المحاضرة الحادية عشرة: استلهام التاريخ في المسرح العربي (إعادة صياغة وتوسع) - دراسة نقدية وتحليلية شاملة

مقدمة: إشكالية الذاكرة والركح في الوعي الدرامي العربي

تُشكل قضية استلهام التاريخ والتراث في المسرح العربي بؤرة مركزية في الخطاب النقدي والجمالي الذي واكب نشأة وتطور الفن المسرحي في العالم العربي منذ منتصف القرن التاسع عشر وحتى اللحظة الراهنة. إن العلاقة الجدلية بين "الركح" كفضاء للتخيل واللعب، وبين "التاريخ" كمدونة للوقائع والأحداث، لم تكن يوماً علاقة محايدة أو بريئة في السياق العربي؛ بل كانت – ولا تزال – فعلاً ثقافياً وسياسياً مركباً، يتجاوز حدود الاستعارة الفنية ليصل إلى تخوم البحث القلق عن الهوية، وتأصيل الكيان الحضاري، ومساءلة الراهن المأزوم عبر استنطاق الذاكرة الجمعية. إن العودة إلى التاريخ في الممارسة المسرحية العربية لم تكن ترفاً فكرياً أو هروباً رومانسياً إلى "الزمن الجميل"، بل كانت استراتيجية فنية واعية تهدف إلى "تأصيل" الظاهرة المسرحية التي بدت في نشأتها "وافداً غريباً" غريباً عن الذائقة العربية المعتادة على السرديات الشفاهية لا التشخيص الدرامي[1].

في هذا السياق، يبرز التمييز الضروري بين مفهومي "التاريخ (History) "و"التراث " (Heritage/Turath). فبينما يشير التاريخ غالباً إلى المدونة الرسمية للأحداث والوقائع السياسية والعسكرية، يتسع مفهوم التراث ليشمل المخزون الثقافي والروحي للأمة، بما فيه من أساطير، وحكايات شعبية، وسير، وملاحم، وطقوس، وفنون قولية [4].وقد وجد المسرحيون العرب في هذا المخزون الضخم ملاذاً آمناً ومنصةً خصبة لإطلاق أسئلة الوجود العربي المعاصر، مستفيدين من الطبيعة "الدرامية" الكامنة في التراث العربي، وتحديداً في فترات الصراع والتحولات الكبرى. إن عملية توظيف التراث في الفن المسرحي تتطلب انفتاحاً واعياً، وقراءة نقدية للموروث تساهم في تأسيس رؤية لمشكلات الواقع الملحة، فالتراث العربي هو نتاج الثقافة المدونة والمنقولة والشفاهية، وهو يشكل مجموع

التكوينات المميزة للشعب العربي، مما يؤهله ليكون البديل الحقيقي لغياب الفعل المسرحي في جذوره الغربية الأرسطية الصرفة[1].

تهدف هذه الدراسة الموسعة إلى تفكيك طبقات استلهام التاريخ في المسرح العربي، بدءاً من الجذور النظرية والفلسفية التي أطرّت العلاقة بين الدراما والتاريخ (من أرسطو إلى النقد العربي الحديث)، مروراً بالدوافع السياسية والاجتماعية التي حولت المسرح التاريخي إلى "مسرح سياسي" بامتياز، وصولاً إلى التطبيقات العملية والتحليلية لنماذج ريادية شكلت ملامح هذا التيار، مثل مسرحيات أحمد شوقي الشعرية، وأعمال ألفريد فرج السياسية، وتجريبية سعد الله ونوس، واحتفالية الطيب الصديقي وعبد الكريم برشيد. كما ستناقش الدراسة بعمق الإشكاليات الفنية الشائكة المتعلقة باللغة (الفصحى والعامية)، وبناء الشخصية التاريخية، والتوظيف السياسي (الإسقاط)، والفروق الجوهرية بين "المسرح التاريخي" التقليدي و"مسرح التراث" التجريبي، مقدمةً قراءة نقدية شاملة تسعى لفهم كيف تحول "الماضي" إلى "حاضر" على خشبة المسرح العربي.

الأول: الفلسفة النظرية لاستلهام التاريخ والتراث

1.1 بين الحقيقة التاريخية والحقيقة الفنية: المنظور الأرسطي وتجلياته في النقد العربي

تأسس الوعي النقدي للعلاقة بين التاريخ والشعر (بمعناه الدرامي الشامل) على المقولة الأرسطية الخالدة في كتاب "فن الشعر"، التي ترفع الشعر إلى مرتبة أعلى من التاريخ من حيث الفلسفة والعمق. يقرر أرسطو أن الشاعر (الكاتب المسرحي) ليس ملزماً بسرد ما وقع فعلاً – فهذه مهمة المؤرخ – بل بسرد "ما يمكن أن يقع" وفق قوانين الاحتمال والضرورة [6].وبهذا، فإن الشعر يعنى بالكليات(Universals) ، أي ما ينطبق على الإنسان في كل زمان ومكان، بينما يعنى التاريخ بالجزئيات(Particulars) ، أي ما حدث لشخص معين في زمن معين ومكان محدد [9].هذا التمييز الفلسفي الدقيق منح الكاتب المسرحي "رخصة فنية" لإعادة تشكيل المادة التاريخية، ليس بهدف التزوير، بل بهدف

الوصول إلى "الصدق الفني" الذي قد يكون أصدق من "الصدق الواقعي" لأنه ينفذ إلى جوهر النفس البشرية وصراعاتها الأزلية.

