Al-Farouk journal of sciences
Volume (2), Issue (1) (March, 2026)
ISSN: 3135-2359

مجلة الفاروق للعلوم
المجلد (2) العدد 1 مارس 2026
ردمد: 3135-2359

المسرح الليبي والخطاب السياسي

مصطفي ابراهيم الدوكالي إبراهيم
جامعة طرابلس / كلية الفنون والتصميم – قسم الفنون الدرامية
m.aldokaly@uot.edu.ly

تاريخ الاستلام: 2026/01/07 تاريخ المراجعة 16 / 2 / 2026 تاريخ القبول: 2026/03/09- تاريخ النشر: 03/16/ 2026

ملخص

تسعى هذه الدراسة إلى الكشف عن ملامح الخطاب السياسي في النصوص والعروض المسرحية الليبية من خلال تحليل البنية الفنية والفكرية للنص المسرحي وعلاقتها بتطور هذا الخطاب، ودراسة مدى تأثر المسرح الليبي بالسلطة السياسية والظروف التاريخية خلال الفترة (1966–1976م)، مع تحديد طبيعة المسرح الليبي بوصفه وسيلة تعبير حر أو أداة خاضعة للتوجيهات الثقافية الرسمية، والكشف عن آليات تمرير الخطاب السياسي. وتبرز أهمية الدراسة في إسهامها علميًا في إثراء الدراسات النقدية للمسرح العربي والليبي وتحليل العلاقة بين المسرح والخطاب السياسي في مرحلة غير مدروسة كفاية، إضافة إلى تطوير أدوات تحليل الخطاب المسرحي، كما تتمثل أهميتها عمليًا في إبراز دور المسرح في التعبير عن القضايا السياسية والاجتماعية. وتتمثل إشكالية الدراسة في فهم طبيعة الخطاب السياسي داخل المسرح الليبي ومدى قدرته على التعبير بين التوجيه والحرية خلال الفترة محل الدراسة، وينبثق عنها تساؤل حول كيفية تجلي هذا الخطاب وأدواره، وتعتمد على المنهج الوصفي التحليلي في تحليل النصوص والعروض المسرحية ضمن حدود مكانية في ليبيا وزمانية (1966–1976م)، وقد توصلت إلى أن الخطاب السياسي عنصر أصيل في المسرح الليبي تنوع بين المباشر والرمزي، وأن المسرح الوطني ساهم في تنظيم الحركة المسرحية، بينما أثرت القيود الإدارية والرقابية وضعف الإمكانيات في تطورها، وتوصي الدراسة بدعم الأبحاث المتخصصة وأرشفة النصوص والعروض وتشجيع الدراسات المقارنة وإعادة قراءتها بأدوات حديثة.

الكلمات المفتاحية: الخطاب السياسي؛ المسرح الليبي؛ المسرح الوطني؛ التحليل الفني؛ السياق السياسي؛ العروض المسرحية.

Abstract

This study aims to examine the features of political discourse in Libyan theatrical texts and performances through analyzing the artistic and intellectual structure of dramatic texts and their relation to the development of this discourse. It also investigates the extent to which Libyan theatre was influenced by political authority and historical conditions during the period (1966–1976), while identifying whether it functioned as a free means of expression reflecting social and political reality or as a tool directed by official cultural policies, in addition to revealing the artistic mechanisms used to convey political discourse. The significance of the study lies in its academic contribution to enriching critical studies of Arab and Libyan theatre by exploring the relationship between theatre and political discourse in an under-researched period, as well as in developing tools for analyzing theatrical discourse. Practically, it highlights the role of theatre as a medium for expressing political and social issues. The study addresses the problem of understanding the nature of political discourse in Libyan theatre and its capacity to express itself between guidance and freedom during the studied period, raising the question of how this discourse manifested and the roles it played. It adopts a descriptive-analytical methodology to analyze theatrical texts and performances within Libya during (1966–1976). The study concludes that political discourse is an inherent element in Libyan theatre, expressed in both

direct and symbolic forms, and that the National Theatre played a key role in organizing theatrical activity. However, administrative constraints, censorship, and limited resources hindered its development. The study recommends supporting specialized research, archiving theatrical works, encouraging comparative studies, and re-examining them using modern analytical approaches.
Keywords: political discourse; Libyan theatre; National Theatre; artistic analysis; political context; theatrical performances.

مقدمة

يُعدّ الخطاب السياسي أحد أشكال الخطاب الحجاجي القائم على الإقناع والتأثير، إذ يهدف إلى توظيف آليات اللغة والبيان في تحليل الواقع الاجتماعي والسياسي وتوجيه المتلقي نحو تبنّي مواقف أو رؤى معينة. ولا يقتصر هذا الخطاب على كونه وسيلة للتعبير، بل يتجاوز ذلك ليصبح أداة من أدوات تشكيل الوعي الجمعي، وفضاءً للتفاعل بين السلطة والمجتمع، بما يحمله من دلالات فكرية وسياسيه متغيرة تبعًا للسياقات التاريخية.

