاد، مغرقاً في الرمزية والغموض، مما أدى إلى "عزلة" تامة عن الجمهور العادي الذي هجر المسرح.[56] أصبح المخرجون ينتجون أعمالاً "للتصدير" (Export Theater) تستجيب لذائقة غربية أو نخبوية، متجاهلين هموم "رجل الشارع".[57]

---

8. الخاتمة: مستقبل المسرح العربي بين التغريب والتجريب

يخلص التقرير إلى أن المسرح العربي في مرحلته الثالثة وما بعدها قد قطع شوطاً طويلاً من التأسيس المؤسسي إلى التمرد الجمالي. لقد نجح في "تأصيل" أدواته عبر العودة للتراث (مع إدريس، الصديقي، وعلولة)، ونجح في مواكبة الحداثة البصرية (مع القصب والجعايبي). ومع ذلك، فإنه يواجه اليوم مأزقاً حقيقياً يتمثل في استعادة "الجمهور" المفقود، وإعادة التوازن بين "سلطة الصورة" و"عمق الكلمة".

إن التجريب، رغم أهميته، يجب ألا يتحول إلى "قطيعة" مع المجتمع. وتبقى دعوة سعد الله ونوس بأن "المسرح فعل تغيير" ودعوة نهاد صليحة لـ "مسرح مستقل وحر"، هي البوصلة التي قد توجه المسرح العربي نحو نهضة رابعة محتملة في ظل التحولات الرقمية والسياسية الراهنة.