المحاضرة الثانية عشر: اتجاهات المادة التاريخية في المسرح العربي: جدلية التراث والواقع والثورة

مقدمة: أزمة التاريخ والبحث عن الكينونة الدرامية

يشكل التعامل مع المادة التاريخية في المسرح العربي محوراً إشكالياً بالغ التعقيد، يتجاوز كونه مجرد استلهام قصصي أو استعراض لأمجاد غابرة، ليصبح أداة فكرية وجمالية حادة لمحاكمة الحاضر، وتفكيك البنى الاجتماعية والسياسية، والبحث عن هوية مسرحية عربية متميزة في خضم الصراع مع النماذج الغربية الوافدة. إن هذه "المحاضرة الثانية عشرة"، التي نعيد صياغتها وتوسيعها في هذا التقرير، تمثل وقفة نقدية شاملة للتحولات الجذرية التي طرأت على آليات توظيف التاريخ في الدراما العربية، وبالتحديد التحول المفصلي الذي أحدثته هزيمة يونيو 1967، والتي نقلت المسرح العربي من مرحلة "الإحياء والتمجيد" الرومانسي إلى مرحلة "المساءلة والمحاكمة" القاسية للذات وللتراث[1].

إن المسرح العربي، منذ إرهاصاته الأولى مع مارون النقاش وأبي خليل القباني، وجد في التاريخ ملاذاً ومصدراً للشرعية الثقافية، محاولاً إثبات أن العرب يمتلكون جذوراً درامية، أو على الأقل سرديات كبرى تصلح للمسرحة. بيد أن الاتجاهات المعاصرة التي يحللها هذا التقرير تختلف جذرياً عن تلك البدايات التأسيسية. نحن هنا بصدد الانتقال من مفهوم "الرواية التاريخية" التي تسعى لتوثيق الحدث، إلى "المسرحية التاريخية" التي تستخدم التاريخ قناعاً (Mask) لقول ما لا يمكن قوله عن الحاضر، أو منصة لإعادة تشكيل الوعي الجمعي وتثويره [3].التاريخ في المسرح العربي المعاصر لم يعد "متحفاً" للشخصيات، بل "محكمة" تصدر أحكامها على الحاضر عبر استنطاق الماضي.

سيركز هذا التقرير التحليلي الموسع على تفكيك اتجاهات متباينة ولكنها متكاملة في التعامل مع المادة التاريخية: بدءاً من الاتجاه نحو "البطولة الجماعية" ونزع القداسة عن البطل الفرد كما عند محمود دياب، مروراً بالاتجاه "الثوري الماركسي" الذي يرى في حركات التمرد

التاريخية (كالزنج والقرامطة) معادلاً موضوعياً للثورات المعاصرة كما عند معين بسيسو وعبد الرحمن الشرقاوي؛ وصولاً إلى الاتجاه "الوجودي المؤنسن" الذي يعيد قراءة الشخصيات الهامشية أو المكروهة تاريخياً كما فعل ممدوح عدوان؛ والاتجاه "التراثي الاحتفالي" الذي يسعى لتأصيل شكل مسرحي عربي نابع من التراث كما عند عز الدين المدني وعبد الكريم برشيد؛ وأخيراً الاتجاه "الساخر" الذي يحطم أصنام التاريخ كما عند محمد الماغوط.

الأول: التأسيس والتمجيد - البطل التاريخي كمعلم قومي

1.1من نجيب الحداد إلى فرح أنطون: صلاح الدين كنموذج أخلاقي

قبل الدخول في معترك التجريب والحداثة، لا بد من تأصيل المسار عبر النظر إلى البدايات التي كرست التاريخ كأداة تعليمية وتربوية. في بدايات القرن العشرين، كان المسرح العربي، المتأثر بالنموذج الكلاسيكي الغربي، يسعى لتقديم التاريخ في صورة "نقية" تمجد البطولات العربية والإسلامية لرفع الروح المعنوية في مواجهة الاستعمار.

