الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي .

جامعة أبي بكر بلقايد – تلمسان

كلية الآداب واللغات

المجلس العلمي

الرقم...321../ أ م ع /...408...

(مستخرج) من محضر المجلس العلمي للكلية

سند تربوي للأستاذ: د. بولنوار مصطفى

يشهد السيد: رئيس المجلس العلمي لكلية الآداب و اللغات أن الأستاذ: د. بولنوار مصطفى

الذي يمارس وظيفة أستاذ محاضر (ب) – قسم الفنون –

(جامعة أبي بكر بلقايد – تلمسان) , قد أنجز عدة محاضرات خلال تدريسه نذكر منها:

- محاضرات في مقياس المسرح العربي السداسي الخامس شعبة فنون العرض تخصص فنون درامية .

تلمسان في: 29 نوفمبر 2021

رئيس المجلس العلمي

كلية الآداب و اللغات
رئيس
المجلس العلمي
أبو بكر بلقايد - تلمسان

أ.د. غيثري سيدي محمد
رئيس المجلس العلمي

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
جامعة أبو بكر بلقايد تلمسان
كلية الآداب واللغات
قسم الفنون

مَطْبُوعَةٌ بِيَدَاغُوجِيَّةٌ فِي المَقْيَاسِ:
المَسْرَحُ العَرَبِيُّ – السَّدَاسِيُّ الخَامِسُ

تخصص: فنون درامية
إعداد: د. بولنوار مصطفى

الفهرس التفصيلي للمحتويات

المحور الأول: إشكاليات الترجمة والاقتباس في التأسيس المسرحي

المحاضرة الأولى: الترجمة في المسرح العربي (المفاهيم، الأعلام، وتطبيقات الريبرتوار المسرحي)

- مقدمة منهجية: بين صدمة الوافد واستراتيجيات التبيء.
- المحور الأول: التأسيس والبدايات (مارون النقاش وترجمة "البخيل" لموليير).
- مقارنة منهجية: أديب إسحاق (الترجمة النخبوية) ونجيب حداد (الاقتباس الشعبي).
- المحور الثاني: استراتيجية "الجزأرة" في المسرح الوطني الجزائري.(TNA)
- دراسات حالة تطبيقية:
  - "النقود الذهبية" لعبد القادر علولة (عن الأوبرا الصينية).
  - "سي قدور المشحاح" لعلال المحب ورويشد (عن موليير).
  - "باب الفتوح" لمحمود دياب (التاريخ والإسقاط السياسي).
  - "شمس النهار" لتوفيق الحكيم والعربي زكال (العقلانية في زمن العشرية السوداء).

المحاضرة الثانية: الاقتباس في المسرح العربي: الإشكاليات النظرية والتطبيقات الركحية

- التأصيل اللغوي والاصطلاحي للاقتباس.
- الاقتباس ونظرية التناص (جوليا كريستيفا).
- أنواع الاقتباس في المسرح العربي:

- اقتباس الفكرة (نموذج: علولة).
- اقتباس الشخصية (نموذج: سي قدور المشحاح).
- الاقتباس الشكلي (نموذج: التغريب البريشتي).
- الاقتباس الجزئي.

المحاضرة الثالثة: الاقتباس من الموروث العالمي (الأسطورة والملحمة) ونماذج مغاربية

- الأسطورة الإغريقية في المسرح الجزائري:
  - "أنتيغون" (أحمد سفطة).
  - "بطل الشعب" (مصطفى كاتب عن أوديب).
- موليير "الجزائري" وتجربة محي الدين بشطارزي.
- التجربة المغربية: الطيب الصديقي من موليير إلى "الحلقة."

المحور الثاني: المسرح الشعري (التطور، الرواد، التجاوز)

المحاضرة الرابعة: المسرحية الشعرية العربية (من الكلاسيكية إلى الحداثة)

- إشكالية المصطلح: المسرح الشعري (Poetic Drama) مقابل الشعر المسرحي.
- مراحل التطور:
  - التأسيس والتجريب (القرن 19 - خليل اليازجي).
  - النضج الكلاسيكي (عصر أحمد شوقي وعزيز أباظة).
  - الحداثة والتجديد (شعر التفعيلة - صلاح عبد الصبور).

المحاضرة الخامسة: أحمد شوقي وتأسيس المسرح الشعري

- انتقال المسرح من التجريب إلى "التأصيل" والشرعنة الأدبية.
- بيبليوغرافيا المسرح الشوقي ومراحل تطوره (من "علي بك الكبير" إلى "الست هدى").
- البنية الفنية: التوفيق بين الكلاسيكية الجديدة والرومانسية.
- المعارك النقدية: نقد العقاد والمازني (مدرسة الديوان) ونقد محمد مندور (المسرح الغنائي).
- الرؤية الفكرية والإسقاط السياسي في مسرح شوقي.

المحاضرة السادسة: صلاح عبد الصبور.. القطيعة المعرفية والجمالية

- الروافد الفكرية: البحث عن "اللغة الثالثة" ومفهوم الواقعية الشعرية.
- جدلية التأثر والتجاوز: صلاح عبد الصبور وت. إس .إليوت.
- مقارنة بنيوية وفنية بين مسرح شوقي ومسرح عبد الصبور.
- تطبيقات نصية: "مأساة الحلاج"، "مسافر ليل"، "ليلى والمجنون."

المحاضرة السابعة: جدلية الشكل والمضمون في مسرح صلاح عبد الصبور

- نظرية "حياتي في الشعر" وإلغاء ثنائية التعبير والحكاية.
- تشريح "مأساة الحلاج": الهندسة العكسية للزمن، الجوقة، والشخصية القناع.
- القراءات النقدية لمسرحه: عز الدين إسماعيل (النفسي) وغالي شكري (السياسي الثوري).

المحاضرة الثامنة: المسرح الشعري في المغرب العربي (الجزائر، تونس، ليبيا، المغرب)

- الجزائر: الكلمة المقاومة (محمد العيد آل خليفة، البشير الإبراهيمي، أحمد حمدي).
- تونس: ندرة النصوص وكثافة الركح (جمال الدين حمدي، الميداني بن صالح).
- ليبيا: ريادة عبد الحميد بطاو والرمزية عند علي صدقي عبد القادر.
- المغرب: من الفصاحة الكلاسيكية إلى "مسرحة الملحون" (الطيب الصديقي).

المحور الثالث: ديناميات التحول، التاريخ، والهوية

المحاضرة التاسعة: ديناميات التحول في المسرح العربي (الاستنبات، الرقابة، التأصيل)

- صدمة التأسيس وسياسات الاستنبات في الشام ومصر.
- من الترجمة إلى التمصير: يعقوب صنوع ونجيب الريحاني.
- المسرح تحت وطأة الاستعمار والرقابة (ظهير 1934 بالمغرب، قانون 1937 بمصر).
- الدكتور علي الراعي ونقد "المسرح التجاري" والانتصار للكوميديا الشعبية.

المحاضرة العاشرة: من التأسيس المؤسسي إلى ما بعد الدراما

- الستينيات: مأسسة الخشبة والمسرح القومي (مصر، سوريا، العراق، تونس).
- الصراع بين الواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية.
- مسرح ما بعد الهزيمة (1967): سعد الله ونوس ومشروع "مسرح التسييس".
- حركة التأصيل والعودة للتراث (يوسف إدريس، الطيب الصديقي، عبد القادر علولة).

- انقلاب المخرجين ومسرح الصورة (صلاح القصب، فاضل الجعايبي).

المحاضرة الحادية عشرة: استلهام التاريخ في المسرح العربي (دراسة نظرية)

- الفلسفة النظرية: بين الحقيقة التاريخية والحقيقة الفنية (المنظور الأرسطي)
- دوافع استدعاء التاريخ: الإسقاط السياسي، البحث عن الهوية، الهروب من الرقابة.
- نماذج الاتجاهات: التمجيد (شوقي)، الواقعية السياسية (ألفريد فرج)، التسييس (ونوس)، الاحتفالية (برشيد).

المحاضرة الثانية عشرة: اتجاهات المادة التاريخية (جدلية التراث والواقع والثورة)

- تحطيم البطل الفرد وصعود البطولة الجماعية (محمود دياب "باب الفتوح").
- التاريخ كقناع أيديولوجي (معين بسيسو "ثورة الزنج"، عبد الرحمن الشرقاوي "الحسين").
- أنسنة التاريخ والبعد الوجودي (ممدوح عدوان "ليل العبيد").
- السخرية من التاريخ وتحطيم الأصنام (محمد الماغوط "المهرج").
- التأصيل الشكلي: عز الدين المدني والاحتفالية المغاربية.

المحور الرابع: التثاقف والتطبيقات النصية

المحاضرة الثالثة عشرة: جدلية التثاقف والتأصيل (مصادر الأثر الغربي)

- الرافد الإيطالي والفرنسي في الشام (الأوبرا والكوميديا).
- النموذج المصري: يعقوب صنوع، يوسف وهبي (الميلودراما)، والريحاني (الفودفيل).

- توفيق الحكيم والمسرح الذهني (الحوار مع الفلسفة الأوروبية والعبث).
- حقبة الستينيات وتأثير "بريخت" والمسرح الملحمي.
- شكسبير في المخيال المسرحي العربي.
- تيارات ما بعد الحداثة (مسرح القسوة، المسرح الفقير، مسرح الصورة).

المحاضرة الرابعة عشرة: نماذج تطبيقية من النصوص المسرحية العربية

- تحليل "البخيل" للنقاش: الخيانة الإبداعية.
- تحليل "هارون الرشيد" للقباني: التوظيف السياسي لـ "ألف ليلة وليلة."
- تحليل "موليير مصر" ليعقوب صنوع: الميتامسرح.
- تحليل "السلطان الحائر" لتوفيق الحكيم: جدلية السيف والقانون.
- تحليل "الفرافير" ليوسف إدريس: ثورة الشكل والمضمون.
- تحليل "سليمان الحلبي" لألفريد فرج: الإسقاط الملحمي.
- تحليل "الملك هو الملك" لسعد الله ونوس: لعبة السلطة والأقنعة.

مقدمة عامة لمطبوعة محاضرات "المسرح العربي"

إشكاليات التأسيس، تحولات الهوية، ورهانات التجريب

يضع هذا المنجز البيداغوجي والبحثي بين أيدي طلبتنا الأعزاء والباحثين المتخصصين سلسلة مترابطة من المحاضرات في مقياس **"المسرح العربي"**، تهدف في مجملها إلى تفكيك الظاهرة المسرحية العربية، لا بصفتها تراكماً كمياً للنصوص والعروض فحسب، بل بصفتها سجلاً حياً لصراع الهوية، وصدمة الحداثة، وجدلية الأنا والآخر.

إن دراسة المسرح العربي تقتضي منا تجاوز السرد الكرونولوجي التقليدي إلى "الحفر المعرفي" في الآليات التي تشكل بها هذا الفن الوافد في تربتنا الثقافية. ولذلك، لم تكتفِ هذه المحاضرات بالتوثيق التاريخي، بل سعت إلى مساءلة المفاهيم المؤسسة، انطلاقاً من **"صدمة البدايات "**في القرن التاسع عشر، ومروراً بمخاضات **"التعريب والاقتباس"**، وصولاً إلى ثورات **"التأصيل والتجريب "**وما بعد الدراما.

تنتظم هذه المادة العلمية وفق منهجية استقصائية تتوزع على أربعة محاور كبرى، تشكل في مجموعها البنية العميقة للمسرح العربي:

أولاً: جدلية الترجمة والاقتباس (الاستنبات الثقافي) :نتناول في هذا المحور كيف دخل المسرح إلينا عبر "الترجمة" و"الاقتباس"، وكيف تحول النص الغربي (موليير، شكسبير) في يد الرواد (مارون النقاش، يعقوب صنوع، نجيب الحداد) من منتج غريب إلى مادة أليفة عبر استراتيجيات "التبيئة" و"التمصير ."كما نفرد مساحة خاصة لتجربة **المسرح الوطني الجزائري** واستراتيجية "الجزأرة" التي حولت النصوص العالمية إلى أدوات للنضال والبناء الوطني.

ثانياً: المسرح الشعري (من الفخامة الكلاسيكية إلى الحداثة الدرامية) :يغوص هذا القسم في العلاقة الشائكة بين "ديوان العرب" (الشعر) و"فن الصراع" (الدراما) .نتتبع مسار

المسرح الشعري من محاولات التأسيس الكلاسيكية مع **أحمد شوقي**، مروراً بالثورة الحداثية التي قادها **صلاح عبد الصبور** عبر "اللغة الثالثة" والواقعية الشعرية، وصولاً إلى خصوصية **المسرح الشعري المغاربي** الذي تأرجح بين الفصحى النضالية (آل حليفة، المدني) والدارجة الراقية (الملحون المغربي).

ثالثاً: التاريخ والتراث (قناع الحاضر وذاكرة المستقبل) :نناقش هنا كيف تحول التاريخ في المسرح العربي من وسيلة لتمجيد السلف (في مرحلة النهضة) إلى أداة لتعرية الواقع ومحاكمة الهزيمة (في مسرح الستينيات وما بعدها) .نستعرض تجارب رائدة وظفت التاريخ كـ "قناع سياسي" (ألفريد فرج، سعد الله ونوس)، وأخرى سعت لـ "أنسنة" البطل التاريخي (ممدوح عدوان)، وثالثة بحثت في التراث عن قالب مسرحي عربي خالص (الاحتفالية، السامر، الحلقة).

رابعاً: ديناميات التحول والنماذج التطبيقية :نختتم هذه السلسلة بدراسة التفاعلات الكبرى مع المسرح الغربي (التثاقف)، وأثر الرقابة والسياسة في تشكيل الجماليات المسرحية، مع تقديم تحليلات نصية معمقة لنماذج تطبيقية شكلت علامات فارقة في ريبرتوار المسرح العربي.

إن الغاية المثلى من هذه المحاضرات هي تمكين الطالب من امتلاك "الأدوات النقدية" التي تؤهله لا لقراءة النص المسرحي فحسب، بل لفهم السياقات السوسيولوجية والسياسية والجمالية التي أنتجته. نأمل أن تكون هذه الصفحات "ركاً" معرفياً يضيء جوانب من ذاكرتنا المسرحية، ويفتح آفاقاً جديدة للبحث والسؤال.

د. بولنوار مصطفى أستاذ المقياس

محاضرات في مقياس المسرح العربي (السداسي الخامس)

إشكاليات الترجمة، الاقتباس، والتأصيل في الممارسة المسرحية العربية

إعداد: د. بولنوار مصطفى

المقياس: المسرح العربي – السداسي الخامس

تخصص: فنون درامية

الموضوع المحوري: المحاضرة الأولى: الترجمة في المسرح العربي (المفاهيم، الأعلام، وتطبيقات الريبرتوار المسرحي)

مقدمة منهجية: المسرح العربي بين صدمة الوافد واستراتيجيات التبيء

يشكل هذا التقرير الأكاديمي المادة العلمية المرجعية للمحاضرة الأولى في مقياس "المسرح العربي"، والمخصصة لطلبة السنة الثالثة فنون درامية. إن الغاية من هذه الوثيقة ليست السرد التاريخي الكرونولوجي فحسب، بل التفكيك البنيوي لعملية "المثاقفة" التي ولدت من رحمها التجربة المسرحية العربية. إن المسرح، كشكل فني وافد في بنيته الأرسطية (العلبة الإيطالية، النص الدرامي، العرض الجماهيري المدفوع)، لم يدخل الثقافة العربية عبر عملية تطور داخلي للأشكال الفرجوية التراثية (كخيال الظل أو الحكواتي) في البداية، بل دخل عبر صدمة "الترجمة" والاقتباس في القرن التاسع عشر[1].

إن الجدول التطبيقي المرفق بالبرنامج الدراسي، والذي يمتد من كلاسيكيات القرن السابع عشر (موليير، شو صن شن) إلى نصوص النهضة وما بعد الاستقلال (توفيق الحكيم، محمود دياب، عبد القادر علولة)، يفرض علينا قراءة تاريخ المسرح العربي ليس كتاريخ "نصوص"، بل كتاريخ "تحولات ترجمية". كيف تحول "أرباغون" الفرنسي إلى "سي قدور"

الجزائري؟ وكيف تحولت أوبرا "كونشو" الصينية إلى "النقود الذهبية" في الجزائر الاشتراكية؟ هذه الأسئلة هي جوهر محاضرتنا، والتي سنعالجها بعمق وتفصيل يغطي النقص في المراجع التقليدية.

المحور الأول: التأسيس والبدايات – الترجمة كفعل خيانة مشروعة

في البدء كانت الترجمة، ولكنها لم تكن ترجمة بالمعنى اللغوي الحرفي (Word-for-word translation)، بل كانت "خيانة خلاقة" فرضتها ضرورات التلقي.

مارون النقاش (١٨١٧-١٨٥٥): ريادة الاقتباس والتبيء

يُجمع مؤرخو المسرح العربي على ريادة مارون النقاش، التاجر البيروتي الذي حمل بضاعة الفن من إيطاليا إلى الشام [2].ولد النقاش في صيدا عام 1817، وتلقى تعليماً متنوعاً مكنه من إتقان اللغات الفرنسية والإيطالية والتركية، بالإضافة إلى ضلاعته في العلوم التجارية ومسك الدفاتر [2].هذا التكوين "الكوزموبوليتي" كان حاسماً في تشكيل وعيه المسرحي.

أ. صدمة إيطاليا ومشروعية النقل

قضى النقاش سنوات في إيطاليا، وهناك لم يشاهد المسرح فحسب، بل شُغف به، وتحديداً الأوبرا الإيطالية .(Opera) عاد إلى بيروت وفي ذهنه مشروع نقل هذا الفن المستحدث. لكن العقبة الكبرى لم تكن تقنية، بل ثقافية واجتماعية. كيف يُقنع مجتمعاً محافظاً بفن التشخيص؟

هنا جاءت عبقريته في "الترجمة الثقافية". لم يترجم النصوص الإيطالية كما هي، بل قام بعملية "تبيء (Localization) "كاملة. عندما قدم مسرحيته الأولى في منزله بحي الجميزة عام 1848/1847 2، اختار نصاً عالمياً لموليير هو "البخيل (L'Avare) "، لكنه لم يقدمه بصبغته الفرنسية الجافة.

ب. استراتيجية "البخيل" (١٨٤٨): من موليير إلى الكوميديا المشرقية

تشير المصادر البحثية [4]إلى أن مسرحية "البخيل" للنقاش لم تكن ترجمة أمينة لنص موليير، بل كانت اقتباساً ذكياً تميز بالآتي:

1. **التعريب الكامل** :قام بتغيير الأسماء والأماكن لتصبح عربية محلية، مما كسر حاجز الغربة لدى المتلقي.
2. **إقحام الغناء (المسرح الغنائي)** :أدرك النقاش أن الذائقة العربية طربية بامتياز، وأن المسرح النثري الجاف قد يبعث على الملل. لذا، أدخل ألحانًا تركية ومقامات عربية على النص، محولاً المسرحية إلى ما يشبه "الأوبريت [5]."هذا التحوير الجوهري جعل النص "عربياً" في روحه، وإن كان فرنسياً في هيكله الدرامي.
3. **النهاية الأخلاقية** :ركز النقاش على البعد الوعظي. "البخيل" عنده لم يكن مجرد دراسة نفسية للشح كما عند موليير، بل كان درساً اجتماعياً مباشراً يذم الرذيلة ويمتدح الفضيلة، متماهياً مع التقاليد الأخلاقية للمجتمع الشامي آنذاك[6].

ج. خطبة النقاش: المانيفيستو الأول للمسرح العربي

تعد الخطبة التي ألقاها النقاش أمام الجمهور قبل عرض مسرحيته الأولى وثيقة تاريخية بالغة الأهمية.2 في هذه الخطبة، شرح النقاش دوافعه، ملخصاً أسباب انحطاط الشرق في أربع نقاط (الأنانية، التواكل، التعجل، والكبرياء)، ومبشراً بالمسرح كأداة لـ "تأديب الناس ورشفهم رضاب النصائح".2

تظهر الخطبة وعي النقاش بأن الترجمة ليست نقلاً للكلمات، بل نقل "للحضارة" وأسباب التمدن. لقد برر اللجوء إلى الاقتباس كوسيلة لـ "تهذيب الأخلاق" و"الرياضة الجسدية" و"تعلم الفصاحة"، واضعاً بذلك المسرح في خانة "الإصلاح الاجتماعي" لا "الترفيه العبثي".2

١.٢ مرحلة التجريب والتأسيس في مصر: بين النخبة والجماهير

بعد وفاة النقاش المبكرة[2] (1855) ، وانتقال مركز الثقل الثقافي إلى مصر وتحديداً الإسكندرية والقاهرة، برز تياران متمايزان في التعامل مع النصوص الغربية، يمثلهما أديب إسحاق ونجيب حداد. فهم الفروق بينهما ضروري لفهم تطور لغة المسرح العربي.

وجه المقارنة	أديب إسحاق (١٨٥٦-١٨٨٥)	نجيب حداد (١٨٦٧-١٨٩٩)
الخلفية الثقافية	مفكر إصلاحي، صحفي، متأثر بالفكر الفرنسي والثورة، تتلمذ على يد الأفغاني[7].	أديب وشاعر، سليل عائلة مسرحية (حفيد ناصيف اليازجي)، يميل للفرجة الشعبية[9].
منهج الترجمة	**الترجمة الأدبية الرصينة (Nakhbawiyya):** كان يميل إلى استخدام لغة عربية فصحى عالية، جزلة، وأحياناً معقدة. يرى في النص المسرحي "أدباً" يجب احترامه[10].	**الاقتباس الحر (Ta'rib/Adaptation):** كان لا يجد حرجاً في "خيانة" النص الأصلي لخدمة الجمهور. يميل إلى التبسيط والتعريب الكامل[9].
التعامل مع النص الأصلي	ترجم مسرحية "أندروماك " (Andromaque) لراسين بدقة نسبية، مع الحفاظ على البناء التراجيدي، لكنه اضطر لحذف الحوارات الطويلة المملة للجمهور العربي[10].	اشتهر بمسرحية "صلاح الدين الأيوبي" (عن رواية "الطلسم" لوالتر سكوت) و"شهداء الغرام" (عن "روميو وجولييت" لشكسبير). قام بتغيير جذري في الحبكة والنهايات[9].

نجيب حداد (١٨٦٧-١٨٩٩)	أديب إسحاق (١٨٥٦-١٨٨٥)	وجه المقارنة
حول نصوص شكسبير إلى "ميلودراما غنائية". في "روميو وجولييت"، جعل روميو يتحدث بقصائد "المونوريم" (قافية واحدة) وكأنه شاعر عربي قديم، ليناسب حناجر المطربين مثل سلامة حجازي[11].	كان يترجم الشعر الفرنسي إلى نصوص عربية مسجوعة أو منظومة، لكنه ركز على "الفكرة" السياسية والاجتماعية[10].	الموقف من الشعر والموسيقى
الجمهور العريض .(Mass Audience) حققت مسرحياته نجاحاً ساحقاً واستمرت تعرض لعقود لأنها دغدغت العواطف والمشاعر القومية[11].	النخبة المثقفة (Intelligentsia) والقراء. واجهت عروضه صعوبة في الجذب الجماهيري الواسع بسبب لغتها العالية[12].	الجمهور المستهدف

إن الصراع الخفي بين منهج إسحاق ومنهج حداد هو صراع بين "الأمانة للنص" و"الأمانة للجمهور."

- **أديب إسحاق** حاول الارتقاء بذوق الجمهور إلى مستوى النص العالمي، فاصطدم بحاجز اللغة والثقافة. كانت ترجماته "أكاديمية" سابقة لأوانها، لكنها أسست للغة مسرحية فصحى رصينة[10].
- **نجيب حداد** نزل بالنص العالمي إلى مستوى الجمهور، فنجح تجارياً وجماهيرياً. اقتباسه لـ "روميو وجولييت" تحت اسم "شهداء الغرام" يُدرس كحالة نموذجية لـ

"الاستيلاء الثقافي(Cultural Appropriation) "؛ حيث تم تهميش الصراع العائلي (Montagues vs Capulets) لصالح قصائد الحب والغرام التي يؤديها المطرب، مما حول التراجيديا الشكسبيرية إلى "حكاية عشاق" عربية الهوى[11].

المحور الثاني: المسرح الوطني الجزائري – (TNA) الترجمة كأداة للثورة والبناء

تنتقل المحاضرة الآن إلى التطبيق العملي عبر الجدول المرفق، والذي يركز على ريبرتوار المسرح الوطني الجزائري. في الجزائر، اكتسبت الترجمة بعداً "نضالياً" وسياسياً مختلفاً عن المشرق. بعد الاستقلال (1962) وتأميم المسرح[13] (1963) ، كان السؤال المطروح: "كيف نبني مسرحاً جزائرياً بأدوات عالمية؟."

٢.١ استراتيجية "الجزأرة(Algérianisation) "

لم تكن الترجمة في المسرح الجزائري مجرد نقل لغوي، بل كانت عملية "جزأرة" شاملة. كان الهدف استرداد الفضاء المسرحي (الذي كان حكراً على المعمرين) وملؤه بشخصيات ولغة وهموم جزائرية.

تشير المراجع 14 إلى أن رواداً مثل مصطفى كاتب، محي الدين بشطارزي، وعبد القادر علولة، استخدموا النصوص العالمية كـ "أقنعة" لقول ما لا يمكن قوله مباشرة، أو كأدوات "تحريض" لبناء المجتمع الاشتراكي الجديد.

المحور الثالث: تحليل الجدول التطبيقي (دراسات حالة معمقة)

في هذا القسم، سنقوم بتفكيك الأعمال الواردة في الجدول المرفق، معتمدين على المعلومات المستقاة من المراجع [17]والبحث العميق في أصول النصوص.

الحالة الأولى: مسرحية "النقود الذهبية" (١٩٦٧) – حين يلتقي المسرح الجزائري بالأوبرا الصينية

البيانات التوثيقية:

- **السنة**.1967 :
- **العنوان الجزائري** :النقود الذهبية.
- **المقتبس/المخرج** :عبد القادر علولة.
- **المؤلف الأصلي** :شو صن شن.(Chu Su-Chen)
- **النص الأصلي**" :خمسة عشر خيطاً من النقود / (Fifteen Strings of Cash " Shiwu Guan).

١ .من هو شو صن شن (Chu Su-Chen) وما هي قصة النص الأصلي؟

بخلاف ما قد يعتقده البعض من أن النص "غربي"، فإن "شو صن شن) "أو Zhu (Suchenهو كاتب درامي صيني من سلالة تشينغ (القرن السابع عشر). مسرحيته "خمسة عشر خيطاً من النقود" تنتمي لأوبرا "كونشو(Kunqu Opera) "، وهي أحد أعرق أشكال المسرح الصيني20.

القصة الأصلية تدور حول جزار يدعى "You Hulu" يقترض 15 خيطاً من النقود. يعود للمنزل مخموراً ويمازح ابنة زوجته "Su Shujuan" قائلاً إنه باعها كخادمة مقابل هذا المال. الفتاة تصدق وتهرب ليلاً. في تلك الليلة، يقتحم لص يدعى "Lou the Rat" (لو الجرذ) المنزل، يقتل الجزار ويسرق النقود. الشرطة تتهم الفتاة وشاباً التقته صدفة في الطريق (يحمل أيضاً 15 خيطاً من النقود) بقتل الأب وعلاقة غير شرعية. قاضٍ متسرع Guo)

(Yuzhiيحكم عليهما بالإعدام، لكن قاضياً آخر نزيهاً (Kuang Zhong) يتدخل ويعيد التحقيق ليكشف اللص الحقيقي.21

٢ لماذا اختار علولة هذا النص في ١٩٦٧؟

- **السياق السياسي** :في 1967، كانت الجزائر في ذروة توجهها الاشتراكي، وكانت العلاقات مع الصين (ماو تسي تونغ) قوية. المسرحية الأصلية كانت قد أعيد إحياؤها في الصين عام 1956 بتوجيه سياسي لأنها "تنتقد البيروقراطية والحكم التعسفي[21]."
- **الدراماتورجيا العلولية** :عبد القادر علولة وجد في هذا النص ضالته. حول "خيوط النقود" (عملة صينية قديمة) إلى "نقود ذهبية" (رمز عالمي للثروة).
- **الصراع الثنائي** :كما يشير ملخص المسرحية في الأرشيف الجزائري [24]، ركز علولة على الصراع بين قاضيين:
  - **القاضي الأول** :يمثل "الظلم المقنن"، البيروقراطية، والأحكام المسبقة.
  - القاضي الثاني: يمثل "العدالة الإنسانية" والبحث عن الحقيقة.

هذا الطرح كان إسقاطاً جريئاً على واقع الدولة الوطنية الناشئة، محذراً من تحول العدالة إلى أداة قهر طبقي.

الحالة الثانية: مسرحية "سي قدور المشحاح" (١٩٦٦) - جزأرة موليير

البيانات التوثيقية:

- **السنة**.1966 :
- **المؤلف الأصلي** :موليير.(Jean-Baptiste Poquelin)

- **النص الأصلي**" :البخيل.(L'Avare) "
- **المخرج** :علال المحب.
- **الممثل الرئيسي** :رويشد (في دور سي قدور).

التحليل المقارن:

بينما قام مارون النقاش بـ "تعريب" البخيل في القرن التاسع عشر، قام علال المحب ورويشد بـ "جزأرتها" في الستينات. الفرق جوهري:

1. **الشخصية** :(Arpagon vs Si Kaddour) حول رويشد شخصية "أرباغون" التراجي-كوميدية إلى شخصية "سي قدور"، مستخدماً لغة الجسد والارتجال الخاص بالمسرح الشعبي الجزائري. "سي قدور" ليس مجرد بخيل، بل هو رمز للبرجوازية الطفيلية التي بدأت تتشكل بعد الاستقلال وتكنز الأموال، مما يتعارض مع القيم الثورية المعلنة[25].
2. **اللغة** :اعتمد العرض على الدارجة الجزائرية العاصمية، مما جعل النقد الاجتماعي لاذعاً ومباشراً ومفهوماً للطبقات الشعبية.
3. **الوظيفة** :المسرحية لم تكن ترفيهاً فقط، بل كانت نقداً ذاتياً للمجتمع الجزائري الذي بدأ يغرق في المادية[26].