لقد استوعب النقد المسرحي العربي، قديماً وحديثاً، هذه المعادلة الأرسطية، وأعاد إنتاجها بما يتلاءم مع السياق الثقافي العربي. فالناقد العربي حازم القرطاجني في كتابه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء"، متأثراً بترجمات ابن سينا والفارابي لأرسطو، أكد على مفهوم "التخييل" و"المحاكاة" كأدوات أساسية للشاعر، مفرقاً بوضوح بين السرد التقريري (التاريخي) والبناء التخييلي (الشعري/الدرامي) [10].وحديثاً، أعاد النقاد العرب مثل محمد مندور وعلي الراعي التأكيد على أن الكاتب المسرحي عندما يستدعي شخصية تاريخية مثل "كليوباترا" أو "سليمان الحلبي" أو "الحسين"، فإنه لا يقوم بعملية توثيق أركيولوجي أو تحقيق علمي، بل يقوم بعملية "إعادة خلق" تخدم رؤيته الدرامية والفكرية الراهنة. إن التاريخ قد يكون مفككاً وغير مترابط، مليئاً بالمصادفات العبثية، بينما الحدث الشعري/المسرحي يجب أن يكون مترابطاً ومنطقياً، يخضع لبناء درامي محكم يقود إلى الذروة والتطهير (Catharsis).[7]

وجه المقارنة	المؤرخ (التاريخ العلمي)	الكاتب المسرحي (الحقيقة الفنية)	الغاية والنتيجة
الهدف الجوهري	تدوين ما وقع فعلاً بدقة وتوثيق المصادر.	تصوير ما يمكن أن يقع (قانون الاحتمال والضرورة).	التاريخ يسجل الذاكرة، المسرح يفسر السلوك الإنساني.

وجه المقارنة	المؤرخ (التاريخ العلمي)	الكاتب المسرحي (الحقيقة الفنية)	الغاية والنتيجة
المادة الخام	الجزئيات والأحداث الفردية المحددة والأسماء الحقيقية.	الكليات والقيم الإنسانية العامة والنماذج البشرية.	التاريخ يتعامل مع "ما كان"، المسرح يتعامل مع "ما يجب أن يكون" أو "ما قد يكون."
المنهجية	الالتزام بالتسلسل الزمني (الكرونولوجيا) والوثيقة.	الانتقاء، التكثيف، الحذف، التقديم والتأخير، التخييل.	التاريخ مقيد بالزمن، المسرح يطوع الزمن لخدمة الدراما.
المعيار النقدي	الصدق الواقعي والتوثيقي والموضوعية.	الصدق الفني، الجمالي، التأثير الشعوري، والاتساق الداخلي.	نجاح المؤرخ في الدقة، نجاح المسرحي في الإقناع والإمتاع.

إن هذا الفهم العميق للفروق بين "الحقيقتين" هو ما سمح لكتاب المسرح العربي بالتحرر من "عبادة الوثيقة"، والانطلاق نحو "استلهام الروح"، حيث يصبح التاريخ مجرد ذريعة أو إطار عام يتم داخله مناقشة قضايا حارقة تهم الجمهور المعاصر.

1.2 جدلية "الأصالة والمعاصرة": التراث كاستجابة لتحدي الهوية

لم يكن اللجوء إلى التراث في المسرح العربي مجرد تقليد أعمى أو استنساخ للماضي، بل كان استجابة استراتيجية لتحدي "الغرب" و"الحداثة". يرى النقاد والمفكرون العرب أن عملية توظيف التراث في الفن المسرحي تتطلب انفتاحاً بوعي ونضج، وقراءة الموروث قراءة نقدية تساهم في حل مشكلات الواقع [1].فالتراث ليس قيمة مطلقة مقدسة في ذاتها، بل تتحدد قيمته بمدى ملاءمته لمتطلبات المرحلة التاريخية الراهنة. وكما يشير الفيلسوف زكي نجيب محمود، فإن القدرة على الانتقاء من التراث وتفسيره وتوظيفه بصورة أفضل مما كان عليه في المعتقدات الجامدة هو جوهر الإبداع الحقيقي [5].إن التراث العربي، الممتد من الجاهلية مروراً بالعصر الإسلامي والأموي والعباسي وصولاً إلى العصور المتأخرة، يقدم مادة درامية هائلة التنوع والغنى، قادرة على رفد المسرح العربي بموضوعات وشخصيات وصراعات لا تنضب.