تُعد مسرحية "صلاح الدين الأيوبي" لنجيب الحداد (1929) نموذجاً لهذا الاتجاه. استند الحداد في نصه إلى مصادر تاريخية صليبية وعربية، مستلهماً رواية "الطلسم" لوالتر سكوت، ليقدم صلاح الدين كبطل مثالي يجمع بين الفروسية والحكمة [5]. كان الهدف هنا ليس نقد التاريخ، بل استخدامه كأداة تعبئة، حيث الشخصيات تُرسم بخطوط واضحة بين الخير والشر، والحوارات تميل إلى الفصاحة والخطابة التي تدغدغ المشاعر القومية [5].في هذا السياق، لم يكن التاريخ إشكالية، بل كان حلاً؛ حلاً لأزمة الهوية في مواجهة التغريب، وحلاً لغياب النصوص الدرامية العربية الأصيلة.

وعلى نفس المنوال، قدم فرح أنطون مسرحيته "السلطان صلاح الدين ومملكة أورشليم" (1914)، التي تنتمي للمسرح التاريخي الجاد. في هذه المسرحية، يمثل صلاح الدين "الفكر

الإسلامي القوي" وعزة السلطنة، بينما يمثل الآخر (الفرنجة) التحدي الذي يجب تجاوزه [7]. كان أنطون، والمفكرون النهضويون في عصره، يرون في استحضار التاريخ وسيلة لإحياء الوعي القومي، وبناء صورة ذاتية إيجابية للعربي كـ "فارس فصيح صاحب رسالة" وقادر على صناعة التاريخ، وهو ما كان ضرورياً في مرحلة التحرر من الاستعمار[8].

جدول 1: مقارنة بين مرحلة التمجيد ومرحلة المساءلة في المسرح التاريخي

معيار المقارنة	مرحلة التمجيد (ما قبل 1967)	مرحلة المساءلة والمحاكمة (ما بعد 1967)
الوظيفة الدرامية	تعليمية، تعبوية، إحياء الأمجاد.	نقدية، تحريضية، تعرية الواقع.
طبيعة البطل	بطل فردي، معصوم، مثالي.(Hero)	بطل إشكالي، مهزوم، جماعي، أو مضاد .(Anti-hero)
العلاقة مع الجمهور	تلقين وإعجاب.	توريط، مشاركة، صدمة .(Alienation)
اللغة	فصحى تراثية، خطابية، شعرية.	مزيج من الفصحى والعامية، لغة الحياة اليومية، أو شاعرية حداثية.
أمثلة	نجيب الحداد، أحمد شوقي، عزيز أباظة.	سعد الله ونوس، محمود دياب، محمد الماغوط.

الثاني: تحطيم "البطل الفرد" وصعود "البطولة الجماعية"

2.1محمود دياب ومحاكمة التاريخ الرسمي في "باب الفتوح"

شكلت مسرحية "باب الفتوح" لمحمود دياب، التي قُدمت في أعقاب نكسة 1967، انقلاباً مفاهيمياً على صورة "صلاح الدين" التي رسخها الحداد وأنطون والسينما المصرية. فبينما كان التركيز سابقاً على القائد الملهم، قام دياب بعملية إزاحة (Displacement) لمركز الثقل الدرامي من الفرد إلى الجماعة، طارحاً فرضية جريئة: "إن بناء الإنسان قبل بناء الوطن، وأن تحرير الإنسان قبل تحرير الأرض[9]."

فلسفة البناء الدرامي والتشكيلات الجماعية:

يقوم دياب بتفكيك التاريخ الرسمي عبر تقنيات مسرحية متقدمة. المسرحية لا تنفي وجود صلاح الدين، لكنها تظهره كنتيجة لحراك الشعب وليس كصانع وحيد له. في تحليل البنية الدرامية للنص، نجد أن "الجوقة (Chorus) "أو المجموعة الشعبية تحتل المساحة الأكبر. هذه الجوقة ليست مجرد معلق سلبي كما في التراجيديا الإغريقية، بل هي "الفاعل الدرامي" الحقيقي.10

