المحاضرة الرابعة عشرة: نماذج تطبيقية من النصوص المسرحية العربية

مقدمة: إشكالية التأسيس وجدلية الأصالة والمعاصرة في المسرح العربي

لم تكن نشأة المسرح العربي في منتصف القرن التاسع عشر مجرد إضافة نوع أدبي جديد إلى المدونة الثقافية العربية، بل كانت لحظة صدام حضاري ومعرفي بالغ التعقيد. إن دراسة النماذج التطبيقية للنصوص المسرحية العربية، بدءاً من لحظة التأسيس في بلاد الشام ومصر، وصولاً إلى مرحلة التجريب والتسييس وما بعد الحداثة، تكشف عن صراع عميق في الوعي العربي بين "الشكل" المستورد (العلبة الإيطالية، البناء الأرسطي) وبين "المضمون" المحلي (التراث، الحكاية الشعبية، الراهن السياسي).

تسعى هذه الدراسة البحثية الموسعة إلى إعادة قراءة وتفكيك عدد من النصوص المؤسسة والمفصلية في تاريخ المسرح العربي، ليس باعتبارها وثائق تاريخية فحسب، بل كنصوص حية تعكس تحولات البنى الاجتماعية والسياسية والفكرية في العالم العربي. سننطلق في تحليلنا من فرضية مفادها أن تطور النص المسرحي العربي كان رحلة شاقة للبحث عن "هوية مسرحية" مستقلة، رحلة بدأت بـ "الاقتباس" و"التمصير" كآلية للدفاع عن الذات وقبول الآخر في آن واحد، ومرت بمرحلة "التأصيل" والبحث عن قالب عربي خالص (السامر، الاحتفالية)، وانتهت بمرحلة "التسييس" و"تفكيك السلطة" في أعقاب الهزائم الكبرى التي منيت بها المنطقة.

سنعتمد في هذا التقرير منهجاً تحليلياً نقدياً مقارناً، يستند إلى القراءة الدقيقة للنصوص (Close Reading) وربطها بسياقاتها التاريخية والاجتماعية، مستعينين بالأدبيات النقدية والبيانات التاريخية المتاحة، لنقدم مسحاً شاملاً يغطي تجارب الرواد (النقاش، القباني، صنوع)، وتيارات النضج الفكري (الحكيم)، وثورة الشكل والمضمون (إدريس، فرج، عبد الصبور، ونوس)، وصولاً إلى التيارات الرمزية والشعرية المتأخرة (البرادعي، عرسان).

المحور الأول: صدمة البدايات واستنبات الفن الوافد (مارون النقاش وأبو خليل القباني)

شكلت منتصف القرن التاسع عشر اللحظة التاريخية التي قرر فيها النخب العربية المتصلة بالغرب نقل تجربة "المسرح" إلى التربة العربية. لم يكن هذا النقل ميكانيكياً، بل خضع لعمليات معقدة من التبيئة والتحوير لتلائم الذائقة العربية التي طالما ألفت "الكلمة المسموعة" (الشعر، الحكاية) ولم تألف "الكلمة المجسدة" (الدراما).

.1مارون النقاش: "البخيل" (1848) واستراتيجية "الخيانة الإبداعية"

يُجمع المؤرخون على أن عرض مسرحية "البخيل" لمارون النقاش (1817-1855) في منزله ببيروت عام 1848 يمثل البداية الرسمية للمسرح العربي بشكله الأوروبي [1].لكن السؤال الجوهري هنا ليس "متى" بدأ المسرح، بل "كيف" قدم النقاش هذا الفن الغريب لمجتمعه؟

أ. الاقتباس كآلية للوساطة الثقافية

اختار النقاش مسرحية "البخيل (L'Avare) "لموليير، وهو اختيار ذكي لعدة اعتبارات: أولاً، لأن الكوميديا أقرب لقلوب العامة من التراجيديا؛ وثانياً، لأن موضوع "البخل" هو رذيلة أخلاقية مدانة في الثقافة العربية التقليدية التي تقدس الكرم، مما يسهل تمرير "الشكل المسرحي" عبر "مضمون أخلاقي" مألوف.2

لم يقم النقاش بترجمة نص موليير حرفياً، بل مارس ما يمكن تسميته بـ "التعريب الثقافي". حافظ على الهيكل العام للحبكة: الأب البخيل (الذي سماه "قراد" بدلاً من "هَرپاغون") الذي يفضل تكديس المال على سعادة أبنائه، والصراع بين رغبات الجيل القديم والجديد. لكنه قام بتغييرات جذرية في بنية الشخصيات واللغة.3

ب. التحليل المقارن: بين "هَرپاغون" موليير و"قراد" النقاش

في النص الأصلي لموليير، يفتتح المشهد الأول بحوار عاطفي ورومانسي بين "فالير" و"إليز"، وهو افتتاح هادئ يمهد للحبكة العاطفية. أما النقاش، وبحسه الشرقي الذي يدرك نفور الجمهور المحافظ من الاستعراض العاطفي الصريح في بداية عهد المسرح، فقد مال إلى تكثيف الجرعة الكوميدية والوعظية المباشرة منذ البداية.3