لقد واجه المسرح العربي في بداياته إشكالية "القطيعة" مع الأشكال الفرجوية التراثية الأصيلة (الحكواتي، خيال الظل، الحلقة، البساط) بسبب انبهار الرواد بالنموذج الغربي (مسرح العلبة الإيطالية) الذي فرض نفسه كالمعيار الوحيد للمسرح "الراقي". لذا، جاءت دعوات "التأصيل" في الستينيات والسبعينيات، خاصة بعد النكسات السياسية، لتردم هذه الهوة، ولتعلن أن التراث العربي يمتلك إمكانات درامية هائلة يمكن "مسرحتها" دون التبعية العمياء للغرب. إن التراث هو مجموع التكوينات المميزة للشعب العربي، وهو ما يؤهله لإعطاء البديل الحقيقي لغياب الفعل المسرحي الغربي في جذوره [1].وقد تجلى هذا الوعي في محاولات "توفيق الحكيم" للبحث عن "قالبنا المسرحي"، وفي دعوات "يوسف إدريس" نحو "نحو مسرح عربي"، وصولاً إلى نظريات "الاحتفالية" و"مسرح التسييس."

الثاني: دوافع استدعاء التاريخ.. من القناع السياسي إلى البحث عن الذات

تتعدد الأسباب والدوافع التي دفعت الكتّاب المسرحيين العرب إلى الغوص في بطون الكتب القديمة واستحضار الشخصيات التاريخية، ويمكن تشريحها في ثلاثة مسارات رئيسية متداخلة:

2.1الإسقاط السياسي :(The Political Projection) التاريخ كقناع للمعارضة

لعل الدافع الأقوى والأكثر شيوعاً وهيمنة في المسرح العربي هو الرغبة في نقد الواقع السياسي الراهن دون الاصطدام المباشر بالسلطة وأجهزتها الرقابية. يلجأ الكاتب المسرحي إلى التاريخ لكي يسقط الحقبة التاريخية التي استلهمها على أوضاع وموضوعات راهنة؛ فعلى سبيل المثال، لجأ كتّاب كبار مثل توفيق الحكيم، وألفريد فرج، وسعد الدين وهبة، ومعين بسيسو، إلى التاريخ كقناع شفاف لتمرير رسائل سياسية حادة وجريئة.12

إن هذا التوظيف السياسي، أو ما يُعرف اصطلاحاً بـ "الإسقاط"، يسمح للمبدع بمناقشة قضايا الديمقراطية، والعدالة، والفساد، والاستبداد، والهزيمة العسكرية (خاصة بعد نكسة 1967) من خلال شخصيات تاريخية مثل "صلاح الدين"، أو "الزير سالم"، أو "المماليك"، أو "الحجاج". فالمبدع المسرحي يلجأ إلى إحياء الأمجاد والبطولات لاستنهاض الهمم في أوقات الانكسار، أو لاستحضار فترات الضعف والانحلال لتشريح أسباب الهزيمة الحاضرة ونقد الأنظمة الفاسدة التي تشبه في بنيتها أنظمة الماضي.1

وقد أشار بعض الباحثين النفسيين والنقاد إلى أن الإسقاط هو عملية دفاعية نفسية (Psychological Defense Mechanism)أيضاً، حيث يسقط الكاتب أفكاره ورؤاه ومخاوفه الذاتية على الشخصيات التاريخية، مما يمنحه حرية أكبر في الحركة والمناورة الفكرية، ويحميه من المواجهة المباشرة التي قد تكون كلفتها باهظة.13 إن الجمهور العربي، الذي نشأ على ثقافة "اللمز" و"الإشارة"، يلتقط هذه الإسقاطات بذكاء، ويقرأ في "حاكم قرطبة" صورة "الحاكم العسكري" المعاصر، وفي "فساد المماليك" صورة "فساد الحاشية" الحالية.

2.2البحث عن الهوية والتأصيل :(Authenticity) إثبات الذات الحضارية

في ظل الهيمنة الثقافية الغربية التي رافقت الاستعمار وما بعده، سعى المسرحيون العرب إلى إثبات أن للعرب "مسرحاً" خاصاً بهم، أو على الأقل جذوراً درامية أصيلة يمكن البناء عليها، لدرء تهمة أن المسرح "بضاعة مستوردة". كان استلهام التاريخ وسيلة لتأكيد الذات القومية وحماية مقومات الأمة وهويتها في وجه التغريب.1 فالتاريخ العربي متصل الحلقات، مكتوب بلغة واحدة لم تندثر (العربية الفصحى)، ومرتبط بتاريخ الإسلام الذي تدين به الغالبية العظمى، مما يجعله مادة خصبة لتوحيد الوجدان الجمعي وخلق شعور بالانتماء المشترك.2

لقد كان الالتجاء إلى التاريخ، كما فعل الرائد "مارون النقاش" في بداياته ببيروت عام 1847، يمثل نوعاً من التحدي الضمني للمسرح الغربي بصيغته الأرسطية، ومحاولة لإيجاد صيغة مسرحية تنبع من الذاكرة الشعبية، مستلهماً من "ألف ليلة وليلة" ومن التاريخ العباسي.1 لقد أراد الرواد القول: "نحن نملك حكاياتنا، ونملك أبطالنا، ونستطيع أن نصنع مسرحنا الخاص."