توضح التعليمات المسرحية (الديداسكاليا) في "باب الفتوح" هذا التوجه، حيث يطلب المؤلف من المخرج خلق "معادل تعبيري صوتي وحركي" لحالات الشعب. في مشاهد الحصار، تتحول الكتل البشرية إلى تكوينات بصرية تعبر عن القهر ثم التمرد، مستخدمة الهمهمات والحركات الإيقاعية بدلاً من الحوارات الخطابية الطويلة.11 هذا التوظيف يجعل "البطولة الجماعية" ممارسة مسرحية وليست مجرد شعار سياسي، حيث يذوب الفرد في المجموع ليخلق قوة قادرة على التغيير.

التداخل الزمني وكسر الإيهام:

يستخدم دياب تقنية "المسرح داخل المسرح" والمزج بين الأزمنة. نرى شخصيات معاصرة (أسامة، الكاتب) تناقش التاريخ وتتداخل معه، مما يكسر الإيهام ويدفع الجمهور للتفكير النقدي بدلاً من الاندماج العاطفي.10 في أحد المشاهد المفصلية، عندما يحاصر الجنود الغزاة الشعب، يأتي صوت "سليمان" (أحد أفراد الشعب) كصدى من بين الجمهور في الصالة، صائحاً: "إذا كان الغزو بالسلاح يخلق للغزاة حقاً من العدم فإن المناسر يحق لها ما تغتصبه".11 هذا التداخل بين خشبة المسرح وصالة الجمهور يحقق هدف دياب في جعل "القضية التاريخية" قضية راهنة، ومحاكمة الحاضر بأدوات الماضي.

2.2المقارنة مع "ليلة مصرع غيفارا العظيم": أزمة الثائر

يتجلى البعد النقدي لمرحلة الستينيات عند مقارنة "باب الفتوح" بمسرحية "ليلة مصرع غيفارا العظيم" لميخائيل رومان. فبينما يؤكد دياب على أسبقية بناء الإنسان، يذهب رومان إلى أن "عطب الثائر المعاصر يعني عطب الثورة المعاصرة [9]."كلا العملين يشتركان في تشخيص الأزمة: الهزيمة لم تكن عسكرية فحسب، بل كانت هزيمة للإنسان العربي من الداخل، وهزيمة للبنى التقليدية التي أنتجت "البطل الفرد" العاجز عن المواجهة منفرداً.

الثالث: التاريخ كقناع أيديولوجي - الماركسية والثورة الفلسطينية

3.1معين بسيسو وثورة الزنج: جدلية "الأنا" و"الآخر"

في مسرحية "ثورة الزنج"، يتجاوز الشاعر الفلسطيني معين بسيسو حدود الاستلهام التاريخي إلى التوظيف الأيديولوجي الصريح. يختار بسيسو ثورة الزنج (القرن الثالث الهجري) موضوعاً لعمله، ليس لتوثيقها، بل ليتخذها "وسيلة لإضاءة ثورة فلسطين، وإصدار الأحكام عليها[13]."

التناص التاريخي والإسقاط الثوري:

يعتمد بسيسو على تقنية "القناع (Persona) "بشكل مكثف. شخصية "علي بن محمد" (قائد الزنج) ليست سوى قناع للثائر الفلسطيني المعاصر، والبصرة وبغداد هما قناع للمدن العربية والمخيمات الفلسطينية. يربط بسيسو ببراعة بين عذابات الزنج تحت سياط الإقطاعيين العباسيين، وبين عذابات الفلسطينيين تحت الاحتلال، بل يمد الخط ليربط النكبة الفلسطينية بمأساة الهنود الحمر، مما يمنح نصه بعداً أممياً ماركسياً يرى في الصراع الطبقي والاستعماري وحدة واحدة عبر التاريخ.13

الأحداث تجري على مستويين زمنيين متداخلين: المستوى المعاصر (الثورة الفلسطينية) والمستوى التاريخي (ثورة الزنج). هذا التداخل مقصود لإلغاء المسافة الزمنية والقول بأن "القمع واحد" و"الثورة واحدة". في أحد المشاهد، يصرخ عبد الله: "لا يستأذن عبد من قيصره كي يعلن ثورة" 13، وهي عبارة تلخص الفلسفة الثورية للمسرحية: الشرعية تُنتزع ولا تُمنح.