وفي هذا الإطار، يُمثّل المسرح واحدًا من أبرز الفنون القادرة على احتواء الخطاب السياسي وإعادة إنتاجه في شكل جمالي رمزي أو مباشر، حيث يجمع بين المتعة الفنية والوظيفة الفكرية، ويتيح إمكانات واسعة لتجسيد القضايا السياسية والاجتماعية وإعادة قراءتها أمام الجمهور. وقد ارتبط المسرح الليبي منذ نشأته بالتحولات السياسية والاجتماعية التي شهدها المجتمع الليبي، فكان مرآةً للواقع ووسيلة للتعبير عن قضاياه في مراحل متعددة من تاريخه الحديث (عكاشة، 2005، ص 245).

ومنذ بدايات الحركة المسرحية في ليبيا في أواخر العهد العثماني الثاني، وتحديدًا عام 1908م، نشأ المسرح في سياق اتسم بالمبادرات الفردية وضعف الدعم المؤسسي، وهو ما استمر في مراحل لاحقة (المجراب، 1986م، ص 153–154). وقد واجه المسرح الليبي خلال الحقبة الاستعمارية الإيطالية قيودًا ورقابة شديدة، نظرًا لما كان يمثله من أداة محتملة للتوعية الوطنية والتحريض السياسي، الأمر الذي دفعه إلى تبني أشكال رمزية ومضمرة في التعبير عن القضايا الوطنية.

ورغم هذه القيود، ظل المسرح الليبي فضاءً فاعلًا للتعبير عن القضايا السياسية، حيث أسهم في تشكيل الوعي الجمعي، وعكس تطلعات المجتمع وآماله، خاصة في مراحل ما بعد الاستقلال، وما رافقها من تحولات في السياسات الثقافية وبنية الدولة. ومن هنا، تنبع أهمية هذا البحث في تتبع تجليات الخطاب السياسي في المسرح الليبي، وتحليل آليات حضوره وتطوره في ضوء السياق التاريخي، مع التركيز على الفترة الممتدة بين (1966–1976م) باعتبارها مرحلة مفصلية شهدت تحولات مهمة في البنية الثقافية والفكرية للمسرح الليبي.

أولا: مشكلة الدراسة

تتمثل مشكلة الدراسة في الكشف عن طبيعة العلاقة بين المسرح الليبي والخطاب السياسي، من خلال تحليل الكيفية التي تجلّى بها هذا الخطاب داخل النصوص والعروض المسرحية، ورصد الأدوار التي اضطلع بها المسرح في التعبير عن القضايا السياسية في ظل التحولات التاريخية التي شهدتها ليبيا، خاصة خلال الفترة (1966–1976م). وعلى الرغم من أهمية المسرح بوصفه وسيلة تعبير ثقافية وفكرية، إلا أن العلاقة بينه وبين الخطاب السياسي في السياق الليبي لم تحظَ بالدراسة الكافية التي تكشف آليات اشتغاله وحدود حريته وطبيعة تفاعله مع السلطة والواقع الاجتماعي، مما يثير إشكالية جوهرية تتعلق بمدى استقلالية المسرح أو خضوعه للتوجيهات الثقافية والسياسية السائدة في تلك المرحلة، وما إذا كان قد مثّل أداة تعبير نقدي مستقل أم وسيلة لإعادة إنتاج الخطاب السياسي الرسمي.

وفي ضوء ذلك، تتحدد إشكالية الدراسة في فهم وتحليل طبيعة تمظهر الخطاب السياسي داخل المسرح الليبي، والكشف عن مدى قدرة المسرح على التعبير عن القضايا السياسية بين التوجيه والحرية في ظل التحولات التاريخية والسياسية التي شهدتها ليبيا خلال الفترة (1966–1976م).

وتسعى الدراسة للإجابة عن التساؤل الرئيس الآتي:

كيف تجلّى الخطاب السياسي في المسرح الليبي، وما طبيعة الأدوار التي أدّاها المسرح في التعبير عن القضايا السياسية خلال الفترة (1966–1976م)؟

ويتفرع عن هذا التساؤل عدد من الأسئلة الفرعية، هي:

- ما أبرز ملامح الخطاب السياسي في النصوص والعروض المسرحية الليبية؟
- ما طبيعة البنية الفنية والفكرية للنص المسرحي الليبي وعلاقتها بتطور الخطاب السياسي؟
- إلى أي مدى تأثر المسرح الليبي بالسلطة السياسية والظروف التاريخية خلال الفترة محل الدراسة؟
- هل كان المسرح الليبي أداة تعبير حر تعكس الواقع السياسي والاجتماعي، أم وسيلة موجهة ضمن سياسات ثقافية رسمية؟
- ما الآليات الفنية التي استخدمها المسرح في تمرير الخطاب السياسي؟

ثانيا: أهداف الدراسة

تسعى هذه الدراسة إلى تحقيق مجموعة من الأهداف التي تنبثق من مشكلة البحث وتساؤلاته، ويمكن تحديدها فيما يلي:

1. الكشف عن أبرز ملامح الخطاب السياسي في النصوص والعروض المسرحية الليبية.
2. تحليل طبيعة البنية الفنية والفكرية للنص المسرحي الليبي وعلاقتها بتطور الخطاب السياسي.
3. دراسة مدى تأثر المسرح الليبي بالسلطة السياسية والظروف التاريخية خلال الفترة محل الدراسة.
4. تحديد ما إذا كان المسرح الليبي يمثل أداة تعبير حر تعكس الواقع السياسي والاجتماعي، أم وسيلة موجهة ضمن سياسات ثقافية رسمية.
5. الكشف عن الآليات الفنية التي استخدمها المسرح في تمرير الخطاب السياسي.