شخصية "قراد" عند النقاش ليست مجرد نسخة من "هَرپاغون". فبينما ركز موليير على البخل كآفة نفسية واجتماعية نتاج صعود البرجوازية الفرنسية، ركز النقاش على البخل كـ "خطيئة" دينية واجتماعية، مما جعل النص يميل إلى الوعظ المباشر. كما استبدل الأسماء الفرنسية بأسماء عربية ذات دلالات كاريكاتورية (قراد، ثعلب، فتّانة)، مما ساهم في كسر حاجز الغربة.2

ج. إلحام الغناء: الضرورة الجمالية

أدرك النقاش أن الجمهور العربي، الذي تربى على الطرب والموشحات والسماع، لن يتقبل "الكلام المنثور (Prose) "طوال مدة العرض. لذا، قام بتطعيم المسرحية بألحان وموشحات وأغاني، محولاً العمل إلى ما يشبه "الأوبريت البدائي [4]."هذا الدمج بين التشخيص والغناء أصبح السمة الغالبة للمسرح العربي في بداياته، وهو ما ميزه عن المسرح الأوروبي النثري الصارم.

جدول رقم (1): مقارنة تحليلية بين "بخيل" موليير و"بخيل" النقاش

مارون النقاش (الاقتباس العربي)	موليير (الأصل الفرنسي)	وجه المقارنة
فصحى مبسطة ممزوجة بأزجال عامية وموشحات	نثر فرنسي كلاسيكي	**اللغة**

مارون النقاش (الاقتباس العربي)	موليير (الأصل الفرنسي)	وجه المقارنة
كوميديا الموقف (Situational) مع طابع وعظي	كوميديا الشخصية (Character Comedy)	**البنية**
قراد، ثعلب، غالية (أو أسماء مشابهة دالة(	هَرپاغون، كليانت، إليز	**الأسماء**
عنصر جوهري وبنائي في العرض	غائب (إلا في فواصل محدودة)	**الغناء**
نقد أخلاقي للرذائل البشرية	نقد اجتماعي للطبقة البرجوازية	**الرسالة**

.2أبو خليل القباني: "هارون الرشيد" وتوظيف "ألف ليلة وليلة"

إذا كان النقاش قد توجه ببصره نحو الغرب (فرنسا وإيطاليا)، فإن أبو خليل القباني (1833-1903) غاص في عمق التراث العربي، وتحديداً في المخزون الحكائي لـ "ألف ليلة وليلة"، ليؤسس ما يمكن تسميته بـ "المسرح الغنائي العربي."

أ. بنية النص والفرجة الشاملة

في مسرحيته "هارون الرشيد" (المعروفة أيضاً بقصة "أبو الحسن المغفل" أو "النائم واليقظان")، لم يلتزم القباني بالبناء الدرامي الأرسطي الصارم (وحدة الزمان والمكان). بدلاً من ذلك، اعتمد "بنية الحكاية" المتسلسلة، حيث تتوالى المشاهد كلوحات فنية يربط بينها الغناء والرقص.5

النص عند القباني هو "سيناريو" للعرض أكثر منه نصاً أدبياً مقروءاً. اللغة تعتمد المسجع، والمحسنات البديعية، والحوارات التي تمهد للأغاني. الغناء هنا ليس حلية إضافية كما عند النقاش، بل هو "العصب الدرامي" للمسرحية؛ فالشخصيات تعبر عن خلجاتها النفسية، وعن لحظات الذروة الدرامية (الحب، الغضب، الفرح) عبر الغناء.6

ب. صورة "الرشيد" والوظيفة السياسية للتراث

قدم القباني شخصية الخليفة هارون الرشيد بصورة مثالية (الخليفة العادل، المتجول ليلاً لتفقد أحوال الرعية، المحب للفن والجمال)، وهي صورة تتناغم مع المخيال الشعبي في الحكايات، لكنها قد تختلف عن الحقائق التاريخية الصارمة.6

هذا الاختيار يحمل دلالة سياسية واجتماعية هامة. فالقباني، الذي واجه تزمت الفقهاء في دمشق، أراد أن يقدم نموذجاً للحاكم المسلم "المستنير" الذي يجمع بين التقوى وحب الفنون، في رد غير مباشر على خصومه الذين حرموا التشخيص والموسيقى. مسرحيات القباني، مثل "هارون الرشيد" و"قوت القلوب"، تنتهي دائماً بانتصار العدل والحب بفضل حكمة الخليفة، مما يعكس نزعة "تصالحية" مع السلطة (العثمانية آنذاك) ورغبة في تقديم الفن كأداة للتهذيب الأخلاقي.5