الرمزية الدينية والسياسية:

يستلهم بسيسو الرموز الدينية ويعيد تأويلها. قصة "العنكبوت والحمامة" في الغار، التي ارتبطت تقليدياً بالحماية الإلهية، تتحول عند بسيسو إلى رمز للتضليل والخداع في العصر الحديث، حيث ينسج العنكبوت خيوط المؤامرات السياسية لتزييف الحقائق.15 كما يستخدم الرموز الطقسية مثل "العتمة" و"الشموع" لإشراك الجمهور في الحالة الشعورية للثورة، محاولاً كسر الجمود التقليدي للمسرح.13

3.2عبد الرحمن الشرقاوي ومسرحية "الحسين": الكلمة كفعل ثوري

في السياق ذاته، يقدم عبد الرحمن الشرقاوي في مسرحيته "الحسين ثائراً" و"الحسين شهيداً" قراءة يسارية إسلامية للتاريخ. الحسين هنا ليس مجرد سبط للنبي، بل هو زعيم سياسي يمتلك برنامجاً للعدالة الاجتماعية ومحاربة الفساد الأموي.16

يركز الشرقاوي على "الكلمة" باعتبارها السلاح الأمضى في وجه الطغيان. الحوار الشهير: "أتعرف ما معنى الكلمة؟... الكلمة نور، وبعض الكلمات قبور" يجسد رؤية الشرقاوي لدور المثقف والثائر. التاريخ عند الشرقاوي هو ساحة للصراع بين "الشرعية الثورية" (الحسين) و"الشرعية الوراثية المستبدة" (يزيد). كما يوظف شخصية "وحشي" (قاتل حمزة) كرمز للندم التاريخي وللأداة التي يستخدمها الطغاة ثم ينبذونها، مما يعكس تحليلاً عميقاً لآليات السلطة.18 الشرقاوي لا يسعى لتقديم وثيقة فقهية، بل وثيقة سياسية تدين الصمت العربي المعاصر تجاه الظلم.

3.3ألفريد فرج و"سليمان الحلبي": عدالة القضية وإشكالية العنف

يضيف ألفريد فرج بعداً آخر في مسرحيته "سليمان الحلبي" (1965)، حيث يطرح إشكالية العدالة والعنف الثوري. من خلال شخصية الطالب الأزهري الشامي الذي يغتال الجنود الفرنسيين (كليبر)، يناقش فرج جدلية "العمل الفردي" مقابل "التنظيم الجماعي". المسرحية تُقرأ غالباً كإسقاط على المقاومة ضد الاستعمار وعلى المشروع الناصري الذي مجّد "العدل" و"الحرية". يستخدم فرج تقنيات "المسرح الملحمي" أيضاً عبر شخصية "المؤرخ الجبرتي" الذي يمثل صوت العقل والتوثيق، بينما يمثل سليمان صوت الفعل والغضب [19]. هذا التوتر بين "المثقف" و"الفدائي" يعكس التوترات التي عاشها المجتمع المصري في تلك الحقبة.

الرابع: أنسنة التاريخ والبعد الوجودي

4.1ممدوح عدوان و"ليل العبيد": إعادة الاعتبار للهامش والمكروه

يتميز الكاتب السوري ممدوح عدوان بنزعة "أنسنة (Humanization) "واضحة وعميقة للشخصيات التاريخية، خاصة تلك التي شيطنها التاريخ الرسمي أو همشها. في مسرحيته "ليل

العبيد"، يتناول شخصية "وحشي"، العبد الحبشي قاتل حمزة بن عبد المطلب، ليحوله من "قاتل" في السردية الدينية إلى "بطل تراجيدي" في السردية المسرحية[21].