ثالثا: أهمية الدراسة

تنقسم أهمية الدراسة إلي:

1. **الأهمية العلمية**

- تسهم الدراسة في إثراء الدراسات النقدية في مجال المسرح العربي، ولا سيما المسرح الليبي، من خلال تناول العلاقة بين المسرح والخطاب السياسي.
- تقدم قراءة تحليلية لطبيعة توظيف الخطاب السياسي داخل النصوص والعروض المسرحية في ليبيا.
- تركز على مرحلة مهمة من تاريخ المسرح الليبي (1966–1976م) التي لم تحظَ بالقدر الكافي من الدراسات المتخصصة.
- تساعد في تطوير أدوات تحليل الخطاب المسرحي من خلال ربطه بالسياقات التاريخية والسياسية.

2. **الأهمية العملية**

- تفيد في فهم دور المسرح كوسيلة للتعبير عن القضايا السياسية والاجتماعية.
- تساعد صناع المسرح والمهتمين بالحقل الثقافي في إدراك آليات توظيف الخطاب السياسي داخل العمل المسرحي.
- تسهم في توجيه الممارسات المسرحية نحو توظيف أكثر وعيًا وفاعلية للخطاب الفني في معالجة القضايا العامة.
- تعزز دور المسرح كأداة للتوعية والتأثير في المجتمع.

رابعا: منهجية الدراسة

تعتمد هذه الدراسة على المنهج الوصفي التحليلي بوصفه المنهج الأنسب لدراسة الظواهر الأدبية والفنية، حيث يقوم على وصف النصوص والعروض المسرحية الليبية محل الدراسة، ثم تحليلها للكشف عن تجليات الخطاب السياسي داخلها. كما توظف الدراسة أدوات تحليل الخطاب في مقاربة النصوص المسرحية، من خلال تتبع البنى اللغوية والدلالية والرمزية التي

تعكس المضامين السياسية، والكشف عن آليات التضمين والإيحاء والتوجيه داخل النص المسرحي. وإلى جانب ذلك، تستعين الدراسة بالمنهج التاريخي في تتبع تطور العلاقة بين المسرح الليبي والخطاب السياسي خلال الفترة (1966–1976م)، وربط هذا التطور بالسياقات السياسية والاجتماعية والثقافية التي أثرت في الحركة المسرحية. كما تعتمد على التحليل النقدي للنصوص والعروض المسرحية بوصفها وحدات دلالية تعكس التفاعل بين الفن والسلطة، مع اختيار عينة من الأعمال المسرحية الليبية خلال الفترة محل الدراسة بما يضمن تمثيلًا مناسبًا لخصائص الخطاب السياسي في تلك المرحلة.

خامسا: حدود الدراسة

تتمثل **الحدود الموضوعية** للدراسة في أنها تركز على تحليل العلاقة بين المسرح الليبي والخطاب السياسي، من خلال تتبع تجليات هذا الخطاب داخل النصوص والعروض المسرحية، ورصد آليات توظيفه في التعبير عن القضايا السياسية، دون التوسع في الجوانب الفنية البحتة إلا في حدود ارتباطها المباشر بالخطاب السياسي.

أما **الحدود المكانية** فتقتصر على البيئة المسرحية داخل دولة ليبيا، وتشمل ما أُنتج من نصوص وعروض مسرحية في السياق الثقافي الليبي، سواء على مستوى الكتابة أو العرض، خلال الفترة محل الدراسة.

في حين تتمثل **الحدود الزمانية** في الفترة الممتدة بين (1966–1976م)، وهي الفترة التي تم اعتمادها إطارًا زمنيًا للدراسة، نظرًا لما شهدته من تحولات سياسية وثقافية انعكست بشكل واضح على الحركة المسرحية في ليبيا.

المبحث الأول: الإطار النظري للمسرح الليبي والخطاب السياسي وعلاقتهما التفاعلية

يتناول هذا المبحث الإطار النظري المرتبط بالمسرح الليبي والخطاب السياسي والعلاقة بينهما، باعتبارها علاقة تفاعلية تجمع بين البعد الفني والجمالي من جهة، والبعد الفكري والأيديولوجي من جهة أخرى. وينطلق المبحث من تحديد المفاهيم الأساسية ذات الصلة بالمسرح والخطاب السياسي، ثم يسلط الضوء على طبيعة التداخل بينهما وكيفية حضور الخطاب السياسي داخل الفعل المسرحي بوصفه وسيلة للتعبير والتأثير والتوجيه، بما يعكس ارتباط المسرح بالسياقات الاجتماعية والسياسية التي ينشأ فيها.

المطلب الأول: المسرح الليبي

قبل التطرق إلى النص المسرحي الليبي، يقتضي الأمر الوقوف عند مفهوم هذا الفن الأدبي الذي يُعد أحد الفروع الرئيسة لفنون النثر، وهو "الفن المسرحي"، وذلك من خلال محاولة تحديد دلالته اللغوية والاصطلاحية.