الحالة الثالثة: مسرحية "الكلاب – (Les Chiens) "المسرح الملحمي والنضال الأممي

البيانات التوثيقية:

- **الفترة** :الستينات/السبعينات.
- **المؤلف/المخرج** :تون برولين.(Tone Brulin)

- **السياق** :عرض مشترك / زائر في الجزائر.

١ .من هو تون برولين؟

تون برولين (1926-2019) هو مسرحي بلجيكي (فلمنكي) طليعي، معروف بنشاطه المناهض للاستعمار والعنصرية.27 أسس مسرح) "Tiedrie" مسرح العالم الثالث.(

٢ .دلالة "الكلاب (Les Chiens) "في الجزائر:

المسرحية ليست "رواية الكلب في الليل" كما قد يتبادر للذهن، بل هي عمل سياسي بامتياز كتبه برولين لمناهضة نظام الفصل العنصري (Apartheid) في جنوب أفريقيا.27

- **العرض في الجزائر** :استقبال الجزائر لهذا العرض) أو مشاركتها في إنتاجه/عرضه عبر (TNA ينسجم تماماً مع عقيدة الجزائر الدبلوماسية في تلك الفترة كـ "قبلة للثوار."
- **الأسلوب** :يتميز برولين بأسلوب يمزج بين "مسرح القسوة" لأرتو والمسرح الملحمي، معتبراً العرض "تركيباً (Installation) "فنياً وسياسياً [29].وجود هذه المسرحية في الجدول يشير إلى انفتاح المسرح الجزائري على التيارات الطليعية العالمية الملتزمة، وليس فقط المسرح الكلاسيكي.

الحالة الرابعة: مسرحية "باب الفتوح" (١٩٧٣) – التاريخ كمرآة للنكسة والانتصار

البيانات التوثيقية:

- **السنة**.1973 :
- **المؤلف** :محمود دياب (مصر).
- **المخرج** :طه العامري (الجزائر).

التحليل:

محمود دياب هو أحد رواد مسرح الستينات في مصر، المعروف بمسرحه القومي والعروبي.

- **الثيمة** :تتناول المسرحية الحروب الصليبية وفترة صلاح الدين الأيوبي. لكن دياب لا يكتب تاريخاً رسمياً يمجد القائد الفرد، بل يكتب "تاريخ الشعوب". المسرحية تركز على مجموعة من الشباب المعاصرين الذين يستقرئون التاريخ[18].
- **السياق** :(1973) عرضت المسرحية في سنة حرب أكتوبر، وبعد سنوات قليلة من نكسة 1967. النص يطرح إشكالية "انفصام الحاكم عن المحكوم" كسبب للهزائم، ويدعو إلى وحدة الصف الشعبي كشرط للانتصار (الفتوح). اختيار TNAلهذا النص يعكس التوجه القومي العروبي للجزائر في تلك المرحلة.

الحالة الخامسة: "شمس النهار" (١٩٩٣) – العقلانية في زمن الظلام

البيانات التوثيقية:

- **السنة**.1993 :
- **المؤلف** :توفيق الحكيم.
- **المخرج** :العربي زكال.

التحليل:

- **النص الأصلي** :مسرحية "شمس النهار" للحكيم تنتمي للمسرح الذهني، وتدور حول أميرة ترفض الزواج التقليدي وتبحث عن زوج ذي "عقل" وشخصية مستقلة، فتختار "قمر الزمان" الفقير الذي يعلمها الاستقلالية والعمل[31].
- **سياق 1993 (العشرية السوداء)** :عرض هذه المسرحية في ذروة الأزمة الأمنية والسياسية في الجزائر يحمل دلالة "تنويرية". في مواجهة الفكر الظلامي الذي كان

يستهدف المثقفين والفنانين (اغتيال علولة في 1994)، لجأ العربي زكال إلى نص توفيق الحكيم للدفاع عن "قيمة العمل" و"استقلالية العقل" و"حرية المرأة" (الأميرة شمس النهار) في تقرير مصيرها. إنه توظيف للنص التراثي/الذهني كسلاح للمقاومة الثقافية.

الحالة السادسة: "رحمة والغابة المسحورة" (١٩٩٣) - مسرح الطفل والهروب إلى الرمز

البيانات التوثيقية:

- **المؤلف** :ألفريد فرج.
- **المخرج** :عبد الله أورياشي.

التحليل:

ألفريد فرج، الكاتب المصري الذي استلهم التراث (ألف ليلة وليلة) ببراعة 33، كتب أيضاً للطفل.

- **القصة** :طفلة (رحمة) يجدها راعٍ، وحين تكبر وتزداد جمالاً، تتآمر عليها عائلة الراعي للتخلص منها بدافع الحسد[19].
- **الدلالة** :في سياق مسرح الطفل، القصة تعلم قيم التسامح وقبول "الآخر" (اللقيطة/الغريبة). لكن في سياق الجزائر 1993، "الغابة المسحورة" قد تُقرأ كاستعارة للمجتمع الذي أصبح مكاناً خطراً (غابة)، حيث يتربص الأخ بأخيه. اللجوء إلى الرمزية والقصص الخرافية كان وسيلة لتقديم فن آمن ولكنه حامل للقيم الإنسانية في زمن العنف.

خاتمة استشرافية

إن دراسة "الترجمة في المسرح العربي" من خلال هذه المحطات والنماذج تكشف لنا أن المترجم والمقتبس العربي لم يكن مجرد وسيط لغوي، بل كان "دراماتورجاً " (Dramaturg) ومؤلفاً شريكاً.

- **مارون النقاش** "شَرْقَنَ" موليير ليجعل المسرح مقبولاً أخلاقياً.
- **نجيب حداد** "شَعْرَنَ" شكسبير ليجعله مقبولاً طربياً.
- **عبد القادر علولة** "جَزْأَرَ" الأوبرا الصينية ليجعلها سلاحاً نقدياً سياسياً.
- **العربي زكال** استدعى توفيق الحكيم ليواجه التطرف بالعقل.

هذا الجدول التطبيقي يثبت أن المسرح العربي، والجزائري خاصة، هو مسرح "موقف " (Théâtre Engagé)، حيث كانت الترجمة والاقتباس دائماً في خدمة "الآن وهنا " (Hic et Nunc)، معيدة تشكيل نصوص الآخر لتصبح صوت الأنا.

ملاحق وجداول بيانية

جدول مقارنة منهجيات التعامل مع النص الأجنبي

العنصر	منهج الترجمة (أديب إسحاق)	منهج الاقتباس/التعريب (نجيب حداد / مارون النقاش)	منهج الجزأرة) علولة / TNA)
اللغة	فصحى عالية / أدبية.	فصحى ممزوجة بالعامية أو شعرية غنائية.	دارجة جزائرية (عامية مهذبة).

منهج الجزأرة) علولة / TNA)	منهج الاقتباس/التعريب (نجيب حداد / مارون النقاش)	منهج الترجمة (أديب إسحاق)	العنصر
تغيير جذري لأسماء محلية <- Harpagon) سي قدور.(	تغييرها لأسماء عربية (روميو <- شهداء الغرام.(	الحفاظ على الأسماء الأصلية (أندروماك، هيرميون).	**الأسماء والأماكن**
إعادة البناء وفق الواقع السياسي والاجتماعي (إسقاط).	إضافة الموسيقى والغناء، تغيير النهايات Happy) .(Ending	الالتزام بالبناء التراجيدي الكلاسيكي.	**البنية الدرامية**
النقد السياسي / التوعية الاجتماعية / بناء الهوية.	الترفيه الجماهيري / الربح التجاري.	تثقيف النخبة / نقل الأدب العالمي.	**الهدف**

إحصائيات وأرقام (استنتاجية من النصوص):

- **هيمنة موليير** :يظهر موليير كأكثر كاتب تم اقتباسه في تاريخ المسرح العربي (من النقاش 1848 إلى علال المحب 1966)، نظراً لملاءمة الكوميديا الاجتماعية للنقد المحلي.
- **التنوع الجغرافي للمصادر** :الجدول يظهر تنوعاً مدهشاً: فرنسا (موليير)، الصين (شو صن شن)، بلجيكا (تون برولين)، إنجلترا (عبر شكسبير وحداد)، ومصر (الحكيم، دياب، فرج).

ملاحظة للطلبة: يرجى التركيز في الامتحان على ربط "سنة العرض" بـ "الحدث السياسي" المرافق، وتحليل كيفية تطويع النص الأصلي لخدمة هذا الحدث.

سلسلة محاضرات مقياس "المسرح العربي"

السداسي الخامس – تخصص فنون درامية

إعداد :د. بولنوار مصطفى **المحاضرة الثانية** :الاقتباس في المسرح العربي (الإشكاليات النظرية والتطبيقات الركحية)

تمهيد: الاقتباس بين التبعية والإبداع

يقتضي منا الحديث عن ظاهرة **الاقتباس** في المسرح العربي عامة، والمغاربي خاصة، الوقوف بحزم أمام المصطلح الذي شكل -وإلى وقت قريب- ظاهرة مسرحية شديدة الانتشار وموضوعاً بالغ الحساسية. فقد أثير حوله نقاش نقدي حاد انقسم بين من يراه "تبعية ثقافية" وعجزاً عن الإبداع الأصيل، وبين من يراه "ضرورة حضارية" وجسرًا عبرت عليه الشعوب العربية نحو الحداثة المسرحية.

إن الاقتباس في جوهره لم يكن مجرد عملية سطو على نصوص الآخر، بل كان آلية لـ "تبيئ (Localization) "الظاهرة المسرحية في تربة لم تعرف المسرح بشكله الأرسطي، مما جعله أداة فعالة للتواصل مع الجمهور المحلي عبر "لبوس" مألوف.

أولاً: التأصيل اللغوي والاصطلاحي

أ. الاقتباس لغةً:

تجمع معاجم اللغة العربية (مثل لسان العرب) على أن الجذر اللغوي (قبس) يحيل إلى النور والعلم. فالفعل "قبس" يعني "أخذ شعلة من النار". يقال: "قبس قبساً من العلم" أي تعلمه واستفاده، و"أقبس فلان العلم" أي علمه إياه. ومنه قيل لمن أخذ العلم من عالم "مقتبس"، و"القوابيس" هم الذين يقبسون الناس الخير أي يعلمونهم.

- **الدلالة** :يحمل المعنى اللغوي دلالة إيجابية توحي بالاستنارة ونقل المعرفة، مما يرفع عن الاقتباس صفة "السرقة" المذمومة، ليضعه في خانة "نقل الشعلة" الحضارية.

ب. الاقتباس اصطلاحاً:

استخدم مصطلح الاقتباس لسنوات عديدة في مجالات الأدب والمسرح والسينما. وقد عرفت الكلمة منذ تداولتها الأقلام العربية انزياحات دلالية متعددة:

1. **المعنى الضيق** :إدخال المؤلف كلاماً منسوباً للغير في نصه بقصد التحلية أو الاستدلال، أو تضمين الكلام (نثراً أو شعراً) شيئاً من القرآن الكريم أو الحديث النبوي مع السماح بقليل من التغيير.
2. **المعنى الواسع (الفني)** :هو الإعداد والتهيئة(Preparation/Adaptation) ، أي "إعادة سبك عمل فني لكي يتفق مع وسيط فني آخر" أو بيئة ثقافية أخرى.

في هذا السياق، يقع الاقتباس تحت خانة **"التضمين"**، بحيث يكون النص الجديد وليد نص آخر سابق عليه. إنها عملية "مخاض لنص أصلي ينتج عنها نص قد يحمل نفس الأفكار وقد يناقضها، وقد تكون للنصين نفس النهاية، وربما يجد المقتبس لنفسه نهاية جديدة تماشى وما ينشده من هدف الكتابة."

في المسرح تحديداً :يتميز الاقتباس المسرحي بأن "أهداف الكاتب المسرحي (المقتبِس) قد تحل محل أهداف المؤلف الأصلي". ولأن القصة أو الرواية قلما تصلح للنقل المسرحي الحرفي، فإن الاقتباس يبيح للكاتب قدراً من الحرية إزاء العقدة والشخصيات، مما يجعله شريكاً في الإبداع لا مجرد ناقل.

ثانياً: الاقتباس ونظرية التناص(Intertextuality)

لا يمكن فهم الاقتباس الحديث دون العودة إلى المرجعيات النقدية الغربية، وتحديداً لحظة ظهور مصطلح **"التناص** "على يد الناقدة **جوليا كريستيفا (Julia Kristeva)** عام 1966 في مجلة *Tel Quel* الفرنسية.

١ .المفهوم الكريستيفي:

جاء هذا المفهوم في أعقاب ظهور السيميائية، حيث قرنت كريستيفا بين "النص " (Texte) و"التناص (Intertextuality) "، قائلة:

"كل نص عبارة عن فسيفساء من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى".

هذا التعريف ينفي وجود "نص عذري" أو بريء تماماً؛ فكل كاتب يغرف -بوعي أو بدون وعي- من مخزون النصوص السابقة. وبذلك، يصبح الاقتباس المسرحي عملية "ولادة" لنص جديد من رحم نص قديم، قد يشبهه في الفكرة ويخالفه في التوجه، أو يلبسه ثوباً جديداً ونهاية مغايرة تخدم "الآن وهنا (Hic et Nunc) "الخاصة بالجمهور المتلقي.

٢ .أقسام التناص (وعلاقته بالاقتباس):

يمكن تقسيم التناص في العمل المسرحي إلى مستويين رئيسيين:

- **أ- التناص الظاهر (الاقتباس الواعي/الشعوري)** :وهو ما يدخل صراحة ضمن باب "الاقتباس" و"التضمين". هنا، يكون المؤلف واعياً تماماً بحضور النص الأصلي، وقد يعلن عنه (كما فعل **عبد القادر علولة** عندما ذكر صراحة اقتباسه عن غوغول في "مذكرات حمق"، أو عن شو صن شن في "النقود الذهبية .("
- **ب- التناص اللاشعوري (الخفي)** :هو اقتباس ضمني قد لا يعيه الكاتب لحظة الكتابة. إنها الأفكار والصور التي تبلورت في "اللاشعور (Unconscious) "جراء قراءاته المتراكمة. يسميه النقاد "تناص الخفاء"، وفيه يحدث "تذويب وتحويل

وتفاعل نصي" دون إحالة مرجعية مباشرة. في التحليل النفسي الفرويدي، يشبه هذا ما يخرج من "الهو (Id) "أو المخزون المكبوت والكامن من المعارف ليظهر في سلوك الكتابة.

ثالثاً: أنواع الاقتباس في المسرح العربي (مع نماذج تطبيقية)

يمكن تصنيف الاقتباس في الممارسة المسرحية العربية، استناداً إلى درجة التصرف في النص الأصلي، إلى أربعة أنواع رئيسية:

١ .اقتباس الفكرة:(Adaptation of the Idea)

يأخذ الكاتب "العمود الفقري" أو "الثيمة (Theme) "من النص الأصلي، ثم ينسج حولها أحداثاً وشخصيات من بيئته المحلية.

- **نموذج تطبيقي** :مسرحية **"النقود الذهبية** (1967) "لعبد القادر علولة. اقتبس الفكرة من أوبرا صينية لـ "شو صن شن" (15 خيطاً من النقود)، حيث تدور التيمة حول "العدالة والظلم" عبر قاضيين. احتفظ علولة بالفكرة (صراع العدالة) لكنه أسقطها على الواقع الجزائري الاشتراكي آنذاك .

٢ .اقتباس الشخصية:(Character Adaptation)

يستعير الكاتب "مواصفات" شخصية عالمية شهيرة (البخيل، الغيور، المنافق، الدونجوان) ويعيد خلقها بملامح محلية.

- **نموذج تطبيقي** :مسرحية **"سي قدور المشحاح** (1966) "لعلال المحب. هنا تم اقتباس شخصية "أرباغون (Harpagon) "من مسرحية "البخيل" لموليير. لم يترجم النص حرفياً، بل حول الشخصية إلى "سي قدور"، البخيل الجزائري الذي يتحدث الدارجة ويمارس بخله وفق طقوس اجتماعية جزائرية بحتة، مما جعل الجمهور يشعر أن الشخصية "منه وإليه ."

٣ .اقتباس شكلي:(Formal Adaptation)

يندرج تحت نمط وأسلوب الكتابة أو التوجه الفني، وليس بالضرورة المضمون.

- **نموذج تطبيقي** :استخدام **"تقنية التغريب** (V-effekt) "البريشتية في المسرح العربي. عندما يكتب سعد الله ونوس أو علولة نصوصاً تعتمد على "كسر الإيهام" ومخاطبة الجمهور مباشرة، فهم يقتبسون "الشكل" و"المنهج" البريشتي، حتى لو كانت القصة من التراث الشعبي العربي (كما في "حمام رومان" أو "الأجواد").

٤ .اقتباس جزئي:(Partial Adaptation)

يتم من خلال تجسيد قول مأثور، أو حدث تاريخي، أو مشهد معين، أو فكرة عابرة داخل نص جديد، بهدف إحداث تأثير يختلف عن سياقه الأصلي (إعادة توظيف).

- **نموذج تطبيقي** :توظيف الأمثال الشعبية أو أبيات الشعر العربي القديم (المتنبي، المعري) داخل نصوص مسرحية معاصرة لإسقاطها على الواقع السياسي الراهن (كما فعل دريد لحام ومحمد الماغوط في "كاسك يا وطن" أو "ضيعة تشرين").

قائمة المراجع المعتمدة للمحاضرة:

1. **أبو الحسن عبد الحميد سلام** :*حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف*، مركز الإسكندرية للكتاب، 1993. (مرجع أساسي لضبط المصطلحات).
2. **ابن منظور** :*لسان العرب*، المجلد 03، دار لسان العرب، بيروت (للتأصيل اللغوي).
3. **سوني رحمة** :*ظاهرة الاقتباس في المسرح الجزائري*، رسالة ماجستير، جامعة وهران، 2004. (للتطبيق على النموذج الجزائري).
4. **روجر بسفيلد** :*فن كتابة المسرحية*، ترجمة دريني خشبة، القاهرة، 1964.

5. **Julia Kristeva:** *Séméiôtiké: Recherches pour une sémanalyse,* Seuil, Paris, 1969. (لمصطلح التناص.)

6. **عبد الله الغذامي** :*الخطيئة والتكفير*، النادي الأدبي الثقافي، جدة.

سلسلة محاضرات مقياس "المسرح العربي"

السداسي الخامس – تخصص فنون درامية

إعداد: د. بولنوار مصطفى

المحاضرة الثالثة: الاقتباس من الموروث العالمي (الأسطورة والملحمة) ونماذج من المسرح المغاربي

تمهيد: توسيع دائرة الاقتباس (من النص الدرامي إلى الأسطورة)

إذا كانت المحاضرة السابقة قد ركزت على الاقتباس من "النصوص المسرحية" الجاهزة (موليير، شكسبير)، فإن هذه المحاضرة تنتقل إلى مستوى أكثر تعقيداً، وهو "مسرحة الأسطورة (Dramatization of Myth) "والاقتباس من الأجناس الأدبية المجاورة (الرواية، الحكايات الشعبية).

لم يعد المقتبس العربي مجرد ناقل لحوارات، بل أصبح "باعثاً للحياة" في شخصيات ميثولوجية (يونانية غالباً) ليعيد صياغتها في قالب يعالج قضايا الراهن العربي، مستغلاً الطاقة الرمزية الهائلة للأسطورة في التعبير عن الصراع الإنساني والسياسي.

أولاً: الأسطورة الإغريقية في المسرح الجزائري

على الرغم من هيمنة المسرح الكلاسيكي والاجتماعي (موليير، بريشت) على الريبرتوار الجزائري، إلا أن العودة إلى "النبع الإغريقي" شكلت محطة مفصلية للنخبة المسرحية، لا سيما في توظيف "التراجيديا" لمقاربة الوضع الاستعماري أو الصراع الطبقي.

١ .إشكالية التعامل مع الأسطورة:

يشير النقاد (مثل عز الدين إسماعيل) إلى أن استدعاء الأسطورة ليس "ردة" إلى الفكر البدائي، بل هو استثمار لـ "النموذج الإنساني الكلي .(Archetype) "ومع ذلك، يلاحظ في التجربة الجزائرية "قلة" النصوص المقتبسة من الإغريق مقارنة بالمسرح الأوروبي الحديث، وربما يعود ذلك لطبيعة الجمهور الذي كان يميل للكوميديا الاجتماعية المباشرة أكثر من ميله للصراعات الميتافيزيقية مع الآلهة والقدر.

٢ .نماذج تطبيقية رائدة:

- **أ. أحمد سفطة ومسرحية "أنتيغون:(Antigone) "**
  - **التاريخ** :قُدمت لأول مرة عام 1953 (وفي روايات أخرى 1954 من قبل جمعية النساء الجزائريات).
  - **المصدر** :مسرحية "أنتيغون" لسوفوكل (وربما بتأثر بمعالجة جان أنوي الحديثة لها).
  - **الدلالة** :اختيار "أنتيغون" -الفتاة التي قالت "لا" للملك المستبد كريون ودفنت أخاها رغم المنع- لم يكن عبثياً في الجزائر قبيل اندلاع الثورة التحريرية. لقد كانت رمزاً لـ "العصيان المدني" والتمرد على القوانين الجائرة (الاستعمارية). الممثلة القديرة **فريدة صابونجي** كانت من أوائل من جسد هذا الدور، مما منح العرض زخماً نسوياً ونضالياً مبكراً.
- **ب. مصطفى كاتب ومسرحية "بطل الشعب" (عن أوديب):**
  - **المصدر** :تشير مسودتكم إلى اقتباسه عن "أوديب ملكاً (Oedipus Rex) " لسوفوكل.
  - **المعالجة** :حول مصطفى كاتب التراجيديا القدرية (هروب أوديب من مصيره) إلى تراجيديا "كفاح"، حيث يصبح "بطل الشعب" رمزاً للثورة ضد

الحتمية، سواء كانت حتمية القدر أو حتمية الاستعمار. (تنبيه: يجب التمييز بينها وبين مسرحية "عدو الشعب" لإبسن التي أخرجها محمد توري، فالعنوانان متشابهان لكن المصدر مختلف)[1].

ثانياً: موليير "الجزائري": التبيء الاجتماعي والسياسي

نعود في هذا المحور لتفصيل ما أجملناه سابقاً حول "محي الدين بشطارزي"، عميد المسرح الجزائري، الذي نقل موليير من "الصالونات الفرنسية" إلى "القصبة."

طبيعة المعالجة (الجزأرة)	سنة الاقتباس	العنوان الجزائري (بشطارزي)	العنوان الأصلي (موليير)
تحويل "أرباغون" إلى شخصية بخيل جزائري محلي، مع التركيز على النقد الأخلاقي المباشر[2].	1940	**المشحاح** (1940)	**البخيل** (L'Avare)
تحويل "أرغان" (المريض) إلى "سليمان"، والسخرية من الدجل الطبي والشعوذة في المجتمع التقليدي[2].	1941	**سليمان اللوك** (1941)	**المريض الوهمي** (Le Malade imaginaire)

طبيعة المعالجة (الجزأرة)	سنة الاقتباس	العنوان الجزائري (بشطارزي)	العنوان الأصلي (موليير)
(Les Nouveaux Riches). هذا الاقتباس بالغ الأهمية، فقد أسقطه بشطارزي على طبقة "أثرياء الحرب" والسوق السوداء التي ظهرت في الجزائر أثناء الحرب العالمية الثانية، فاضحاً تسلقهم الطبقي الزائف[2].	1941	**الأثرياء الجدد** (1941)	**البرجوازي النبيل (Le Bourgeois gentilhomme)**

ثالثاً: التجربة المغربية.. الاقتباس والتأصيل (الطيب الصديقي نموذجاً)

ينفرد المسرح المغربي بخصوصية "التربة الخصبة"، حيث وجد المسرح الغربي (عند وصوله) أشكالاً فرجوية محلية عريقة (الحلقة، البساط، سلطان الطلبة). هذا اللقاء أنتج جدلية "التقليد والتجريب."

١ .حسن المنيعي وقراءة "صدمة البدايات:"

يرى الناقد المغربي الرائد **د. حسن المنيعي** في كتاباته (خاصة "المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة") أن المرحلة الأولى كانت "مرحلة انبهار" بالعلبة الإيطالية.

- **المقولة النقدية** :يصف المنيعي البدايات بأنها كانت تروم "بناء هيكل عام للفن المسرحي" عبر "التقليد واجترار النصوص الجاهزة[3]."
- **التحول** :لكنه يؤكد أن الاقتباس لم يكن سلبياً بالمطلق، بل كان "مدرسة" تدرب فيها المغاربة على تقنيات الإخراج والدراماتورجيا قبل أن ينطلقوا نحو "التأصيل" والاحتفالية.

٢ .الطيب الصديقي: من موليير إلى "الحلقة"

الطيب الصديقي (1939-2016) هو عملاق المسرح المغربي الذي جسد هذا التحول من الاقتباس الغربي إلى الفرجة العربية الأصيلة.

- **أ. مسرحية "محجوبة" (عن موليير):**
  - **المصدر** :*مدرسة الزوجات*.(L'École des femmes)
  - **المنهج** :قام الصديقي بـ "مغرَبة" النص بالكامل، مستبدلاً الشخصيات الفرنسية بشخصيات مغربية (محجوبة)، ومستخدماً الدارجة المغربية الراقية. كان هذا تمريناً على "تطويع" القالب الكلاسيكي[4].
- **ب. مسرحية "في انتظار مبروك" (عن صمويل بيكيت):**
  - **المصدر** :*في انتظار غودو*.(Waiting for Godot)
  - **التاريخ**.1961/1962 :
  - **العبقرية** :تُعد هذه المسرحية أول مواجهة حقيقية بين المسرح المغربي و"مسرح العبث .(The Theatre of the Absurd) "حول الصديقي "غودو" (المجهول) إلى "مبروك" (اسم شعبي يوحي بالخير المنتظر)، وحول "فلاديمير وإستراغون" إلى شخصيات هامشية مغربية تنتظر "الخلاص" في

سياق اجتماعي محلي. هذا العمل أثبت أن الاقتباس يمكن أن يطال حتى التيارات الفلسفية المعقدة[5].

- ج. الانفتاح على التجريب العالمي:

لم يتوقف الصديقي عند موليير وبيكيت، بل اقتبس عن غوغول (مذكرات أحمق) ويونسكو، قبل أن يصل إلى مرحلته الذهبية في "ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب" و"مقامات بديع الزمان الهمذاني"، حيث استغنى عن الاقتباس الغربي لصالح "إحياء التراث" العربي في قالب فرجوي حديث (الحلقة).

خلاصة المحاضرة

نخلص من هذه النماذج إلى أن الاقتباس في المسرح المغاربي (الجزائر والمغرب) مر بمرحلتين:

1. **مرحلة التلمذة (الخمسينات والستينات)** :حيث كان الاقتباس وسيلة لـ "تعلم الحرفة" وسد الفراغ النصي (أنتيغون سفطة، محجوبة الصديقي).
2. **مرحلة النضج والإسقاط** :حيث أصبح الاقتباس "قناعاً" لتمرير مواقف سياسية واجتماعية حادة (أثرياء الحرب لبشطارزي، بطل الشعب لكاتب).

هكذا تحول "النص الآخر" (الغربي/الإغريقي) من "سيد" يُقلَّد، إلى "مادة خام" تُعجن لتصنع منها "خبزاً" محلياً يغذي الوعي العربي.

قائمة المصادر والمراجع المقترحة للمحاضرة:

1. **عز الدين إسماعيل** :*الشعر العربي المعاصر*) في توظيف الأسطورة.(

2. **حسن المنيعي** :*المسرح المغربي من التأسيس إلى صناعة الفرجة*، دار الأمان، الرباط.

3. **حسن المنيعي** :*قراءة في مسارات المسرح المغربي*، مطبعة سندي، مكناس.

4. **أحمد سفطة** :*أنتيغون* (نص مسرحي)، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر.

5. **أرشيف المسرح الوطني الجزائري**) :لتواريخ عروض بشطارزي وكاتب.(

سلسلة محاضرات مقياس "المسرح العربي"

السداسي الخامس – تخصص فنون درامية

إعداد: د. بولنوار مصطفى

المحاضرة الرابعة: المسرحية الشعرية العربية (من الكلاسيكية إلى الحداثة)

تمهيد: جدلية الشعر والدراما

تشكل "المسرحية الشعرية (Poetic Drama) "منطقة اشتباك فني ونقدي شائكة بين جنسين أدبيين عريقين: الشعر (باعتباره تدفقاً وجدانياً ذاتياً) والدراما (باعتبارها صراعاً موضوعياً خارجياً). ورغم أن المسرح ولد في مهده الإغريقي "شعراً" (عند إسخيلوس وسوفوكليس)، إلا أن الانفصال حدث تدريجياً مع طغيان النزعة الواقعية والنثرية.

في هذه المحاضرة، سنبحث في مفهوم المسرح الشعري، وإشكالية المصطلح، ومراحل تطوره في الأدب العربي من "محاولات التبيء" إلى "النضج الحداثي."

أولاً: التأصيل المفاهيمي

١ .مفهوم المسرحية الشعرية:(Théâtre Poétique)

يعرّفها "المعجم المسرحي" (ماري إلياس وحنان قصاب) بأنها: "تسمية يقصد بها المسرحية المكتوبة شعراً أو بلغة نثرية لها طابع شعري، وتستخدم اليوم للتمييز بين المسرح المكتوب شعراً والمسرح المكتوب نثراً".1

يستند هذا التعريف إلى العودة للأصل الأرسطي، حيث صنف أرسطو الدراما (المحاكاة) ضمن "فنون الشعر". وظل هذا الارتباط وثيقاً حتى عصر النهضة الأوروبية (الكلاسيكية

الجديدة) مع كورني وراسين، قبل أن يحرر موليير الكوميديا نحو النثر، ويمزج شكسبير بينهما بعبقرية، لتستقر الدراما الحديثة (إبسن، تشيخوف) في أحضان النثر.