ج. الانتقال إلى مصر: التأسيس الثاني

بعد حرق مسرحه في دمشق بتهمة الفسوق، هاجر القباني إلى مصر، حيث وجد بيئة خصبة ومرحبة. هناك، طور أدواته الفنية، ونقل تقنيات المسرح الشامي (الملابس التاريخية الفخمة، الديكورات المستوحاة من القصور العربية، المقامات الموسيقية الشرقية) ومزجها بالروح المصرية المرحة، ممهداً الطريق لظهور المسرح الغنائي المصري لاحقاً [5].
يُحسب للقباني أنه أثبت إمكانية استلهام "ألف ليلة وليلة" كمصدر لا ينضب للدراما العربية، وهو النهج الذي سار عليه لاحقاً توفيق الحكيم وسعد الله ونوس وألفريد فرج.

المحور الثاني: يعقوب صنوع – ريادة النقد السياسي والميتامسرح(Metatheatre)

يُمثل يعقوب صنوع (1839-1912)، الملقب بـ "أبو نظارة" و"موليير مصر"، نقلة نوعية من المسرح "التاريخي/الأسطوري" إلى المسرح "الواقعي/النقدي". صنوع هو أول من أدرك أن المسرح يمكن أن يكون "منصة صحفية" ناطقة، تشتبك مع هموم الناس اليومية وتنتقد السلطة بجرأة[8].

1. مسرحية "موليير مصر وما يقاسيه": كسر الجدار الرابع

تُعد هذه المسرحية (التي هي عبارة عن فصل واحد أو "لعبة مسرحية") وثيقة فنية سابقة لعصرها، حيث يمارس فيها صنوع ما يُعرف نقدياً بـ "المسرح داخل المسرح " (Metatheatre).

أ. الذاتية والاشتباك مع الجمهور

في هذا النص، لا يقدم صنوع حكاية خيالية منفصلة، بل يضع نفسه (بشخصيته الحقيقية كمدير للفرقة) وفرقته ومشاكله الإنتاجية كموضوع للمسرحية.9 نراه على الخشبة يدرب الممثلين، يوبخهم، يشكو من ذائقة الجمهور المتقلبة، ويرد على النقاد الذين هاجموه، مستلهماً مسرحية "ارتجالية فرساي" لموليير.8

هذا التوجه كان ثورياً في السياق العربي؛ فقد كسر "الإيهام المسرحي (Illusion) "وجعل الجمهور شريكاً في اللعبة، كاشفاً عن "مطبخ" العمل الفني. كان صنوع يقف، وأحياناً يرتجل، ليشرح للجمهور مقاصده، مما خلق نوعاً من "الألفة" بين الخشبة والصالة.8

ب. استخدام العامية والشخصيات النمطية

خلافاً للنقاش والقباني اللذين استخدما الفصحى (أو الفصحى المبسطة)، انحاز صنوع كلياً للهجة العامية المصرية، إيماناً منه بأن المسرح يجب أن يخاطب الشعب لغته. ابتكر صنوع

شخصيات نمطية (Stock Characters) أصبحت علامات في الكوميديا المصرية: "الشيخ المتعالم"، "البربري" (النوبي البسيط) 9، "الشامي"، "الخواجة."

في مسرحية "الضرتين"، استخدم هذه النمطية لمناقشة قضية تعدد الزوجات بأسلوب فكاهي لاذع، مصوراً الصراع اليومي داخل الأسرة المصرية.9 وفي مسرحيات أخرى، انتقد التفرنج الأعمى واستخدام الكلمات الأجنبية (الرطنة) التي كانت شائعة بين الطبقة الأرستقراطية.8

ج. الصدام مع السلطة

لم تكن كوميديا صنوع مجانية، بل كانت محملة برسائل سياسية مبطنة (وأحياناً صريحة) تنتقد بذخ الخديوي إسماعيل، وفساد الحاشية، والتدخل الأجنبي في شؤون مصر. هذا النقد الجريء، الذي غلفه بالفكاهة، أدى في النهاية إلى إغلاق مسرحه ونفيه إلى باريس، حيث واصل نضاله عبر صحيفته "أبو نظارة زرقا [10]."يمثل صنوع نموذج "المسرحي المناضل" الذي دفع ثمن كلمته، مؤسساً لتقاليد المسرح السياسي في مصر.

المحور الثالث: مرحلة النضج الفكري والفلسفي – توفيق الحكيم

مع توفيق الحكيم، دخل المسرح العربي مرحلة "النضج الفني". لم يعد المسرح مجرد فرجة أو غناء، بل أصبح "بناءً فكرياً" يناقش قضايا الوجود والحكم والعدالة. يُعد الحكيم مؤسس المسرح الذهني العربي، وصاحب مشروع "تأصيل" القالب المسرحي ليكون وعاءً للفكر العربي.