أولا: مفهوم المسرح

1. **المسرح لغة:**

جاء في "لسان العرب" لابن منظور أن لفظ المسرح مشتق من الجذر (سرح)، حيث يذكر أن: "المسرح بفتح الميم: مرعى السرح، والجمع مسارح، والسرح: الموضع الذي تسرح إليه الماشية للرعي" (ابن منظور، د.ت). ثم تطور استعمال هذا اللفظ دلالياً مع الزمن، ليُقصد به المكان الذي يؤدي فيه الممثلون أدوارهم. ويرى بعض الباحثين أن اشتقاق كلمة المسرح من "سرح" قد يحمل دلالتين: الأولى تشير إلى تحرك الممثلين فوق خشبته، والثانية ترتبط بانطلاق الفكر وتأمله أثناء مشاهدة العرض المسرحي (قواص، 1981، ص 25).

2. **المسرح اصطلاحاً:**

يُعرّف المسرح لدى النقاد والباحثين في هذا المجال بوصفه نشاطاً فكرياً وفنياً يُعنى بالتعبير عن مشاعر الإنسان ودوافعه وعلاقاته وتاريخه وقيمه ونزعاته (سلام، 1993، ص 19). أما المسرحية، فهي عمل أدبي يُكتب نثراً أو شعراً، ويجسّد الحياة أو الشخصيات من خلال عرض أحداث وقصص تعتمد على الحوار فوق خشبة المسرح (وهبة والمهندس، 1979، ص 198).

وقد استخدم رواد المسرح العربي في بداياته مصطلح "رواية" للدلالة على المسرحية، وظل هذا الاستخدام شائعاً حتى مرحلة التأسيس الحديث للمسرح العربي (بن ذريل، 1963، ص 19). واستمر هذا الأمر في الأدب الحديث إلى أن ظهر الأديب توفيق الحكيم، الذي أسهم في ترسيخ مصطلح "مسرحية" بديلاً عن "رواية"، حيث اعتمده في كتاباته وأعماله، وتزامن ذلك مع حركة نقدية واعية دعمت انتشار هذا المصطلح وترسيخه. ومع استقرار هذا المفهوم وتداوله، أصبح يُعدّ أحد الأجناس الأدبية ذات الخصائص الفنية المميزة، مما أدى إلى بروز ما يُعرف بالأدب المسرحي. ويُقصد بالأدب عموماً مجمل الآثار النثرية والشعرية التي تتميز برقي الأسلوب وعمق الفكرة في إطار لغة أو ثقافة معينة (وهبة والمهندس، 1979، ص 13)، بينما يُقصد بالنص المسرحي ذلك العمل المكتوب وفق أسس خاصة ليُؤدَّى من قبل الممثلين على خشبة المسرح (الحلبي، 1981، ص 177).

وعند تناول مفهوم المسرحية، نجد أنها عُرّفت من قبل عدد من الباحثين بأنها بنية درامية متكاملة تتألف من عناصر منظمة وفق نسق محدد، بما يحقق أثراً معيناً في المتلقي (حمادة، 1971، ص 94). وتتكون هذه البنية من عناصر فنية مترابطة لا يمكن فصلها، من أبرزها: الحبكة، والصراع، والشخصيات، والحوار.

وقد أشار بعض الباحثين في تاريخ المسرح العربي إلى أنه مر بثلاث مراحل رئيسة، هي:

1. مرحلة عرفت فيها المجتمعات العربية أشكالاً تمثيلية شعبية، كالحوارات والتمثيليات الهزلية القائمة على النكتة وخيال الظل، إلا أنها لم تستوفِ مقومات المسرح الحديث.
2. مرحلة تأثر فيها المسرح العربي بالمسرح الأوروبي من خلال الترجمة والاقتباس والتعريب والتأليف.
3. مرحلة حديثة سعى فيها جيل جديد من المسرحيين إلى تطوير مسرح عربي يحمل هوية مستقلة ويعبر عن خصوصيته الثقافية (برشيد، 1985، ص 36).

ثانيا: نشأة المسرح الليبي وجذوره التاريخية

يمتد تاريخ المسرح الليبي إلى عصور بعيدة، حيث تشهد الآثار المنتشرة في مختلف أنحاء ليبيا على وجود مسارح عديدة شيدتها الحضارات التي قامت على أرضها (مليطان، 2008). وتدل هذه المسارح المكتشفة دلالة واضحة على مدى الاهتمام الذي حظي به الفن المسرحي، وكذلك على الإقبال الجماهيري عليه في تلك الفترات. فعلى سبيل المثال، تضم مدينة قورينا الأثرية (شحات)، التي قُدّر عدد سكانها بنحو مائة ألف نسمة، أربعة مسارح تم اكتشافها من قبل المختصين في الآثار. ويشير ذلك إلى أن النشاط المسرحي في ليبيا خلال القرون الأولى لم يكن مقتصراً على الإغريق أو الرومان كما يعتقد بعض الباحثين، بل كان نتاجاً لإبداع الليبيين أنفسهم. وقد بلغ عدد المسارح الأثرية في ليبيا أربعة عشر مسرحاً، موزعة بين مسرحين في صبراتة، ومسرحين في لبدة، وأربعة مسارح في طلميثة، وخمسة مسارح في شحات (قورينا)، إضافة إلى مسرح واحد في سوسة.