٢ .إشكالية المصطلح: الفرق بين "المسرح الشعري" و"الشعر المسرحي:"

من الضروري للباحث الأكاديمي التمييز بين مصطلحين غالباً ما يقع الخلط بينهما، وقد أشار إليهما الناقد الإنجليزي **T.S. Eliot** والناقد المصري **محمد مندور**:

- **أ- المسرح الشعري :(Poetic Drama)** هو" **مسرح** "أولاً. يخضع لشروط اللعبة المسرحية (الصراع، نمو الشخصيات، الحبكة)، وتكون اللغة الشعرية فيه "وسيلة" درامية وليست غاية جمالية. الشعر هنا "وظيفي" يختفي خلف الفعل الدرامي.
- **ب- الشعر المسرحي :(Dramatic Poetry)** هو" **شعر** "أولاً. قصائد تعتمد على تعدد الأصوات أو الحوار (مثل قصائد لورد بايرون وشيلي الرومانسية)، لكنها تفتقر للبناء الدرامي الصالحة للتمثيل. تسمى أحياناً" **مسرح القراءة**(Closet Drama) "، لأنها كتبت لتقرأ لا لتمثل، حيث تطغى "الغنائية (Lyricism) "على "الدرامية"، فيتوقف الفعل ليتحدث الشاعر بصوته هو لا بصوت الشخصية.

ثانياً: نشأة المسرح الشعري العربي (دوافع الاستنبات)

عندما حاول الرواد العرب "استنبات" المسرح، وجدوا في "الشعر" جسراً مثالياً لتقريب هذا الفن الغريب إلى الذائقة العربية التي طالما مجدت الشعر (ديوان العرب).

يعلل الباحث عز الدين جلاوجي ذلك بقوله: "لعل أهم الأسباب الدافعة إلى ذلك، السعي نحو تقليد الغرب واستلهام ما عندهم، وميل الإنسان العربي إلى الغنائية، فالعرب أمة الشعر والارتباط بالسير الشعبية التي ارتبطت بالشعر والغناء".2

لذا، لم يكن غريباً أن يمزج مارون النقاش عروضه بألحان وأشعار، وأن يعتمد مسرح أبو خليل القباني على "الأوبريت" والغناء الاستعراضي، فالشعر كان "تأشيرة الدخول" للمسرح إلى الوجدان العربي.

ثالثاً: مراحل تطور المسرحية الشعرية العربية

يمكن تقسيم تاريخ المسرح الشعري العربي إلى ثلاث مراحل مفصلية، تعكس تطور الوعي الفني من "الشكل العمودي" إلى "الشعر الحر:"

المرحلة الأولى: التأسيس والتجريب (القرن ١٩)

رائدها :**الشيخ خليل اليازجي**) لبنان.(

- **العمل الرائد** :مسرحية" **المروءة والوفاء**) "كتبت 1876 / مثلت 1888[3].(
- **الخصائص** :تُعد أول نص مسرحي كتب شعراً في الأدب العربي الحديث. اعتمد اليازجي على "الشعر العمودي" (الخليل)، واستقى موضوعه من التراث العربي (النعمان بن المنذر). عاب النقاد على هذه المرحلة طغيان "الخطابة" وضعف البناء الدرامي، فالشخصيات كانت تتحدث كشعراء جاهليين أكثر منها شخصيات درامية حية[4].

المرحلة الثانية: النضج الكلاسيكي (عصر الشوقيات)

رائدها: أمير الشعراء أحمد شوقي (مصر).

يُعتبر الأب الحقيقي للمسرح الشعري العربي، حيث منحه الشرعية الأدبية. كتب شوقي 7 مسرحيات (6 تراجيديات وواحدة كوميدية)، تميزت بـ:

1. **الموضوعات** :استلهم التاريخ (المصري القديم، الإسلامي، والعربي).
2. **اللغة** :شعر عمودي رصين، غنائي الطابع.

3. **أهم الأعمال وتواريخها:**

- *مصرع كليوباترا*.(1927)
- *مجنون ليلى*.(1931)
- *قمبيز*.(1931)
- *علي بك الكبير*) نشرت 1932.(
- *عنترة*.(1932)
- *الست هدى*) ملهاة اجتماعية، 1932.(
- **تنبيه أكاديمي :**(مسرحية" **أميرة الأندلس** "لأحمد شوقي كُتبت **نثراً** وليس شعراً، وهذا خطأ شائع يجب الانتباه له[5].

خليفته: عزيز أباظة.

سار على نهج شوقي (المدرسة الكلاسيكية)، وكتب مسرحيات تاريخية بنفس شعري فخم، منها:

- *العباسة*.(1947)
- *الناصر*) (1949) عن عبد الرحمن الناصر في الأندلس[6].(
- *شجرة الدر*.(1950)

المرحلة الثالثة: الحداثة والتجديد (الشعر الحر / التفعيلة)

رائدها: صلاح عبد الصبور (مصر).

يطلق عليها عز الدين جلاوجي "مرحلة النضج والكمال". في هذه المرحلة، حدثت ثورة مزدوجة:

1. **ثورة الشكل** :التخلي عن "العمود الشعري" (بحر وقافية موحدة) لصالح "شعر التفعيلة" (الشعر الحر)، مما منح الحوار مرونة درامية هائلة وقربه من لغة الحياة اليومية دون التنازل عن الشاعرية.

2. **ثورة المضمون** :الانتقال من "التاريخ المجيد" إلى "التاريخ كقناع" لطرح قضايا سياسية وفلسفية معاصرة (الصراع بين السلطة والمثقف).

أبرز أعمال صلاح عبد الصبور المسرحية:

1. **مأساة الحلاج** :(1964/1965) درة المسرح الشعري الحديث. تناول فيها شخصية المتصوف الحسين بن منصور الحلاج، طارحاً قضية "الكلمة" ومسؤولية المثقف في مواجهة السلطة الغاشمة. تأثر فيها بوضوح بمسرحية إليوت "جريمة قتل في الكاتدرائية."

2. **مسافر ليل** :(1968) مسرحية قصيرة تنتمي لمسرح العبث (Absurd) والكوميديا السوداء.

3. **الأميرة تنتظر.**(1969)

4. **ليلى والمجنون** :(1971) إعادة قراءة عصرية لقصة قيس وليلى، برؤية سياسية تنتقد الواقع العربي بعد نكسة 1967[7].

5. **بعد أن يموت الملك** :(1973) تعالج جدلية السلطة والخلافة[8].

خلاصة واستنتاج

لقد انتقلت المسرحية الشعرية العربية من مرحلة" **القصيدة الممسرحة** "مع اليازجي، حيث كان الشعر هو الغاية، إلى مرحلة" **المسرح الغنائي** "مع شوقي، حيث تعايش الشعر والدراما، وصولاً إلى" **الدراما الشعرية** "مع صلاح عبد الصبور، حيث ذاب الشعر في

نسيج الحدث، وأصبحت الصورة الشعرية معادلاً موضوعياً للصراع النفسي والسياسي، محققة بذلك المعادلة الصعبة التي طالما نادى بها إليوت.

قائمة المصادر والمراجع المعتمدة:

1. **ماري إلياس وحنان قصاب** :*المعجم المسرحي*، مكتبة لبنان ناشرون، 1997.
2. **عز الدين جلاوجي** :*بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر*، رسالة ماجستير، جامعة المسيلة، 2009.
3. **أحمد شوقي** :*الأعمال المسرحية الكاملة*) خاصة مقدمات المسرحيات.(
4. **صلاح عبد الصبور** :*حياتي في الشعر*) كتاب نثري يوضح رؤيته للمسرح.(
5. **محمد مندور** :*المسرح الشعري*) دراسات نقدية.(
6. **د. علي الراعي** :*المسرح في الوطن العربي*.

المحاضرة الخامسة: أحمد شوقي وتأسيس المسرح الشعري: جدلية التأصيل الفني والإشكاليات النقدية والرؤية الفكرية

مقدمة: سياقات التحول في الأدب العربي الحديث وإرهاصات الدراما

يشكل تاريخ الأدب العربي الحديث سلسلة متصلة من التحولات البنيوية والمفاهيمية التي استجابت لصدمة الحداثة واللقاء مع الآخر الغربي. وفي قلب هذه التحولات، يبرز "المسرح" كأحد أكثر الأشكال الأدبية إثارة للجدل، نظراً لغيابه النسبي في التراث العربي الكلاسيكي الذي هيمنت عليه "القصيدة الغنائية (Lyric Poetry) "بوصفها ديوان العرب والسجل الحصري لمآثرهم وعواطفهم. إن دراسة تأسيس المسرح الشعري على يد أمير الشعراء أحمد شوقي (1868-1932) ليست مجرد تأريخ لظهور جنس أدبي جديد، بل هي حفر في الطبقات العميقة للوعي العربي الذي حاول، في لحظة مفصلية، أن يوفق بين "فخامة التراث" و"حركية العصر"، وبين "طرب السماع" الموروث و"جدلية الصراع" الوافدة.

إن المحاضرة الخامسة التي نحن بصدد تفصيل محاورها تتجاوز السرد التاريخي السطحي للأعمال المسرحية، لتغوص في البنية العميقة للمشروع الشوقي، الذي يمثل ذروة محاولات "التأصيل (Rooting) "بعد مرحلة "التجريب (Experimentation) "القلقة التي قادها الرواد الشوام. سنقوم في هذا التقرير البحثي الموسع بإعادة بناء هذه المرحلة، مفككين إشكالياتها الفنية والنقدية والفكرية، ومستندين إلى المدونة النقدية العربية الصارمة (العقاد، المازني، مندور) والتحليل النصي لمسرحيات شوقي، لنقدم رؤية بانورامية شاملة لظاهرة "أمير الشعراء" في ثوبه الدرامي.

يهدف هذا التقرير إلى تقديم قراءة استقصائية شاملة لمسرح أحمد شوقي، بدءاً من الجذور التاريخية للمسرح العربي، مروراً بالتحليل الفني للبنية الدرامية في نصوصه، وصولاً إلى

المعارك النقدية التي دارت حولها، وانتهاءً بتفكيك الرؤية الفكرية والسياسية الكامنة خلف أقنعة التاريخ.

المحور الأول: من التجريب والاستنبات إلى التأصيل والشرعنة

1.1. المأزق التاريخي وغياب الدراما العربية

لقد ظل السؤال النقدي الكبير يتردد في أروقة البحث الأكاديمي: "لماذا غاب المسرح عن العرب قديماً؟". ورغم تعدد الإجابات التي تراوحت بين طبيعة الحياة البدوية القائمة على الترحال، وبين هيمنة الوحدانية التي تتعارض مع فكرة الصراع التراجيدي الإغريقي القائم على تعدد الآلهة والقدر، إلا أن النتيجة ظلت واحدة: دخل العرب العصر الحديث وهم يفتقدون لتقاليد مسرحية راسخة تضاهي تقاليدهم الشعرية العريقة.

في القرن التاسع عشر، ومع حركة الترجمة والاحتكاك بالغرب، بدأت محاولات "استنبات" هذا الفن. كانت التربة الثقافية العربية تعاني من ازدواجية حادة: ذوق عامي يميل إلى الحكواتي وخيال الظل والسير الشعبية، ونخبة ثقافية تقدس الشعر العمودي وتعتبر ما سواه "لهواً". في هذا السياق، ظهرت محاولات الرواد الأوائل.

1.2. مارون النقاش: ريادة التجريب والاقتباس

يعد مارون النقاش (1817-1855) رائد المحاولة الأولى لتقديم عرض مسرحي بمفهومه الحديث في بيروت عام 1847 بمسرحيته "البخيل [1]."تميزت تجربة النقاش بخصائص "المرحلة التجريبية" التي يمكن تلخيصها في النقاط التالية:

1. **الاقتباس والتعريب :(Adaptation)** لم يكن النقاش يؤلف نصوصاً أصلية نابعة من البيئة العربية بقدر ما كان يقوم بعملية "تبيئة" للنصوص الغربية، وتحديداً نصوص موليير .(Molière) كانت مسرحياته "البخيل" و"الحسود السليط"

محاولات لصب المضمون المولييري في قالب لغوي عربي، غالباً ما كان يمزج بين الفصحى والعامية لتقريب الفن الجديد من الجمهور[1].

2. **سيادة العنصر الغنائي الطربي** :أدرك النقاش والقباني من بعده أن الجمهور العربي "سمّيع" بطبعه، لا يطرب للصراع الدرامي الصامت بقدر طربه للنغم. لذلك، تحول المسرح في هذه المرحلة إلى شكل يقترب من "الأوبريت" أو "المسرح الغنائي " (Musical Theater)، حيث يتوقف الحدث الدرامي ليفسح المجال لوصلات غنائية طويلة. كان النص الدرامي مجرد "تكأة" أو ذريعة للغناء[3].

3. **غياب المؤسسة الأدبية الرسمية** :ظل المسرح في مرحلة النقاش والقباني فناً "شعبياً" أو "ترفيهياً"، ينظر إليه المحافظون وأرباب البلاغة نظرة دونية. لم يكن يُعتبر "أدباً" بالمعنى المعياري للكلمة، بل "تشخيصاً" ولعباً[4].

يمكن القول إن مرحلة النقاش كانت مرحلة "الصدمة الأولى"، حيث تم كسر حاجز الصمت وتقديم "العلبة الإيطالية" للجمهور، لكنها ظلت تفتقر إلى "الشرعية الأدبية" التي تربطها بالتراث العربي الرصين.

1.3. مشروع شوقي: الانتقال إلى "التأصيل (Canonicity) "

هنا تكمن القيمة التاريخية الكبرى لأحمد شوقي. لم يكن شوقي مجرد مسرحي آخر، بل كان "أمير الشعراء"، المتربع على قمة الهرم الأدبي الرسمي، وخليفة المتنبي والبحتري في الوجدان العربي. إن دخول شخصية بهذا الثقل الرمزي إلى عالم المسرح كان بمثابة "اعتراف مؤسسي" بشرعية هذا الفن، ونقله من هامش "التسلية" إلى مركز "الأدب الرفيع[4]."

سعى شوقي إلى "تأصيل" المسرح العربي عبر آليات مغايرة تماماً لمن سبقه:

1. **استحضار "الفخامة اللغوية** :(Grandeur) "رفض شوقي العامية والركاكة التي شابت مسرحيات الرواد، واستخدم لغة شعرية عالية الجزالة، تستند إلى الموروث

العربي الكلاسيكي. لقد جعل أبطاله يتحدثون بلسان الفحولة الشعرية، مما أرضى الذائقة العربية التي تقدس البيان والبلاغة. أصبح المسرح مع شوقي "نصاً يقرأ" في المجالس الأدبية كما "يشاهد" على الخشبة[6].

2. **العودة إلى "الذاكرة التاريخية :**"بدلاً من الاكتفاء بترجمة الكوميديا الاجتماعية الفرنسية، عاد شوقي إلى التاريخ (مصر القديمة، العرب في الجاهلية، التاريخ الإسلامي). كانت هذه العودة محاولة للقول بأن التاريخ العربي والشرقي يمتلك من "الدراما" ما يضاهي التاريخ اليوناني أو الروماني. لقد بحث شوقي في "الأرشيف الثقافي" عن لحظات الصراع والتحول الكبرى (سقوط كليوباترا، جنون قيس، خيانة المماليك) ليصيغ منها تراجيديات عربية[4].

3. **التأثر بالكلاسيكية الفرنسية الجديدة :(Neoclassicism)** خلال بعثته لدراسة الحقوق في مونبلييه وباريس (1891-1893)، لم يتأثر شوقي بالمسرح الواقعي أو الطبيعي الذي كان سائداً في أواخر القرن التاسع عشر، بل عاد بذاكرته إلى العصر الذهبي للمسرح الفرنسي (القرن السابع عشر)، مسرح بيير كورناي (Corneille) وجان راسين .(Racine) وجد شوقي في هذا المسرح ضالته: لغة شعرية سامية (Alexandrine verse)، شخصيات ملكية نبيلة، وصراع بين الواجب والعاطفة. لقد رأى في "راسين" نموذجاً يمكن تعريبه، لأن راسين نفسه كان يعتمد على "رنّة" لغوية تناسب الأذن العربية[4].

جدول مقارن: التحول من التجريب إلى التأصيل

أحمد شوقي (التأصيل والتأسيس)	مارون النقاش / أبو خليل القباني (التجريب)	معيار المقارنة
استلهام التاريخ الرسمي (الفرعوني، الإسلامي)، الكلاسيكية الفرنسية (راسين/كورناي).	الاقتباس المباشر (موليير)، الحكايات الشعبية، ألف ليلة وليلة.	**المرجعية**
فصحى جزلة، شعر عمودي رصين (بحور خليلية)، بلاغة بيانية عالية.	مزيج من الفصحى والعامية، نثر مسجوع، لغة وظيفية للحوار.	**اللغة**
تراجيديا/كوميديا شعرية، محاولة لبناء درامي مركب، وحدة عضوية (نسبياً).	"أوبريت"، غناء وموسيقى كعنصر أساسي، حبكة بسيطة.	**البنية الفنية**
إحياء التراث، الإسقاط السياسي والوطني، إضفاء الشرعية الأدبية على المسرح.	الترفيه، الوعظ الأخلاقي المباشر، جذب الجمهور العام.	**الهدف الوظيفي**
مسرح نخبوية / أدبي (يُدرج ضمن "الأدب الرسمي" الرفيع).	مسرح شعبي / تجاري (ينظر إليه بدونية من قبل النخبة).	**المكانة الاجتماعية**

المحور الثاني: بيبليوغرافيا المسرح الشوقي ومراحل التطور

إن تتبع الكرونولوجيا الزمنية لإنتاج شوقي المسرحي يكشف عن ظاهرة لافتة، وهي "الانقطاع الطويل" بين المحاولة الأولى وباقي الإنتاج، مما يشير إلى التردد الذي عاشه الشاعر بين هويته الغنائية الراسخة وهويته الدرامية المستحدثة[4].

2.1. المرحلة الأولى: الإرهاصات المبكرة والمحاولة المجهضة (1893)

- **مسرحية "علي بك الكبير" (النسخة الأولى)** :كتب شوقي هذه المسرحية وهو لا يزال شاباً يدرس في باريس، أو بعيد عودته مباشرة. قام بإرسال النص إلى الخديوي توفيق في مصر، أملاً في نيل الحظوة. إلا أن التلقي الرسمي لم يكن مشجعاً؛ فالذوق العام في القصر وفي الأوساط الأدبية لم يكن مستعداً بعد لتقبل "مسرحية شعرية" جادة تتناول التاريخ السياسي. اعتبرها البعض "بدعة" غير مألوفة، مما دفع شوقي، وهو الحريص على مكانته كشاعر للبلاط، إلى سحبها وإخفائها في أدراجه لسنوات طويلة. يعتبر النقاد هذه النسخة "تمريناً أولياً" تأثر فيه شوقي بالقوالب الفرنسية بشكل مدرسي[4].

2.2. فترة الكمون والصمت الدرامي (1894-1927)

امتدت هذه الفترة لأكثر من ثلاثة عقود، انشغل فيها شوقي بترسيخ مكانته كـ "شاعر الأمير" ثم "شاعر الأمة". تفرغ لكتابة المدائح النبوية (نهج البردة)، والقصائد السياسية التي واكبت الأحداث الكبرى (دنشواي، الحرب العالمية، المنفى)، والقصائد الاجتماعية. يبدو أن عدم نضوج البيئة المسرحية، وانشغاله بالمعارك السياسية والأدبية التقليدية، جعله يؤجل مشروعه المسرحي. كان المنفى في إسبانيا (1915-1919) فترة خصبة للتأمل والاطلاع على التراث الأندلسي، لكنه لم يثمر مسرحياً إلا لاحقاً[5].

2.3. المرحلة الثانية: الانفجار الدرامي والنضج (1927-1932)

بعد تتويجه رسمياً بلقب "أمير الشعراء" في حفل حديقة الأزبكية عام 1927، وبلوغه قمة المجد في الشعر الغنائي، شعر شوقي بالحاجة إلى أفق جديد يخلد اسمه عالمياً، تماماً كما فعل شكسبير وهوغو وغوته. فاجأ شوقي الأوساط الأدبية بعودة عارمة للمسرح، منجزاً في سنواته الخمس الأخيرة (حتى وفاته) أهم مدونة مسرحية شعرية في الأدب العربي الحديث. تضمنت هذه المرحلة الأعمال التالية بترتيب ظهورها أو نشرها:

1. مصرع كليوباترا (1927)

تعتبر باكورة هذه المرحلة وأكثرها نضجاً وإثارة للجدل. اختار شوقي لحظة تاريخية مفصلية (سقوط دولة البطالمة) ليعيد قراءتها من منظور مصري وطني. المسرحية، التي كتبت بشعر رصين، تحاول تفكيك السردية الغربية التي وصمت كليوباترا بالخيانة والمجون، لتقدمها كملكة وطنية ضحت بحبها من أجل عرشها ووطنها. فنياً، تميزت المسرحية بمناجاة شعرية طويلة، ومشاهد جماهيرية تبرز علاقة الشعب بالملكة[14].

2. مجنون ليلى (1931)

لعلها المسرحية الأكثر شعبية وشهرة، نظراً لموضوعها القريب من الوجدان العربي (الحب العذري). تتناول قصة قيس بن الملوح وليلى العامرية في البادية العربية. تميزت هذه المسرحية بطغيان "الغنائية" بشكل لافت؛ فالحوارات تحولت في كثير من الأحيان إلى مساجلات شعرية وقصائد غزلية مستقلة بذاتها (مثل قصيدة "جبل التوباد"). رأى النقاد أن شوقي في هذه المسرحية كان "يغني" أكثر مما "يمثل"، مستسلماً لطبيعة الموضوع العاطفي[16].

3. قمبيز (1931)

مسرحية تاريخية تتناول الغزو الفارسي لمصر بقيادة الملك قمبيز (Cambyses) في القرن السادس قبل الميلاد. تعتبر هذه المسرحية الأكثر حمولة سياسية، حيث قرأها المعاصرون

كإسقاط مباشر على الاحتلال الإنجليزي. فنياً، واجهت المسرحية انتقادات تتعلق بالبناء الدرامي ورسم الشخصيات (خاصة شخصية قمبيز المجنون)، لكنها تضمنت أناشيد وطنية قوية تمجد صمود المصريين[14].

4.علي بك الكبير (إعادة الصياغة 1932)

أعاد شوقي كتابة مسرحيته الأولى ونشرها في شكلها النهائي. تتناول المسرحية محاولة القائد المملوكي "علي بك الكبير" الاستقلال بمصر عن الدولة العثمانية في القرن الثامن عشر، وخيانة تابعه "محمد بك أبو الذهب" له. تعكس المسرحية نضجاً في معالجة الصراع السياسي (المملوكي-العثماني) ومأساة الغدر، وتطرح تساؤلات حول الولاء والخيانة[4].

5.عنترة(1932)

عاد شوقي فيها إلى الجاهلية، مستلهماً السيرة الشعبية للفارس الشاعر عنترة بن شداد. ركزت المسرحية على قيم الفروسية والتحرر من العبودية، والصراع الطبقي/العرقي (اللون والنسب). تميزت بلغتها "البدوية" الجزلة التي تحاكي المعلقات، ومحاولتها تقديم "البطل الملحمي" العربي[8].

6.أميرة الأندلس(1932)

هي **المسرحية النثرية الوحيدة** لأحمد شوقي. تتناول فترة "ملوك الطوائف" في الأندلس، وتحديداً مأساة المعتمد بن عباد وسقوط إشبيلية. يرجح النقاد أن شوقي كتبها نثراً لأن تشعب الأحداث التاريخية، وكثرة التفاصيل السياسية، وتعدد الشخصيات والمواقع، كان يحتاج إلى مرونة السرد النثري التي لا يتيحها الشعر المقفى. كما يرى البعض أنها تأثرت بالدراما النثرية الحديثة، وأنها كانت محاولة من شوقي لإثبات قدرته على الكتابة الدرامية النثرية أيضاً[22].

7.الست هدى (نشرت بعد وفاته)

تمثل هذه المسرحية (مع مسرحية البخيلة) الجانب الآخر من مسرح شوقي :**الكوميديا الاجتماعية (الملهاة)** .تتناول قصة سيدة ثرية (الست هدى) يتكالب عليها الرجال طمعاً في مالها. تعتبر هذه المسرحية نقلة نوعية وتجديداً حقيقياً في مسرح شوقي؛ إذ تخلص فيها من "الخطابة" والفخامة اللغوية، واقترب من الروح المصرية الساخرة، واستخدم أوزاناً شعرية خفيفة وقوافي رشيقة تناسب الموقف الهزلي. أشاد النقاد (مثل العقاد ومندور) بهذه المسرحية واعتبروها أكثر أعماله "درامية" وحيوية[25].

المحور الثالث: البنية الفنية بين الكلاسيكية الجديدة والرومانسية

يُصنف مسرح شوقي نقدياً ضمن تيار "الكلاسيكية الجديدة (Neoclassicism) "في الأدب العربي، لكنه لا يخلو من "نفحات رومانسية" قوية تمليها طبيعة شوقي الشاعرة وطبيعة العصر الذي عاش فيه. هذا "التذبذب الفني" أو التوفيقية شكلت الملامح المميزة لمدرسته المسرحية[6].

3.1.الملامح الكلاسيكية الجديدة: هيكل المسرحية

تظهر "عدوى" المسرح الفرنسي الكلاسيكي (القرن 17) في أعمال شوقي بوضوح، وتتجلى في العناصر التالية:

1. **سمو الموضوع والشخصيات :(Decorum)** التزاماً بقواعد أرسطو وشارحيها الكلاسيكيين، فإن التراجيديا عند شوقي لا تتناول إلا حياة الملوك والعظماء (كليوباترا، قمبيز، علي بك، عنترة). إن أبطال شوقي شخصيات "فوق واقعية"، تنتمي إلى النخبة التاريخية، وتتحدث بلغة تليق بمقامها السامي. يغيب "الإنسان العادي" عن تراجيديات شوقي، ولا يظهر إلا في الكوميديا (الست هدى)[6].
2. **جزالة اللغة وفخامتها :(Grand Style)** الحوار في مسرحيات شوقي ليس حواراً يومياً أو واقعياً، بل هو شعر عالٍ، رصين، يلتزم بحور الشعر العربي الطويلة

(كالطويل والبسيط والكامل) ووحدة القافية في الغالب. يحرص شوقي على الفصاحة والبلاغة التقليدية، مما يجعل الشخصيات تتحدث بلسان "الشاعر" شوقي أكثر مما تتحدث بلسانها الدرامي الخاص. اللغة هنا غاية في ذاتها، وليست مجرد وسيلة للتواصل[6].

3. **محاولة الالتزام بالوحدات الثلاث** :حاول شوقي في بعض أعماله (مثل *مصرع كليوباترا* (الاقتراب من الوحدات الأرسطية الثلاث (وحدة الزمان، وحدة المكان، وحدة الحدث). ففي *كليوباترا*، تدور الأحداث الرئيسية في فترة زمنية وجيزة وفي أماكن محددة بالإسكندرية. ومع ذلك، لم يكن التزام شوقي صارماً، فقد كسر هذه القواعد في *عنترة* و*أميرة الأندلس* حيث تمتد الأحداث لسنوات وتنتقل بين أماكن متباعدة، ربما تأثراً بمرونة المسرح الشكسبيري الذي اطلع عليه أيضاً[4].

4. **الصراع الأخلاقي** :(Moral Conflict) كما في مسرح كورناي، نجد أبطال شوقي ممزقين في صراع داخلي نبيل بين "الواجب (Duty) "و"العاطفة .(Passion) " كليوباترا ممزقة بين حبها لأنطونيو وواجبها كملكة نحو مصر؛ وقيس ممزق بين عشقه لليلى وتقاليد قبيلته وشرف أبيه. هذا الصراع هو المحرك الأساسي للدراما الكلاسيكية[16].

3.2.النزعة الرومانسية: روح النص

رغم الهيكل الكلاسيكي الصارم، فإن "روح" شوقي ونزعته الوجدانية كانت رومانسية بامتياز، وظهر ذلك في:

1. **الغنائية العاطفية** :(Lyricism) الطابع الوجداني يطغى على الحدث. المسرحيات مليئة بالمناجاة الفردية (Monologue/Soliloquy) التي تعبر عن لواعج النفس

والشوق والحنين والألم. في *مجنون ليلى*، يتوقف الحدث تماماً ليلقي قيس قصائد في رثاء حظه أو وصف الطبيعة. هذه "الذاتية" المفرطة هي سمة رومانسية خالصة تتعارض أحياناً مع "الموضوعية" الكلاسيكية[7].

2. **النزعة الوطنية والقومية :(Nationalism)** تلوين التاريخ بصبغة وطنية عاطفية هو ملمح رومانسي. شوقي لا يكتب التاريخ بحياد، بل يضفي عليه مشاعر الفخر والأسى والحنين إلى الأمجاد الغابرة (الأندلس، الفراعنة). الدفاع عن كليوباترا كرمز وطني هو قراءة رومانسية للتاريخ[7].

3. **حضور الطبيعة** :الطبيعة في مسرح شوقي ليست مجرد خلفية، بل هي مرآة لمشاعر الأبطال. الصحراء، الليل، النجوم، الجبل (جبل التوباد) في *مجنون ليلى*، والنيل في *كليوباترا*، كلها عناصر حية تشارك في الحدث وتناجي الأبطال، وهو ما يعكس رؤية رومانسية للوجود ووحدة الكون[16].

هذا المزيج الفريد أنتج ما يمكن تسميته "كلاسيكية الشكل، رومانسية الروح"، وهو ما أدى إلى الإشكالية النقدية الكبرى في مسرحه: الصراع بين الغنائية والدرامية.