وحشي والبحث عن الحرية:

في التاريخ التقليدي، وحشي هو أداة قتل ثم تائب. أما عند عدوان، فهو إنسان وجودي يعاني من أزمة هوية وحرية عميقة. يطرح عدوان سؤالاً جوهرياً عبر هذه الشخصية: هل الحرية هي مجرد العتق القانوني من الرق؟ يكتشف وحشي أن حريته التي نالها بقتل حمزة (بناءً على وعد هند بنت عتبة) لم تمنحه الحرية الداخلية، بل ظل أسير نظرة المجتمع الدونية وأسير عقدته الخاصة. يقول وحشي: "أنت يا حريتي... إنهم يحاربون من أجل ثأرهم وتجارتهم وأنا أحارب من أجلك أنت".22

يضع عدوان "وحشي" في مثلث درامي مع "بلال بن رباح" و"هند بنت عتبة". هند تمثل السلطة البراغماتية التي تستخدم المهمشين كوقود لحروبها. بلال يمثل العبد الذي وجد حريته وتحققه في العقيدة والانتماء الجديد. أما وحشي، فهو العبد "المتمرد" والضائع الذي لا يجد ملاذاً لا في السلطة (التي تحتقره بعد استخدامه) ولا في الدين (في البداية)، بل يظل يبحث عن معنى وجوده الخاص.

إسقاطات "ليل العبيد" و"محاكمة الرجل الذي لم يحارب:"

المسرحية ليست مجرد استعادة لقصة من فجر الإسلام، بل هي تشريح قاسٍ لعلاقة المواطن العربي بالسلطة المعاصرة. "العبودية" في نص عدوان هي رمز للقهر السياسي والاجتماعي. وحشي يمثل المواطن الفرد المسحوق الذي يُدفع لارتكاب الجرائم أو خوض الحروب باسم "الحرية" أو "الواجب" التي يحددها الأسياد، ليكتشف في النهاية أنه كان مجرد "رمح" في يد السلطة.

وفي مسرحية أخرى بعنوان "محاكمة الرجل الذي لم يحارب"، يستحضر عدوان فترة الغزو المغولي لبغداد، ليسقطها على الواقع العربي. بطل المسرحية "أبو الشكر" (مواطن عادي) يُحاكم بتهمة الخيانة لأنه لم يقاتل، بينما يدافع هو عن نفسه بأنه لم يجد وطناً يدافع عنه، بل وجد سلطة تقمعه. هنا يتحول التاريخ إلى مرآة "تغريبية (Brechtian Alienation) " تكشف التناقض بين شعارات السلطة وواقع الفرد المطحون.23

الخامس: السخرية من التاريخ وتحطيم الأصنام

5.1محمد الماغوط و"المهرج": بيع التاريخ في المزاد العلني

إذا كان دياب يحاكم التاريخ بجدية، وعدوان يؤنسنه بأسى، فإن محمد الماغوط يسخر منه بمرارة "الكوميديا السوداء". في مسرحية "المهرج" (1960)، يقوم الماغوط بعملية تفكيك ساخرة لقداسة التاريخ العربي عبر استحضار شخصية "عبد الرحمن الداخل" (صقر قريش)، مؤسس الدولة الأموية في الأندلس[26].

التقابل الصادم والفانتازيا التاريخية:

تقوم المسرحية على فكرة فانتازية: "صقر قريش" يُبعث حياً في الزمن المعاصر. لكن بدلاً من أن يجد التقدير والأمجاد، يجد نفسه في مواجهة واقع عربي بائس ومفكك. يجد صقر قريش نفسه متهماً في مخفر شرطة، مطارداً، ولا يملك أوراقاً ثبوتية! وفي ذروة السخرية المريرة، يتم عرض "صقر قريش" للبيع في المزاد العلني، ويتضح أن السفير الإسباني (ممثل أحفاد أعدائه التاريخيين) هو الوحيد المهتم بشرائه كتراث، بينما العرب المعاصرون لا يكترثون له إلا كسلعة يمكن المقايضة بها.27

المهرج كمعادل للمثقف المهزوم:

شخصية "المهرج" في المسرحية هي المعادل الموضوعي للماغوط نفسه وللمواطن العربي والمثقف المهزوم. المهرج هو الشخصية التي تسخر من كل شيء لأنها فقدت كل شيء.