وفي الفترات اللاحقة، يمكن تقسيم تاريخ المسرح الليبي إلى مراحل ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بالأحداث السياسية التي مرت بها البلاد، حيث كان المسرح في أغلب الأحيان متأثراً بالواقع السياسي أكثر من كونه مؤثراً فيه. ويمكن عرض هذه المراحل على النحو الآتي:

المرحلة الأولى: العهد العثماني (1835–1912). شهدت هذه المرحلة بدايات متماسكة للمسرح، خاصة في أواخر العهد العثماني الثاني، حيث ازدهر النشاط الصحفي والفكري. وقد ساهم ذلك في تطور الحركة المسرحية من خلال إنشاء النوادي وتنظيم العروض في عدد من المدن الليبية. وتشير المصادر إلى أن أول نشاط فني بارز كان عام 1832 في عهد يوسف باشا القرمانلي، حيث قُدمت عروض مسرحية فرنسية وإيطالية، من بينها عرض لفرقة كوميدية فرنسية أسسها القنصل الفرنسي (شوبيل). كما شهدت هذه الفترة إشارات قانونية تدل على وجود نشاط مسرحي، مثل قانون البلديات الصادر عام 1877 الذي تضمن ذكراً للمسرح، إضافة إلى لوائح تنظيمية فرضت رقابة على العروض، ومنحت مفتشي البلديات سلطة التفتيش

على المسارح. وفي عام 1907 صدر قانون الدمغة الذي أسهم في تشجيع النشاط المسرحي داخل الجمعيات والمؤسسات الخيرية من خلال إعفائه من الرسوم.

وتعد سنة 1908 بداية أول محاولة مسرحية ليبية واضحة، حيث نشرت صحيفة "الترقي" مقالاً بعنوان "حب الوطن" بتاريخ 1908/10/11، أشارت فيه إلى عرض مسرحية بعنوان "وطن" على مسارح طرابلس، قدمتها جمعية التشخيص التي أسسها محمد قدري المحامي، وهي من تأليف الشاعر التركي محمد نامق كمال. كما قدمت الجمعية مسرحيتين أخريين هما "شهيد الحرية" و"محاكمة المستبدين" (المجراب، 1986، ص 136).

المرحلة الثانية: فترة الاحتلال الإيطالي. شهدت هذه المرحلة تراجعاً في النشاط المسرحي نتيجة السياسات الاستعمارية التي سعت إلى طمس الهوية الثقافية الليبية، حيث تم إغلاق الصحف الوطنية وطرد الفرق المسرحية والغنائية، ولم يكن المناخ السياسي مشجعاً على الأنشطة الثقافية (أبو قرين، 1978، ص 26–27). واستمر هذا الوضع حتى عام 1928، الذي مثّل نقطة تحول بعودة النشاط المسرحي، حيث تأسست في مدينة طبرق فرقة مسرحية على يد الممثل محمد عبد الهادي، الذي يُنسب إليه إحياء المسرح الليبي، وقدم من خلالها مسرحية "آه لو كنت ملكاً". ورغم توقف نشاط الفرقة لفترة، إلا أنه عاد عام 1930 بتأسيس "فرقة هواة التمثيل" في مدينة درنة، التي واصلت نشاطها وأسهمت في تشجيع تأسيس فرق أخرى في طرابلس وبنغازي بحلول عام 1935، كما قدمت عروضاً منها مسرحية "خليفة الصياد" (الراعي، 1999، ص 386).

المرحلة الثالثة: فترة الانتداب البريطاني (1943–1952). جاءت هذه المرحلة عقب الحرب العالمية الثانية، حيث خضعت ليبيا للإدارة البريطانية. وعلى الرغم من محاولة السلطات الجديدة دعم بعض الأنشطة الثقافية، فإنها فرضت رقابة على الأندية الأدبية والفرق الفنية. غير أن الحركة المسرحية استطاعت تجاوز هذه الرقابة من خلال توظيف التراث، وارتبط المسرح في هذه الفترة بالقضية الوطنية، حيث نضج الوعي السياسي وظهر الربط بين القضايا الاجتماعية والسياسية. كما شهدت هذه المرحلة تأسيس عدد من الفرق المسرحية، وازدياد التنوع والجرأة في الطرح، إلى جانب وجود فرق أجنبية، مما أسهم في تكوين جيل مسرحي واعٍ وملتزم.

المرحلة الرابعة: مرحلة ما بعد الاستقلال (1952–1962). تمثل هذه المرحلة بدايات المسرح الملتزم، حيث تزامنت مع محاولات تأسيس أحزاب سياسية رغم القيود المفروضة آنذاك، وهو ما انعكس على طبيعة المسرح الذي اتسم بجرأة أكبر ووضوح في الطرح. كما اتجه الكُتّاب المسرحيون في هذه المرحلة إلى التجديد والتنوع في الأساليب الفنية والمعالجات الفكرية.