المحور الرابع: الإشكاليات النقدية (طغيان الغنائية والركود الدرامي)

لم يمر مشروع شوقي المسرحي دون معارك نقدية طاحنة. فقد تصدى له جيل جديد من النقاد (مدرسة الديوان) ثم النقد الأكاديمي المنهجي (محمد مندور)، وتركزت سهام النقد حول سؤال مركزي :**هل كتب شوقي مسرحاً شعرياً (Poetic Drama) أم شعراً مسرحياً(Dramatic Poetry)** ؟ وهل طغت شخصية الشاعر الغنائي على شخصية الكاتب المسرحي؟

4.1.مدرسة الديوان (العقاد والمازني): الهجوم على "التفكك" و"السطحية"

شن عباس محمود العقاد وإبراهيم عبد القادر المازني، في كتابهما التأسيسي "الديوان في الأدب والنقد" (1921)، هجوماً شرساً على شوقي، واصفين إياه بـ "صنم الألاعيب [30]." ورغم أن نقدهما تركز في البداية على شعره الغنائي، إلا أن المعايير التي وضعاها انسحبت بقوة على تقييم مسرحه لاحقاً.

1. **افتقاد "الوحدة العضوية :(Organic Unity)** "رأى العقاد أن أعمال شوقي مفككة، عبارة عن "كومة من الرمال" أو أبيات جميلة متناثرة لا يجمعها خيط درامي متين أو بناء نفسي متماسك. الشخصيات عند شوقي لا تنمو عضوياً من خلال الصراع وتطور الأحداث، بل هي "أبواق" ثابتة يلقي من خلالها الشاعر قصائده المختارة. المسرحية عند شوقي -في نظر العقاد- هي مجموعة قصائد متجاورة وليست كائناً حياً[16].

2. **سطحية الرسم النفسي :(Psychological Depth)** انتقد العقاد بشدة مسرحية *قمبيز* ومسرحية *مجنون ليلى* .في *قمبيز*، رأى العقاد أن شوقي فشل في رسم الدوافع النفسية لجنون الملك الفارسي، وقدمه بشكل كاريكاتيري سطحي، مغفلاً حقائق تاريخية مهمة (مثل شربه للخمر أو هزائمه العسكرية) كانت كفيلة بتبرير انهياره النفسي درامياً. أما في *مجنون ليلى*، فقد رأى أن "قيس" شخصية "رخوة(Weak) "، لا تملك إرادة الفعل، وتكتفي بالبكاء والشكوى، مما يقتل الصراع الدرامي[16].

3. **النقد اللاذع للمازني** :ذهب المازني إلى أبعد من ذلك في سخريته، منتقداً "الإحالة" و"التناقض" في صور شوقي الشعرية، ومعتبراً أن لغته، رغم بريقها، تفتقر إلى الصدق الشعوري والعمق الفكري. بالنسبة للمازني، كان شوقي مقلداً شكلياً يفتقر إلى الرؤية الفلسفية التي تميز كبار كتاب المسرح[30].

4.2.محمد مندور: نظرية "المسرح الغنائي(Lyrical Theatre) "

جاء الناقد الأكاديمي د. محمد مندور في كتابه "المسرح" وكتبه الأخرى ليقدم قراءة أكثر منهجية وإنصافاً، وإن لم تخلُ من النقد الجذري. صك مندور مصطلحاً مهماً لفهم مسرح شوقي وهو "المسرح الغنائي (Théâtre Lyrique) "تمييزاً له عن "المسرح الدرامي[11]."

1. **"شوقي أراد أن يمثّل فغنّى :**"هذه العبارة الشهيرة لمندور تلخص رؤيته. يرى مندور أن شوقي لم يستطع الفكاك من طبيعته الغنائية الطربية الأصيلة. فالشخصيات عند شوقي، عندما تواجه مواقف انفعالية حادة، لا تتصرف دراماياً (بالفعل والحركة)، بل "تغني" انفعالها في قصائد مطولة .(Arias) الحدث يتوقف لتبدأ القصيدة، وهذا ما يسمى بـ "الركود الدرامي.(Dramatic Stagnation) "
2. **الشعر كعائق للدراما :**أشار مندور إلى أن التزام شوقي بوحدة القافية والوزن الصارم (البحور الطويلة) جعل الحوار متكلفاً وغير طبيعي، وأعاق الحركة المسرحية السريعة. الحوار يتحول إلى "خطب" منبرية، حيث ينتظر كل ممثل دوره ليلقي "نمرته" الشعرية، مما يذكرنا بالأوبرا الإيطالية أكثر من المسرح الحديث[40].
3. **استثناء الكوميديا :**استدرك مندور مشيداً بمسرحية *الست هدى*، حيث رأى أن "غنائية" شوقي خفتت وتطور حسه الدرامي بشكل مذهل. في هذه المسرحية، تحرر شوقي من "الفخامة"، وأصبحت الشخصيات تتحدث بلغة أقرب لروحها (حتى وهي شعر)، وظهرت الحركة والصراع الاجتماعي بوضوح أكبر. اعتبر مندور *الست هدى* الدليل على أن شوقي كان في طريقه لتطوير "مسرح حقيقي" لو أمهله القدر[25].

.4.3الرأي المقابل: دفاعاً عن "مسرحة الغنائية"

في مقابل هذه الانتقادات، يرى فريق آخر من النقاد والدارسين أن "الغنائية" ليست عيباً جوهرياً، بل هي ميزة "المسرح الشعري العربي" وخصوصيته. بما أن التراث العربي غنائي بطبعه، والذائقة العربية "سماعية"، فإن نجاح شوقي يكمن في قدرته على "مسرحة الغنائية".

إن الجمهور العربي كان يذهب للمسرح ليسمع الشعر الجميل، ليطرب لمناجاة كليوباترا، ولينتفض مع خطب عنترة. وبهذا المعنى، حقق مسرح شوقي وظيفته "الجمالية " (Aesthetic Function) بامتياز، حتى وإن قصر في المعايير "الدرامية" الغربية الصرفة. لقد خلق شوقي شكلاً فنياً هجيناً (Hybrid Form) يناسب مرحلة الانتقال الثقافي[16].

المحور الخامس: الرؤية الفكرية (إعادة إنتاج التاريخ والإسقاط السياسي)

لم يكن أحمد شوقي مؤرخاً يسعى لتوثيق الأحداث، بل كان شاعراً يحمل رؤية فكرية وسياسية، استخدم التاريخ كـ "قناع (Persona) "لطرح قضايا عصره الساخنة. مارس شوقي عملية "إسقاط سياسي (Political Projection) "واعية، محاولاً معالجة قضايا الاستعمار، والهوية الوطنية، وسقوط الخلافة، عبر استنطاق الماضي.

.5.1الوطنية المصرية ومقاومة الاستعمار) *مصرع كليوباترا* و*قمبيز*(

- **في *مصرع كليوباترا*** :تصدى شوقي للرواية الغربية الاستشراقية التي كرستها روما وشكسبير، والتي صورت كليوباترا كامرأة لعوب، غاوية، دمرت قائداً رومانياً. أعاد شوقي "تصنيع" التاريخ ليقدم كليوباترا كملكة وطنية مخلصة، تدرك مسؤوليتها السياسية. الإسقاط هنا واضح: كانت مصر في عشرينيات القرن الماضي (بعد ثورة 1919 وتصريح 28 فبراير 1922) تبحث عن هويتها الوطنية المستقلة وتناضل ضد الهيمنة البريطانية. كليوباترا ترمز لـ "مصر" الفتية التي ترفض الخضوع لروما (التي ترمز للإمبراطورية البريطانية)، وتفضل الموت بشرف على الحياة بذل[14].
- **في *قمبيز*** :تعتبر *قمبيز* أكثر مسرحيات شوقي وضوحاً في رمزيتها السياسية. صور شوقي الملك الفارسي قمبيز كطغية مجنون، محتل غاشم لا يحترم مقدسات المصريين (قتل العجل أبيس) ويحتقر تقاليدهم. قرأ الجمهور المصري والنقاد شخصية قمبيز فوراً كرمز للمندوب السامي البريطاني أو الاحتلال الإنجليزي بشكل عام. ركزت المسرحية

على تكاتف المصريين ووحدتهم في وجه الغازي، وهو صدى مباشر لروح "الوحدة الوطنية" (بين المسلمين والأقباط) التي تجلت في ثورة 1919[14].

5.2. جدلية الولاء والخلافة (*علي بك الكبير*)

في *علي بك الكبير*، يعالج شوقي قضية شائكة وحساسة: محاولة الاستقلال عن "الدولة العثمانية."

- **السياق التاريخي**: كان شوقي في بداياته "شاعر الخديوي" وموالياً للدولة العثمانية (باعتبارها رمز الخلافة الإسلامية الجامعة). لكن مسرحية *علي بك* (التي تحكي قصة مملوك حاول الاستقلال بمصر عن العثمانيين في القرن الـ18) تطرح تساؤلات عميقة حول "الولاء."
- **التحليل**: صور شوقي علي بك بطلاً طموحاً يسعى لمجد مصر واستقلالها، لكنه "يُطعن في الظهر" بخيانة أقرب رجاله (محمد أبو الذهب). الإسقاط هنا مزدوج ومعقد: في النسخة الأولى (القرن 19)، ربما كانت تحمل تحذيراً من الخروج على "الشرعية" (السلطان)، لكن في النسخة الأخيرة (1932) وبعد سقوط الخلافة العثمانية فعلياً (1924)، أصبح التركيز على "مأساة الزعيم الوطني" الذي يخونه رجاله وتحبط مشروعه المؤامرات الداخلية والخارجية. إنها مرثية للحلم العربي المجهض بالاستقلال والوحدة[12].

5.3. التحذير من التشرذم (*أميرة الأندلس*)

في مسرحيته النثرية الوحيدة، يعود شوقي لعصر "ملوك الطوائف" في الأندلس.

- **الرسالة**: من خلال تصوير حياة الترف، والمؤامرات، والاستعانة بالأجنبي (ألفونسو السادس ملك قشتالة) ضد الأخ العربي (ابن عباد ضد ابن تاشفين أو العكس)، يقدم شوقي "درس التاريخ" القاسي. كانت المسرحية بمثابة "جرس إنذار" للقادة

العرب في العصر الحديث (فترة ما بين الحربين) من مصير مشابه إذا استمر التشرذم والانقسام. الأندلس هنا هي "الفردوس المفقود" الذي يخشى شوقي أن يتكرر ضياعه في المشرق العربي[22].

5.4. النقد الاجتماعي (*الست هدى والبخيلة*)

في الكوميديا، انتقل شوقي من "الهم السياسي الكبير" إلى "الهم الاجتماعي". في *الست هدى*، يسلط الضوء على أمراض المجتمع المصري: الطمع المادي، النفاق الاجتماعي، وتكالب الرجال على ثروة المرأة. إنها "كوميديا أخلاقية (Comedy of Manners) " تنتقد فساد القيم في الطبقة الوسطى والارستقراطية المصرية، وتعلي من شأن الذكاء النسوي (كيد النساء) في مواجهة جشع الرجال[25].

خاتمة: موقع شوقي في خارطة المسرح العربي

إن تقييم تجربة أحمد شوقي المسرحية يتطلب إنصافاً تاريخياً يتجاوز أحكام القيمة المطلقة. قد نتفق مع العقاد ومندور في أن مسرح شوقي يعاني من "ترهل درامي"، و"طغيان غنائي"، وأن شخصياته تتحدث بصوت واحد هو صوت الشاعر الفخم، وأن بناءه الفني ظل أسير القوالب الكلاسيكية القديمة ولم يواكب الحداثة المسرحية العالمية في عصرها (إبسن، تشيخوف، بريخت).

ولكن، يحسب لشوقي إنجازات تأسيسية لا يمكن إنكارها، جعلت منه "الأب الشرعي" للمسرح الشعري العربي:

1. **منح الشرعية المؤسسية** :نقل المسرح من "الفرجة الشعبية" الهامشية (مارون النقاش والقباني) إلى متن "الأدب الرفيع"، مما شجع كبار الأدباء (مثل عزيز أباظة، ولاحقاً عبد الرحمن الشرقاوي وصلاح عبد الصبور) على خوض غمار هذا الفن دون خجل.

2. **تطويع اللغة الشعرية** :أثبت شوقي أن اللغة العربية الفصحى، بجورها الخليلية وقوافيها، قادرة -ولو بصعوبة- على استيعاب الحوار الدرامي، ممهداً الطريق لمن جاء بعده لتطوير هذه اللغة وتكسير عمود الشعر (الشعر الحر) لتصبح أكثر طواعية للدراما (كما فعل صلاح عبد الصبور في *مأساة الحلاج*.(

3. **الوعي السياسي والتاريخي** :حول المسرح من وسيلة ترفيه وتسلية إلى "منبر" لمناقشة قضايا المصير الوطني، والهوية، والتاريخ، والعدالة الاجتماعية.

لقد كان شوقي "القنطرة" الضرورية والواجبة التي عبر عليها المسرح العربي من مرحلة "الاستنبات" المتعثرة إلى مرحلة "النضج" الفني. وكما قال مندور بإنصاف: "شوقي أراد أن يُمثّل فغنّى"، ولكن غناءه الدرامي هذا كان الأساس المتين الذي بنى عليه اللاحقون صرح المسرح العربي الحديث.

جداول وبيانات توضيحية

جدول (1): التسلسل الزمني لأعمال أحمد شوقي المسرحية

الملاحظات	الموضوع الرئيسي	النوع	العمل المسرحي	السنة
نُشرت ثم سُحبت، اعتبرت تمريناً أولياً.	الصراع المملوكي العثماني	تراجيديا تاريخية	**علي بك الكبير (الأولى)**	**1893**

السنة	العمل المسرحي	النوع	الموضوع الرئيسي	الملاحظات
1927	**مصرع كليوباترا**	تراجيديا تاريخية	الوطنية المصرية، سقوط البطالمة	بداية المرحلة الثانية الناضجة، رد على شكسبير.
1931	**مجنون ليلى**	تراجيديا عاطفية	الحب العذري، الصراع القبلي	غنائية طاغية، الأكثر شهرة وشعبية.
1931	**قمبيز**	تراجيديا تاريخية	الغزو الفارسي، المقاومة	إسقاط سياسي على الاحتلال الإنجليزي.
1932	**علي بك الكبير (الثانية)**	تراجيديا تاريخية	الخيانة السياسية، الاستقلال	إعادة صياغة ناضجة للنص الأول.
1932	**عنترة**	تراجيديا بطولية	الفروسية، التحرر من العبودية	لغة بدوية جزلة، استلهام السيرة الشعبية.

الملاحظات	الموضوع الرئيسي	النوع	العمل المسرحي	السنة
المسرحية النثرية الوحيدة، تحذير من التشرذم.	ملوك الطوائف، سقوط الأندلس	**نثرية** تاريخية	**أميرة الأندلس**	1932
تطور درامي ملحوظ، لغة خفيفة وساخرة.	النقد الاجتماعي، الطمع	ملهاة (كوميديا)	**الست هدى**	**بعد الوفاة**
تأثر واضح بموليير (L'Avare).	البخل، السلوك الاجتماعي	ملهاة (كوميديا)	**البخيلة**	**بعد الوفاة**

جدول (2): أبرز الانتقادات الموجهة لمسرح شوقي (مدرسة الديوان ومندور)

المثال الأبرز من المسرحيات	التفاصيل والحجج	محور النقد الرئيسي	الناقد / المدرسة
قمبيز) سطحية الجنون (، *مجنون ليلى*) ضعف شخصية قيس.(	غياب الوحدة العضوية، المسرحية عبارة عن قصائد متناثرة، الشخصيات لا تنمو نفسياً، الجهل بحقائق التاريخ أو تزويرها.	**التفكك والسطحية**	**العقاد والمازني (الديوان)**

المثال الأبرز من المسرحيات	التفاصيل والحجج	محور النقد الرئيسي	الناقد / المدرسة
مجنون ليلى)قصيدة الجبل(، مصرع *كليوباترا*.	طغيان العنصر الغنائي على الدرامي، الشخصيات "تغني" انفعالاتها بدلاً من أن تمثلها، الركود الدرامي بسبب طول المونولوجات.	**الغنائية (Lyricism)**	**محمد مندور**
كل المسرحيات الشعرية.	جميع الشخصيات (الملك، الخادم، العاشق) تتحدث بلسان وشخصية أحمد شوقي الشاعر، غياب التعددية الصوتية.(Polyphony)	**وحدة الصوت**	**النقد الحديث**

المحاضرة السادسة: إشكاليات التأسيس والتجاوز في المسرح الشعري العربي الحديث: صلاح عبد الصبور نموذجاً للقطيعة المعرفية والجمالية

مقدمة: سياقات التحول من "غنائية" الطرب إلى "درامية" الموقف

أيها الباحثون والطلاب الأعزاء،

نقف اليوم في محاضرتنا السادسة من مقياس "المسرح العربي" أمام قامة أدبية وفكرية شكلت علامة فارقة في تاريخ الأدب العربي المعاصر، وتحديداً في جنس "المسرح الشعري". إن الحديث عن صلاح عبد الصبور (1931-1981) ليس مجرد استعراض لسيرة كاتب مسرحي أضاف نصوصاً للمكتبة العربية، بل هو تفكيك لـ "لحظة تحول" جذرية، وقطيعة إبستيمولوجية وجمالية مع ما سبقها من تجارب، وتأسيس لما تلاها من حداثة مسرحية. لكي نفهم موقع عبد الصبور في خارطة الدراما العربية، يجب أن نستحضر السياق التاريخي والأدبي الذي سبق ظهوره؛ فقد وصل المسرح الشعري العربي بعد رحيل "أمير الشعراء" أحمد شوقي عام 1932 إلى ما يشبه "السكتة الدرامية" أو الطريق المسدود.

كان النموذج الشوقي -رغم ريادته وعظمته في حينه- نموذجاً "غنائياً (Lyrical) "عالي النبرة، يعتمد على الفخامة اللفظية، والبلاغة التقليدية، ووحدة البيت، وهي خصائص تطغى غالباً على "الحدث الدرامي" وتعيق التطور النفسي للشخصيات، مما جعل شخوصه في كثير من الأحيان مجرد "أبواق" لشاعرية المؤلف، تتحدث بصوت واحد، وتفتقر إلى التعددية الصوتية (Polyphony) اللازمة للدراما الحقيقية [1].وظل هذا النموذج مهيمناً، وحاول شعراء مثل عزيز أباظة السير على نهجه، إلا أن التغيرات الاجتماعية والسياسية العاصفة التي شهدتها مصر والعالم العربي بعد ثورة 1952، وظهور حركة الشعر الحر (شعر التفعيلة)، فرضت ضرورة البحث عن قالب مسرحي جديد يستوعب إيقاع الحياة المعاصرة، ونفسية الإنسان الحديث المأزوم، ولغة التخاطب اليومية المتوترة.

في خضم هذا المخاض، برز صلاح عبد الصبور في الخمسينيات والستينيات، مسلحاً بوعي حداثي عميق، وثقافة موسوعية جمعت بين التراث العربي الصوفي والفلسفي، وبين أحدث تيارات الأدب الغربي (خاصة الإنجليزي والفرنسي). طرح عبد الصبور سؤالاً جوهرياً ومقلقاً: هل يمكن للشعر أن يكون لغة درامية حقيقية في العصر الحديث؟ وهل يمكن "تكسير" عمود الشعر التقليدي ليناسب المسرح دون أن يفقد الشعر جوهره؟ [3].من هنا، يمثل عبد الصبور "الموجة الثانية" الأعنف والأكثر نضجاً في المسرح الشعري، حيث نقل هذا الفن من "مسرح الطرب اللغوي" إلى "مسرح الفكر والصراع الوجودي"، مستفيداً من منجزات حركة الشعر الحر التي كان هو أحد روادها الكبار، جنباً إلى جنب مع بدر شاكر السياب ونازك الملائكة[5].

في هذه المحاضرة البحثية المفصلة، سنقوم بتشريح التجربة المسرحية لعبد الصبور تشريحاً مجهرياً، متناولين روافده الفكرية، وتأثره بالشاعر والناقد الإنجليزي ت.س. إليوت، ونظريته الخاصة التي صاغها في كتابه "حياتي في الشعر"، وصولاً إلى تطبيقاته النصية الباهرة في "مأساة الحلاج"، و"مسافر ليل"، و"ليلى والمجنون"، مع توثيق دقيق للمعلومات والمصادر.

المبحث الأول: الروافد الفكرية والجمالية: نحو نظرية عربية للمسرح الشعري

لا يمكن فصل مسرح صلاح عبد الصبور عن مشروعه الشعري العام، ولا عن تكوينه الثقافي المتشعب. لقد كان عبد الصبور مثقفاً عضوياً بمفهوم غرامشي، يرى في الشعر والمسرح أدوات للكشف المعرفي والاشتباك مع الواقع، لا مجرد حليات جمالية للترفيه. وتتجلى نظريته المسرحية بوضوح في كتابه التنظيري الأهم "حياتي في الشعر"، بالإضافة إلى مقدماته لمسرحياته ومقالاته النقدية المتفرقة.

.1البحث عن "اللغة الثالثة" وتجاوز الثنائيات التقليدية

في كتابه "حياتي في الشعر"، وكتابات نقدية أخرى، أسس عبد الصبور لرؤيته الخاصة لـ "لغة المسرح". كان يدرك بوعي حاد أن اللغة المسرحية الشعرية التقليدية تعاني من "الرنين" و"القعقعة" والخطابية، وهي سمات ميزت المسرح الكلاسيكي العربي. كان عبد الصبور يبحث عما يمكن تسميته بـ "اللغة الثالثة": لغة ليست نثراً سوقياً مبتذلاً يهبط بمستوى العمل الفني، وليست في الوقت ذاته شعراً غنائياً محلقاً في الفراغ ينفصل عن الواقع والشخصية. إنها "شعر صافٍ" يكمن في جوهر الموقف الدرامي لا في زخرفة الألفاظ الخارجية[7].

يرى عبد الصبور أن الشعر في المسرح يجب أن يكون "شفافاً" كالزجاج، ينظر المتفرج من *خلاله* إلى الشخصية والحدث والصراع، لا أن ينظر *إليه* فينشغل بجمال البيت الشعري وصنعته البديعية عن الموقف الدرامي. هذا المفهوم هو حجر الزاوية في ثورته المسرحية، وهو ما يفسر ابتعاده عن الصور البيانية التقليدية (التشبيهات والاستعارات الصريحة) لصالح "الصورة المركبة" التي تنبع من الحالة النفسية[10].

يقول عبد الصبور في وصفه لهذه اللغة: "إنها لغة الحياة اليومية، ولكنها مصفاة من شوائبها، مشحونة بطاقة تعبيرية وإيحائية مكثفة". وهذا ما جعله يلجأ إلى استخدام مفردات كانت تعتبر "غير شعرية" في القاموس الكلاسيكي، ويدخلها إلى حرم المسرح الشعري، ليثبت أن الشعرية ليست في الكلمة ذاتها، بل في السياق والعلاقات التي تنسجها الكلمات فيما بينها[2].

.2مفهوم "الواقعية الشعرية" والدراما الباطنية

لم يكن عبد الصبور رومانسياً حالماً منفصلاً عن واقعه، بل كان "واقعياً" بمنظور فلسفي وجودي. الواقعية عند عبد الصبور لا تعني النقل الفوتوغرافي الحرفي لسطح الحياة (كما هو الحال في الدراما النثرية الطبيعية)، بل تعني الغوص في "باطن الواقع" وجوهره للكشف عن الحقيقة الإنسانية العميقة. لذا، نجد أن شخوصه تتحدث لغة تبدو للوهلة الأولى بسيطة وقريبة من التداول اليومي، لكنها مشحونة بطاقة إيحائية هائلة وتوتر داخلي عميق يعكس أزمة الإنسان المعاصر[2].

لقد أعاد عبد الصبور صياغة "اليومي" و"العادي" ليصبح "أبدياً" و"كونياً". وقد نجح في ذلك بامتياز من خلال استخدامه لتقنيات "الشعر الحر" (شعر التفعيلة) التي تتيح مرونة إيقاعية عالية تناسب تدفق الحوار الطبيعي، وتسمح بتفاوت أطوال الجمل تبعاً للحالة الشعورية للشخصية، بعكس البحر الخليلي الصارم والقافية الموحدة التي كانت تقيد حركة الممثل وتجبره على "التقعير" الصوتي في المسرح السابق[12].

.3الثقافة الموسوعية: التراث والحداثة

شكلت ثقافة عبد الصبور الموسوعية رافداً أساسياً لمسرحه. فقد نهل من التراث العربي الإسلامي (خاصة التراث الصوفي) واستلهم شخصيات مثل الحلاج وبشر الحافي، ليس ليعيد إنتاج التاريخ كما هو، بل ليتخذ منه "قناعاً (Mask) "فنياً يعبر من خلاله عن قضايا عصره [4].وفي المقابل، كان منفتحاً على التيارات المسرحية العالمية، فتأثر بمسرح العبث (يوجين يونسكو)، والمسرح الملحمي (بريخت)، والمسرح الشعري الإنجليزي (إليوت وكريستوفر فراي)، والمسرح الإيطالي (بيراندييللو). هذا التمازج الفريد بين "الأصالة" التراثية و"المعاصرة" الغربية هو ما منح مسرح عبد الصبور هويته الخاصة[15].

المبحث الثاني: جدلية التأثر والتجاوز: صلاح عبد الصبور وت.س. إليوت

تعد العلاقة بين صلاح عبد الصبور والشاعر والناقد الإنجليزي ت.س. إليوت (T.S. Eliot)واحدة من أهم نماذج "التثاقف (Acculturation) "البناء في الأدب العربي الحديث. لم يكن عبد الصبور مجرد "مقلد" لإليوت، بل كان قارئاً واعياً، ومحاوراً نداً، استلهم الأدوات النظرية والفنية من إليوت ليعيد إنتاج قضايا واقعه العربي والسياسي الخاص[17].

.1دستور "الشعر والدراما(Poetry and Drama) "

تعد مقالة إليوت الشهيرة "الشعر والدراما (Poetry and Drama - 1951) "بمثابة "المانيفستو" أو الدستور الذي استرشد به عبد الصبور في تأسيس مسرحه. لقد استوعب عبد الصبور المبادئ الإليوتية الجوهرية وطبقها بوعي عربي:

- **تجنب الغنائية الفجة** :تعلم عبد الصبور من إليوت أن المسرحية الشعرية ليست مجرد "مسرحية منظومة (Verse Play) "يضاف إليها الشعر من الخارج كزخرفة، بل هي نوع فني مختلف تماماً يتطلب نظاماً خاصاً. يجب ألا يشعر الجمهور بأن الممثلين "يلقون شعراً" أو يستعرضون مهاراتهم البلاغية، بل يجب أن ينساب الشعر كجزء عضوي من الدراما، ولا يبرز إلا في لحظات التوتر العالي التي تعجز فيها اللغة النثرية العادية عن التعبير[7].

- **الإيقاع الخفي ولغة الحديث** :تبنى عبد الصبور فكرة إليوت عن ضرورة خلق إيقاع شعري يقترب من إيقاع لغة الكلام اليومي للمثقفين، بحيث يتسلل الشعر إلى وعي المتلقي دون مقاومة أو شعور بالغرب. وهذا ما دفع عبد الصبور لاستخدام تفعيلة "الرجز" (مستفعلن) أو تفعيلات متدفقة تتسم بالسردية والمرونة في كثير من أعماله، متخلياً عن القوافي الرتيبة التي تحيل المسرحية إلى قصيدة طويلة[10].

- **تعدد مستويات التلقي** :كما أشار إليوت، يجب أن تخاطب المسرحية الشعرية الناجحة مستويات مختلفة من الجمهور في آن واحد: تقدم "الحبكة" للجمهور العادي، و"الصراع النفسي" للأكثر وعياً، و"الرمزية الفلسفية" للنخبة المثقفة. وهذا واضح جلياً في مسرحيات عبد الصبور التي يمكن قراءتها كحكايات تاريخية بسيطة، أو كوثائق سياسية، أو كفلسفة وجودية معقدة[7].

.2التناص الهيكلي: من "كاتدرائية" إليوت إلى "مأساة" الحلاج

يظهر التأثر الأكبر والأكثر وضوحاً في العلاقة الهيكلية والموضوعية بين مسرحية إليوت "جريمة قتل في الكاتدرائية (Murder in the Cathedral - 1935) "ومسرحية عبد الصبور "مأساة الحلاج" (1964). ومع ذلك، فإن هذا التأثر يكشف عن "أصالة" عبد الصبور بقدر ما يكشف عن تأثره.

أوجه التلاقي والاختلاف:

- **الموضوع المحوري** : كلا العملين يتناولان قصة "شهيد" ديني يواجه السلطة الدنيوية الغاشمة. عند إليوت، هو الأسقف "توماس بيكيت" الذي يواجه الملك هنري الثاني؛ وعند عبد الصبور، هو المتصوف "الحلاج" الذي يواجه السلطة العباسية[7].
- **الصراع الداخلي (الإغراء)** : كلا البطلين يخوضان صراعاً داخلياً مريراً ضد "الإغراء". بيكيت يصارع "المغريات الأربعة" (التي تظهر كشخصيات مادية)، وآخرها وأخطرها هو إغراء "الشهادة من أجل المجد والغرور الروحي". وبالمثل، يصارع الحلاج خوفه، وشكه، ومسؤوليته عن "الكلمة"، ويحاور "الشبلي" و"السجين" كأصوات تعكس صراعه الداخلي. لكن عبد الصبور أضفى على صراع الحلاج مسحة اجتماعية (العدالة الاجتماعية: "الفقر هو القهر") تختلف عن البعد اللاهوت المسيحي الصرف عند إليوت[3].
- **تقنية الجوقة** :(Chorus) استعاد إليوت الجوقة من المسرح الإغريقي (نساء كانتربري) لتمثل صوت العامة والخوف والقدر. ووظف عبد الصبور هذه التقنية ببراعة مذهلة عبر "مجموعة الفقراء" و"مجموعة الصوفية"، ليجسدوا صوت "الناس في بلادي"، الصوت المتقلب بين الولاء والخيانة، وبين الفهم وسوء الفهم[19].
- **البنية الدرامية** :قسم عبد الصبور مسرحيته إلى فصلين (الكلمة، والموت)، وهو تقسيم يقترب من بنية مسرحية إليوت التي تنقسم إلى جزءين وبينهما "عظة."