2.3الهروب من الرقابة والمحاكمة

شكل التاريخ "قناعاً (Mask) "مثالياً وتكتيكياً للهروب من مقص الرقيب السلطوي الصارم. فعندما يتحدث الكاتب عن فساد المماليك أو استبداد الحجاج بن يوسف أو ظلم القرامطة، فإنه ظاهرياً يتحدث عن الماضي الميت، بينما يدرك الجمهور اللبيب والرقيب (أحياناً) أنه يتحدث عن الحاكم الحالي والنظام القائم. وقد أشار النقاد إلى أن التاريخ كان "حلاً عبقرياً" لكثير من المؤلفين للهروب من المسألة القضائية والسياسية، حيث لا يمكن محاكمة كاتب لأنه انتقد "قراقوش" الذي مات منذ قرون، حتى لو كان الجميع يعلم أن المقصود هو الحاكم المعاصر [12].إنها لعبة "الغميضة" الفنية التي أتقنها المسرحيون العرب ببراعة فائقة.

الثالث: الاتجاه الكلاسيكي الشعري.. "أحمد شوقي" وإحياء الأمجاد

يُمثل أمير الشعراء أحمد شوقي مرحلة مفصلية وتأسيسية في تاريخ المسرح الشعري العربي الحديث. حاول شوقي تطويع التاريخ لخدمة أغراض وطنية وقومية، متأثراً بالمسرح الكلاسيكي الفرنسي (كورني وراسين) الذي شاهده أثناء دراسته في فرنسا، أكثر من تأثره بشكسبير، رغم استلهامه لموضوعات شكسبيرية. تميز مسرح شوقي باللغة الشعرية الجزلة، وبالنزعة الغنائية، وبالرغبة في تمجيد التاريخ العربي والإسلامي والمصري القديم.

3.1مسرحية "مصرع كليوباترا": الدفاع عن الملكة المظلومة

تعد مسرحية "مصرع كليوباترا" (1927) من أبرز أعمال شوقي وأكثرها إثارة للجدل النقدي، حيث تجلى فيها استلهام التاريخ لغرض "تصحيح الصورة" و"رد الاعتبار". فإذا كان الغرب (وشكسبير وبرنارد شو تحديداً) قد صور كليوباترا كغانية لعوب، خائنة، أضاعت ملكها في سبيل نزواتها وغرامها بأنطونيوس، فإن أحمد شوقي انطلق من دافع وطني مصري صميم لإنصاف هذه الملكة، معتبراً إياها ضحية للتشويه التاريخي الروماني والغربي[14].

التحليل النقدي والدرامي لرؤية شوقي:

1. **الدافع الوطني والسياسي** :تعامل شوقي مع كليوباترا كامرأة مصرية وطنية مخلصة، حاولت إنقاذ بلادها من الغزو الروماني والتبعية، مضحية بقلبها وعواطفها تجاه أنطونيوس في سبيل مصلحة مصر [14].جاءت هذه الرؤية متناغمة مع صعود الحركة الوطنية المصرية في العشرينيات، ورغبة شوقي في تعزيز الشعور بالهوية الوطنية المصرية المستقلة.
2. **التناقض الدرامي في رسم الشخصية** :يرى النقاد الكبار، وعلى رأسهم الدكتور محمد مندور، أن شوقي وقع في تناقض حاد بين "الغاية" و"الوسيلة". فبينما أراد الدفاع

عنها وتبرئتها، أظهرها في بعض المواقف بمظهر المتخاذلة التي تترك أنطونيوس وحيداً في ساحة المعركة الحاسمة (أكتيوم) لتوهم المنتصر (أوكتافيوس) بالولاء، وهو ما أضعف البناء الدرامي والنفسي للشخصية وجعلها تبدو مترددة وغير متسقة[16].

3. **طغيان الغنائية على الدرامية** :غلبت النزعة الغنائية (Lyricism) على النزعة الدرامية (Dramatism) في مسرحية شوقي. فالحدث الدرامي غالباً ما يتوقف أو يتباطأ ليفسح المجال لقصائد شعرية ومونولوجات طويلة جميلة لغوياً وموسيقياً، لكنها معطلة للفعل المسرحي المتنامي. وقد لاحظ مندور أن شوقي سوى بين أوزان الشعر الغنائي والشعر المسرحي، مما جعل الحوار يبدو في كثير من الأحيان أقرب للقصائد المستقلة التي يمكن اقتطاعها وغناؤها بمعزل عن السياق الدرامي[17].