وعموماً، فإن تاريخ المسرح الليبي، سواء من حيث الكتابة أو الأداء، يمتد إلى جذور عميقة، تشهد عليها المسارح الأثرية المنتشرة في البلاد. ولا تقتصر أهميتها على قيمتها التاريخية، بل تعكس أيضاً انفتاح المجتمع الليبي على هذا الفن منذ القدم، حيث ظل المسرح يتطور تدريجياً حتى بلغ مرحلة النضج الفني، وبرز فيه عدد من الكتّاب المتميزين في مجال النص المسرحي.

المطلب الثاني: الخطاب السياسي

يُعدّ مصطلح "الخطاب السياسي" من المصطلحات الشائعة والمتداولة بين مختلف فئات المجتمع، بما في ذلك غير المتخصصين، إذ يتكرر حضوره في الحياة اليومية بشكل لافت. ومع ذلك، فإن دراسته تتطلب قدراً من الجهد لتحديد معناه الدقيق، نتيجة لتداخله مع مفاهيم أخرى تُستخدم في السياق ذاته. ومن ثمّ، يقتضي الأمر بداية الوقوف على دلالة كل مفردة من مفرداته قبل الوصول إلى المعنى الكلي للمصطلح.

1. مفهوم الخطاب السياسي

نشأ مفهوم الخطاب السياسي في بداياته ليشير إلى خطاب السلطة الحاكمة وفقاً للاستخدام الشائع، حيث يقوم على توجيه خطاب مقصود إلى متلقٍ محدد بهدف التأثير فيه، ويتضمن هذا الخطاب مضموناً سياسياً أو يتناول موضوعاً ذا طبيعة سياسية (بن شيحة، 2011، ص14).

ويعرّفه ميشال فوكو "Michel Foucault" بوصفه مفهوماً لسانياً يختلف عن النص والكلام والكتابة وغيرها، إذ يشمل كل إنتاج ذهني سواء أكان نثراً أم شعراً، مكتوباً أو منطوقاً، فردياً أو جماعياً، ذاتياً أو مؤسسياً. كما يؤكد أن للخطاب منطقاً داخلياً وروابط مؤسسية، فلا يُعدّ مجرد تعبير عن ذات فردية، بل هو في كثير من الأحيان خطاب مؤسسة (فوكو، 1987، ص91). في حين يرى فيليب ببروتون (Breton Philippe) أن الخطاب السياسي يمثل نشاطاً إنسانياً يتخذ أشكالاً تواصلية متعددة ووسائل متنوعة، ويهدف إلى إقناع فرد أو جمهور بتبنّي موقف معين أو الاشتراك في رأي محدد (مبروك، 2021). وعلى الصعيد العربي، يعرّفه سعد مطر الزبيدي بأنه منظومة فكرية تشكّلت عبر تراكم معرفي ناتج عن استقراء الواقع بمختلف مكوناته الثقافية والاجتماعية والنفسية، وتبلورت ضمن أطر سياسيه مستمدة من التراث أو الحداثة، والتي تختلف في آلياتها ونظمها تبعاً لمستوى الوعي الفكري ومتطلبات المجتمع ومدى ارتباطها بالفعل الحركي في مجالات التغيير والتنمية (مبروك، 2021).

وبناءً على ذلك، يمكن فهم تحليل الخطاب السياسي بوصفه عملية تفكيك للنص للكشف عما يتضمنه من افتراضات واتجاهات فكرية ومفاهيم ضمنية، أي محاولة استكشاف الرسائل التي يسعى النص إلى إيصالها، مع ربطها بسياقها التاريخي والاجتماعي. وغالباً ما ينطوي هذا الخطاب على أهداف محددة، ويرتكز على مرجعيات ومصادر يستمد منها توجهاته ومواقفه.

2. أشكال الخطاب السياسي

في ضوء ما سبق، يمكن تصنيف الخطاب السياسي إلى شكلين رئيسين (الجنابي، 2013، ص271–272):

أ. خطاب مباشر: وهو خطاب صريح يتضمن عبارات واضحة ذات مضامين سياسية أو موضوعات ترتبط مباشرة بالسياسة، ويعتمد على مفردات لا تحتمل التأويل، وغالباً ما يستخدمه الساسة والقادة والزعماء والإعلاميون والصحفيون.

ب. خطاب غير مباشر: وهو خطاب يتسم بالتلميح أو الإشارة، وقد يوظف مفردات لا ترتبط مباشرة بالسياسة لكنها تؤدي دلالتها، وغالباً ما يظهر هذا النمط في أعمال الفنانين والشعراء والأدباء.

ج. ويتسم الخطاب السياسي بعدد من الخصائص التي يحددها المرسل، من أبرزها (بو بكري، 2013، ص98–99):