3.نظرية "المعادل الموضوعي(Objective Correlative) "

استخدم عبد الصبور نظرية إليوت الشهيرة في "المعادل الموضوعي" للتعبير عن الانفعالات المعقدة. بدلاً من الوصف المباشر للعاطفة (كأن يقول البطل "أنا حزين" أو "أنا خائف")، يقوم الشاعر بإيجاد سلسلة من الصور، والمواقف، والأحداث، والموضوعات الحسية التي تستثير تلك العاطفة فوراً في المتلقي. في شعر عبد الصبور المسرحي، لا يخبرنا البطل عن عزلته، بل نرى "البرد"، "الليل"، "الجدران المظلمة"، "القطار الذي لا يتوقف"، و"الكلمات المصلوبة"، فتنتقل إلينا حالة الحزن والقهر الوجودي تلقائياً وبشكل حسي[14].

المبحث الثالث: التشريح المقارن: نموذج أحمد شوقي ونموذج صلاح عبد الصبور

لتوضيح حجم "الثورة" الفنية التي أحدثها عبد الصبور، لا بد من عقد مقارنة منهجية دقيقة بين نموذجه الحداثي ونموذج أحمد شوقي الكلاسيكي الجديد، الذي ظل مهيمناً لعقود. هذا الجدول المقارن يبرز الفروق الجوهرية بين المدرستين:

جدول رقم (1): مقارنة بنيوية وفنية بين المسرح الشعري عند شوقي وعبد الصبور

المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور (مدرسة الشعر الحر/الحداثة)	المسرح الشعري عند أحمد شوقي (المدرسة الكلاسيكية الجديدة)	وجه المقارنة
يعتمد على" الدراما " (Dramatic)، الفكر، والصراع. "الموقف" هو الوحدة الأساسية.	يعتمد على" الغنائية (Lyrical) " والطرب اللغوي. "البيت" هو الوحدة الأساسية للبناء.	الأساس الفني

المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور (مدرسة الشعر الحر/الحداثة)	المسرح الشعري عند أحمد شوقي (المدرسة الكلاسيكية الجديدة)	وجه المقارنة
لغة" **يومية محلقة** "أو "السهل الممتنع". بسيطة المفردات ظاهرياً، لكنها عميقة الدلالة ومشحونة بالرمز[2].	لغة جزلة، فخمة، تراثية، تميل إلى الخطابة والبيان الكلاسيكي. تستعرض عضلات الشاعر اللغوية.	**اللغة**
الشعر الحر (التفعيلة)، تفاوت طول الأسطر، تنوع القوافي أو غيابها (القافية المرسلة)، والتدوير(Enjambment) ، مما يمنح مرونة درامية عالية[3].	**الشعر العمودي** (وحدة البيت، القافية الموحدة، البحور الخليلية التامة)، مما يحد من حركة الحوار ويجعله رتيباً.	**الإيقاع والعروض**
الشعر وسيلة لكشف الحدث وتعميقه. الشخصيات لها أصوات متميزة ومتعددة (**Polyphonic**)تعبر عن طبيعتها النفسية والاجتماعية[22].	الحدث غالباً ذريعة لقول الشعر. الشخصيات تتحدث بلسان الشاعر) صوت واحد.(Monophonic/	**البناء الدرامي**
إنسانية، وجودية، سياسية، اجتماعية، تتناول المأزق	تاريخية، تمجيدية، رومانسية، تتناول حياة الملوك والأمراء	**الموضوعات**

المسرح الشعري عند صلاح عبد الصبور (مدرسة الشعر الحر/الحداثة)	المسرح الشعري عند أحمد شوقي (المدرسة الكلاسيكية الجديدة)	وجه المقارنة
الفردي، الحرية، العدالة، والمواطن البسيط والمهمش (الحلاج، المجنون، الراكب)[20].	والقصور (كليوباترا، قمبيز، علي بك الكبير).	
إثارة القلق، التساؤل، الصدمة، والمشاركة الوجدانية والفكرية في الأزمة المطروحة[21].	إثارة الإعجاب بالمهارة اللغوية والصور البيانية، والتطريب السمعي[21].	**التأثير النفسي**
صورة مركبة، كلية، تنبع من الموقف النفسي والدرامي (مثال: "طي الشباب كبردة" للدلالة على القدرية)[21].	صورة بلاغية تزيينية (استعارات وتشبيهات صريحة ومفصلة).	**الصورة الشعرية**

تحليل مقارن تطبيقي:

في المثال الذي يورده النقاد 21، نجد أن شوقي حين يصف السفينة يستخدم صوراً بيانية فخمة ("هَمَّتِ الفُلْكُ واحتواها الماءُ..."). بينما عبد الصبور عندما يتناول موضوعاً زمنياً كمرور الشباب، يغوص في فلسفة الزمن: "جاءت إليّ تَسُومُني بُردَ الشبابِ وقد طَوَيتُه". هنا الصورة ليست للزينة أو الوصف الخارجي، بل هي جوهر الدراما؛ فـ "الطي" فعل

حركي نفسي يشي بالانطواء والقدرية وانتهاء الزمن، مما يخلق توتراً دراماياً داخلياً لا نجده في الوصف الخارجي الباذخ عند شوقي.21

المبحث الرابع: التطبيقات المسرحية: قراءة في المتن النصي المؤسس

قدم صلاح عبد الصبور خمس مسرحيات شعرية شكّلت المتن الأساسي للمسرح الشعري العربي الحديث، وهي :*مأساة الحلاج*(1964) ، *مسافر ليل*(1968) ، *الأميرة تنتظر* (1969)، *ليلى والمجنون*(1971) ، *بعد أن يموت الملك* [15].(1973) سنتناول أهم هذه الأعمال بالتحليل المفصل، بوصفها تطبيقات عملية لنظرياته.

" .1مأساة الحلاج" (1964): جدلية الكلمة والموت والسلطة

تُعد هذه المسرحية "درة التاج" في مسرح عبد الصبور، وأول تطبيق ناضج ومكتمل لنظرياته في "الواقعية الشعرية" وتوظيف التراث. وقد نال عنها جائزة الدولة التشجيعية عام 1966[24].

أ. البنية الهيكلية والدرامية:

تجاوز عبد الصبور التقسيم التقليدي (فصول ومشاهد) ليقسم مسرحيته إلى جزأين دالّين يعكسان حركة الفعل الدرامي وتطوره 20:

- **الجزء الأول: الكلمة** :يستعرض فيه تصاعد أزمة الحلاج، وشيوع "كلمته" بين الناس في بغداد. يبدأ المنظر في "الساحة" حيث تتحدث العامة عن الحلاج، ثم ينتقل إلى بيت الحلاج وحواره مع "الشبلي". يركز هذا الجزء على وظيفة المثقف/الصوفي في نشر الوعي ومواجهة الظلم الاجتماعي، وكيف تتحول الكلمة إلى فعل مهدد للسلطة.
- **الجزء الثاني: الموت** :يصور القبض على الحلاج، السجن، المحاكمة (التي هي محاكمة صورية للفكر)، ثم الصلب. في هذا الجزء، يتحول الحلاج من "صاحب كلمة" إلى "كلمة" مجسدة عبر الموت، ويصبح موته هو ذروة حياته ورسالته[26].

ب. الشخصيات والرمز:

- **الحلاج** :يعيد عبد الصبور تشكيل شخصية الحسين بن منصور الحلاج. ليس هو الحلاج التاريخي الصوفي المنعزل فقط، بل هو رمز للمثقف الثوري العضوي الذي يرى أن الدين لا ينفصل عن العدالة الاجتماعية. صرخته في المسرحية "الفقر هو القهر.. الفقر هو استخدام الفقر لإذلال الروح" تنقل التصوف من العزلة والوجد الفردي إلى الساحة والهم الجماعي [26].شخصية الحلاج عند عبد الصبور تعاني من "عبء الكلمة"، فهو ممزق تراجيدياً بين الرغبة في الفناء الإلهي (الخلاص الفردي) والرغبة في إصلاح العالم الدنيوي (الخلاص الجماعي).
- **الشبلي** :يمثل شخصية "النقيض (Foil) "للحلاج. هو الصوفي المعتدل، أو المثقف المهادن الذي يؤثر السلامة، ويمارس تصوفه بعيداً عن صراع السلطة، ويرى أن الحقيقة يجب أن تظل سرية "بين العبد وربه". وجود الشبلي يبرز بالتضاد مأساوية الحلاج وجرأته[20].
- **السلطة (القاضي ابن سريج، الشرطة، الوالي)** :تمثل قوى القمع المؤسسي التي تستخدم الدين والسياسة لإسكات الصوت المعارض. الحوار العبثي بين الحلاج والقاضي يكشف عن عجز المؤسسة الرسمية (بجمودها وقوانينها) عن استيعاب التجربة الروحية الفردية الحرة والمتجاوزة[28].
- **الجوقة (العامة/الفقراء/الصوفية)** :هم العنصر الأكثر حيوية وخطورة في المسرحية. الجوقة عند عبد الصبور ليست مجرد معلق سلبي، بل هي شريك في المأساة. هم متقلبون، تارة يمجدون الحلاج، وتارة يشاركون في قتله مقابل الدنانير أو خوفاً، وتارة يتفرجون عليه بلامبالاة، ثم يقدسونه بعد موته. جملتهم الشهيرة" *:أحببنا كلماته أكثر مما أحببناه، فتركناه يموت لكي تبقى الكلمات* [27]" هذا نقد لاذع وعميق لسلبية

الجماهير العربية التي تخذل مصلحيها وهم أحياء وتصنع منهم أصناماً مقدسة وهم أموات.

ج. التحليل الأسلوبي والتداولي:(Pragmatics)

استخدم عبد الصبور تقنية "تعدد الأصوات". في المنظر الأول، نسمع أصوات التاجر والفلاح والواعظ تتداخل لترسم صورة بانورامية للمجتمع البغدادي (الذي هو قناع للمجتمع المصري المعاصر) المأزوم اقتصادياً وسياسياً. اللغة تتراوح بين السردية البسيطة والتحليق الصوفي الشفاف: "يا صاحب هذا البيت، هب ضيفك نوراً".27

كما تكشف الدراسات التداولية الحديثة (Pragmatic Studies) عن استخدام عبد الصبور لأفعال كلامية معقدة (Reflocutionary Acts) تعكس أثر الكلمة على قائلها وعلى المتلقي، وتبرز "قوة الصمت" كفعل درامي موازٍ للكلام، خاصة في مشهد السجن والمحاكمة.29

" .2مسافر ليل" (1968): الكوميديا السوداء وعبثية الوجود بعد الهزيمة

كتبت هذه المسرحية تحت وطأة نكسة يونيو 1967، وهي تختلف جذرياً في أسلوبها وجوها عن *مأساة الحلاج* .إنها مسرحية قصيرة (فصل واحد)، تنتمي بوضوح إلى "الكوميديا السوداء (Black Comedy) "ومسرح العبث[15].

- **التأثر بـ يوجين يونسكو** :تأثر عبد الصبور هنا بمسرحية "الكراسي" ليونسكو، وصرح في هوامش المسرحية برغبته في دخول عالم هذا الكاتب العظيم.
- **المكان والزمان** :تدور الأحداث في "عربة قطار" (مكان مغلق، متحرك، خانق) يرمز للحياة أو القدر أو الدولة البوليسية.
- **الصراع والشخصيات** :الصراع يدور بين "الراكب" (المثقف، السلبي، المراقِب، الضحية) و"كمساري التذاكر" (السلطة، القدر، الموت، العبث). الكمساري يمارس

ألاعيب سادية نفسية وجسدية على الراكب، تتراوح بين التهديد والملاطفة، واستعراض قصص تاريخية دموية، وتنتهي بقتل الراكب بدم بارد[32].

- **الدلالة السياسية والفلسفية** :تعكس المسرحية حالة التخبط واليأس والعدمية التي أصابت المثقف العربي بعد الهزيمة. الشخصيات كاريكاتورية، واللغة مفككة أحياناً، والحدث عبثي ولا معقول، مما يخدم فكرة "لامعقولية" الواقع السياسي الذي أدى إلى الكارثة [33].إنها إدانة للسلبية وللقهر في آن واحد.

" .3ليلى والمجنون" (1971): انكسار الحلم وسقوط المثقف

تعد هذه المسرحية من أعقد أعمال عبد الصبور تركيباً، حيث يستخدم تقنية "المسرح داخل المسرح (Play within a Play) "متأثراً بالكاتب الإيطالي لويجي بيراندييللو[15].

- **البنية المعقدة** :تدور الأحداث حول مخرج ومجموعة ممثلين وصحفيين يحاولون تقديم مسرحية عن "مجنون ليلى". يتداخل الزمن الراهن (زمن الممثلين في السبعينيات) مع الزمن التاريخي/الأسطوري (زمن قيس وليلى).
- **إعادة قراءة الأسطورة** :بطل المسرحية "سعيد" (الذي يمثل دور المجنون) هو مثقف وناقد للسلطة، ينتهي به المطاف محطماً. عبد الصبور هنا يعيد قراءة قصة الحب العذري قراءة سياسية معاصرة: "المجنون" ليس مجنوناً بالحب العاطفي فحسب، بل هو "مجنون" لأنه تجرأ على قول الحقيقة في زمن الزيف، ولأنه صاحب "رؤية (Visionary) "في مجتمع أعمى. جنونه هو احتجاجه الوحيد المتبقي.
- **الدلالة** :المسرحية وثيقة إدانة لجيل كامل من المثقفين الذين حلموا بالتغيير والثورة في الخمسينيات والستينيات، ثم اصطدموا بصخرة الواقع السياسي القمعي والهزيمة العسكرية، فانتهوا إلى الجنون، أو الموت، أو التدجين، أو الخيانة. إنها مرثية "للأحلام القديمة" وللنبل الذي داسه "سنابك الخيل" (رمز السلطة الغاشمة) [34].

صرخة "يأتي من بعدي من يضع الفأس في رأسي" تعكس الصراع بين الأجيال والخوف من المستقبل.

المبحث الخامس: الخصائص الفنية والأسلوبية العامة: ملامح مدرسة عبد الصبور

من خلال استقراء أعماله المسرحية الخمسة، وتحليل النصوص والمراجع النقدية، يمكننا استخلاص السمات الفنية والأسلوبية التي ميزت مدرسته وشكلت إضافته النوعية للمسرح العربي:

1. استخدام التراث كـ "قناع:(Mask) "

يوظف عبد الصبور الشخصيات التراثية (الحلاج، قيس، بشر الحافي) لا ليعيد سرد التاريخ بشكل تسجيلي، بل ليتخذها "أقنعة" فنية يتحدث من خلالها عن قضايا عصره الشائكة (القمع السياسي، حرية الرأي، العدالة الاجتماعية، الفساد). هذا التوظيف يمنحه حرية الحركة، ويحميه من المباشرة السياسية الفجة، كما يمنح عمله بعداً أسطورياً وكونياً يتجاوز اللحظة الراهنة.14

2. شعرية الموقف لا شعرية اللفظ:(Poetry of Situation)

الشعر في مسرح عبد الصبور لا يكمن في "الصور البيانية" المتراكمة أو البلاغة اللفظية، بل في "كثافة الموقف الدرامي". الصمت في مسرح عبد الصبور مشحون بالشعر. الحوارات القصيرة المتقطعة (Staccato) تخلق إيقاعاً متوتراً يعبر عن القلق الحديث، بخلاف الاستفاضة اللغوية والمونولوجات الطويلة عند السابقين.3 إنه يطبق مبدأ "الاقتصاد اللغوي" في الشعر.

3. المزج الخلاق بين المعجم الصوفي والمعجم السياسي:

عبد الصبور هو رائد توظيف المعجم الصوفي (مفردات: الفناء، الحلول، الوجد، الكشف، النور، الخمر الإلهي) في سياق درامي سياسي واجتماعي. هذا المزج منح لغته طاقة روحية

هائلة، وجعل الصراع السياسي يرتفع من مستوى الصراع على السلطة الدنيوية إلى مستوى الصراع الوجودي والكوني بين الخير والشر، وبين الروح والمادة.35

4. تطوير الإيقاع العروضي (شعرية التفعيلة):

استغل إمكانيات "شعر التفعيلة" ببراعة تقنية فائقة. كان يطيل السطر الشعري ويقصره تبعاً للحالة الشعورية للشخصية وللموقف، ويستخدم تقنية "التدوير (Enjambment) "بين الأسطر ليجعل الحوار يتدفق كنثر فني رفيع متصل، مما سهل على الممثلين أداءه بشكل طبيعي، وعلى الجمهور تقبله وفهمه، محققاً بذلك معادلة إليوت الصعبة.3

5. توظيف الكورس (الجوقة) بفعالية:

أعاد عبد الصبور الاعتبار للجوقة، ليس كأداة للزخرفة، بل كشخصية جماعية فاعلة، تعبر عن ضمير الأمة، وعن الخوف الجمعي، وعن التقلبات النفسية للجماهير، مما أضاف بعداً ملحمياً (Epic) لمسرحياته.26

خاتمة: إرث صلاح عبد الصبور.. إنقاذ المسرح الشعري من الموت

في ختام هذه المحاضرة، يمكننا القول باطمئنان وموضوعية إن صلاح عبد الصبور هو "المنقذ" الحقيقي للمسرح الشعري العربي في النصف الثاني من القرن العشرين. لولا تجربته الرائدة والجريئة، لظل هذا الفن حبيس القوالب الشوقية الكلاسيكية المتحجرة، أو اندثر تماماً أمام زحف المسرح النثري الواقعي الذي كان يكتسح الساحة.

لقد أثبت عبد الصبور، نظرياً وتطبيقياً، أن الشعر قادر على استيعاب الدراما الحديثة، وأن الدراما قادرة على احتضان الشعر، شريطة أن يتنازل الشعر عن عليائه النرجسية وغنائيته المفرطة ليخدم الموقف الدرامي، وأن تتنازل الدراما عن سطحيتها ومباشرتها لتعانق جوهر الإنسان وأعماقه.

إن "مأساة الحلاج" و"مسافر ليل" و"ليلى والمجنون" تظل حتى اليوم نصوصاً حية، قابلة للتأويل، وإعادة القراءة، والعرض، لأنها لم تخاطب لحظة تاريخية عابرة، بل خاطبت إشكالية أزلية وإنسانية: علاقة الكلمة بالسيف، والمثقف بالسلطة، والروح بالمادة، والحلم بالواقع. وكما قال الحلاج في مسرحيته الخالدة: *"أحببنا كلماته أكثر مما أحببناه، فتركناه يموت لكي تبقى الكلمات."* لقد مات صلاح عبد الصبور، لكن كلماته المسرحية بقيت حية، لأنها تأسست على رؤية فكرية عميقة، ووعي فني سابق لزمنه، وإخلاص نادر لقضايا الإنسان.

مراجع المحاضرة ومصادر التوثيق:

- حول تأثير ت.س. إليوت ونظرية "الشعر والدراما[7]:"
- حول تحليل "مأساة الحلاج" وبنيتها ورمزيتها[19]:
- حول المقارنة مع أحمد شوقي والخصائص الفنية واللغوية[1]:
- حول تواريخ المسرحيات والسياق التاريخي والسياسي[5]:
- حول كتاب "حياتي في الشعر" والنظرية الدرامية والتنظير[2]:
- حول الجوانب التداولية (Pragmatics) والأفعال الكلامية في مسرحه[29]:

المحاضرة السابعة: جدلية الشكل والمضمون في مسرح صلاح عبد الصبور - التأسيس، التجريب، والتجاوز

مقدمة: في البحث عن "الطريق الثالث" للدراما العربية

تُمثل تجربة الشاعر والمسرحي المصري صلاح عبد الصبور (1931-1981) نقطة تحول مفصلية في تاريخ الأدب العربي المعاصر، ليس فقط لكونه أحد رواد حركة الشعر الحر، بل لأنه استطاع بجرأة نادرة أن ينتشل المسرح الشعري العربي من وهدة الخطابة الكلاسيكية والتقليد المباشر للنماذج الغربية، ليضعه في قلب الحداثة العالمية مع الاحتفاظ بنبض التراث العربي الأصيل. إن عنوان "المحاضرة السابعة" الذي نتخذه هنا إطاراً لهذا التقرير البحثي المطول، لا يشير فقط إلى ترتيب زمني افتراضي في سلسلة أكاديمية، بل يرمز إلى مرحلة "النضج" و"التبلور" في فهم العلاقة المعقدة والشائكة بين "الشكل (Form) " و"المضمون (Content) "في النص المسرحي الشعري.

في هذه الدراسة الاستقصائية، سنغوص بعمق في البنية الفكرية والجمالية لمسرح عبد الصبور، مستندين إلى نصوصه التنظيرة في كتابه "حياتي في الشعر"، وتطبيقاته العملية في مسرحياته الخمس، وعلى رأسها رائعته "مأساة الحلاج". سنفكك كيف استطاع هذا المبدع أن يحل المعضلة الأزلية بين "الغنائية" (التي تميز الشعر) و"الموضوعية" (التي يتطلبها المسرح)، وكيف وظف تقنيات "القناع" و"الجوقة" و"التبادل الزمني" لا كحليات شكلية، بل كضرورات حتمية فرضها المضمون الفكري والسياسي والوجودي الذي أراد التعبير عنه.

إن إشكالية "الشكل والمضمون" عند صلاح عبد الصبور ليست مجرد قضية نقدية تقنية، بل هي انعكاس لأزمة المثقف العربي في النصف الثاني من القرن العشرين، أزمة البحث عن هوية بين "تراث" ثقيل و"معاصرة" ضاغطة، بين "كلمة" يراد لها أن تكون سيفاً، و"سيف" يسعى لقطع دابر الكلمة. من هنا، تنطلق رحلتنا في استكشاف "الطريق الثالث" الذي

عبّده عبد الصبور، طريق لا هو بالتقليدي المحافظ، ولا هو بالحداثي المغترب، بل هو طريق "الأصالة المعاصرة[1]."

التكوين الفكري والفني: جذور الرؤية الدرامية

لفهم الكيفية التي صاغ بها صلاح عبد الصبور نظريته في الشكل والمضمون، لا بد من العودة إلى جذوره التكوينية الأولى، حيث تضافرت المؤثرات التراثية والوافدة لتشكل وعيه الدرامي المتفرد.

1.1 من "الناس في بلادي" إلى خشبة المسرح

بدأ صلاح عبد الصبور مسيرته شاعراً غنائياً، حيث أصدر ديوانه الأول "الناس في بلادي" عام 1957، الذي أحدث ضجة كبرى في الأوساط الأدبية لكسره القوالب التقليدية ولغته التي اقتربت من نبض الشارع [2].ومع ذلك، كان في داخله حس درامي كامن يبحث عن مخرج. لم يكن الانتقال إلى المسرح بالنسبة له مجرد تجريب لنوع أدبي جديد، بل كان استجابة لحاجة داخلية للتعبير عن قضايا مركبة لا تستوعبها القصيدة الغنائية بصوتها الواحد.

إن دراسته للغة العربية في جامعة القاهرة (تخرج عام 1951) وتتلمذه على يد قامات فكرية مثل الشيخ أمين الخولي، زرعت فيه تقديراً عميقاً للتراث العربي، ليس بوصفه متحفاً للمقدسات، بل ككائن حي قابل لإعادة التشكيل [2].هذا الوعي بالتراث سيشكل لاحقاً "المادة الخام" (المضمون) لمسرحياته، بينما ستأتي قراءاته في الأدب الغربي لتمنحه "الأدوات" (الشكل) لمعالجة هذه المادة.

" 1.2إليوت" وتأثيره في تشكيل الرؤية الدرامية

لا يمكن الحديث عن مسرح عبد الصبور دون التطرق للعلاقة الجدلية التي ربطته بالشاعر والناقد الإنجليزي ت. إس. إليوت .(T.S. Eliot) يعترف عبد الصبور بأن تأثره بإليوت لم يكن في الأفكار بقدر ما كان في "الجسارة اللغوية" وتقنيات البناء[3].

1.2.1المعادل الموضوعي(Objective Correlative)

استوعب عبد الصبور مفهوم إليوت المركزي عن "المعادل الموضوعي"، الذي ينص على أن التعبير عن العاطفة في الفن لا يتم بالتصريح المباشر بها، بل بإيجاد "مجموعة من الأشياء، أو موقف، أو سلسلة من الأحداث" التي تكون الصيغة المعادلة لتلك العاطفة الخاصة[4].

- **التطبيق** :حين أراد عبد الصبور التعبير عن "عزلة المثقف" و"قمع السلطة" في الستينيات، لم يكتب قصيدة مباشرة يشكو فيها، بل وجد في شخصية "الحلاج" التاريخية وفي حدث "الصلب" المعادل الموضوعي الدقيق لهذه التجربة المعاصرة. الشكل التاريخي هنا أصبح وعاءً لمضمون آني وحارق.

1.2.2اللغة الشعرية الدرامية

تعلم عبد الصبور من مسرح إليوت (خاصة "جريمة في الكاتدرائية") أن لغة المسرح الشعري يجب ألا تكون لغة "غنائية محلقة" منفصلة عن الواقع، بل يجب أن تكون لغة قادرة على استيعاب "النثرية" و"اليومية" دون أن تفقد شعريتها.

- يقول عبد الصبور" :*حين توقفت عند الشاعر ت.س. إليوت في مطلع الشباب لم تستوقفني أفكاره في أول الأمر بقدر ما استوقفتني جسارته اللغوية* [3]." هذه الجسارة هي التي مكنته من استخدام مفردات مثل "الفقر"، "الجوع"، "الشرطي"، و"الدينار" في سياق شعري درامي، كاسراً بذلك "هالة القداسة" التي كانت تحيط بالقاموس الشعري الكلاسيكي.

صلاح عبد الصبور (المتأثر المبدع)	ت. إس. إليوت (المؤثر)	وجه المقارنة
القناع التاريخي (Historical Mask)	المعادل الموضوعي (Objective Correlative)	المفهوم المركزي
"اللغة الثالثة": فصحى مطعمة بروح العامية وتركيبها	المزج بين لغة المحادثة واللغة الطقسية	اللغة
أزمة العدالة، حرية الكلمة، الفقر السياسي والاجتماعي	اغتراب الإنسان الحديث، أزمة الإيمان	الموضوع
استلهام التراث الصوفي والتاريخ الإسلامي والشعبي	استلهام الأساطير اليونانية والمسيحية	التراث
البنية الدائرية، التداعي الحر، المونتاج السينمائي	التجزئة، تعدد الأصوات	البنية

النظرية النقدية: "حياتي في الشعر" وفلسفة الشكل

يقدم عبد الصبور في كتابه التنظيري "حياتي في الشعر" خارطة طريق لفهم فلسفته في الكتابة. إنه يرفض التقسيمات المدرسية الجامدة التي تفصل بين "الشكل" و"المضمون"، أو بين "الفنون التعبيرية" و"الفنون الحكائية."

2.1إلغاء ثنائية التعبير والحكاية

يميز النقد التقليدي بين الفنون التعبيرية (كالغناء والشعر الغنائي) التي تنبع من الذات، والفنون الحكائية (كالرواية والمسرح) التي تعتمد على موضوع خارجي. لكن عبد الصبور يرى أن هذا الفصل تعسفي.

- يقول عبد الصبور" :*في كل فن حكائي عنصراً معبراً، وفي كل فن تعبيري عنصراً حكائياً... فلو قرأنا شاعراً غنائياً مثل رلكه الألماني... لوجدنا فيه عنصراً حكائياً واضحاً، بينما يتمثل في مسرح إبسن الاجتماعي تعبيره الواضح عن ذاته*[5]".

- **النتيجة** :هذا الفهم قاده إلى كتابة مسرحيات هي في جوهرها "قصائد درامية طويلة". المضمون (تجربة الشاعر الذاتية) يتسرب عبر مسام الشكل (الحكاية المسرحية)، ليصبح الحلاج هو صلاح عبد الصبور، وليصبح صلاح عبد الصبور هو الحلاج، في وحدة عضوية لا انفكاك لها.

2.2مفهوم "المأساة (Tragedy) "الحديثة

أعاد عبد الصبور تعريف "المأساة" بما يتناسب مع العصر الحديث. لم تعد المأساة هي "سقوط البطل النبيل بسبب خطأ قدري" كما عند أرسطو، بل أصبحت مأساة "الإنسان المقهور" الذي يواجه قوى مجتمعية وسياسية تفوقه طاقة.

- في "مأساة الحلاج"، لا يواجه البطل "القدر (Fate) "بالمفهوم الإغريقي، بل يواجه "السلطة" و"المجتمع" و"الفقر". هذا التحول في المضمون استدعى تحولاً في الشكل؛ فبدلاً من "الجوقة" التي تعلق على المشيئة الإلهية، نجد "جوقة" تمثل الفقراء والعامة الذين يشاركون في الجريمة بصمتهم أو بجهلهم[6].

2.3اللغة الثالثة: البنية الموسيقية للإيقاع الجديد

تعد "اللغة" العنصر الشكلي الأبرز في تجربة عبد الصبور. لقد أدرك أن المسرح يتطلب إيقاعاً يختلف عن إيقاع القصيدة المقروءة.

- **السطر الشعري** :اعتمد التفعيلة أساساً، لكنه نوع في طول وقصر الأسطر، ونوع في القوافي (أو تخلى عنها أحياناً) ليخلق إيقاعاً متوتراً يحاكي التوتر الدرامي للموقف. هذا الشكل المرن سمح له بالانتقال بسلاسة من الحوار الهامس إلى المونولوج الصارخ، ومن الوصف السردي إلى التدفق العاطفي[8].
- **الأصالة والمعاصرة في اللغة** :يرى عبد الصبور أن التجديد لا يعني القطيعة مع التراث، بل يعني استيعابه وتجاوزه. يقول" :*بدلاً من أن يصبح جهدنا أن نكون أصلاء ومعاصرين، فليكن جهدنا أن نصبح معاصرين أصلاء* [1]." لغته مشبعة بروح التراث الصوفي (مصطلحات مثل: الوجد، الكشف، النور، الخرقة)، لكنها موظفة في سياق حديث تماماً (العدالة الاجتماعية، الحرية السياسية).