3.2نقد محمد مندور لمنهج شوقي التاريخي

قدم الناقد الكبير محمد مندور في كتابه المرجعي "محاضرات عن مسرحيات شوقي" تحليلاً عميقاً وتشريحياً لمنهج شوقي في التعامل مع التاريخ. يرى مندور أن شوقي لم يلتزم بالحقائق التاريخية الصارمة، وهو أمر مقبول فنياً ومباح للشاعر، لكن مشكلته الحقيقية كمنت في "رسم الشخصية .(Characterization) "فقد حاول شوقي أن يجمع بين صورتين متناقضتين لكليوباترا: الصورة التاريخية الغربية الراسخة (الغانية اللعوب)، والصورة الوطنية المثالية التي أراد اختلاقها، مما أدى إلى شخصية مهزوزة دراماياً، لا هي نجحت في أن تكون بطلة تراجيدية متكاملة، ولا هي بقيت الصورة التاريخية المعروفة.16

إضافة إلى ذلك، انتقد مندور الحلول "التلفيقية" للنهايات عند شوقي، حيث يحاول الشاعر تخفيف وقع التراجيديا القاسي بإقحام نهايات فرعية سعيدة (مثل زواج الوصيفة هيلينا) بجانب الانتحار المأساوي للملكة، وهو ما يكسر "وحدة الأثر التراجيدي" ويشتت انتباه المشاهد، مما يعكس تأثر شوقي بالذائقة العربية التقليدية التي تميل للنهايات المريحة.19 ومع ذلك، يقر مندور ومعه تيار عريض من النقاد بريادة شوقي في تأسيس المسرح الشعري

العربي، وبقدرته الفائقة على تطويع اللغة العربية للشعر الدرامي لأول مرة بهذا المستوى الرفيع.17

الرابع: الاتجاه الواقعي السياسي.. "ألفريد فرج" وجدلية العدالة والثورة

مع صعود المد القومي العربي في الخمسينيات والستينيات، وتجذر الأفكار الاشتراكية والثورية، برز جيل جديد من الكتاب المسرحيين الذين تعاملوا مع التاريخ بمنظور مختلف جذرياً؛ منظور يرى في التاريخ ساحة للصراع الطبقي والسياسي، ومجالاً لمحاكمة القيم الكبرى، وليس مجرد سير للملوك والأمراء والعشاق. ويعد الكاتب المصري "ألفريد فرج" رائداً وعلامة فارقة في هذا المجال، خاصة في مسرحيتيه الأيقونيتين "سليمان الحلبي" و"الزير سالم."

4.1مسرحية "سليمان الحلبي": جدلية البطل والإرهابي وسؤال العدالة

كتب ألفريد فرج مسرحية "سليمان الحلبي" عام 1965، في ذروة الصعود الناصري وقبيل النكسة، مستلهماً حادثة اغتيال الجنرال كليبر (قائد الحملة الفرنسية في مصر) على يد الطالب الشامي الأزهري سليمان الحلبي.

- **البناء الدرامي وتقنية الجوقة** :استخدم فرج تقنية "الجوقة" (الكورس) بشكل حديث ومبتكر، حيث تبدأ المسرحية بمشهد استجواب جماعي يتحول فيه الجميع إلى "سليمان الحلبي"، حيث يهتف كل فرد "أنا سليمان الحلبي". هذه التقنية تكسر الفردية وتعطي دلالة رمزية عميقة بأن البطولة فعل جماعي وليست خلاصاً فردياً، وأن سليمان ليس مجرد فرد بل هو تعبير عن غضب أمة كاملة[20].
- **الإسقاط السياسي ومفهوم العدالة** :تطرح المسرحية سؤال "العدالة" في مواجهة "القوة" و"القانون". هل يحق للمستعمر الذي يملك القوة ويفرض القانون أن يتحدث عن العدالة؟ وهل اغتيال الطاغية المحتل جريمة إرهابية أم فعل تحرر مشروع؟ يقدم

فرج "سليمان" ليس كمجرم (كما صورته وثائق التحقيق الفرنسية التي اطلع عليها المؤلف) ولا كمتعصب ديني أعمى، بل كمثقف ثوري واعٍ يعي قضيته وعدالة موقفه [21].يرى الناقد علي الراعي أن المسرحية قدمت أطروحة لفكرة العدالة أكثر دقة وشمولاً، حيث يدرك الحلبي بوعيه الحاد أنه طرف في صراع سياسي وتاريخي كبير، وأن فعله هو الرد الطبيعي على عنف المستعمر[22].

- **التأويل المعاصر** :تمت قراءة المسرحية لاحقاً كإسقاط ذكي على العلاقة المتوترة بين المثقف والسلطة، وبين الشعب والقيادة، خاصة في ظل الأزمات التي واجهت المشروع القومي العربي. إنها مسرحية تمجد "الفعل" في زمن "الكلام"، وتنتصر للمقاومة كخيار وجودي.

4.2مسرحية "الزير سالم": المأساة القبلية واستشراف الهزيمة

في مسرحية "الزير سالم" (1967)، يعود ألفريد فرج إلى التاريخ الجاهلي ليقدم قراءة معاصرة ومختلفة كلياً لحرب البسوس الشهيرة.

- **نقد الثأر والقبلية العبثية** :لم يقدم فرج "الزير سالم" كبطل شعبي أسطوري خارق كما في السير الشعبية، بل كشخصية تراجيدية عدمية، مأزومة، تضيع عمرها في ثأر عبثي مستحيل (مطلب: "أريد كليباً حياً"). يرى النقاد أن المسرحية كانت بمثابة استشراف مرعب للهزيمة (نكسة 1967) الناتجة عن التفكك العربي والصراعات الداخلية العبثية التي تستنزف طاقة الأمة في حروب بينية لا طائل منها[23].