" .1السلطان الحائر" (1960): جدلية السيف والقانون

تُعتبر مسرحية "السلطان الحائر" نموذجاً مثالياً لقدرة الحكيم على توظيف التاريخ لطرح قضايا راهنة. كُتبت المسرحية في ذروة الحقبة الناصرية، وتحديداً بعد الوحدة مع سوريا وقبيل التحولات الاشتراكية، لتعالج إشكالية "الشرعية" في أنظمة الحكم الثورية[12].

أ. الحبكة: المأزق القانوني للسلطة

تدور الأحداث حول سلطان مملوكي يكتشف فجأة، وعبر وشاية، أنه ما زال عبداً (رقيقاً) ولم يحرره سيده السابق قبل وفاته. وبموجب الشرع والقانون، لا يجوز لعبد أن يتولى السلطنة. يجد السلطان نفسه أمام مأزق وجودي وسياسي يهدد شرعيته.12

هنا يطرح الحكيم الصراع عبر شخصيتين تمثلان تيارين متناقضين:

1. **الوزير (صوت القوة/السيف)** :يرى أن السلطان يستمد شرعيته من قوته وسيفه، ويقترح قتل من أثار الشائعة وإجبار الناس على الطاعة. يمثل هذا التيار "الشرعية الثورية" أو حكم الأمر الواقع[15].
2. **قاضي القضاة (صوت القانون/المبدأ)** :يصر على أن حكم السلطان باطل ما لم يُعتق. والحل الوحيد هو أن يُعرض السلطان للبيع في المزاد العلني، ليشتريه أحدهم ثم يحرره، ليصبح حراً ويسترد سلطنته شرعياً[16].

ب. التحليل الفلسفي للحوار: "السيف أم القانون؟"

يصل الصراع ذروته في الحوار الجدلي بين السلطان والقاضي، وهو حوار يتجاوز الشخصيات ليعبر عن أزمة الحكم في العالم الثالث:

"السلطان: أترى من علامات المجد أن يعامَل سلطان معاملة السلعة والمتاع، ويباع في الأسواق؟"!

"القاضي: إنها من علامات المجد فعلاً... أن يخضع سلطان للقانون كما يخضع بقية الناس. السيف يعطي الحق للأقوى... أما القانون فهو يحمي حقوقك... اختر: بين السيف الذي يفرضك ولكنه يعرضك، وبين القانون الذي يتحداك ولكنه يحميك!".16

اختيار السلطان للقانون في النهاية يعكس انحياز الحكيم (القانوني بالأساس) لفكرة "دولة المؤسسات" ورفضه للحكم المطلق، حتى لو كان عادلاً.

ج. شخصية "الغانية": البعد الإنساني وكسر الأنماط

لم يكتفِ الحكيم بالبعد السياسي، بل أضفى بعداً إنسانياً عميقاً عبر شخصية "الغانية" التي ترسو عليها المزايدة وتشتري السلطان. في مشهد بديع، ترفض الغانية توقيع صك العتق فوراً، وتطلب أن يبقى السلطان "مملوكاً" لها حتى مطلع الفجر.17

خلال هذه الليلة، يكتشف السلطان (رمز القوة) جانبه الإنساني الضعيف أمام الغانية (المرأة المنبوذة اجتماعياً ولكنها الحرة والمالكة لزمام أمره). يكشف الحكيم هنا زيف المظاهر: السلطان عبد للقانون، والغانية سيدة بمشاعرها. ينتهي الأمر بتوقيع العتق عند سماع أذان الفجر، في إشارة رمزية لبزوغ "فجر العدالة".14

تُعد المسرحية مرافعة فنية رفيعة المستوى عن الديمقراطية وسيادة القانون، صاغها الحكيم بـ "اللغة الثالثة" (لغة فصحى بسيطة تقترب من العامية في تراكيبها) لتصل إلى أوسع قطاع من الجمهور.

المحور الرابع: ثورة الشكل والمضمون – يوسف إدريس ونظرية "السامر"

في الستينيات، ومع تصاعد حركات التحرر الوطني والبحث عن "الأصالة"، قاد الكاتب المصري يوسف إدريس ثورة نقدية وفنية ضد "التبعية المسرحية" للغرب. طرح إدريس في مقالاته "نحو مسرح عربي" تساؤلاً جذرياً: لماذا نصر على "العلبة الإيطالية" بينما لدينا أشكالنا الفرجوية الخاصة كالسامر وحلقات الذكر؟[18].

" .1الفرافير" (1964): بيان تطبيقي لمسرح عربي

جاءت مسرحية "الفرافير" كتطبيق عملي لنظريات إدريس. حاول فيها تحطيم الهيكل المسرحي الغربي واستعادة روح "السامر" الشعبي المصري[19].