تشريح "مأساة الحلاج": ذروة الشكل والمضمون

تعد مسرحية "مأساة الحلاج" (1965) المختبر الحقيقي الذي انصهرت فيه نظريات عبد الصبور لتنتج عملاً فنياً متكاملاً. نالت هذه المسرحية جائزة الدولة التشجيعية عام 1966، وظلت حتى اليوم علامة فارقة في المسرح الشعري العربي[9].

3.1البناء الدرامي: الهندسة العكسية للزمن

على مستوى "الشكل"، يفتتح عبد الصبور مسرحيته بمشهد النهاية: الحلاج مصلوباً.

- **تحليل الشكل** :يبدأ المنظر الأول من الفصل الأول (المعنون بـ "الكلمة") بمجموعة من المارة (تاجر، فلاح، واعظ) يرون "شيخاً مصلوباً" في جذع نخلة.
- **دلالة المضمون** :هذا الكسر للتسلسل الزمني (Flashforward) يحيد عنصر "التشويق البوليسي" (ماذا سيحدث؟) ليركز انتباه المتلقي على "التشويق الفكري"

(لماذا حدث هذا؟ ومن المسؤول؟). إن بدء المسرحية بالموت يؤكد أن "موت الحلاج" ليس النهاية، بل هو "الحدث المؤسس" للحقيقة. المضمون هنا يقول: الجسد يموت، لكن "الكلمة" التي أدت للموت تظل حية ومعلقة كوثيقة إدانة في وجه المجتمع[10].

3.2 الجوقة: (The Chorus) تعددية الصوت والإدانة

تعد "الجوقة" عنصراً شكلياً بارزاً في "مأساة الحلاج"، حيث تحل محل "الراوي" أو "ضمير المجتمع". في المشهد الأول، تتابع مجموعات بشرية أمام الجثة، كل منها يدلي بدلوه في "الجريمة."

3.2.1 مجموعة الفقراء (صوت الضحية والجلاد)

يقتبس عبد الصبور على لسان مجموعة الفقراء:

"صفونا صفاً.. صفاً

أعطوا كلاً منا ديناراً من ذهب،

براقاً لم تلمسه كف من قبل.

قالوا: صيحوا.. زنديق كافر.

صحنا: زنديق.. كافر.

قالوا: صيحوا: فليقتل إنا نحمل في أعناقنا دمه.

فليقتل إنا نحمل في أعناقنا دمه.

قالوا: امضوا، فمضينا".10

- **تحليل الشكل والمضمون:**

- **الشكل** :تكرار، جمل قصيرة، إيقاع رتيب (صفاً صفاً). هذا الشكل يعكس "الآلية" و"غياب الإرادة". الفقراء تحولوا إلى "قطيع" يحركه الدينار.
- **المضمون** :إدانة قاسية للجهل والفقر الذي يحول الضحية (الفقراء) إلى أداة لقتل من يدافع عنها (الحلاج). هنا يتجلى البعد الاجتماعي للمسرحية: الفقر هو الذي قتل الحلاج قبل السيف.

3.2.2 مجموعة الصوفية (التبرير الغيبي)

ثم تأتي مجموعة الصوفية، لتقول:

"قال: من يقتلني فكأنما يحقق مشيئتي،

وينفذ إرادة الرحمن؛

لأنه يصور من تراب إنسان فان

أسطورة وحكمة وفكرة".10

- **تحليل** :هؤلاء يمثلون "النخبة" التي بررت تخاذلها عن نصرة الحلاج بتأويلات غيبية ("كان يريد أن يموت"). الشكل الشعري هنا أكثر نخامة وتجريداً، مما يعكس انفصالهم عن الواقع، وهو مضمون نقدي يوجهه عبد الصبور للتصوف الانعزالي.

3.3 الشخصية القناع: جدل الحلاج والشبلي

في قلب المسرحية، ينتصب الصراع بين شخصيتين تمثلان موقفين وجوديين متناقضين: "الحلاج" و"الشبلي."

3.3.1 الحلاج: التصوف الاجتماعي (الكلمة)

الحلاج عند عبد الصبور ليس مجرد صوفي سكران بالوجد الإلهي، بل هو "مصلح اجتماعي" يرى الله في العدالة.

- **الاقتباس** :حين يسأله الشبلي عن معنى الشر، يجيب الحلاج:

"فقر الفقراء.. جوع الجوعى[11]*".*

- **المضمون** :هذا التعريف المادي للشر ينقل التصوف من "السماء" إلى "الأرض". الحلاج يقرر النزول إلى "السوق" ومخاطبة العامة، متخلياً عن "الخرقة" الصوفية الآمنة. هذا القرار هو جوهر "الفعل الدرامي" الذي يقوده إلى حتفه.

3.3.2الشبلي: التصوف الانعزالي (الصمت)

الشبلي يمثل صوت "العقل التقليدي" أو "السلامة". إنه يحب الحلاج لكنه يخشى عليه وعلي نفسه.

- **الاقتباس** :يقول الشبلي للحلاج" *:استر ما كشف الله لك"* ، ويقول معترفاً بجبنه أمام الجثة" *:أما أنا فصنت نفسي حينما امتحنت / وقلت لفظاً غامضاً معناه حينما ألقوك في أيدي القضاة / أنا الذي قتلتك*[10]*".*

- **الشكل** :لغة الشبلي تتسم بالحذر، التردد، والمواربة. المضمون هنا يطرح قضية "مسؤولية المثقف الصامت". الصمت (الشبلي) شريك في الجريمة كالكلمة (القضاة).

3.4السقطة التراجيدية :(Hamartia) الزهو بالمعرفة

وفقاً لأرسطو، يجب أن يسقط البطل التراجيدي بسبب "سقطة" أو "خطأ " (Hamartia). كيف فسر عبد الصبور سقطة الحلاج؟

في التحليل النقدي العميق، يرى عبد الصبور أن سقطة الحلاج لم تكن سياسية فقط، بل كانت "روحية."

- يقول عبد الصبور في تنظيره للمسرحية" :*مصدر الخطأ هو الغرور وعدم التوسط... مشهد البوح بعلاقته الحميمة بالله... والسبب هو الزهو بما نال*[10]."
- **المضمون** :الحلاج "أباح دمه" ليس لأنه كفر، بل لأنه "أفشى سر الصحبة" زهواً. لقد أراد أن يشرك العامة في نور لا تحتمله عيونهم، فاحترقوا وأحرقوه. هذه "الخطيئة المعرفية (Hubris) "هي التي تعطي للمسرحية بعدها الإنساني العالمي، وتخرجها من إطار المظلومية السياسية المباشرة إلى رحابة التراجيديا الإنسانية[13].

ما بعد الحلاج: تنويعات الشكل والمضمون

لم يتوقف مشروع عبد الصبور عند "مأساة الحلاج"، بل استمر في استكشاف أشكال درامية جديدة تناسب تطور مضامينه الفكرية.

" 4.1مسافر ليل": العبث والكوميديا السوداء

في مسرحية "مسافر ليل" (1969)، ينتقل عبد الصبور من "التاريخ" إلى "الرمز المعاصر."

- **الشكل** :تجري الأحداث في عربة قطار (مكان مغلق، زمن نفسي). الشخصيات بلا أسماء: "الراكب"، "عامل التذاكر". الأسلوب يقترب من "مسرح العبث " (Theatre of the Absurd) وكافكا[14].
- **المضمون** :تتناول المسرحية ثيمات القهر، المراقبة، وعبثية الوجود تحت سلطة مطلقة. عامل التذاكر يتحول إلى "إله/جلاد" يملك سجلات الراكب ويحاسبه على أفكاره. الشكل العبثي هنا هو المعادل الموضوعي لعالم فقد منطقه وعدالته (عالم ما بعد هزيمة 1967).

- **الراوي** :يستخدم عبد الصبور تقنية "الراوي" الذي يكسر الإيهام المسرحي، مذكراً الجمهور بأن ما يشاهدونه "لعبة"، مما يعزز البعد البريختي (التغريب) لتحفيز العقل النقدي.

" 4.2ليلى والمجنون": انفصام الذات العربية

في مسرحية "ليلى والمجنون" (1970)، يعود عبد الصبور للتراث (قصة قيس وليلى) لكن بتقنية "المسرح داخل المسرح.(Metatheatre) "

- **الشكل** :المسرحية تدور حول مخرج وممثلين يحاولون تقديم مسرحية عن المجنون. يتداخل الزمنان: زمن الممثلين المعاصر (القاهرة المعاصرة) وزمن قيس (البادية القديمة).
- **المضمون** :هذا الشكل المعقد يخدم مضموناً سياسياً ونفسياً خطيراً: "انفصام الشخصية العربية". البطل المعاصر يرى في "المجنون" قناعه ومرآته. إنه صراع بين "الحب" (القيمة المطلقة) و"السلطة/المجتمع" (القهر). المسرحية تطرح تساؤلاً: هل الجنون هو الشكل الوحيد للحرية في مجتمع قمعي؟[15].
- **الإسقاط السياسي** :تمت كتابة المسرحية تحت وطأة هزيمة 1967، وتعكس حالة "التمزق" التي عاشها المثقف العربي، حيث أصبحت "الكلمة" عاجزة و"الفعل" مستحيلاً، فلم يبق إلا "الجنون" أو "الموت[16]."

القراءات النقدية: صراع التأويلات

أثار مسرح صلاح عبد الصبور جدلاً نقدياً واسعاً أثرى المكتبة العربية، وانقسم النقاد في تفسير جدلية الشكل والمضمون لديه إلى تيارات رئيسية.

5.1عز الدين إسماعيل: القراءة النفسية والجمالية

يرى الناقد الدكتور عز الدين إسماعيل، وهو أحد المقربين من عبد الصبور، أن قيمة مسرحه تكمن في "الدراما النفسية[17]."

- **الرؤية** :يرى إسماعيل أن الصراع في "مأساة الحلاج" ليس خارجياً (بين الحلاج والسلطة) بقدر ما هو داخلي (بين الحلاج وذاته، بين الحلاج والشبلي كوجهين لعملة واحدة).
- **تقييم الشكل** :يشيد إسماعيل بقدرة عبد الصبور على تطويع "السطر الشعري" ليعبر عن التموجات النفسية، معتبراً أنه نجح في خلق "لغة درامية" حقيقية، متجاوزاً بذلك "الخطابة" التي عيبت على مسرح أحمد شوقي [1].بالنسبة لإسماعيل، الشكل عند عبد الصبور هو "تموجات الروح" مرسومة بالكلمات.

5.2غالي شكري: القراءة السياسية الثورية

على النقيض، يقدم الناقد غالي شكري قراءة ماركسية/ثورية لمسرح عبد الصبور، واضعاً إياه في سياق "أدب المقاومة[18]."

- **الرؤية** :يرى شكري أن "الحلاج" هو قناع لـ "المثقف العضوي" الذي يلتحم بالجماهير. المأساة ليست فردية بل اجتماعية. "السقطة" ليست غروراً معرفياً (كما قال عبد الصبور نفسه) بل هي "سذاجة سياسية" في التعامل مع سلطة غاشمة.
- **تقييم الشكل** :يرى شكري أن لجوء عبد الصبور للتراث (الشكل التراثي) كان "حيلة فنية" و"قناعاً" ضرورياً لتمرير نقد سياسي لاذع للنظام الناصري والأنظمة العربية الشمولية في الستينيات. المضمون الثوري اختبأ خلف عباءة الصوفي[18].

5.3إشكالية الغموض والنخبوية

واجه مسرح عبد الصبور، خاصة في أعماله اللاحقة، اتهامات بـ "الغموض" و"النخبوية[20]."

- **النقد** :رأى بعض النقاد التقليديين أن لغته الرمزية وبناءه المكسر للزمن يجعل مسرحه عصياً على الجمهور العادي، مما يناقض مضمونه الذي يدعي الانتصار للفقراء "الناس في بلادي."
- **الدفاع** :دافع عبد الصبور عن "الغموض الفني" (وليس الابهام)، معتبراً أن الفن يجب أن يرتفع بذائقة الجمهور لا أن ينحدر إليها. يرى أن "الشكل" المعقد ضروري لاستفزاز العقل ودفعه للتأمل، بدلاً من تقديم إجابات جاهزة ومباشرة[22].

مقاربات مقارنة: عبد الصبور وشوقي وإليوت

لإدراك حجم الإنجاز الذي حققه عبد الصبور في "الشكل والمضمون"، تجدر مقارنته بسابقيه ومعاصريه.

6.1مع أحمد شوقي: من الغنائية إلى الدراما

يُعد أحمد شوقي رائد المسرح الشعري العربي، لكن مسرحه ظل أسيراً لـ "الشكل" الكلاسيكي (البيت العمودي، القافية الموحدة).

- **الجدول المقارن:**

العنصر	أحمد شوقي (أمير الشعراء)	صلاح عبد الصبور (رائد الحداثة)
الشكل الشعري	البيت العمودي الخليلي (الصدر والعجز).	السطر الشعري (التفعيلة)، تنوع القوافي.

العنصر	أحمد شوقي (أمير الشعراء)	صلاح عبد الصبور (رائد الحداثة)
وظيفة الشعر	غنائية، طربية، استعراض للبلاغة.	درامية، وظيفية، تعبر عن الموقف النفسي.
المضمون	التاريخ كأمجاد وبطولات (كليوباترا، عنترة).	التاريخ كقناع لقضايا معاصرة (الحلاج، ليلى).
الشخصيات	ملوك، أمراء، أبطال أسطوريون.	متصوفة، مثقفون مهزومون، موظفون بسطاء.
اللغة	فخمة، تراثية، معجمية.	"اللغة الثالثة": حيوية، يومية، مكثفة.

يرى النقاد أن شوقي كان "شاعراً كتب مسرحاً"، بينما عبد الصبور كان "مسرحياً كتب شعراً [6]."عند شوقي، الشكل (الوزن والقافية) كان يطغى أحياناً على المضمون الدرامي، فيضطر الممثل للتوقف عن الفعل ليلقي قصيدة عصماء. أما عند عبد الصبور، فالشكل يذوب تماماً في المضمون الدرامي.

6.2مع ت. إس. إليوت: التأثر الخلاق

كما أسلفنا، تأثر عبد الصبور بإليوت، لكنه لم يكن مقلداً أعمى.

- **الخصوصية العربية** :بينما كان مضمون إليوت في "الأرض الخراب" ومسرحياته ينبع من أزمة دينية وروحية مسيحية في أوروبا ما بعد الحرب، كان مضمون عبد الصبور ينبع من أزمة سياسية واجتماعية (الفقر، الاستبداد) في العالم العربي.
- **التوظيف** :أخذ عبد الصبور من إليوت "الشكل" (الجوقة، المعادل الموضوعي)، لكنه عبأه بـ "مضمون" عربي إسلامي (التصوف، التراث الشعبي). هذا المزج هو ما أنتج "الطريق الثالث."

خاتمة واستنتاجات:

في ختام هذا التقرير البحثي الشامل، يمكننا بلورة مجموعة من الاستنتاجات الجوهرية التي تلخص "الدرس السابع" في تجربة صلاح عبد الصبور:

1. **وحدة الشكل والمضمون** :(Organic Unity) أثبت عبد الصبور عملياً أن الشكل ليس مجرد ثوب يلبسه المضمون، بل هو جلده الحي. لا يمكن لمأساة الحلاج أن تكتب بغير "الشكل الدائري" وبغير "تعدد الأصوات"، لأن المضمون نفسه (المسؤولية الجماعية، خلود الكلمة) يفرض هذا الشكل.
2. **التراث كقناع للمستقبل** :نجح عبد الصبور في تحويل التراث من "قيد" إلى "قناع" يمنحه حرية الحركة والنقد. الحلاج وليلى والمجنون ليسوا شخصيات ماضوية، بل هم معاصرون لنا أكثر من كثير من الأحياء، بفضل "المضمون" الحديث الذي ضخه الشاعر في "الشكل" التراثي.
3. **انتصار الكلمة** :المضمون النهائي والجوهري في كل مسرح عبد الصبور هو "الإيمان بالكلمة". في "مأساة الحلاج"، تموت الشخصية لتعيش الكلمة. يقول عبد الصبور : *"الكلمة.. إن لم أمت بها.. ماتت ."* هذا هو الدرس البليغ الذي يتركه لنا: الشكل (المسرحية/القصيدة) هو وسيلة لتخليد المضمون (الحقيقة/العدالة).

4. **اللغة الدرامية** :اجترح عبد الصبور لغة عربية جديدة للمسرح، لغة تتسع للفلسفة والهمس والصراخ واليومي والمقدس. هذه "اللغة الثالثة" هي إرثه التقني الأكبر للأجيال اللاحقة من المسرحيين الشعراء.

إن مسرح صلاح عبد الصبور يظل مدرسة مفتوحة، و"محاضرة" مستمرة، تعلمنا كيف نكون أصلاء دون انغلاق، ومعاصرين دون ذوبان، وكيف نجعل من "الشكل" الفني رافعة لـ "المضمون" الإنساني العميق.

المحاضرة الثامنة: المسرح الشعري في المغرب العربي: جدلية التأسيس، الهوية، والتحولات الدرامية (الجزائر، تونس، ليبيا، المغرب)

مقدمة عامة: سيكولوجية المسرح الشعري في الفضاء المغاربي

يُعد المسرح الشعري في منطقة المغرب العربي (الجزائر، تونس، ليبيا، المغرب) ظاهرة أدبية وفنية بالغة التعقيد، لا يمكن قراءتها بمعزل عن السياقات التاريخية والسياسية العاصفة التي شكلت وجدان المنطقة في القرنين التاسع عشر والعشرين. إن هذا الجنس الأدبي الهجين، الذي يحاول "مسرحة" الشعر أو "شعرنة" الدراما، لم ينشأ ترفاً فنياً أو تقليداً أعمى للمسرح الإليزابيثي أو الكلاسيكي الفرنسي، بل وُلد من رحم "أزمة الهوية" التي فرضها الاستعمار، ومن حاجة النخبة المثقفة إلى "منبر" خطابي يمتلك شرعية التراث (الشعر) وقوة التأثير المباشر (المسرح).

تقتضي الدراسة المعمقة لهذا الموضوع تفكيك البنية الفنية والنفسية للنصوص، فالمسرحية الشعرية المغاربية تمثل نقطة تقاطع لثلاثة روافد كبرى :**الموروث العربي الكلاسيكي**)الفصاحة، العروض، التاريخ الإسلامي(، **الموروث الشعبي المحلي** (الملحون، الشعر البدوي، الحكاية)، و**الصدمة الحداثية**) الشكل المسرحي الغربي، الصراع الطبقي، القومية.(

يهدف هذا التقرير الاستقصائي الموسع إلى تقديم قراءة نقدية شاملة لتجارب الرواد والمجددين في الأقطار الأربعة، متجاوزاً السرد التاريخي إلى تحليل البنى الدرامية، والخيارات اللغوية، والتوظيف الأيديولوجي للرمز، معتمداً على مسح دقيق للمتن المتوفر والدراسات النقدية المتاحة.

التجربة الجزائرية - الكلمة كفعل مقاوم

تميزت التجربة الجزائرية في المسرح الشعري بكونها "تجربة خنادق" ثقافية. ففي ظل استعمار استيطاني سعى لمحو الشخصية العربية الإسلامية، تحول المسرح الشعري إلى

حصن للدفاع عن اللغة والعقيدة. لم يكن الهاجس جمالياً محضاً، بل كان وجودياً، مما يفسر هيمنة الطابع "الوعظي" و"التحريضي" على النصوص المؤسسة.

1.1 محمد العيد آل خليفة: "بلال بن رباح" وتأسيس الرمزية المقاومة

يُجمع مؤرخو الأدب الجزائري على أن مسرحية "بلال بن رباح" لشاعر الجزائر الكبير محمد العيد آل خليفة تشكل حجر الزاوية في هذا المضمار. ورغم أنها كُتبت بلغة كلاسيكية، إلا أنها حملت شحنات دلالية ثورية تجاوزت زمن أحداثها[1].

أ. التناص التاريخي والإسقاط السياسي

لم يختر آل خليفة شخصية بلال بن رباح عبثاً. فالشاعر، وهو عضو بارز في جمعية العلماء المسلمين، أدرك أن المباشرة السياسية قد تؤدي إلى مصادرة العمل من قبل الرقابة الفرنسية، فلجأ إلى التاريخ كقناع.(Mask)

- **ثنائية (بلال / أمية)** :يمثل "بلال" في المسرحية المعادل الموضوعي للشعب الجزائري؛ فهو "العبد" في الظاهر، و"الحر" في الباطن، الذي يرزح تحت صخرة التعذيب لكنه يرفض التخلي عن عقيدته/هويته. في المقابل، يجسد "أميّة بن خلف" الغطرسة الاستعمارية، حيث يستهل ظهوره بالافتكاك بنسبه وقوته: "أنا سليل الشرف، أمية بن خلف [2]."هذا التضخيم للأنا الطاغية يعكس سيكولوجية المستعمر الذي لا يرى في الآخر إلا أداة للخدمة.

- **سيميائية العذاب** :المشاهد التي تصور تعذيب بلال، ورقص الصبيان حوله وسخريتهم منه[2] ، ليست مجرد إعادة تمثيل للواقعة التاريخية، بل هي "لوحات درامية" تهدف إلى إثارة "الكاثارسيس" (التطهير) لدى المتفرج الجزائري، دافعة إياه إلى التماهي مع البطل الصامد، وبالتالي استنهاض همم المقاومة ضد المستعمر الفرنسي الذي يمارس نفس الإذلال[2].

ب. البناء الفني واللغوي

- **الهيكلة** :تتألف المسرحية من فصلين، الفصل الأول (8 مشاهد) يمهد للصراع ويعرض شخصية الطاغية والضحية، والفصل الثاني (9 مشاهد) يصور ذروة العذاب والتحرر[2].

- **اللغة** :اعتمد الشاعر لغة شعرية "ناصعة" تحترم العروض الخليلي، وهو خيار مقصود لإثبات أن اللغة العربية لغة حياة وفن، رداً على الأطروحات الكولونيالية التي وصفتها باللغة الميتة. الحوار الداخلي (Monologue) الذي يجريه بلال يكشف عن عمق نفسي وشغف بالحرية، متجاوزاً الصورة النمطية للشخصية الدينية المسطحة[2].

1.2البشير الإبراهيمي: "رواية الثلاث" وإشكالية التجنيس

يقف نص "رواية الثلاث" (أو رواية الثلاثة) للشيخ محمد البشير الإبراهيمي كعلامة استفهام كبرى في تاريخ الأدب الجزائري. هل هو مسرحية؟ هل هو مقامة؟ أم هو جنس أدبي هجين؟

أ. الطبيعة الهجينة للنص

كتب الإبراهيمي هذا العمل (الذي يقع في 881 بيتاً) في منفاه بمدينة "آفلو". النقاد يصنفونه تارة كـ"أرجوحة ملحمية" وتارة كـ"مسرحية شعرية [3]."الحقيقة أن النص يمثل "مسرحة للمقامة"، حيث يعتمد على الحوار المكثف بين الشخصيات، لكنه يستخدم السجع والترسل في السرد، مما يجعله نصاً للقراءة أكثر منه للعرض، أو ما يسمى بـ (Closet Drama).[4]

ب. النقد الاجتماعي والرمزية الاقتصادية

- **الشخوص** :تدور الأحداث حول ثلاثة معلمين وشيخهم (الراوي/المؤلف).

- **المحرك الدرامي** :الفكرة العبقرية في النص هي جعل "الفرنك "(العملة الفرنسية) محركاً للأحداث والشخصيات. يصور الإبراهيمي كيف أدى الفقر والحاجة المادية إلى تفكيك الروابط الاجتماعية والأخلاقية بين النخبة المتعلمة. "شبح الفرنك" يمسح كل المبادئ، والفرنك "اللعين" يأتي ليقضي على القيم[4].
- **السخرية كأداة نقدية** :يعتمد الإبراهيمي على السخرية (Irony) والتهكم في الحوارات، خاصة بين "المدير" و"المعلمين"، لتعرية هشاشة الوضع الاجتماعي للمثقف الجزائري تحت الاحتلال. اللغة هنا ليست غنائية بقدر ما هي "كاريكاتيرية" لاذعة[4].

1.3أحمد حمدي: "أبوليوس" والبحث عن الجذور العميقة

مع مرحلة الاستقلال وما بعدها، تطور المسرح الشعري الجزائري مع تجارب مثل تجربة أحمد حمدي في مسرحية "أبوليوس". هنا ننتقل من "المقاومة الدينية" إلى "التأصيل الحضاري."

أ. استعادة الشخصية النوميدية

تتناول المسرحية حياة "لوكيوس أبوليوس"، الكاتب الأمازيغي الروماني صاحب أول رواية في التاريخ ("الحمار الذهبي"). استدعاء هذه الشخصية يحمل دلالة سياسية وثقافية عميقة: التأكيد على أن الجزائر ليست نتاجاً للاستعمار الحديث، بل هي مهد لحضارات عريقة ساهمت في الفكر الإنساني[5].

ب. التجريب الفني

- **التناص** :(Intertextuality) قام حمدي بدمج نصوص نثرية مترجمة لأبوليوس (ترجمة علي فهمي خشيم) داخل النسيج الشعري للمسرحية، مما خلق حواراً بين الزمنين وبين النثر والشعر[7].

- **العروض** :تحرر حمدي من صرامة العمود الخليلي، معتمداً على شعر التفعيلة مع تصرف في الإيقاع ليناسب الحركية المسرحية، مما جعل الحوار أكثر انسيابية ودرامية مقارنة بجمود النصوص الكلاسيكية[7].

المشهد التونسي - بين ندرة النصوص وكثافة التجربة الركحية

على النقيض من الجزائر، عرفت تونس حركة مسرحية مبكرة جداً ونشطة (فرقة النجمة 1908، زيارات الفرق المصرية)، إلا أن الإنتاج "الشعري" ظل شحيحاً مقارنة بالإنتاج النثري. يُعزى ذلك جزئياً إلى هيمنة "المخرج" في المسرح التونسي وتفضيل المسرحيين للغة القريبة من الواقع الاجتماعي [8].ومع ذلك، ظهرت نصوص شعرية شكلت علامات فارقة.

2.1جمال الدين حمدي: "علي بن غذاهم" وتراجيديا الثورة المغدورة

تعتبر مسرحية "علي بن غذاهم" لجمال الدين حمدي (المُلقب ببودلير تونس) قمة المسرح الشعري التونسي، حيث تناولت حدثاً مفصلياً في التاريخ التونسي الحديث: ثورة 1864[11].

أ. التوثيق الشعري للتراجيديا

- **الحبكة التاريخية** :تتناول المسرحية ثورة القبائل التونسية (بقيادة علي بن غذاهم) ضد "المجبى" (الضرائب) وظلم الباي. نجح الكاتب في تحويل المادة التاريخية إلى مأساة إنسانية، مصوراً الصراع بين "المركز" الفاسد (باردو/القصر) و"الأطراف" المهمشة (القبائل)[12].
- **البطل التراجيدي** :يُرسم "علي بن غذاهم" كبطل إغريقي تراجيدي، نبيل الغاية لكنه يقع ضحية للخيانة والدسائس، وينتهي به المطاف معتقلاً ومعذباً حتى الموت. المشاهد التي تصور إذلاله في سجن "كراكة" حلق الوادي تثير مشاعر الأسى والغضب[12].

ب. الإسقاط السياسي

كُتبت المسرحية في فترة شهدت توترات سياسية في تونس، وقرأها النقاد كإسقاط على "الثورة المستحيلة" أو الصراع بين السلطة والمثقف/الثائر. لقد استخدم حمدي الشعر لخلع "القداسة" على الثورة، ولرثاء الأحلام المجهضة[13].

2.2الميداني بن صالح: "زلزال في تل أبيب" والمسرح القومي

في سياق المد القومي العربي، قدم الميداني بن صالح مسرحيته الشعرية "زلزال في تل أبيب" (1974). النص يمثل استجابة فورية لحرب أكتوبر 1973 وصدمة العبور.

- **شعرية المقاومة** :يتميز النص بالنبرة الخطابية العالية والحماسة القومية. يحاول الشاعر من خلال الحوارات تصوير التصدع النفسي والوجودي داخل الكيان الصهيوني ("الزلزال" الرمزي والواقعي). المسرحية وثيقة تاريخية تعكس التزام المثقف التونسي بقضايا أمته المركزية[14].

2.3محمد عمار شعابنية: "أحبك يا شعب" والواقعية الشعرية

تمثل مسرحية "أحبك يا شعب" (2005/2002) لمحمد عمار شعابنية تحولاً نحو "الواقعية الشعرية."

- **نقد الهامش** :يغوص النص في قاع المجتمع التونسي، مصوراً الفقر والبطالة عبر شخصيات هامشية. الجملة الشعرية هنا ليست فخمة، بل مشبعة بمرارة الواقع ("ما ناقص المشنوق كان ماكلة البطيخ والدلاع").

- **السخرية السوداء** :يستخدم شعابنية الشعر لتعرية التناقضات: الفقير الذي يحلم بـ"شهرية" (راتب) والمسؤول المنفصل عن الواقع. إنها صرخة حب وعتاب للشعب الذي يعاني الصمت والخضوع[17].

المسرح الليبي - مخاض الولادة وريادة "بطاو"

تأخر ظهور المسرح الشعري المكتوب في ليبيا مقارنة بجيرانها، وظل يعتمد لفترة طويلة على الارتجال والشفاهية. ولكن مع سبعينيات القرن العشرين، برزت تجارب ناضجة حاولت التوفيق بين الفصحى واللهجة الليبية المحكية[20].

3.1عبد الحميد بطاو: الأب الشرعي للمسرح الشعري الليبي

يحتل الشاعر عبد الحميد بطاو موقع الصدارة في هذا المشهد، حيث يعتبره النقاد، ويعتبر نفسه، "رائد المسرح الشعري في ليبيا" بلا منازع[22].