- **الإسقاط على الواقع العربي الممزق** :صوّر فرج العالم القبلي كعالم موحش، قاحل، تحكمه قوانين الدم والعصبية العمياء، وهو ما عكس بصدق حالة التمزق السياسي العربي في تلك الفترة. الشخصية هنا ليست "خارقة" بل "مأزومة"، تبحث عن عدل

مستحيل في عالم لا يعترف إلا بالقوة الغاشمة، مما يجعلها رمزاً للمثقف العربي المحبط الذي يصرخ في وادٍ غير ذي زرع[24].

الخامس: مسرح التسييس والملحمية.. "سعد الله ونوس" وتشريح الهزيمة

يمثل الكاتب السوري الكبير "سعد الله ونوس" النقلة النوعية الأخطر والأكثر جذرية في التعامل مع التاريخ في المسرح العربي. فبعد صدمة نكسة حزيران 1967، التي هزت الوجدان العربي، أعلن ونوس موت "المسرح التقليدي" ودعا إلى مشروع مسرحي جديد أسماه "مسرح التسييس (Theater of Politicization) "، الذي يهدف لا إلى الترفيه أو التطهير الأرسطي (تفريغ العواطف)، بل إلى تحريض الجمهور وتوريطه في الفعل المسرحي والتاريخي، ودفعه للتفكير في واقعه وتغييره.

5.1 مفهوم "مسرح التسييس" والقطيعة مع التقليد

يميز ونوس بوضوح بين "المسرح السياسي (Political Theater) "الذي قد تطرحه السلطة أو الأحزاب كدعاية أيديولوجية مباشرة، وبين "مسرح التسييس" الذي يهدف إلى خلق وعي نقدي جدلي لدى المتفرج. يعتمد هذا المسرح على هدم "الجدار الرابع" (ذلك الجدار الوهمي الذي يفصل الممثلين عن الجمهور)، وتحويل الصالة إلى جزء حيوي من اللعبة المسرحية [25].يرى ونوس أن التاريخ العربي ليس قدراً محتوماً، بل هو سلسلة من الأخطاء البشرية القابلة للتحليل والتصحيح، والتي يجب تشريحها بقسوة وجرأة.

5.2 مسرحية "مغامرة رأس المملوك جابر": التاريخ كأداة للإدانة والتوريط

تعتبر هذه المسرحية (1971) التطبيق العملي والنظري الأكثر نضجاً لنظريات ونوس في التسييس والمسرحة. تدور أحداثها التاريخية في بغداد أواخر العصر العباسي، حيث الصراع محتدم بين الخليفة والوزير، بينما العدو الخارجي (المغول) يقف على الأبواب، في تماثل صارخ مع الوضع العربي المعاصر.

- **بنية المسرحية (المسرح داخل المسرح)** :تدور الأحداث في إطارين: إطار "مقهى" شعبي معاصر حيث يجلس الزبائن (الجمهور)، وإطار الحكاية التاريخية التي يرويها "الحكواتي" (العم مونس). الزبائن، الذين يمثلون شرائح الشعب المختلفة، يتدخلون في الحكاية، يعلقون، ويعترضون على مسار الأحداث، مما يكسر الإيهام التقليدي ويخلق مسافة نقدية (التغريب البريختي) تسمح بالتفكير لا بالاندماج العاطفي[27].
- **المملوك جابر (البطل الانتهازي)** :جابر ليس بطلاً بالمعنى التقليدي، بل هو عبد مملوك انتهازي، ذكي لكنه يفتقر للوعي السياسي والأخلاقي. يحاول استغلال صراع السلطة لمصلحته الشخصية الضيقة (تحقيق حلمه بالزواج من الجارية زمردة)، فيبتكر حيلة شيطانية: يحلق شعر رأسه، يكتب رسالة الخيانة (طلب النجدة من العدو) على جلد رأسه، ينتظر نمو الشعر ليخفي الرسالة، ثم يتسلل عبر الحصار ليذهب بها إلى العدو. لكن المفارقة التراجيدية تكمن في أن الرسالة كانت تتضمن أمراً بقطع رأس حاملها، فيقطع العدو رأس جابر دون أن يدري بما يحمله[28].
- **رسالة المسرحية (إدانة الصمت)** :يدين ونوس "الشعب" (الزبائن في المقهى) بقدر إدانته للسلطة المتصارعة. فالشعب الذي يكتفي بالمشاهدة والانتظار (الفرجة السلبية)، ولا يتدخل في صنع مصيره، والذي يبحث عن "السلامة" الفردية في زمن الكوارث الجماعية، هو شريك أصيل في الكارثة. إن جملة "لماذا أنتم ساكتون؟" التي تتردد أصداؤها في أعمال ونوس هي صرخة تحريضية في وجه السلبية التاريخية[28].
- **توظيف التاريخ** :لم يهتم ونوس بالدقة التاريخية الحرفية بقدر اهتمامه بآليات السلطة والقمع التي تكرر نفسها عبر العصور. التاريخ هنا وسيلة لكشف "الراهن" وتعرية البنى الاجتماعية والسياسية التي تؤدي إلى الهزيمة المتكررة. إنه يقول: "انظروا، ما حدث في بغداد العباسية يحدث الآن، وللأسباب ذاتها[29]."