أ. تحطيم الجدار الرابع: "نحن في سامر"

تبدأ المسرحية بدخول "المؤلف" (شخصية درامية بملابس عادية) الذي يخاطب الجمهور مباشرة، معلناً إلغاء المسافة المقدسة بين الخشبة والصالة:

"سيداتي وسادتي... مساء الخير... أنا مش خطيب ولا حاجة، أنا مؤلف الرواية... عشان كده مافيش في روايتي ممثلين ولا متفرجين. أنتم تمثلوا شوية، والممثلين يتفرجوا شوية".19

هذا الاستهلال ينسف فكرة "الإيهام" من جذورها. إدريس يريد أن يقول إن المسرح فعل "تشاركي" جماعي، مثل "السامر" في القرية المصرية، حيث المتفرج جزء من الحدث.18

ب. جدلية "السيد" و"الفرفور": تفكيك البنية الاجتماعية

تتمحور المسرحية حول شخصيتين رئيسيتين: "السيد" (رمز السلطة، المالك، المستبد) و"الفرفور" (رمز الشعب، الخادم، الذكي، المغلوب على أمره). العلاقة بينهما هي علاقة جدلية لا فكاك منها؛ فلا سيد بدون فرفور، ولا فرفور بدون سيد.20

في المشهد الأول، يطلب السيد من الفرفور أن يختار له اسماً ووظيفة. الفرفور هو الذي "يصنع" السيد، هو الذي يمنحه كينونته، ومع ذلك يظل خاضعاً له.

"السيد: أنا سيدك وأنت اللي تشتغل لي... الفرفور: تسيّد عليّ؟ ودي شغلة دي؟".19

هذا الحوار العبثي يكشف عمق الأزمة الطبقية والوجودية. يحاول الاثنان البحث عن "معنى" لوجودهما، وعن "مخرج" من هذه العلاقة، لكنهما يدوران في حلقة مفرغة. في الفصل الثاني، يحاولان البحث عن عمل، فيقترحان أعمالاً عبثية، وينتهي بهما الأمر إلى الدوران حول بعضهما البعض كإلكترون ونواة، في تجسيد حي للحتمية القدرية والاجتماعية التي تربط الحاكم بالمحكوم.19

ج. النقد والتقييم: هل تحقق السامر؟

رغم عبقرية النص، أشار النقاد إلى أن "الفرافير" واجهت مفارقة: إدريس أراد "مشاركة تلقائية" من الجمهور، لكنه "كتب" هذه المشاركة في النص! (مثل المداخلات التي يقوم بها ممثلون مزروعون في الصالة). هذا التناقض بين "عفوية السامر" و"سلطة النص المكتوب" يظل الإشكالية الكبرى في تجربة تأصيل المسرح العربي [19].ومع ذلك، تظل "الفرافير" علامة فارقة حررت المخيلة العربية من قوالب المسرح الغربي الجامدة.

المحور الخامس: الإسقاط التاريخي والملحمي – ألفريد فرج

يُمثل ألفريد فرج (1929-2005) تيار "الواقعية الملحمية" في المسرح العربي. تأثر ببريخت (Bertolt Brecht) في تقنيات التغريب، لكنه صاغها بروح عربية تستلهم السير الشعبية والتاريخ القومي. مسرحيته "سليمان الحلبي" (1965) نموذج ناضج لهذا التيار[21].

" .1سليمان الحلبي": التاريخ كقناع للراهن

تتناول المسرحية حادثة اغتيال القائد الفرنسي كليبر على يد الطالب السوري الأزهري سليمان الحلبي عام 1800. لكن فرج لا يكتب تأريخاً توثيقياً، بل يكتب "دراما سياسية" بامتياز[21].

أ. البنية الملحمية: الراوي والجوقة

يستخدم فرج تقنيات المسرح الملحمي ببراعة:

- **الراوي** :شخصية تظهر لتكسر الإيهام، تربط بين المشاهد، وتعلق على الأحداث، مانعة الجمهور من الاندماج العاطفي الكامل لتدفعه للتفكير النقدي[23].
- **الجوقة (الكورس)** :تمثل صوت "الوعي الجمعي" أو "الشعب المصري". تعلق الجوقة بلغة شعرية مكثفة على المآسي:

"الزمن يموت دون كفن... والناس اليوم نسوا الزمن".24

هذا التوظيف يعطي العمل بعداً تراجيدياً يونانياً، وفي الوقت نفسه يربطه بالجماليات الملحمية.24

ب. الإسقاط السياسي: الوحدة العربية والمقاومة

كُتبت المسرحية في الستينيات، زمن المد القومي الناصري. اختيار بطل "سوري" (الحلبي) يضحي بنفسه من أجل "مصر" لم يكن مصادفة، بل هو تجسيد فني لفكرة "الوحدة العربية" والمصير المشترك [21].كما أن مقاومة الحملة الفرنسية كانت إسقاطاً واضحاً على حركات التحرر الوطني ضد الاستعمار الجديد والإمبريالية في العالم الثالث.

ج. إشكالية البطل الفردي والعدالة

يطرح النص تساؤلاً أخلاقياً وسياسياً عميقاً: هل الاغتيال الفردي هو الطريق للتحرر؟ يقدم فرج سليمان ليس كبطل أسطوري خارق، بل كإنسان قلق، متردد، يبحث عن "العدل" في عالم يملؤه الظلم.