من خلاله، يهشم الماغوط "الصنم" التاريخي، ليس كرهاً في التاريخ بحد ذاته، بل لتعرية الحاضر الذي يعتاش على اجترار الماضي لتخدير الشعوب. الرسالة واضحة وقاسية: لا جدوى من البكاء على الأندلس المفقودة ونحن نضيع أوطاناً جديدة كل يوم (فلسطين، لواء إسكندرون، الجولان). اللغة في المسرحية حادة، جارحة، وبعيدة كل البعد عن الفصاحة التقليدية للمسرح التاريخي، مستخدمة "النكتة" كأداة سياسية للتعرية.28

السادس: التراث والبحث عن "الشكل" المسرحي العربي (التأصيل)

في مقابل الاتجاهات التي ركزت على "المضمون" التاريخي (سياسياً أو اجتماعياً)، برز اتجاه مغاربي قوي ركز على "الشكل (Form) "، باحثاً في التراث عن قوالب مسرحية عربية أصيلة تقطع مع التبعية للنموذج الأرسطي الغربي (العلبة الإيطالية).

6.1عز الدين المدني: نظرية المسرح التراثي والزمن الدائري

يمثل الكاتب التونسي عز الدين المدني رائداً في هذا المجال. في مسرحياته "ثورة صاحب الحمار" و"ديوان الزنج" و"رحلة الحلاج"، يعود المدني إلى التراث (Turath) باعتباره خزاناً للأشكال الفرجوية، وليس فقط للحكايات[31].

ثورة صاحب الحمار ونقد السلطة:

في "ثورة صاحب الحمار"، يتناول المدني ثورة "مخلد بن كيداد" الخوارجي ضد الفاطميين في تونس. لكنه لا يقدمها كسرد تاريخي خطي، بل كدورة عبثية من العنف والسلطة. الشخصيات (أبو يزيد، سبيكة، العراف) تتحرك في فضاء يمزج بين الواقع والأسطورة. المدني يستخدم التاريخ هنا ليقول إن الثورات التي تفتقر إلى الوعي قد تتحول إلى استبداد جديد، وهو نقد مبطن للانقلابات العسكرية في العالم العربي.

أهم ما يميز المدني هو استخدامه لمصطلح "ديوان" في "ديوان الزنج"، مشيراً إلى السجل الجامع للأخبار. النص المسرحي عنده "نص مفتوح" يتداخل فيه الخطاب التاريخي

(نصوص الطبري وابن الأثير) مع الخطاب المسرحي المعاصر، كاسراً الجدار الرابع ومستلهماً تقنيات "الحلقة" و"المداح".33

6.2عبد الكريم برشيد والمسرح الاحتفالي: فلسفة "الآن وهنا"

يذهب المغربي عبد الكريم برشيد أبعد من ذلك في تنظيره لـ "المسرح الاحتفالي " (Festivity/Ihtifaliya).يرفض برشيد مفهوم "المحاكاة" الأرسطي، ويطرح بدلاً منه مفهوم "الاحتفال."

التاريخ كذاكرة حية:

في النظرية الاحتفالية، التاريخ ليس "ماضياً" انتهى، بل هو "ذاكرة حية" تستحضر في اللحظة الراهنة. المسرحية الاحتفالية هي "موعد عام" يلتقي فيه الناس في "الآن" و"هنا". يعتمد برشيد على أشكال "الحلقة" و"البساط" و"سلطان الطلبة" المغربية، وهي أشكال لا تفصل بين الممثل والمتفرج وتسمح بالارتجال. في مسرحياته مثل "امرؤ القيس في باريس" أو "ابن الرومي في مدن الصفيح"، يتم "بعث" الشخصيات التاريخية لتشارك الجمهور همومه الحالية، وتتحول إلى كائنات معاصرة تحاور وتنتقد.36 الاحتفالية تسعى لتحرير الإنسان العربي من "الاستلاب" للنموذج الغربي عبر العودة إلى الأصول الفرجوية الشعبية.