السادس: الاتجاه الاحتفالي والمغاربي.. العودة إلى "الحلقة" والذاكرة الحية

في المغرب العربي، اتخذ استلهام التاريخ والتراث منحىً جمالياً وشكلياً مختلفاً ومتميزاً، ركز على استعادة "الأشكال ما قبل المسرحية (Pre-theatrical forms) "واستنطاق الذاكرة الشعبية الحية، في ثورة على الشكل الغربي للمسرح.

6.1الطيب الصديقي: مسرحة المقامات وهندسة الفرجة

يعد المخرج والكاتب المغربي الكبير "الطيب الصديقي" رائداً في توظيف التراث العربي الكلاسيكي (مقامات بديع الزمان الهمذاني) والموروث الشعبي المغربي (سيدي عبد الرحمن المجدوب).

- **هندسة الفضاء المسرحي** :لم يكتفِ الصديقي بالنص التراثي، بل اشتغل بعمق على "فضاء" العرض، مستلهماً الساحات العامة والأسواق المغربية (مثل ساحة جامع الفنا بمراكش)، محاولاً كسر "العلبة الإيطالية" المستوردة التي تحبس الجمهور في مقاعد ثابتة.
- **التقنية الفنية** :اعتمد الصديقي على تقنيات "الحلقة"، ووجود "الراوي" أو "المداح"، وتعدد الأدوار للممثل الواحد، والارتجال المنضبط، والمزج الخلاق بين الفصحى والعامية، مما خلق مسرحاً "شاملاً" يعبر عن الذاكرة الشعبية والهوية المغربية المتعددة الروافد[31].

6.2عبد الكريم برشيد: النظرية الاحتفالية(Al-Ihtifaliya)

طرح الكاتب والمخرج "عبد الكريم برشيد" نظرية "المسرح الاحتفالي" كبديل فلسفي وجمالي للمسرح الأرسطي (التطهيري) والبريختي (التعليمي) معاً.

- **فلسفة الاحتفالية** :ترى هذه النظرية أن المسرح في جوهره "حفل" شعبي جماعي، وأن التراث ليس مادة ميتة توضع في المتاحف، بل كائن حي يسكن الوجدان.

يرفض برشيد التعامل مع التاريخ كـ "وثيقة جامدة"، بل يدعو إلى التعامل معه كـ "ذاكرة حية" قابلة للاستدعاء والمعايشة[5].

- **الفرق بين استلهام التاريخ والاحتفالية** :بينما قد يكتفي المسرح التاريخي التقليدي بسرد الوقائع ببرود، يسعى المسرح الاحتفالي إلى استعادة "روح" الجماعة وطقوسها. إنه لقاء حي وحميمي بين الممثل والجمهور في "الآن" و"الهنا"، حيث يتم إلغاء الحدود الوهمية بين المنصة والصالة، ليصبح الجميع مشاركاً في صناعة الحدث الاحتفالي [34]. في مسرحية "ابن الرومي في مدن الصفيح"، يستدعي برشيد الشاعر العباسي ابن الرومي ليعيش في أحياء الصفيح المعاصرة، في مفارقة زمنية تكشف بؤس الواقع واستمرار معاناة المثقف[35].

السابع: إشكاليات فنية ولغوية في المسرح التاريخي العربي

7.1إشكالية اللغة: الصراع بين الفصحى والعامية

ظلت قضية اللغة (Diglossia) عائقاً وتحدياً كبيراً في المسرح التاريخي العربي، وأثارت جدلاً واسعاً لم يحسم تماماً.

- **حجة أنصار الفصحى** :يرى أنصار الفصحى أن التاريخ العربي مدون بالفصحى، وأن الشخصيات التاريخية الكبرى (مثل الخلفاء، القادة، الفقهاء) لا يمكن منطقياً وفنياً أن تتحدث بالعامية المبتذلة، لما في ذلك من إسقاط لهيبتها وتشويه للواقع التاريخي. كما أن الفصحى هي الرابط القومي الموحد الذي يضمن وصول العرض لكل الجماهير العربية[4].
- **حجة أنصار العامية والواقعية** :يرى أنصار العامية أن المسرح فن "حياة" و"صدق"، وأن الفصحى المقعرة والمعجمية تخلق حاجزاً نفسياً بين الجمهور والعرض، وتجعل الشخصيات تبدو "خشبية" أو "خطابية" تفتقر للحرارة الإنسانية والعفوية[37].

- **الحل التوفيقي (اللغة الثالثة)** :لجأ كثير من الكتّاب الكبار (مثل توفيق الحكيم في مرحلته المتأخرة وألفريد فرج وسعد الله ونوس) إلى ابتكار "لغة ثالثة" أو "فصحى العصر"، وهي لغة فصحى مبسطة، سلسلة، تقترب في تراكيبها من روح العامية دون أن تقع في ابتذالها، أو عامية مهذبة ترقى لمستوى الفصحى. هدفت هذه اللغة إلى الحفاظ على جلال التاريخ وحيوية الدراما وصدقها في آن واحد[36].