- المستوى الصوتي: حيث يرتبط الأداء الصوتي بدلالات معينة، مثل التعبير عن الغضب أو الفرح أو القوة أو الضعف، من خلال نبرات الصوت ومدّ الكلمات أو قصرها وارتفاع الصوت أو انخفاضه.
- المستوى الصرفي: ويعنى ببنية الكلمات داخل الخطاب، مثل ابتكار مصطلحات جديدة أو إطلاق تسميات دلالية على جماعات أو أفراد، كاستخدام مفردات مثل "الحمائم" و"الصقور" في وصف بعض السياسيين.
- المستوى الدلالي: ويركّز على المعاني والمضامين والأفكار التي تشكّل جوهر الخطاب، حيث قد يلجأ المتحدث إلى الاستعارات أو الألفاظ الفنية أو العسكرية، أو إلى أساليب علمية أو دينية أو رياضية، بما يمنحه طابعاً مميزاً.
- اللغة المستخدمة: إذ تختلف لغة الخطاب تبعاً لأسلوب المتحدث، فقد يستخدم لغة الحقوق أو القوة أو الأمن، أو يتبنى خطاباً أبوياً أو تضامنياً، بما يتلاءم مع طبيعة الجمهور المستهدف.
- الكلمات المفتاحية: وهي المفردات التي يتم اختيارها بعناية وتكرارها في الخطاب، بحيث تترسخ في أذهان الجمهور، وقد تصبح سمة مميزة لصاحب الخطاب.

3. عوامل تطور الخطاب السياسي

لم يتشكّل الخطاب السياسي بصورته الحالية التي دفعت الباحثين والمحللين من مختلف التخصصات—كالفلسفة وعلم الاجتماع وعلم النفس—إلى اعتباره مجالاً مستقلاً للتحليل، بل مرّ بمراحل تطور متعددة أسهمت فيها جملة من العوامل، من أبرزها (عكاشة، 2005، ص53–54):

- الحرية والديمقراطية: أسهمت التحولات الاجتماعية والثقافية والسياسية، إلى جانب الانفتاح على العالم، في إحداث تغيّرات جوهرية في الخطاب السياسي. إذ يرتبط نمو هذا الخطاب بوجود هامش من الحرية، حيث يستمد قوته وحيويته من بيئة ديمقراطية تتيح له التعبير والانطلاق.
- الصراع على السلطة: في ظل التعددية السياسية، تتاح الفرصة لمختلف القوى والتيارات للتنافس على السلطة، ويظهر هذا التنافس بوضوح خلال الحملات الانتخابية، حيث يسعى كل طرف إلى ترسيخ مشروعه السياسي وتوسيع قاعدته الجماهيرية وتعزيز حضوره وتأثيره.
- التباين في الرأي والفكر: يسهم اختلاف وجهات النظر وتعدد التصورات الفكرية في إثراء الخطاب السياسي، ويدفع نحو تطويره شكلاً ومضموناً، وهو ما لا يتحقق إلا في بيئة تتوافر فيها الحرية والديمقراطية.
- الاستعمار: أدت تجارب الاستعمار التي مرت بها بعض الشعوب إلى بروز خطابات سياسية تحفّز الوعي وتستنهض الهمم، حيث ظهرت خطب تدعو إلى التحرر واستعادة الكرامة والاستقلال.
- الخطاب السياسي كأداة دعائية: ظل الخطاب السياسي وسيلة تعبير عن هوية السلطة ومرآة تعكس توجهاتها، إذ تحرص الأنظمة على توظيفه لترويج سياساتها وإبراز شرعيتها، مما أسهم في ترسيخ مكانته داخل المجتمعات.

4. مميزات الخطاب السياسي

ينفرد الخطاب السياسي بجملة من الخصائص التي تمنحه تأثيراً واسعاً على المتلقي، وتجعله خطاباً إقناعياً من حيث الشكل والمضمون، ومن أبرز هذه المميزات (مبروك، 2021):

- يتناول الخطاب السياسي قضايا محورية على المستويين الداخلي والخارجي، ويستمد قوته من الجهة التي يصدر عنها، مما يعزز انتشاره وتأثيره داخل المجتمع.
- يرتبط بالقضايا المؤثرة في صناعة القرار، ويبقى متصلاً بالسياق السياسي والاجتماعي والأحداث الجارية.
- يستند إلى مضامين وأفكار وقضايا جوهرية، ويعتمد على مصطلحات ودلالات تعزز من قدرته الإقناعية، حيث تُصاغ هذه الأفكار في قوالب لغوية وأسلوبية تزيد من فاعليتها.
- يهدف إلى التعبير عن موقف محدد، ويعتمد على الإقناع المقصود، مستخدماً أسلوباً يجمع بين السهولة والعمق للوصول إلى أكبر شريحة من الجمهور.
- يوظف مفردات مثل الشعب، والأمة، والوطن، والمصير المشترك، والحرية، والمساواة، مع استخدام ضمير "نحن" لتعزيز الإحساس بالانتماء والتقارب بين المتحدث والمتلقي.
- يتسم بالمرونة والتغير تبعاً للتحولات الاجتماعية والسياسية، كما يحرص على استخدام لغة قريبة من الواقع اليومي لتعزيز تأثيره.
- يتسم بالقصدية، إذ يحمل رسائل محددة يسعى إلى إيصالها، ويعالج القضايا من زاوية مرتبطة بالسلطة، مما يجعل مصداقيته مرتبطة بها، وغالباً ما يخلو من التعبير العاطفي الذاتي.
- يرتبط بالسياق الذي أُنتج من أجله، وبالظروف التي يعبر عنها، وقد يفقد تأثيره بزوال تلك الظروف.
- يحقق فاعليته من خلال طابعه الرسمي المستمد من السلطة، وقد يتسم بالأحادية في طرحه، مع ميل إلى تهميش الآراء المخالفة.