6.3الطيب الصديقي وإحياء المقامات

يكمل الطيب الصديقي هذا المثلث المغاربي عبر اشتغاله على "مقامات بديع الزمان الهمذاني". الصديقي لم يكتفِ بمسرحة النص الأدبي، بل حول "المقامة" إلى عرض فرجوي بصري يعتمد على الراوي (الحكواتي) والتشخيص الجماعي. في تجربته، يتحول التراث اللغوي إلى حركة وإيقاع ولون، مستعيداً تقاليد "الحلقة" في ساحة جامع الفنا بمراكش. الصديقي أثبت أن التراث العربي يحمل في طياته بذوراً مسرحية حقيقية تحتاج فقط إلى من يكتشفها ويعيد صياغتها برؤية حداثية[39].

السابع: سعد الله ونوس ومسرح التسييس - من الإسقاط إلى التفكيك

لا يمكن الحديث عن المادة التاريخية دون الوقوف طويلاً عند تجربة سعد الله ونوس، الذي نقل التعامل مع التاريخ من مستوى "الإسقاط السياسي" البسيط (Political Projection) إلى مستوى "مسرح التسييس (Theatre of Politicization) " العميق[42].

بين المسرح السياسي ومسرح التسييس:

يميز ونوس بدقة بين "المسرح السياسي" الذي قد يكتفي بطرح شعارات أو نقد السلطة بشكل مباشر، وبين "مسرح التسييس" الذي يهدف إلى خلق حوار مع الجمهور يدفعهم للتفكير في شرطهم التاريخي. في مسرحيته "مغامرة رأس المملوك جابر"، يعود ونوس إلى تاريخ المماليك، لكنه لا يسرد قصة، بل يورط الجمهور في لعبة "الحكاية". الجمهور في مسرح ونوس ليس متلقياً سلبياً، بل هو جزء من اللعبة، يُسأل ويُحاور.

في "الملك هو الملك"، يستخدم ونوس حكاية من "ألف ليلة وليلة" (أبو الحسن المغفل) ليفكك ميكانيزمات السلطة. التاريخ هنا ليس مقصوداً لذاته، بل هو "مختبر " (Laboratory) لتحليل كيف تصنع الرموز والملابس والألقاب الطغاة. إن ونوس، متأثراً ببريشت وبيسكاتور، يستخدم التاريخ لعملية "تغريب" تجعل المألوف (الاستبداد) يبدو غريباً وقابلاً للتغيير.44

الثامن: التحليل النظري المقارن

8.1آليات التعامل مع التاريخ: الإسقاط مقابل التفكيك

بناءً على النماذج السابقة، يمكن تصنيف آليات التعامل مع التاريخ في المسرح العربي إلى تيارين رئيسيين:

1. **تيار الإسقاط :(Projection/Isqat)** وهو الأكثر شيوعاً، حيث يتم "إلباس" الشخصيات التاريخية أفكاراً وهموماً معاصرة. مثال: "سليمان الحلبي" لألفريد فرج (إسقاط الناصرية والمقاومة)، و"ثورة الزنج" لبسيسو (إسقاط الثورة الفلسطينية). يرى النقاد أن هذا الإسقاط قد يؤدي أحياناً إلى "تزوير" التاريخ لصالح الأيديولوجيا، لكنه مبرر فنياً في إطار "الصدق الفني" لا "الصدق التاريخي[3]."

2. **تيار التفكيك وإعادة الإنتاج :(Deconstruction & Reconstruction)** وهو تيار أكثر نضجاً يسعى لفهم "بنية" التاريخ وليس فقط استعارة أحداثه. مثال: سعد الله ونوس في "منمنمات تاريخية" حيث يعيد قراءة ابن خلدون وتيمورلنك لفهم أسباب التخلف الحضاري، ومحمود دياب في "باب الفتوح" الذي يفكك مفهوم البطولة ذاته[42].