7.2التوظيف السياسي (الإسقاط) وخطر تشويه التاريخ

أدى الإفراط في "الإسقاط السياسي" أحياناً إلى ليّ عنق الحقائق التاريخية لتناسب المقولات الأيديولوجية المعاصرة للكاتب. وقد حذر نقاد كبار مثل "علي الراعي" و"محمد مندور" من خطورة أن يتحول المسرح إلى "منشور سياسي" مباشر يفقد قيمته الفنية والجمالية والتوثيقية. ففي بعض الأعمال الضعيفة فنياً، تحولت الشخصيات التاريخية إلى مجرد "أبواق" تردد شعارات الستينيات والسبعينيات، مما أفقدها مصداقيتها التاريخية وعمقها الإنساني، وحول التاريخ إلى مجرد "شماعة" للأفكار المسبقة [13].إن عملية "التشويش" المتعمد على التاريخ بغرض الإسقاط قد تؤدي إلى نتائج عكسية، حيث يتم تزييف وعي الجمهور بالماضي بدلاً من تنويره، مما يخلق قطيعة معرفية مع التاريخ الحقيقي[40].

الخلاصة واستنتاجات: مستقبل الذاكرة على الخشبة

لقد مر استلهام التاريخ في المسرح العربي بمراحل تطورية متعددة تعكس نضج الوعي العربي:

1. **مرحلة الانبهار والاقتباس (الرواد)** :محاولة إثبات الذات عبر تقليد الغرب واستحضار التاريخ كديكور.
2. **مرحلة البعث القومي (الرومانسية الكلاسيكية)** :تمجيد الأبطال والدفاع عنهم وتجميل التاريخ (أحمد شوقي).

3. **مرحلة النقد والثورة (الواقعية والملحمية)** :استخدام التاريخ كأداة "تشريح" لمحاكمة الحاضر وكشف أسباب الهزيمة والتخلف (سعد الله ونوس، ألفريد فرج).

4. **مرحلة التأصيل والاحتفال (التراثية)** :العودة إلى الأشكال الفرجوية الشعبية وإعادة الاعتبار للذاكرة الحية (الطيب الصديقي، عبد الكريم برشيد).

الاستنتاجات النهائية:

- إن المسرح العربي "وُلد سياسياً" في عباءة التاريخ. لم يكن التاريخ يوماً مهرباً سلبياً بقدر ما كان ساحة مواجهة فكرية وسياسية[2].

- نجح المسرحيون العرب في تحويل التراث من "قيد" سلفي إلى "طاقة" إبداعية خلاقة، لكنهم اصطدموا دائماً بجدار السلطة والرقابة، مما جعل "الرمزية التاريخية" و"الإسقاط" خيارات إجبارية لا اختيارية لقول المسكوت عنه.

- تبقى تجربة سعد الله ونوس في "تسييس" التاريخ، وتجربة الاحتفاليين المغاربة في "أنسنة" التراث، هما العلامتان الأبرز في تشكيل هوية مسرحية عربية متميزة، لا تكتفي باستيراد القوالب الغربية الجاهزة، بل تشتق أدواتها من صميم الثقافة العربية.

إن التحدي القادم للمسرح العربي في القرن الحادي والعشرين يكمن في كيفية التعامل مع التاريخ في عصر العولمة والصورة الرقمية، وهل سيظل التاريخ مخزناً للأقنعة السياسية، أم سيتحول إلى مادة لجماليات بصرية وسينوغرافية جديدة تتجاوز "سلطة النص" إلى رحابة "الفرجة" الشاملة.

جدول مقارنة: مناهج التعامل مع التاريخ عند رواد المسرح العربي

الوظيفة الدرامية والفكرية	المنهج في التعامل مع التاريخ	العمل النموذجي	الكاتب المسرحي
غنائية شعرية، إحياء الأمجاد، محاكاة الكلاسيكية الغربية (الفرنسية).	**انتقائي تبريري (رومانسي)** :الدفاع عن الشخصية وتجميلها بدافع وطني.	*مصرع كليوباترا*	**أحمد شوقي**
إسقاط سياسي على قضايا الاستقلال، الثورة، العلاقة بين المثقف والسلطة.	**توثيقي جدلي (واقعي)** : البحث في الوثائق لإعادة قراءة الحدث من منظور "العدالة" والمقاومة.	*سليمان الحلبي*	**ألفريد فرج**
التسييس، نقد سلبية الشعوب، كشف آليات الاستبداد، إدانة الصمت.	**تحريضي ملحمي (بريختي)** :استخدام "التغريب"، تكسير السرد التاريخي، إشراك الجمهور.	*مغامرة رأس المملوك جابر*	**سعد الله ونوس**
تحقيق اللقاء الحي (الاحتفال) بين الماضي والحاضر، تأصيل الفرجة العربية.	**احتفالي (تراثي)** :التعامل مع التراث كذاكرة حية، تداخل الأزمنة والشخصيات.	*ابن الرومي في مدن الصفيح*	**عبد الكريم برشيد**