المحاكمة التي يتعرض لها سليمان تكشف زيف "العدالة الاستعمارية". الفرنسيون يحاكمونه بقوانينهم المتحضرة ظاهرياً، لكنهم يمارسون وحشية همجية. في المقابل، يطرح فرج فكرة أن "الخلاص الفردي" لا يكفي، وأن الثورة الشعبية الشاملة هي الحل، وهو ما تجسد في استمرار مقاومة الشعب المصري بعد إعدام سليمان.25

المحور السادس: المسرح الشعري والقناع الصوفي – صلاح عبد الصبور

أعاد الشاعر المصري صلاح عبد الصبور (1931-1981) الحياة للمسرح الشعري العربي، مخلصاً إياه من "الغنائية والخطابية" التي ميزت مسرح أحمد شوقي وعزيز أباظة. في مسرحيته الرائدة "مأساة الحلاج" (1965)، قدم عبد الصبور لغة مسرحية جديدة تعتمد على شعر التفعيلة والصورة المركبة والدراما الداخلية[26].

" .1مأساة الحلاج": الكلمة في مواجهة السيف

يتخذ عبد الصبور من شخصية المتصوف الشهير الحسين بن منصور الحلاج (الذي صلب في بغداد عام 309 هـ) قناعاً لمناقشة أزمة المثقف المعاصر في مواجهة السلطة الغاشمة والجمهور المغيب[28].

أ. الحلاج: من الزهد إلى الثورة

الحلاج عند عبد الصبور ليس مجرد درويش منعزل، بل هو "مصلح اجتماعي" يرى الفقر والظلم فيخرج من صومعته إلى الأسواق.

"ما الفقر؟ ليس الفقر هو الجوع إلى المأكل... الفقر هو القهر... الفقر هو استخدام الفقر لإذلال الروح".27

هذا التعريف السياسي للفقر يحول الحلاج إلى خطر على الدولة. إنه يملك سلاحاً واحداً: "الكلمة". يؤمن بأن الكلمة قادرة على تغيير العالم إذا صدقت ومات صاحبها من أجلها.30

ب. أطراف الصراع: السلطة، المثقف، والعامة

يرسم عبد الصبور مثلثاً للصراع:

1. **السلطة (الخليفة/الوزير/الشرطة)** :تمثل "السيف" والبطش السياسي الذي يتلحف برداء الدين والقانون لحماية مصالحه. يرون في الحلاج عامل فتنة يجب سحقه[31].
2. **المثقف (الحلاج وأصحابه)** :الحلاج يختار المواجهة، بينما يختار أصحابه (مثل الشبلي) الصمت أو التقية خوفاً. يبرز هنا نقد عبد الصبور لتخاذل النخبة المثقفة[32].
3. **العامة (الفقراء)** :هم مأساة الحلاج الحقيقية. هو يدافع عنهم، لكنهم يبيعونه بدينار، ويشاركون في صلبه جهلاً وخوفاً.

"صفّونا... صفّاً... صفّاً... قالوا: صيحوا فليُقتل... فصحنا... إنا نحمل دمه في رقبتنا".33

هذا الاعتراف الجماعي من الكورس (الفقراء) يجسد مأساة المصلح الذي يقتله من جاء لإنقاذهم.

ج. الخصائص الفنية: الشعر كأداة درامية

استخدم عبد الصبور "شعر التفعيلة" ببراعة، مما جعل الحوار ينساب بعفوية تقترب من النثر لكنها تحتفظ بإيقاع داخلي وشحنة شعورية عالية [34].وزع الحوار بين الأصوات المختلفة، واستخدم المونولوج الداخلي لكشف عذابات الحلاج الروحية. مشهد الصلب يتحول إلى طقس "فداء"؛ فموت الحلاج ليس نهاية، بل هو "بداية" لحياة كلماته. "هل نحرم العالم من شهيد؟ [33]."بهذه العبارة، يؤكد النص أن الشهادة هي الثمن الحتمي للحقيقة في عالم زائف.

المحور السابع: مسرح التسييس وصدمة الهزيمة – سعد الله ونوس

شكلت هزيمة يونيو 1967 زلزالاً عنيفاً في الوعي العربي، وكان المسرحي السوري سعد الله ونوس (1941-1997) من أكثر المبدعين تأثراً بهذا الزلزال. أعلن ونوس موت "المسرح التقليدي" ودعا إلى "مسرح التسييس" (وليس المسرح السياسي الخطابي)، مسرح يفكك آليات الهزيمة ويحرض الجمهور على التغيير[35].

" .1حفلة سمر من أجل 5 حزيران" (1968): تعرية الذات

هذه المسرحية هي "صرخة" ونوس الأولى بعد النكسة. تنتمي لما يسمى بـ "المسرح الوثائقي" أو "مسرح الواقعة."