جدول 2: آليات المعالجة الدرامية للمادة التاريخية

الهدف المرجو	المثال التطبيقي	المفهوم	الآلية
نقد السلطة الحالية، التعبئة السياسية، الهروب من الرقابة.	*ثورة الزنج*)بسيسو(، *سليمان الحلبي*)فرج.(	قراءة الحاضر من خلال الماضي (الماضي مرآة).	**الإسقاط (Projection)**

الهدف المرجو	المثال التطبيقي	المفهوم	الآلية
كسر القداسة، فهم الدوافع النفسية، التعاطف الوجودي.	*ليل العبيد*)عدوان(، *باب الفتوح*) دياب.(	إبراز الجانب البشري والضعف والتردد للشخصيات.	**الأنسنة (Humanization)**
تأكيد الهوية الثقافية، التحرر من التبعية الغربية.	*المسرح الاحتفالي*)برشيد(، *المقامات*)الصديقي.(	البحث عن أشكال مسرحية تراثية (فرجة).	**التأصيل (Authenticity)**
الصدمة، كشف الزيف، التنفيس عن الغضب.	*المهرج*)الماغوط.(	تحطيم الرموز التاريخية عبر الكوميديا السوداء.	**السخرية (Satire)**
الوعي المعرفي، فهم أسباب	*منمنمات تاريخية*)ونوس(، *ثورة*	تحليل بنية التاريخ وكشف تناقضاته.	**التفكيك (Deconstruction)**

الهدف المرجو	المثال التطبيقي	المفهوم	الآلية
الهزيمة، التغيير العقلي.	*صاحب الحمار*)المدني.(		

8.2التأثيرات العالمية: بريشت وبيسكاتور

على الرغم من البحث عن "الأصالة"، فإن تأثير المسرح الملحمي (Epic Theatre) لبرتولت بريشت كان حاسماً في توجيه المسرحيين العرب نحو التاريخ. تقنيات "التغريب " (Verfremdungseffekt) و"كسر الجدار الرابع" مكنت دياب وونوس والشرقاوي من التعامل مع التاريخ بموضوعية نقدية. لكن المفارقة تكمن في أنهم استخدموا أدوات بريشت للبحث عن شكل عربي خالص، فاستبدلوا "الراوي" البريشتي بـ "الحكواتي" العربي، واستبدلوا "الأغنية التعليمية" بـ "الموال" الشعبي[24].

الخاتمة: التاريخ كأفق للمستقبل

نخلص من هذا التحليل المعمق إلى أن "اتجاهات المادة التاريخية في المسرح العربي" لم تكن مجرد تيارات فنية عابرة، بل كانت انعكاساً دقيقاً لتحولات الوعي العربي وتمزقاته. لقد انتقل المسرح من "تمجيد السلف" كوسيلة للدفاع عن الذات، إلى "نقد السلف" كوسيلة لفهم الذات، ثم إلى "استلهام أشكال السلف" كوسيلة لتأكيد الذات.

لقد نجح رواد مثل محمود دياب وسعد الله ونوس وعز الدين المدني في تحويل "الوثيقة الصامتة" إلى "دراما ناطقة"، جاعلين من التاريخ مادة طيعة للمساءلة. إنهم لم يهربوا إلى الماضي خوفاً من الحاضر، بل ذهبوا إليه متسلحين بأسئلة الهزيمة والحرية والهوية، ليعودوا منه لا بإجابات جاهزة، بل بمزيد من الأسئلة التي تضع الجمهور أمام مسؤولياته التاريخية.

اليوم، ومع التغيرات الجيوسياسية المتسارعة في المنطقة، يظل هذا الإرث المسرحي مرجعاً أساسياً لفهم كيف يمكن للفن أن يشتبك مع الزمن، وكيف يمكن لخشبة المسرح أن تتحول إلى ساحة "فرجة" و"قضاء" في آن واحد، تعيد ترتيب العلاقة الملتبسة بين العربي وماضيه، وبين العربي ومستقبله.