أ. الريادة والإنتاج الغزير

- **"الموت أثناء الرقص :(1974/1985)** "هي العمل التأسيسي الأول. تتجاوز المحلية لتناقش قضايا عالمية وقومية (القضية الفلسطينية، الهيمنة الأمريكية). تنتهي المسرحية بمشهد رمزي جنائزي يرقص فيه الموتى ليعلنوا ميلاد فجر جديد، في إشارة فلسفية لجدلية الفناء والانبعاث[22].
- **"الجسر": التجريب اللغوي** :تُعد مسرحية "الجسر" أخطر تجارب بطاو، حيث قام فيها بمزج جريء بين الفصحى والعامية. تدور حول حوارية بين "جندي" عائد من نكسة 67 (يتحدث بلسان الواقع/العامية أحياناً) و"كاتب" يعيش في أبراج الوهم (الفصحى المنفصلة عن الواقع). يرمز "الجسر" إلى ضرورة العبور من الخطابة الجوفاء إلى الفعل الواقعي[23].
- **"طوفان الأطفال** :"واكبت انتفاضة الحجارة، وفازت بجائزة الدولة، مؤكدة على الوظيفة السياسية للمسرح عند بطاو[24].

ب. رؤيته الفنية

يرفض بطاو "الشعر الحديث" (قصيدة النثر) المغرق في الغموض، وينحاز إلى شعر "الموقف" والدراما. بالنسبة له، المسرحية الشعرية "شهادة تاريخية" يجب أن تكون واضحة ومؤثرة، ولا يرى غضاضة في تطويع اللغة (فصحى/عامية) لخدمة الصدق الفني[22].

3.2علي صدقي عبد القادر: الرمزية الرومانسية

بينما ركز بطاو على الدراما السياسية، قدم علي صدقي عبد القادر في مسرحيته "دماء النخيل" (أو نصوصه الشعرية الدرامية الأخرى) لغة مشبعة بالرمزية الصوفية والرومانسية.

- **رمزية النخيل والجراد** :يستخدم عناصر البيئة الليبية (النخيل) كرموز للهوية والتجذر، في مواجهة (الجراد) الذي يرمز للغزو أو الفساد الذي يأتي على الأخضر واليابس. لغته تتميز بالصور الشعرية المكثفة والانزياح، مما يجعل مسرحه أقرب للمسرح الذهني[25].

الاستثناء المغربي - من الفصاحة الكلاسيكية إلى "مسرحة الملحون"

تمثل التجربة المغربية الحالة الأكثر ثراءً وتنوعاً، حيث سار المسرح الشعري في خطين متوازيين: خط النخبة (الفصحى الكلاسيكية) وخط التراث الشعبي (الملحون)، ليحدث التلاقح العبقري بينهما لاحقاً.

4.1المسرح الشعري الفصيح: الملاحم الوطنية

حافظ تيار من الشعراء المغاربة على التقاليد الكلاسيكية للمسرح الشعري المشرقي (شوقي وعزيز أباظة)، موظفين التاريخ الإسلامي لبناء "ملاحم" وطنية.

- **علال الهاشمي الخياري ("ربة شاعر")** :نص كلاسيكي يعالج قضايا الفن والجمال، يمثل مرحلة التأسيس الأدبي الرصين[27].

- **علي الصقلي** :يُعد "أمير المسرح الشعري المغربي" الكلاسيكي. تميزت أعماله بالنفس الملحمي الطويل. مسرحيته "المعركة الكبرى" و"الفتح الأكبر" و"الأميرة زينب" هي أعمال تحتفي بالبطولة المغربية عبر التاريخ. الصقلي لا يكتب دراما للصراع النفسي بقدر ما يكتب "أوبريتات" لتمجيد الذاكرة الوطنية[29].
- **أحمد بن ميمون** :يمثل الانتقال إلى الحداثة في مسرحيات مثل "نار تحت الجلد" و"رقصة الدفن". لغته أكثر توتراً ورمزية، وتبتعد عن المباشرة التاريخية لتعالج قضايا القمع والحرية الوجودية[31].

4.2فن "الملحون": المسرحية الكامنة(Potential Drama)

الخصوصية الكبرى للمغرب تكمن في فن "الملحون". هذا الفن الشعري (الذي يُنظم بالدارجة المغربية الراقية "الفصحى المعربة") ليس مجرد غناء، بل هو "مسرح بلا خشبة."

- **البنية الدرامية للملحون** :قصائد الملحون الكبرى (تسمى "القصيدة" أو "السجية") تحتوي بداخلها على عناصر المسرحية الكاملة:
  - **الحوار** :تعتمد قصائد مثل "الخصام" (بين الباهية والعباسية) أو "الحراز" على حوار جدلي (Dialectic) بين شخصيات متناقضة[33].
  - **تعدد الأصوات** :الشاعر (الناظم) يتقمص أدواراً متعددة، ويغير نبرة صوته وإيقاع الإنشاد ليميز بين الشخصيات.
  - **الوصف السينوغرافي** :القصيدة تصف المكان، اللباس، والحركة بدقة، مما يغني المستمع عن الديكور الواقعي[35].

4.3الطيب الصديقي: عبقرية "التسييل(Theatricalization) "

أدرك المخرج الرائد الطيب الصديقي أن "تأصيل" المسرح المغربي لا يكمن في ترجمة موليير، بل في إخراج "الملحون" من ديوان الإنشاد إلى ركح المسرح.

- **مسرحية "الحراز :"**هي العمل النموذجي لهذا التوجه. أخذ الصديقي قصيدة الملحون التراثية (التي تحكي قصة "الحراز" البخيل المتصوف الذي يحبس الفتيات الجميلات، وعاشق يحاول تحريرهن بالحيلة) وحولها إلى عرض مسرحي شامل (Total Theatre).
- **التقنية :**لم يكتب نصاً جديداً، بل فكك القصيدة، وزع الأدوار، وظف "المنشدين" كجوقة(Chorus) ، واستخدم ساحة "جامع الفنا" كمرجعية مكانية. بهذا، حرر المسرح الشعري من "العلبة الإيطالية" وأعاده إلى "الفرجة" الشعبية الاحتفالية[36].

4.4الرافد الأندلسي

لا يمكن إغفال الأثر الأندلسي في المسرح الشعري المغربي. فموسيقى "الآلة" والموشحات شكلت البنية الإيقاعية للعديد من المسرحيات. استلهم علي الصقلي شخصية "المعتمد بن عباد" ليس فقط كبطل سياسي، بل كرمز للشاعر الملك الذي فقد ملكه، مما يتقاطع مع تيمة "الفردوس المفقود" الراسخة في الوجدان المغاربي[39].

تحليل مقارن واستنتاجات تركيبية

5.1اللغة: بين "الصفاء" و"الهجنة"

تكشف المقارنة بين الأقطار الأربعة عن تباين واضح في الخيارات اللغوية:

- **النموذج الجزائري والتونسي (الصفاء) :**مال الرواد (آل خليفة، حمدي) إلى الفصحى الجزلة. كان هذا خياراً "نضالياً" ضد الفرنسية. الفصحى هنا هي "الوطن اللغوي" البديل عن الأرض المحتلة.

- **النموذج الليبي والمغربي (الهجنة والتراث)** :كان هناك تصالح أكبر مع العامية. في ليبيا، فرض الواقع نفسه على نص بطاو. وفي المغرب، كانت "الدارجة الملحونية" لغة أدبية رفيعة تمتلك معجمها وصورها البلاغية المعقدة، مما جعلها وعاءً مثالياً لمسرح شعبي راقٍ، متجاوزة عقدة "الازدواجية اللغوية[41]."

5.2من التحريض إلى الفرجة

- تطور المسرح الشعري المغاربي من **وظيفة التحريض** (Mobilization) في مرحلة الاستعمار (بلال، علي بن غذاهم) إلى **وظيفة الفرجة والتأصيل** Cultural) (Authenticationفي مرحلة الاستقلال (الحراز، أبوليوس).
- في الجزائر وتونس، كان البطل "ضحية" أو "شهيداً" (بلال، بن غذاهم). في المغرب، مع الصديقي، تحول البطل إلى "شخصية نمطية (Type) "فلكلورية ومرحة، مما سمح بمساحة أكبر للنقد الاجتماعي المبطن والسخرية.

5.3أزمة التلقي وسيادة المخرج

رغم جودة النصوص، عانى المسرح الشعري (خاصة الفصيح) من انحسار جماهيري.

- **الأسباب** :صعوبة التلقي السمعي للشعر المكثف، وصعود تيار "المسرح الجديد" الذي يركز على الجسد والسينوغرافيا (عبد القادر علولة، الفاضل الجعايبي).
- **الحل المغربي** :نجح النموذج المغربي (الملحون) في تجاوز هذه الأزمة لأنه اعتمد على شعر "مغنى" ومحفوظ في الذاكرة الجمعية، فكسر الحاجز بين المنصة والجمهور، بينما ظل المسرح الشعري الفصيح نخبوياً إلى حد ما.

الخاتمة: مستقبل المسرح الشعري المغاربي

إن إعادة قراءة مدونة المسرح الشعري المغاربي تؤكد أنها لم تكن مجرد مرحلة عابرة، بل كانت "مختبراً" ضخماً لصياغة الهوية. لقد أثبت شعراء المسرح في المنطقة أن "الركح" يمكن أن يتسع لوزن "الخليل" ولإيقاع "الملحون" ولنثر "أبوليوس."

اليوم، ومع تراجع الشعر لصالح السرديات والرواية، يبقى هذا التراث المسرحي مخزوناً استراتيجياً يمكن استعادته برؤى إخراجية معاصرة. إن "مسرحة الملحون" في المغرب، و"استعادة التاريخ" في الجزائر وتونس، و"هجنة اللغة" في ليبيا، تقدم جميعها دروساً بليغة في كيفية تحويل "الكلمة" إلى "فعل"، و"الذاكرة" إلى "فرجة."

جدول مقارن: أبرز ملامح المسرح الشعري في المغرب العربي

السمة الفنية واللغوية	المرجعية الثقافية	العمل النموذجي	الرائد المؤسس	الدولة
فصحى كلاسيكية، رمزية دينية مقاومة[2]	التاريخ الإسلامي / الإصلاح	**بلال بن رباح**	محمد العيد آل خليفة	**الجزائر**
تراجيديا ثورية، فصحى، إسقاط سياسي[12]	التاريخ الوطني الحديث	**علي بن غذاهم**	جمال الدين حمدي	**تونس**
مزج بين الفصحى والعامية، واقعية رمزية[24]	القومية العربية / النكسة	**الجسر / الموت أثناء الرقص**	عبد الحميد بطاو	**ليبيا**

السمة الفنية واللغوية	المرجعية الثقافية	العمل النموذجي	الرائد المؤسس	الدولة
فرجة احتفالية، دارجة راقية (ملحون)، مسرح شامل[36]	فن الملحون / التراث الشعبي	الحراز) نص تراثي(	الطيب الصديقي (مخرج)	المغرب

المحاضرة التاسعة: ديناميات التحول في المسرح العربي: جدلية الاستنبات، الرقابة، والتأصيل الهوياتي

مقدمة: أركيولوجيا الظاهرة المسرحية في السياق العربي

لا يمكن قراءة تاريخ المسرح العربي باعتباره مجرد سردية كرونولوجية لتطور الفنون الأدائية، بل هو في جوهره سجل حي للصدمة الحضارية، والتحولات السوسيوسياسية، وصراع الهوية الذي خاضته المنطقة العربية منذ منتصف القرن التاسع عشر. إن دخول "فن المسرح" بشكله الأوروبي (العلبة الإيطالية، النص الدرامي، الفصل بين المؤدي والمتفرج) لم يكن تطوراً عضوياً نابعاً من الداخل بقدر ما كان "استنباتاً" لمنتج ثقافي وافد في تربة تمتلك ذائقتها السمعية والفرجوية الخاصة (الحكواتي، خيال الظل، المقامات).[1]

تهدف هذه الدراسة البحثية المستفيضة إلى تفكيك طبقات هذا التطور، متجاوزة السطح التاريخي إلى العمق النقدي والتحليلي. سنناقش كيف تحول المسرح من "نقل" و"تقليد" ساذج للنصوص الغربية، إلى "تمصير" و"اقتباس" ذكي حاول ردم الهوة مع الجمهور، وصولاً إلى مرحلة "المسرح السياسي" و"المقاومة الثقافية" التي اصطدمت بجدران الرقابة القانونية الصارمة (مثل قانون العقوبات المصري 1937 وظهير 1934 المغربي). كما سنفرد مساحة تحليلية واسعة للرؤية النقدية للدكتور علي الراعي، الذي شرح بمشرط الناقد الخبير أمراض "المسرح التجاري" وانتصر لـ "الكوميديا الشعبية" و"المرتجلة".

الجزء الأول: صدمة التأسيس وسياسات "الاستنبات" (1847-1900)

1.1 الريادة الشامية: بين التغريب والخطابة التبريرية

يُجمع مؤرخو المسرح على أن "مارون النقاش" (1817-1855) هو الأب الشرعي للمسرح العربي بشكله الغربي. لكن قراءة تجربته تكشف عن "قلق التأسيس". عندما قدم مسرحية "البخيل" لموليير عام 1847 في منزله ببيروت، لم يكتفِ بالعرض، بل سبقه

بخطبة طويلة حاول فيها تبرير هذا الفن الجديد أمام مجتمع محافظ، واصفاً إياه بأنه "للنصح والعبرة" وليس مجرد لهو، ومستخدماً مصطلحات تراثية مثل "الذهب الإبريز" ليضفي شرعية لغوية وأخلاقية على فنه [2]،.[3]

تميزت مرحلة النقاش وتلاميذه (سليم النقاش، أديب إسحاق) بسمات تأسيسية:

1. **النقل والترجمة:** الاعتماد شبه الكلي على الريبرتوار الفرنسي (موليير، راسين).
2. **الغنائية المفرطة:** إدراكاً منهم لطبيعة الذائقة العربية "السمعية" الطربية، قاموا بتطعيم العروض الدرامية بوصلات غنائية وموسيقية كثيفة، حتى كاد الغناء يطغى على الدراما. كان هذا "التنازل" الفني ضرورياً لجذب جمهور اعتاد مجالس الطرب.[1]
3. **الاعتماد على النخب:** كان المسرح في بدايته نشاطاً نخبوياً موجهاً للطبقات القادرة على استيعاب هذا الشكل الفني الجديد، وغالباً ما قُدمت العروض في بيوت الأعيان أو القناصل.[2]

1.2 أبو خليل القباني: معركة التقاليد والهجرة القسرية

في دمشق، كانت تجربة "أبو خليل القباني" (1833-1903) أكثر تجذراً في التراث وأكثر صداماً مع المجتمع. استلهم القباني مسرحه من "ألف ليلة وليلة" وحكايات "هارون الرشيد"، محاولاً صنع مسرح غنائي عربي. لكنه اصطدم بحائط صد ديني واجتماعي عنيف.[4]

- **إشكالية التشخيص:** اعتبر المحافظون أن "التشخيص" (التمثيل) هو نوع من الكذب والمحاكاة المحرمة.
- **أزمة "الصبيان":** نظراً لمنع النساء من التمثيل، اضطر القباني للاستعانة بفتيان أمردين لأداء أدوار النساء، وهو ما استغله خصومه لاتهامه بإفساد الأخلاق والترويج للرذيلة.

- **الوشاية والفرمان:** انتهى هذا الصراع بوشاية إلى السلطان العثماني عبد الحميد الثاني، الذي أصدر فرماناً بإغلاق مسرح القباني، مما اضطره للهجرة إلى مصر عام 1884، حاملاً معه تقاليد المسرح الشامي ليغرسها في التربة المصرية الخصبة حينها [4]،[5].

1.3 مصر كحاضنة: الخديوي إسماعيل ومشروع "أوربة" القاهرة

لم يكن ازدهار المسرح في مصر مصادفة، بل كان جزءاً من مشروع سياسي وثقافي قاده الخديوي إسماعيل الذي أراد أن يجعل مصر "قطعة من أوروبا".

- **البنية التحتية:** أنشأ الخديوي "دار الأوبرا" (1869) و"مسرح الكوميديا الفرنسي" في حديقة الأزبكية، مما وفر بنية تحتية لم تكن موجودة في الشام [6]،[7].
- **يعقوب صنوع (موليير مصر):** في هذه البيئة، ظهر يعقوب صنوع كأول رائد للمسرح المصري "العامي". اختلف صنوع عن الشوام في استخدامه لغة الشارع المصري، وناقش قضايا اجتماعية حارقة (تعدد الزوجات، غلاء المهور، الفساد الإداري). ورغم دعم الخديوي له في البداية، إلا أن جرأته في نقد الحاشية والسياسات الخديوية أدت سريعاً إلى إغلاق مسرحه ونفيه، ليدشن بذلك تاريخاً طويلاً من العلاقة المتوترة بين المسرح والسلطة في مصر [8]،[9].

الجزء الثاني: من الترجمة إلى التمصير.. استراتيجيات تبيئة النص (1900-1920)

مع مطلع القرن العشرين، تجاوز المسرح العربي "صدمة البدايات" وبدأ يبحث عن لغة مشتركة مع الجمهور العريض، وليس فقط النخبة. هنا برزت إشكالية "النص": كيف نجعل موليير يتحدث لغة الحرافيش في القاهرة؟ وكيف نحول التراجيديا الإغريقية إلى دراما مفهومة للمواطن العربي؟

2.1 جدلية المصطلحات: النقل، الاقتباس، التمصير

تشير الدراسات النقدية [10] إلى تمايز دقيق بين ثلاث عمليات فنية سادت هذه المرحلة:

1. **الترجمة (النقل):** وهي النقل الأمين للنص الأصلي لغةً ومعنى، وقد سادت في البدايات وتسببت في اغتراب الجمهور (مثل ترجمات أديب إسحاق لمسرحيات راسين).
2. **التمصير (Egyptianization):** وهو عملية "تبيئة" شاملة للنص. يتم الاحتفاظ بالهيكل الدرامي والحبكة، لكن يتم تغيير الأسماء، الأماكن، العادات، وحتى الدوافع النفسية للشخصيات لتصبح "مصرية" صميمة. نجح نجيب الريحاني وبديع خيري في هذا ببراعة، حيث حولوا مسرحيات الفودفيل الفرنسية إلى نصوص تبدو وكأنها ولدت في حواري القاهرة.
3. **الاقتباس (Adaptation):** وهو مرحلة أكثر حرية، حيث يأخذ المؤلف "التيمة" أو "الفكرة" العامة من نص أجنبي، ثم ينسج حولها نصاً جديداً تماماً يختلف في مساره وحلوله الدرامية عن الأصل.

2.2 دراسة حالة: جورج طنوس ومسرحية "الشعب والقيصر" (1905)

تمثل مسرحية "الشعب والقيصر" التي عربها جورج طنوس عن فولتير عام 1905، لحظة مفصلية في تاريخ "الاقتباس السياسي".

- **السياق الثوري:** لم يكن اختيار طنوس اعتباطياً، فقد تزامنت المسرحية مع اندلاع الثورة الروسية الأولى (1905) والمطالبات المتصاعدة بالدستور في الدولة العثمانية ومصر. وجد طنوس في نص فولتير (الذي يتحدث عن اغتيال يوليوس قيصر دفاعاً عن الجمهورية) "معادلاً موضوعياً" للأحداث السياسية الساخنة [14]،[15]
- **المنهجية النقدية:** كتب طنوس مقدمة وتذييلاً للمسرحية، نظر فيهما لوظيفة المسرح، مؤكداً أن التعريب يجب أن يخدم "اللحظة الراهنة". لقد حول النص التاريخي إلى

"منشور سياسي" فني، مما جعل العروض في طنطا والإسكندرية تتحول إلى تظاهرات ثقافية نخبوية [16]،.[16]

- **الأثر:** أسست هذه التجربة لما يمكن تسميته "مسرح الإسقاط السياسي"، حيث يتم استخدام التاريخ كقناع لنقد الحاضر، وهي استراتيجية ستزدهر لاحقاً تحت وطأة الرقابة.

2.3 صعود المسرح الكوميدي: الريحاني والكسار

في مقابل المسرح الجاد (جورج أبيض) والمسرح الغنائي (سلامة حجازي)، برز تيار الكوميديا الاجتماعية ممثلاً في "نجيب الريحاني" (شخصية كشكش بيه) و"علي الكسار" (شخصية عثمان عبد الباسط).

- **النقد الاجتماعي:** لم يكن مسرح الريحاني مجرد إضحاك، بل كان نقداً لاذعاً للتغريب، وللفساد الأخلاقي، وللصراع الطبقي. اعتمد الريحاني على "التمصير" الكامل لنصوص فرنسية، لكنه أضاف إليها "النكهة المحلية" و"الارتجال المحسوب" الذي جعل الجمهور يشعر أن ما يراه هو مرآة لواقعه [17]،.[8]
- **علي الراعي والمسرح المرتجل:** أشاد الناقد علي الراعي بهذا النوع من المسرح (خاصة في كتابه "فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحاني")، معتبراً إياه امتداداً شرعياً لـ "فنون الفرجة الشعبية"، ومدافعاً عنه ضد تهمة "التجاري" التي ألصقت به لاحقاً [18]،.[19]

الجزء الثالث: المسرح تحت وطأة الاستعمار.. المقاومة والرقابة في الشام والمغرب

لم يكن المسرح في بلاد الشام والمغرب العربي مجرد نشاط فني، بل كان ساحة "حرب ثقافية" ضد الاستعمار (الفرنسي تحديداً)، مما استدعى ردود فعل رقابية وقانونية عنيفة.

3.1 سوريا: من مقاومة التتريك إلى مقارعة الانتداب

في حمص ودمشق، تلازم ظهور المسرح مع الصعود القومي العربي.

- **الشيخ عبد الهادي الوفائي (1834-1910):** قدم نموذجاً فريداً لرجل الدين الفنان. استخدم المسرح "للإصلاح الاجتماعي" والعمل الخيري، حيث كان ريع مسرحياته (مثل "رعد" و"نسيم") يذهب للجمعيات الخيرية، مما ساعد في "تبييض" صفحة المسرح دينياً [20]، [21]،.[21]

- **محمد خالد الشلبي والمسرح السياسي:** يُعد الشلبي رائد المسرح السياسي المباشر. كتب مسرحيات نارية مثل "مظالم جمال باشا السفاح" و"جلاء الأتراك عن سوريا" (1919) التي عرضت في "النادي العربي". ومع دخول الانتداب الفرنسي، تحول مسرح الشلبي وفرقة "الشباب الوطني" إلى أداة تحريض علنية، مما أدى إلى صدامات مباشرة مع السلطات الفرنسية التي أغلقت المسارح واعتبرت العروض "تجمعات سياسية خطرة" [22]،.[22]

3.2 المغرب: المسرح كاستراتيجية ضد "الظهير البربري"

تأخر المسرح في المغرب قليلاً، لكنه ولد ولادة سياسية بامتياز في أحضان "الحركة الوطنية" التي تشكلت كرد فعل على "الظهير البربري" (16 مايو 1930) الذي أصدرته فرنسا لتقسيم العرب والأمازيغ قضائياً [23]،.[24]

- **ظهير 1934 والرقابة:** أصدرت الإقامة العامة الفرنسية ظهيراً في 1934 ينظم (ويقيد) التجمعات العمومية، بما فيها المسرح، خوفاً من تحولها لبؤر وطنية. هذا القانون دفع المسرحيين للعمل تحت غطاء "الجمعيات الرياضية" و"الكشفية" و"المدارس الحرة" [25]،.[26]

- **مسرح الهواة كواجهة نضالية:** تأسست فرق هواة مثل "فرقة ثانوية مولاي إدريس" بفاس (1923) و"جمعية الطالب المغربية" (1932). لم تكن هذه فرقاً احترافية

بالمعنى الفني، بل كانت خلايا وطنية تستخدم المسرح لتمرير رسائل مشفرة حول "الوحدة الوطنية" و"الهوية الإسلامية" و"التاريخ العربي المجيد" (مثل مسرحيات عن طارق بن زياد أو الأندلس) لتفادي مقص الرقيب الفرنسي الذي كان يتربص بأي تلميح سياسي مباشر [27]،.[27]

الجزء الرابع: التشريع والعقاب.. مأسسة الرقابة في مصر (1930-1950)

في مصر، اتخذت المواجهة بين المسرح والسلطة طابعاً قانونياً أكثر تعقيداً. لم تعد الرقابة مجرد قرار إداري من ضابط شرطة، بل تحولت إلى منظومة تشريعية صارمة، خاصة مع توتر الأوضاع السياسية في الثلاثينيات والأربعينيات.

4.1 قانون العقوبات رقم 58 لسنة 1937: سيف السلطة المسلط

يعد قانون العقوبات الصادر في 31 يوليو 1937 (والذي بدأ العمل به في أكتوبر 1937) نقطة تحول في تاريخ تقييد حرية التعبير في مصر.

- **المادة 201 (تجريم الخطاب الديني السياسي):** نصت المادة بوضوح على معاقبة أي شخص (ولو كان من رجال الدين) يلقي خطبة في مكان عبادة أو محفل عام تتضمن "قدحاً أو ذماً" في الحكومة أو القوانين أو المراسيم الملكية [28]، [29]،.[28] تم تمديد وتأويل هذه المادة لتشمل "المسرح" باعتباره "محفلاً عاماً"، مما جعل أي نقد سياسي على الخشبة يقع تحت طائلة القانون الجنائي، بعقوبات تصل للحبس والغرامة.
- **المادة 188 (نشر الشائعات):** عاقبت من ينشر أخباراً كاذبة أو أوراقاً تتضمن طعناً في أعمال الحكومة، وهو ما استخدم لمحاصرة النصوص المسرحية التي تتناول قضايا الفساد أو الأزمات السياسية باعتبارها "إثارة للرأي العام".[28]

4.2 الرقابة الانتقائية: حماية "التجاري" وقمع "الجاد"

يرصد الباحثون مفارقة عجيبة في عمل الرقابة المصرية في تلك الفترة:

- **التساهل مع الهزل:** كانت الرقابة تتغاضى عن الإسفاف، والنكات الجنسية، والتهريج في صالات "بديعة مصابني" ومسارح "الفودفيل" لأنها رأت فيها وسيلة "تلهية" للشعب وتنفيس عن الغضب المكبوت بعيداً عن السياسة.
- **التشدد مع الفكر:** في المقابل، كانت النصوص الجادة التي تحمل إسقاطات سياسية أو نقدًا اجتماعيًا عميقًا تواجه بالمنع أو الحذف تحت ذريعة "حماية المصالح العليا للدولة" أو "النظام العام" [30]،[31].
- **اقتراحات علي الراعي:** في نقده لهذا الوضع، اقترح الدكتور علي الراعي لاحقاً تعديلات قانونية، منها تحديد دقيق لمفهوم "مصالح الدولة العليا" حتى لا يكون سيفاً مسلطاً على رقاب المبدعين، وإعفاء كبار الكتّاب (مثل توفيق الحكيم) من الرقابة المسبقة [31]،[31].

الجزء الخامس: الدكتور علي الراعي.. المشرط النقدي وتشريح "المسرح التجاري"

لا تكتمل دراسة مراحل المسرح العربي دون التوقف طويلاً عند المشروع النقدي الضخم للدكتور علي الراعي، الذي أعاد صياغة المفاهيم النقدية، وفرض مصطلحاته على الساحة الثقافية.

5.1 تفكيك أسطورة "المسرح التجاري" و"الجمهور عاوز كده"

شن الراعي حرباً نقدية بلا هوادة على ما أسماه "المسرح التجاري"، وهو ذلك المسرح الذي ساد (خاصة منذ السبعينيات، ولكن جذوره تعود لفرق الصالات في الثلاثينيات والأربعينيات).

- **السمات:** عرف الراعي المسرح التجاري بأنه مسرح يعتمد على "النجم الأوحد"، و"الإفيه" الجنسي أو السياسي المبتذل، وتفكك البنية الدرامية لصالح "الاسكتشات" الضاحكة. إنه مسرح "الاستهلاك" السريع الذي لا يترك أثراً في الوجدان [32]،.[33]
- **خرافة "الجمهور عاوز كده":** فند الراعي هذه المقولة الشائعة، معتبراً إياها "شعاراً زائفاً" يرفعه منتجو المسرح التجاري لتبرير رداءة ما يقدمون. جادل الراعي بأن الجمهور المصري والعربي ذكي، ويمتلك ذائقة فطرية تميز الجيد من الرديء، بدليل إقباله الكاسح على عروض نجيب الريحاني "الجادة في كوميديتها" أو عروض المسرح القومي في عصره الذهبي [34]، [35]،.[36]

5.2 الانتصار لـ "الكوميديا المرتجلة" و"المسرح الشعبي"

في كتابه التأسيسي "فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحاني"، قام الراعي بعملية "رد اعتبار" لفنون الفرجة الشعبية التي احتقرها النقاد الأكاديميون المتأثرون بالغرب.

- **الأصالة في الارتجال:** ميز الراعي بين "الارتجال الفوضوي" في المسرح التجاري، وبين "الارتجال الخلاق" في الكوميديا الشعبية (الكوميديا ديلارتي، خيال الظل، الريحاني). رأى أن الارتجال عند الريحاني والكسار كان وسيلة للتفاعل الحي مع الجمهور، ولتجديد العرض يومياً بناءً على أحداث الساعة، وهو ما يمنح المسرح "حيويته" و"راهنيته" [18]،.[19]
- **الريحاني كنموذج:** اعتبر الراعي أن نجيب الريحاني يمثل القمة التي وصل إليها المسرح الشعبي المصري، حيث استطاع أن يمزج بين "الإضحاك" و"النقد الاجتماعي المرير"، مقدماً "مسرح الدم والدموع" (الميلودراما) في قالب كوميدي إنساني رفيع، بعيداً عن ابتذال مسرح الصالات [37]،.[31]

5.3 بين "المسرح الجاد" و"مسرح التسلية"

رفض الراعي التقسيم الصارم بين مسرح "نخبوي جاد" ومسرح "جماهيري هزلي". كان يدعو إلى "مسرح ثالث" (على غرار سينما العالم الثالث)، مسرح يكون "جاداً في فكره" و"شعبياً في أدواته". مسرح يخاطب "الشعب" لا "النخبة"، لكنه يحترمه ولا يستخف بعقله. انتقد يوسف وهبي أحياناً لغرق مسرحه في الميلودراما الزاعقة والمباشرة، لكنه احترم فيه قدرته على جذب الجمهور لقضايا أخلاقية [31]،.[38]

الجزء السادس: ما بعد 1952.. "مسرح الدولة" وسؤال التأصيل

شكلت ثورة يوليو 1952 في مصر، وحركات الاستقلال في العالم العربي، منعطفاً حاسماً. انتقل المسرح من "مبادرات فردية" أو "تجارية" إلى "مشروع دولة".