أ. كسر الإطار المسرحي

تبدأ المسرحية بمفاجأة: المخرج يظهر ليعتذر للجمهور عن تقديم العرض المقرر (مسرحية "صفير الأرواح") بسبب ظروف الحرب وتأخر الممثلين. يقترح بدلاً من ذلك إقامة "حفلة سمر" أو نقاش مفتوح حول ما حدث في 5 حزيران.37

هذا التكتيك (الذي يشبه ما فعله صنوع وإدريس سابقاً، لكن بحدة سياسية أكبر) يهدف إلى توريط الجمهور. يزرع ونوس ممثلين بين الجمهور ليثيروا الأسئلة المحرمة: من المسؤول عن الهزيمة؟ الإعلام الكاذب؟ القادة؟ الشعب المستكين؟.37

ب. النهاية الصادمة

تتصاعد وتيرة النقاش حتى تتدخل السلطات (في المسرحية) وتحاصر المسرح، وتعتقل "المواطنين" الذين تحدثوا بجرأة. يجد الجمهور الحقيقي نفسه محاصراً ومواجهاً بأسئلة وجودية: هل نحن مجرد متفرجين في مسرحية الحياة السياسية؟ وهل سنظل صامتين حتى تُصوّب البنادق إلينا؟[39].

" .2الملك هو الملك" (1977): لعبة السلطة والأقنعة

في هذه المسرحية، يعود ونوس إلى التراث (ألف ليلة وليلة) وقصة "النائم واليقظان"، لكنه يقدم قراءة ماركسية/بنيوية للسلطة[41].

أ. الاستبداد كنظام لا كشخص

يقوم الملك الضجر، بحثاً عن التسلية، بتخدير تاجر فقير ومجنون بالسلطة يدعى "أبو عزة"، وينقله للقصر ليجعله ملكاً ليوم واحد. المفارقة المرعبة التي يطرحها ونوس هي أن "أبو عزة" ينجح تماماً في دور الملك! يرتدي الملابس، يمسك الصولجان، ويبدأ في إصدار الأوامر والبطش بخصومه، بل ويتنكر لزوجته وأهله.42

يكتشف الملك الحقيقي والوزير أن "الملك" ليس سوى "رموز" (التاج، الرداء، الكرسي). بمجرد أن يمتلك شخص هذه الرموز، يطيعه النظام (الشرطة، الجيش، الحاشية) طاعة عمياء.

"المجموعة: والملك هو الملك. أنا هو، هو أنا... اللعب ممنوع... والوهم ممنوع[44]."

ب. الرسالة السياسية: تغيير الوجوه لا يكفي

عندما يحاول الملك الحقيقي استعادة عرشه، يرفضه الوزير والحاشية لأنهم وجدوا في "أبو عزة" حاكماً أكثر شراسة وملاءمة لمصالحهم. الرسالة هنا واضحة وقاسية: تغيير الأفراد (عبر الانقلابات أو الثورات الشكلية) لا يغير شيئاً في طبيعة الاستبداد إذا ظلت "بنية السلطة" وأدواتها كما هي. حتى "ابن الشعب" (أبو عزة) يتحول إلى جلاد بمجرد جلوسه على الكرسي. الحل يكمن في تغيير قواعد اللعبة ذاتها، وليس اللاعبين[41].

المحور الثامن: الرمزية والعودة للمسرح الشعري (خالد البرادعي وعلي عقلة عرسان)

في مرحلة السبعينيات والثمانينيات، ومع اشتداد القبضة الأمنية في بعض الدول العربية، لجأ المسرحيون إلى الرمزية العالية والتجريد الشعري لتمرير مقولاتهم.

.1خالد البرادعي: "العرش والعذراء(1980) "

يُعد الكاتب السوري خالد البرادعي من المجددين في المسرح الشعري، حيث حاول المواءمة بين "جزالة الشعر العمودي" و"حداثة الدراما[46]."

أ. جدلية الطهارة والسلطة

في "العرش والعذراء"، يبني البرادعي عالماً رمزياً يدور فيه الصراع بين قطبين: "العرش" الذي يرمز للسلطة المطلقة، والشهوة، والدم، و"العذراء" التي ترمز للبراءة، والمستقبل، والأرض.46

السلطة في مسرح البرادعي تقتات على القرابين. لكي يستمر العرش، يجب أن تُذبح العذراء (أو تُغتصب رمزياً). هذا الطرح يحمل إدانة أخلاقية للأنظمة التي تضحي بمستقبل شعوبها ونقائها من أجل ديمومة الكرسي.

يستخدم البرادعي لغة شعرية فخمة، ويمزج بين الموروث التاريخي (اليمني أحياناً كإشارات لسيف بن ذي يزن) وبين الإسقاط المعاصر، مقدماً "تراجيديا شعرية" تعلي من شأن القيم الإنسانية في مواجهة طغيان المادة والسلطة.48

.2علي عقلة عرسان: "تحولات عازف الناي(1993) "

يقدم علي عقلة عرسان في هذه المسرحية نصاً رمزياً مركباً يعالج قضية "الاغتراب " (Alienation)وتشوه الذات الإنسانية تحت وطأة القمع[50].