6.1 مأسسة المسرح: زكي طليمات والفرق القومية

لعبت الدولة دوراً مركزياً في هذه المرحلة. تأسست معاهد الفنون المسرحية (بجهود زكي طليمات)، وأنشئت "فرقة المسرح القومي" و"مسرح التلفزيون". أصبح الفنان "موظفاً" لدى الدولة، مما حرره من ضغط شباك التذاكر (المسرح التجاري)، لكنه وضعه تحت سقف الرقابة السياسية للنظام الجديد [6]،.[39]

6.2 نكسة 1967 ومسرح "التسييس"

أحدثت هزيمة 1967 زلزالاً في الوعي المسرحي. لم يعد "التمصير" أو "الاقتباس" كافياً. ظهرت الحاجة لـ "مسرح عربي" يتحدث عن الهزيمة، القمع، والديمقراطية.

- **سعد الله ونوس:** دشن مرحلة "مسرح التسييس" (وليس المسرح السياسي فقط)، داعياً لكسر الجدار الرابع وإشراك الجمهور في "حفلة سمر من أجل 5 حزيران".

- **التأصيل (Heritage/Turath)**: برز تيار "التأصيل" الذي دعا إليه يوسف إدريس (نحو مسرح عربي) وتوفيق الحكيم (قالبنا المسرحي). الفكرة هي العودة للأشكال الفرجوية العربية (السامر، الحلقة) واستلهام بنيتها لتقديم مسرح معاصر لا يقلد الغرب [10]،[40].

خاتمة: استخلاصات ومسارات المستقبل

إن القراءة الفاحصة لمراحل المسرح العربي تقودنا إلى عدة استخلاصات جوهرية:

1. **دينامية "الاستنبات والمقاومة"**: لم يكن المسرح العربي مجرد "نسخة" باهتة من المسرح الغربي، بل خضع لعمليات تحوير وتبيئة مستمرة (عبر التمصير، والاقتباس، واستلهام التراث) جعلته يكتسب ملامح خاصة، وإن ظلت هجينة.
2. **أثر الرقابة في التشكيل الجمالي**: لعبت القوانين القمعية (ظهير 1934، قانون 1937) دوراً "سلبياً-إيجابياً"؛ فقد قمعت المسرح المباشر، لكنها دفعت المبدعين لابتكار لغة "الرمز" و"الإسقاط التاريخي"، مما أثرى الجماليات المسرحية (كما في مسرحيات ألفريد فرج وسعد الله ونوس).
3. **انتصار "الهامش"**: رغم هيمنة "المسرح التجاري" في فترات الانفتاح، إلا أن "المسرح الجاد" و"مسرح الهواة" (الذي دافع عنه علي الراعي) ظل هو الحامل الحقيقي لشعلة التطور والتجريب.
4. **الراهنية**: لا تزال إشكاليات "الهوية" و"الجمهور" و"الرقابة" تحكم الإنتاج المسرحي العربي اليوم، مما يجعل العودة لتراث الرواد (الريحاني، القباني، الوفائي) ودراسات النقاد (الراعي) ضرورة حتمية لفهم الحاضر واستشراف المستقبل.

جدول: القوانين والتشريعات المؤثرة في مسار المسرح العربي

الدولة	القانون/الحدث	السنة	الأثر المباشر على المسرح	التداعيات الفنية والسياسية
سوريا (العثمانية)	فرمان إغلاق مسرح القباني	1884	هجرة المسرحيين الشوام إلى مصر	انتقال مركز الثقل المسرحي للقاهرة، وبدء النهضة المسرحية المصرية.
المغرب (الحماية)	الظهير البربري	1930	اندلاع المقاومة الثقافية	استخدام المسرح كأداة للوحدة الوطنية والوعي الديني.
المغرب (الحماية)	ظهير تنظيم التجمعات	1934	تقييد المسرح العام	الهروب إلى "مسرح الهواة"، الجمعيات المدرسية، والرمزية التاريخية.

الدولة	القانون/الحدث	السنة	الأثر المباشر على المسرح	التداعيات الفنية والسياسية
مصر (الملكية)	قانون العقوبات (مادة 201)	1937	تجريم النقد السياسي والديني	تراجع المسرح السياسي المباشر، اللجوء للإسقاط التاريخي، وازدهار الكوميديا "الآمنة".
سوريا (الانتداب)	مراسيم "لافال" (Laval Decree)	1934	رقابة صارمة على المحتوى (سينما/مسرح)	تصاعد المسرح التحريضي السري، والمواجهة المباشرة في الشارع.

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.

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**

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.

المحاضرة الثالثة عشر: جدلية التثاقف والتأصيل: قراءة استقصائية في مصادر وتجليات الأثر الغربي في المسرح العربي

الأول: الإطار النظري والإشكالية التاريخية للنشأة

1.1 مدخل ابستمولوجي: صدمة الحداثة وسؤال الهوية

إن البحث في مصادر تأثر المسرح العربي بالمسرح الغربي لا يقتصر على كونه بحثاً في تاريخ الأدب المقارن، بل هو حفر عميق في البنية الثقافية والاجتماعية للمجتمعات العربية في القرنين التاسع عشر والعشرين. تشير التحليلات الثقافية المعمقة إلى أن المسرح - كبنية معمارية وكقالب درامي أرسطي - لم يكن نتاجاً لتطور داخلي في الأشكال الفرجوية العربية (مثل خيال الظل، القراقوز، الحكواتي، والمقامات)، بل جاء وافداً عبر "صدمة الاحتكاك" مع الغرب.``

هذه "القطيعة المعرفية" بين الأشكال التراثية والشكل المسرحي المستورد خلقت حالة من التوتر الدائم، أو ما يمكن تسميته بـ "القلق الهوياتي" الذي وسم المسرح العربي منذ لحظة ميلاده. فالمسرح الغربي يحمل في طياته فلسفة ورؤية للعالم (Weltanschauung) تختلف جذرياً عن الرؤية العربية التقليدية؛ فهو يقوم على الصراع (Conflict) ، والحوار الديالكتيكي، وتجسيد البشر، وهي مفاهيم كانت تحتاج إلى تمهيد اجتماعي وديني لقبولها في البيئة العربية.``

1.2 الحملة الفرنسية (1798-1801): المشاهدة الأولى والدهشة

رغم قصر مدة الحملة الفرنسية على مصر، إلا أنها مثلت اللحظة الأولى للمواجهة البصرية مع "الظاهرة المسرحية". أنشأ الفرنسيون "مسرح الجمهورية والفنون" للمرة الأولى، وكان مخصصاً لترفيه الجنود. ورغم أن الجبرتي (المؤرخ المصري المعاصر للحملة) لم يسهب في وصف

العروض، إلا أن وصفه لدهشة المصريين من هذه "الألاعيب" والتشخيص يشير إلى الغرابة المطلقة لهذا الفن.``

يمكن تحليل هذا الأثر الأولي بأنه لم يكن أثراً "نصياً" أو "فنياً" مباشراً (إذ لم يقم المصريون بتقليده فوراً)، بل كان أثراً "تأسيسياً في الوعي"؛ حيث زرع فكرة أن هناك شكلاً من أشكال الاجتماع البشري يقوم على المحاكاة والفرجة المنظمة، يختلف عن حلقات الذكر أو الأسواق. كانت هذه "بذرة الاحتمال" التي ستنتظر نصف قرن لتنمو.

الثاني: الرافد الإيطالي والفرنسي في بلاد الشام.. الريادة والتجريب

2.1مارون النقاش: استلهام الأوبرا والكوميديا الإيطالية

يُعد مارون النقاش (1817-1855) المؤسس الفعلي، وقد جاء تأثره بالغرب عبر القنوات التجارية والثقافية المباشرة. رحلته إلى إيطاليا عام 1846 لم تكن مجرد رحلة عمل، بل كانت رحلة انغماس في الثقافة الإيطالية.

آليات النقل والتحويل عند النقاش

عندما قدم النقاش مسرحية "البخيل" (1847)، لم يقم بترجمة مسرحية موليير (L'Avare) فحسب، بل قام بعملية معقدة من "التبيئة .(Localization) "يوضح الجدول التالي الفروقات الجوهرية التي تكشف عن وعي النقاش بطبيعة المتلقي العربي مقارنة بالأصل الغربي:

دلالة التحول	النسخة العربية (مارون النقاش)	الأصل الغربي (موليير/الأوبرا الإيطالية)	عنصر المقارنة
إدراك النقاش أن "الطرب" هو المدخل الوحيد لجذب الجمهور العربي للدراما.``	نص ممزوج بالألحان والمقامات الموسيقية الشرقية.	نص نثري أو شعري محكم يعتمد على الحوار المتصاعد.	**البنية الدرامية**
تبسيط الصراع ليكون أخلاقياً وواضحاً ومقبولاً اجتماعياً.	شخصيات نمطية (Flat Characters) أقرب إلى التراث الشعبي.	شخصيات سيكولوجية معقدة تعكس المجتمع الفرنسي في القرن 17.	**طبيعة الشخصيات**
محاولة لإضفاء الشرعية الأدبية على الفن الجديد عبر ربطه بالبلاغة العربية.	لغة عربية فصحى ممزوجة أحياناً بلهجة محلية، مع استخدام السجع.	لغة فرنسية كلاسيكية ذات دلالات اجتماعية طبقية.	**اللغة**

عنصر المقارنة	الأصل الغربي (موليير/الأوبرا الإيطالية)	النسخة العربية (مارون النقاش)	دلالة التحول
النهاية	نهاية مفتوحة أو ساخرة بمرارة.	نهاية وعظية أخلاقية مباشرة.	توظيف المسرح كأداة للتهذيب الاجتماعي (ديداكتيك) لتجنب نقد المؤسسة الدينية.

تظهر التحليلات أن النقاش تأثر بشكل خاص بـ "الأوبرا بوفا (Opera Buffa) " الإيطالية، وهي الأوبرا الكوميدية الخفيفة. هذا التأثر يفسر هيمنة الغناء في المسرح العربي المبكر، حيث لم يكن الغناء مجرد حشو، بل كان جزءاً من الهيكل المستورد الذي ظن النقاش أنه "هو المسرح.`` "

2.2أبو خليل القباني: الدمج بين "ألف ليلة وليلة" والتقنيات الغربية

بينما استلهم النقاش النصوص الغربية، قام أبو خليل القباني (1833-1903) بخطوة أكثر جرأة في دمشق. لقد أدرك أن القالب الغربي (خشبة، ستارة، فصل أول، فصل ثاني) هو مجرد "وعاء"، ويمكن ملؤه بمحتوى عربي خالص.

- **المصدر الغربي** :تقنيات العرض، الإضاءة، الملابس التاريخية، وتنظيم دخول وخروج الممثلين، وفكرة "التذاكر" والدعاية.
- **المحتوى** :حكايات ألف ليلة وليلة، وعنترة بن شداد.

- **التحليل** :يمثل القباني نموذجاً مبكراً لـ "الحداثة المقلوبة"، استخدام أدوات الحداثة الغربية لإحياء التراث. لكن الصدام مع المؤسسة الدينية المحافظة في دمشق (التي رأت في التشخيص بدعة) أدى إلى حرق مسرحه وهجرته إلى مصر، مما يؤكد أن استيراد الشكل المسرحي الغربي كان يستلزم أيضاً استيراد "المناخ الليبرالي" الذي لم يكن متوفراً بالكامل في دمشق آنذاك.``

الثالث: النموذج المصري.. من "موليير" إلى الميلودراما العالمية

3.1يعقوب صنوع: التأسيس للكوميديا الاجتماعية النقدية

إذا كان النقاش قد قدم المسرح للنخبة، فإن يعقوب صنوع (1839-1912) هو من قام بـ "تعبئة" الجماهير عبر المسرح، متأثراً بشكل مباشر بمسرح "الفودفيل (Vaudeville) " الفرنسي والكوميديا المولييرية. دراسة صنوع في أوروبا (ليفورنو وباريس) جعلته يتشبع بوظيفة المسرح كأداة للنقد السياسي.

تفكيك التأثر الصنوعي بمسرح موليير

1. **ثيمة "الخادم الماكر** :"استنسخ صنوع شخصية الخادم الذكي الذي يحل المشاكل Scapin)عند موليير (وحولها إلى شخصية "البربري" أو الخادم النوبي الذكي في السياق المصري. هذا النقل ليس مجرد سرقة أدبية، بل هو توظيف ذكي لنمط عالمي (Archetype) يناسب البنية الاجتماعية المصرية.``
2. **نقد التفرنج** :المفارقة الكبرى أن صنوع استخدم قالباً مسرحياً غربياً لنقد "التقليد الأعمى للغرب" في المجتمع المصري. في مسرحياته، سخر من الشخصيات التي تحشر الكلمات الفرنسية في حديثها، وهو أسلوب موليري كلاسيكي في نقد النبلاء الزائفين.(Les Précieuses ridicules)

3. **المسرح والصحافة** :تأثر صنوع بالصحافة الساخرة في أوروبا، فزاوج بين مسرحه وجريدته "أبو نضارة"، مما جعل المسرح "منشوراً سياسياً حياً"، وهو ما أدى لصدامه مع الخديوي إسماعيل.``

3.2يوسف وهبي: عصر الميلودراما والتراجيديا المكثفة

في العشرينيات والثلاثينيات، سيطر يوسف وهبي على المشهد، متأثراً بالمدرسة الإيطالية في التمثيل والكتابة.

- **الميلودراما** :(Melodrama) هذا النوع المسرحي الذي ازدهر في أوروبا في القرن التاسع عشر (يعتمد على المبالغة العاطفية، الصدف المحضة، انتصار الخير الصارخ) وجد أرضاً خصبة في مصر. نقل وهبي نصوصاً عالمية مثل "غادة الكاميليا" و"أولاد الفقراء" (مقتبسة).
- **آلية التأثير** :(The Mechanism of Shock) استخدم وهبي التقنيات الغربية في الإضاءة والمؤثرات الصوتية والخدع المسرحية لإحداث "صدمة شعورية" لدى الجمهور. كان يرى - متأثراً بالمسرح الأوروبي التجاري - أن وظيفة المسرح هي هز المشاعر بعنف.``
- **أداء الممثل** :نقل وهبي أسلوب الممثل الإيطالي "كيانتوني"؛ الصوت الجهوري الرنان، حركات اليد الواسعة، والتركيز على تعابير الوجه المأساوية. هذا الأسلوب طبع التمثيل العربي لعقود، حتى في السينما لاحقاً.

الرابع: الترجمة والتعريب.. استراتيجيات المثاقفة النصية

شهد مطلع القرن العشرين حركة ترجمة واسعة للنصوص الغربية، ويمكن تصنيف استراتيجيات التعامل مع النص الغربي إلى ثلاث مدارس رئيسية، كما يوضح الجدول التحليلي التالي:

الأثر على المسرح العربي	الوصف المنهجي	الرائد / الممثل	المدرسة / الاستراتيجية
إدخال "التراجيديا" بمفهومها الإغريقي/الغربي الصارم. عانى من ضعف الإقبال الجماهيري لصرامته وجفافه.``	الالتزام التام بالنص الأصلي (شكسبير، راسين، كورنيه) والحفاظ على البنية التراجيدية واللغة الفصحى العالية.	جورج أبيض / خليل مطران	**المدرسة الحرفية (الأكاديمية)**
خلق "كوميديا الفارس (Farce) " العربية. نجاح جماهيري ساحق لأنه خاطب الواقع بلسان محلي وهيكل عالمي محكم.	أخذ الهيكل الدرامي (Plot) والحبكة من المسرح الفرنسي (خاصة جورج فيدو) وتبيئة الشخصيات والزمان والمكان بالكامل.	نجيب الريحاني / بديع خيري	**مدرسة التمصير (Egyptianization)**

الأثر على المسرح العربي	الوصف المنهجي	الرائد / الممثل	المدرسة / الاستراتيجية
كشف عن عدم جاهزية الذائقة العربية لقبول "المأساة الكاملة (Tragic Flaw)" ، ومحاولة التوفيق بين القيم الغربية والتقاليد المحافظة.``	إعادة كتابة النص بروح عربية، قد تصل لتغيير النوع الأدبي (Genre) أو النهايات (تغيير نهاية روميو وجولييت لتصبح سعيدة!).	المنفلوطي / عثمان جلال	**مدرسة الاقتباس الحر**

4.1تحليل خاص: ظاهرة نجيب الريحاني وجورج فيدو

إن العلاقة بين مسرح الريحاني ومسرحيات الكاتب الفرنسي "جورج فيدو (Georges Feydeau)" تستحق وقفة خاصة. اعتمد فيدو على "الكوميديا الهندسية"؛ أبواب تفتح وتغلق، لقاءات مستحيلة، وسوء تفاهم متراكم. نقل الريحاني هذه "الرياضيات المسرحية" بدقة، لكنه أضاف إليها البعد الإنساني الشرقي (شخصية "كشكش بيه" العمدة الساذج، أو "الموظف الغلبان").

يُستنتج من ذلك أن التأثير الغربي هنا كان في "تقنية صناعة الضحك"، بينما المضمون الأخلاقي كان نابعاً من نقد الطبقية في المجتمع المصري في الحقبة الليبرالية.``

الخامس: توفيق الحكيم والمسرح الذهني.. الحوار مع الفلسفة الأوروبية

يمثل توفيق الحكيم مرحلة النضج في التفاعل مع المسرح الغربي. بعد إقامته الطويلة في باريس، عاد الحكيم ليس لينقل نصوصاً، بل لينقل "مفاهيم" وفلسفات.

5.1استلهام التراجيديا الإغريقية والقالب الأوروبي

في مسرحياته "أهل الكهف" و"شهرزاد" و"أوديب ملكاً"، قام الحكيم بعملية تركيبية معقدة:

- **الشكل** :قالب مسرحي غربي حديث، يعتمد على الحوار الفكري المركز (وليس الفعل المادي).
- **المضمون** :استلهام التراث الإسلامي (القرآن)، أو العربي (ألف ليلة)، أو إعادة قراءة الأسطورة الإغريقية بمنظور شرقي (أوديب الحكيم يصارع الحقيقة وليس القدر).
- **التأثر بـ "إبسن" و"بيرانديللو** :"تأثر الحكيم بمسرح الأفكار Intellectual) (Theater.نجد أصداء "هنريك إبسن" في طرح القضايا الاجتماعية بجدية، وأصداء "لويجي بيرانديللو" في التشكيك في الواقع والحقيقة (مسرحية "يا طالع الشجرة" لاحقاً).

5.2مسرح اللامعقول(Absurdism)

كان الحكيم سباقاً في التفاعل مع تيار العبث الذي ظهر في أوروبا بعد الحرب العالمية الثانية (يوجين يونسكو، صمويل بيكيت). في مسرحية "يا طالع الشجرة"، استخدم تقنيات العبث:

1. تفتيت اللغة وعدم الترابط المنطقي للحوار.
2. الدوران في حلقة مفرغة.

3. شخصيات بلا تاريخ أو أبعاد نفسية واضحة.

لكنه، وفي محاولة لتأصيل هذا التيار، زعم أن "اللامعقول" موجود في الفلكلور المصري (أغنية "يا طالع الشجرة.. هات لي معاك بقرة"!)، محاولاً إثبات أن الحداثة الغربية لها جذور في التراث الشعبي، وهي محاولة دفاعية نفسية لتبرير الاقتباس.``

السادس: حقبة الستينيات.. "البريختية" والبحث عن الهوية

في الستينيات، ومع تصاعد المد القومي والاشتراكي، حدث تحول جذري في مصادر التأثر. لم يعد النموذج الفرنسي (البرجوازي في نظر النقاد الثوريين) هو المثل الأعلى، بل اتجهت الأنظار نحو المسرح الملحمي (Epic Theater) للألماني "برتولت بريخت."

6.1لماذا بريخت؟(The Brechtian Affinity)

وجد المسرحيون العرب (سعد الله ونوس في سوريا، يوسف إدريس وألفريد فرج في مصر، عبد الكريم برشيد في المغرب، عز الدين المدني في تونس) في نظريات بريخت حلاً سحرياً لمعضلة الأصالة والمعاصرة:

1. **كسر الجدار الرابع :(Breaking the Fourth Wall)** دعا بريخت لهدم الوهم وعدم اندماج الجمهور، ومخاطبة عقل المتفرج.
2. **التغريب :(Verfremdungseffekt)** جعل المألوف غريباً لإثارة التساؤل.
3. **الشكل المفتوح** :المزج بين السرد والتمثيل والغناء.

اكتشف المسرحيون العرب أن هذه التقنيات البريختية تتطابق بشكل مذهل مع الأشكال التراثية العربية (الحكواتي الذي يروي ويمثل، وخيال الظل، والسامر).

- **النتيجة** :مفارقة تاريخية مذهلة؛ استخدم العرب نظرية غربية (بريخت) للعودة إلى جذورهم والتخلص من الهيمنة الغربية (المسرح الأرسطي التقليدي).

- **تطبيقات** :مسرحية "الفرافير" ليوسف إدريس، و"حفلة سمر من أجل 5 حزيران" لسعد الله ونوس. كانت هذه الأعمال "بريختية" في التقنية، "عربية" في الروح والقضية السياسية.``

السابع: شكسبير في المخيال المسرحي العربي.. حضور دائم ومتجدد

لا يمكن إغفال الأثر الطاغي لوليام شكسبير، الذي يُعد "الأب الروحي بالتبني" للمسرح العربي. تُرجمت أعماله مئات المرات، ولكن اللافت هو كيفية "تبيئة" شكسبير سياسياً.

7.1مراحل تلقي شكسبير

1. **المرحلة الرومانسية (القرن 19)** :التركيز على قصص الحب (روميو وجولييت) مع تخفيف النهايات المأساوية.
2. **المرحلة الكلاسيكية (جورج أبيض)** :تقديم شكسبير بهيبة وفخامة لغوية.
3. **المرحلة السياسية (الستينيات وما بعدها)** :إعادة تأويل "هاملت" و"ماكبث."
   - أصبحت شخصية "هاملت" رمزاً للمثقف العربي المأزوم، العاجز عن الفعل الثوري، أو المتردد أمام السلطة الغاشمة (مسرحيات ممدوح عدوان وجواد الأسدي).
   - "الملك لير" و"ماكبث" استُخدما لإسقاط الضوء على قضايا الحكم المطلق والاستبداد في العالم العربي.
   - **تحليل** :لم يعد شكسبير كاتباً إنجليزياً في هذا السياق، بل أصبح "قناعاً" يستخدمه المؤلف العربي لتمرير مقولات سياسية خطيرة لا يمكن قولها مباشرة، محتمياً بسلطة النص العالمي.``

الثامن: التيارات الحداثية وما بعد الحداثة (التجريب والجسد)

في العقود الأخيرة (الثمانينيات وحتى الآن)، انفتح المسرح العربي على تيارات ما بعد الحداثة الغربية، متجاوزاً النص إلى "سينوغرافيا" و"لغة الجسد."

8.1مسرح القسوة والمسرح الفقير

- **أنطونين أرتو (مسرح القسوة)** :أثرت نظرياته حول العودة إلى الطقوس البدائية، والصراخ، وتجاوز اللغة المنطوقة، في العديد من المخرجين العرب (مثل العراقي فاضل الجاف أو التونسي توفيق الجبالي). وجدوا في هذا التيار وسيلة للتعبير عن العنف والتشظي الذي تعيشه المنطقة.
- **جيرزي جروتوفسكي (المسرح الفقير)** :الاعتماد على جسد الممثل فقط والتخلص من الديكورات الباذخة. لاقى هذا قبولاً واسعاً نظراً لقلة الإمكانيات المادية في معظم الفرق المسرحية العربية المستقلة، وتحول "الفقر المادي" إلى "خيار جمالي" مستمد من فلسفة جروتوفسكي.``

8.2مسرح الصورة

مع المخرجين الجدد، ظهر تأثير المخرج الأمريكي "روبرت ويلسون" ومدارس السينوغرافيا البصرية. أصبح العرض المسرحي يعتمد على الإبهار البصري، الإضاءة الرقمية، والفيديو (Multimedia)، مما قلل من سطوة "النص الأدبي" التي كرسها جيل الرواد.

خلاصة استشرافية: من الاستيراد إلى الشراكة الإنسانية

إن نتبع مصادر تأثر المسرح العربي بالمسرح الغربي يقودنا إلى استنتاجات تركيبية تتجاوز فكرة "التابع والمتبوع:"

1. **ديناميكية الاختيار** :لم يكن المسرح العربي متلقياً سلبياً، بل كان انتقائياً بامتياز. أخذ "الكوميديا" من فرنسا للمتعة والنقد، و"الميلودراما" من إيطاليا لمخاطبة

العواطف، و"البريختية" من ألمانيا للبحث عن الذات، و"العبث" للتعبير عن اللاجدوى. كل خيار كان استجابة لحاجة مجتمعية وسياسية محلية.``

2. **أقلمة الشكل** :نجح المسرح العربي في تحويل "العلبة الإيطالية Proscenium) " (Archمن فضاء غريب إلى منبر مألوف، لكنه ظل يحاول كسرها والخروج منها (في تجارب المسرح الدائري ومسرح الشارع)، مما يعكس توتراً دائماً بين "هندسة الغرب" و"رحابة الشرق."

3. **المستقبل** :يشهد المسرح العربي اليوم حالة من "التهجين العالي High) " (Hybridity، حيث تتداخل التقنيات الرقمية الغربية مع النصوص التراثية، وتتلاشى الحدود الصارمة. لم يعد السؤال "من أين اقتبسنا هذا؟" بل "كيف يعبر هذا عنا؟."

إن المحاضرة الثالثة عشرة بهذا التوسع تؤكد أن تاريخ المسرح العربي هو تاريخ "حوار حضاري" معقد، بدأ بالانبهار، مر بالتقليد، وانتهى بمحاولة الندّية والمشاركة في صياغة المشهد المسرحي الإنساني العام.

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(

قائمة المصادر والمراجع (ببليوغرافيا)

أولاً: المعاجم والموسوعات

- إلياس، ماري، وحنان قصاب حسن .*المعجم المسرحي: مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض* .مكتبة لبنان ناشرون، 1997.
- ابن منظور، محمد بن مكرم .*لسان العرب* .دار صادر، 1994.

ثانياً: النقد وتاريخ المسرح العربي (المشرق)

- إسماعيل، عز الدين .*الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية* .دار العودة، 1972. (مرجع هام لفصل الأسطورة).
- الراعي، علي .*المسرح في الوطن العربي* .المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب (سلسلة عالم المعرفة)، 1980.
- الراعي، علي .*فنون الكوميديا: من خيال الظل إلى نجيب الريحاني* .دار الهلال، 1971.
- سلام، أبو الحسن عبد الحميد .*حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف* .مركز الإسكندرية للكتاب، 1993.
- شكري، غالي .*ثورة المعتزل: دراسة في أدب صلاح عبد الصبور* .دار الآفاق الجديدة، 1981.
- مندور، محمد .*المسرح* .دار المعارف، 1963. (مرجع أساسي لنقد مسرح شوقي).
- مندور، محمد .*مسرح توفيق الحكيم* .دار النهضة العربية، 1960.

- ونوس، سعد الله .*بيانات لمسرح عربي جديد* .دار الآداب، 1988. (لمراجعة نظريات التسييس).

ثالثاً: المسرح المغاربي (الجزائر، المغرب، تونس)

- جلاوجي، عز الدين .*بنية المسرحية الشعرية في الأدب المغاربي المعاصر* .دار هومة، 2011. (أصل الكتاب رسالة ماجستير).
- رحمة، سوني .*ظاهرة الاقتباس في المسرح الجزائري* .رسالة ماجستير، جامعة وهران، 2004.
- المنيعي، حسن .*المسرح المغربي: من التأسيس إلى صناعة الفرجة* .دار الأمان، 2004.
- المنيعي، حسن .*قراءة في مسارات المسرح المغربي* .مطبعة سندي، 1994.

رابعاً: النصوص المسرحية (المصادر الأولية)

- الماغوط، محمد .*الأعمال الكاملة (المسرح)* .دار المدى، 2004. (تتضمن مسرحية المهرج).
- الحكيم، توفيق .*السلطان الحائر* .مكتبة الآداب، 1960.
- النقاش، مارون .*أرزة لبنان* (تتضمن مسرحية البخيل). المطبعة العمومية، 1869. (أو الطبعات الحديثة المحققة).
- دياب، محمود .*باب الفتوح* .الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1974.
- شوقي، أحمد .*الشوقيات: المسرحيات الشعرية* .الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1992.

- عبد الصبور، صلاح .*الأعمال المسرحية الكاملة* .الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1993. (تتضمن مأساة الحلاج، مسافر ليل، ليلى والمجنون).
- فرج، ألفريد .*سليمان الحلبي* .الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1965.

خامساً: النظرية والتنظير (عربي ومترجم)

- إدريس، يوسف .*نحو مسرح عربي* .المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1974.
- بسفيلد، روجر .*فن كتابة المسرحية* .ترجمة دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية، 1964.
- برشيد، عبد الكريم .*المسرح الاحتفالي: التأسيس والتجريب* .المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1990.
- عبد الصبور، صلاح .*حياتي في الشعر* .دار العودة، 1969.

سادساً: المراجع الأجنبية (التي ورد ذكرها أو تأثر بها المتن)

- Eliot, T. S. *Poetry and Drama*. Faber and Faber, 1951.
- Kristeva, Julia. *Séméiôtiké: Recherches pour une sémanalyse*. Seuil, 1969.