أ. الناي والسوط: صراع الفن والقوة

"عازف الناي" هو رمز للمثقف أو الفنان الحالم الذي يحاول تغيير واقعه بالموسيقى (الجمال). لكنه يصطدم بسلطة غاشمة لا تفهم إلا لغة القوة. تحت الضغط، يمر العازف بـ "تحولات" مؤلمة: قد ينكسر نايه، قد يضطر للعزف وفق ألحان السلطة، أو قد يتحول هو نفسه إلى جزء من آلة القمع.50

يستخدم عرسان تقنيات التغريب والرمزية، حيث الشخصيات ليست مجرد أفراد بل "نماذج .(Archetypes) "يعكس النص رؤية سوداوية لمصير الفرد في الأنظمة الشمولية، حيث الخيار محصور بين "التدجين" أو "الفناء". ورغم الخلفية الأيديولوجية للكاتب (المحسوب على التيار القومي الرسمي في سوريا)، إلا أن النص يحمل طاقة نقدية يمكن قراءتها كإدانة لكل أشكال قمع الحريات.52

خاتمة تركيبية: تحولات النص وتجليات الوعي

إن الرحلة عبر هذه النماذج المسرحية التطبيقية، من "بخيل" النقاش (1848) إلى "عازف" عرسان (1993)، تكشف عن "قوس درامي" ضخم يوازي قوس التحولات في العالم العربي:

1. **في الشكل** :انتقل المسرح من "محاكاة الغرب" (النقاش) إلى "استلهام التراث" (القباني، الحكيم)، ثم إلى "تثوير الشكل" ومحاولة خلق قالب عربي أصيل (إدريس والسامر)، وأخيراً إلى "تكسير الشكل" (ونوس والمسرح المفتوح).

2. **في المضمون** :تحول "البطل" من "المصلح الأخلاقي" (في البدايات)، إلى "البطل التاريخي/القومي" (سليمان الحلبي)، ثم إلى "البطل المأزوم/الشهيد" (الحلاج)، وصولاً إلى "البطل الضد" أو "المسخ" الذي تعجنه السلطة (أبو عزة).

3. **في الوظيفة** :تطورت وظيفة المسرح من "الوعظ والترفيه" (النهضة)، إلى "التعبئة القومية" (الستينيات)، إلى "النقد الذاتي والتعرية" (ما بعد 1967).

تثبت هذه النصوص أن المسرح العربي، رغم كل التحديات والرقابة والانقطاعات، نجح في أن يكون "ديواناً" حديثاً للعرب، يسجل أحلامهم، وانكساراتهم، وجدلهم اللانهائي مع السلطة، والتاريخ، والذات.

جدول رقم (2): مصفوفة تطور النماذج المسرحية العربية

القضية المحورية	المرجعية التراثية/الفكرية	الاتجاه الفني	الكاتب / المسرحية
الإصلاح الأخلاقي (البخل)	المسرح الكلاسيكي الفرنسي	اقتباس/تعريب	**مارون النقاش** (البخيل)
العدالة المثالية، الترفيه الهادف	ألف ليلة وليلة	مسرح غنائي	**أبو خليل القباني** (هارون الرشيد)

القضية المحورية	المرجعية التراثية/الفكرية	الاتجاه الفني	الكاتب / المسرحية
نقد السلطة، مشاكل الفنان	الكوميديا المرتجلة (Commedia dell'arte)	كوميديا ساخرة/ميتامسرح	**يعقوب صنوع** (موليير مصر)
الشرعية السياسية (السيف vs القانون)	التاريخ المملوكي	مسرح ذهني/فلسفي	**توفيق الحكيم** (السلطان الحائر)
الجدلية الطبقية (السيد والتابع)	السامر الشعبي	تجريب/تأصيل	**يوسف إدريس** (الفرافير)
المقاومة، الوحدة، العدالة الثورية	التاريخ الوطني	واقعية ملحمية	**ألفريد فرج** (سليمان الحلبي)
حرية الكلمة، مسؤولية المثقف	التصوف الإسلامي	مسرح شعري (تفعيلة)	**صلاح عبد الصبور** (مأساة الحلاج)

القضية المحورية	المرجعية التراثية/الفكرية	الاتجاه الفني	الكاتب / المسرحية
بنية الاستبداد، تغيير الأنظمة	حكاية شعبية (النائم واليقظان)	مسرح التسييس	**سعد الله ونوس**) الملك هو الملك(
الصراع بين السلطة (المدنس) والبراءة (المقدس)	أساطير/تاريخ	رمزية شعرية	**خالد البرادعي**)العرش والعذراء(
الاغتراب، تشوه الفنان تحت القمع	تجريد إنساني	رمزية سياسية	**علي عقلة عرسان**)عازف الناي(