5. مناهج تحليل الخطاب السياسي

تركّزت معظم الدراسات المعنية بتحليل الخطاب السياسي على مجموعة من المناهج، من أبرزها (مالكي وآخرون، 2012، ص163 و165):

- تحليل المضمون: يهدف إلى الكشف عمّا يتجاوز ظاهر النص، من خلال قياس تكرار المفردات ودلالاتها، أو تحليل المساحة الزمنية أو النصية المخصصة لأفكار معينة، بما يساعد على فهم البنية المعرفية لمنتج الخطاب.
- منهج التأمل النقدي (التحليل الإدراكي): يقوم على الربط بين بنية الخطاب السياسي والسياق الذي يُنتج فيه، مع التركيز على العلاقة بين النص وتوزيع السلطة داخل المجتمع.

وختاماً، فإن الغاية الأساسية لأي خطاب سياسي تتمثل في تحقيق الإقناع لدى الجمهور المستهدف، وكسب قبوله وثقته، وذلك عبر توظيف وسائل متعددة مدعّمة بالحجج والبراهين، إضافة إلى اختيار أساليب تعبيرية تتناسب مع طبيعة الموقف والسياق الذي يُقدَّم فيه الخطاب، بما يضمن فاعليته وتأثيره.

المطلب الثالث: علاقة المسرح بالخطاب السياسي

تُعد علاقة المسرح بالخطاب السياسي علاقة ممتدة في جذور النشأة الأولى للفعل المسرحي، وليست وليدة العصر الحديث، إذ يمكن القول إن المسرح والخطاب السياسي يرتبطان ارتباطًا وثيقًا يصل إلى حد التداخل البنيوي، بحيث يتجلى الخطاب السياسي داخل النص المسرحي والعرض المسرحي دون أن يكون عنصرًا طارئًا أو دخيلًا عليه (بلخيري، 2010، ص 5).

ومع تطور المسرح عبر العصور، أصبح حضور الخطاب السياسي أكثر وضوحًا واتساعًا، خاصة في المسرح الحديث الذي لم يعد يفصل بين القضايا الفكرية والاجتماعية والاقتصادية وبين أبعادها السياسية، إذ إن معالجة قضايا الإنسان وهمومه وصراعاته لا تنفصل عن البنية السياسية التي تنتج هذه القضايا، في ظل عالم تتداخل فيه الأيديولوجيا مع مختلف مجالات الحياة، حتى بات من الصعب الحديث عن حياد كامل، لأن غياب الموقف ذاته يمثل موقفًا ضمنيًا يعكس رؤية فكرية محددة.

ومن هنا، يصبح المسرح فعلًا إيديولوجيًا بحكم طبيعته بوصفه نشاطًا إنسانيًا مرتبطًا بالبناء الاجتماعي والفكري، كما أن محاولة فصله عن الخطاب السياسي لا تعدو أن تكون بدورها موقفًا إيديولوجيًا مضمرًا (الفياض، 2023، ص67).

وفي هذا السياق، يُعد المسرح السياسي تعبيرًا مباشرًا عن تبنّي رؤية فكرية واجتماعية تسعى إلى التغيير، حيث تخضع الجماليات المسرحية لصراع الأفكار وتفاعلها داخل المجتمع. ويذهب بعض المنظّرين إلى أن النص المسرحي الجاد هو نص غير مستقر بطبيعته، كونه نصًا متمردًا يمارس النقد والمساءلة للواقع الاجتماعي والسياسي، ويعيد إنتاجه بصيغة كاشفة ومفككة (عرسان، 1978، ص 7).

كما يُنظر إلى النص المسرحي بوصفه نصًا كاشفًا يعيد تسمية الواقع ويعرّيه، وقد أشار بسكاتور (Piscator) إلى أن العصر الحديث هو عصر التحولات السياسية المتسارعة، مما يجعل الخطاب السياسي في صدارة الاهتمام، وبالتالي فإن المسرح لا يمكن أن يكون بمعزل عن هذه التحولات، بل يُفترض أن يعكسها ويكشف طبيعتها، انطلاقًا من كونه مرتبطًا بنيويًا بالصراعات الاجتماعية والسياسية. ومن هذا المنظور، يُسهم المسرح في توعية الجمهور وتحفيزه على التفكير النقدي تجاه الواقع.

ويأخذ هذا النوع من المسرح طابع القلق والتوتر بدلًا من تقديم حلول نهائية أو انفراجات مريحة، إذ يدفع المتلقي نحو حالة من التفاعل والانفعال المستمر، بما يجعل الحدود بين التلقي السلبي والتأثير الفاعل حدودًا دقيقة ومتحركة، وهو ما يعكس توجهًا مسرحيًا يسعى إلى توظيف الخطاب السياسي كأداة للتغيير الاجتماعي (رشيد، 1980، ص 128).

ولا يقتصر حضور الخطاب السياسي في المسرح على الاتجاهات الحديثة فقط، بل يمكن رصده عبر التاريخ في أعمال مسرحية كبرى، حيث انخرط العديد من الكتاب المسرحيين في قضايا سياسية وإنسانية انطلاقًا من رؤى إصلاحية. فعلى سبيل المثال، تكشف مسرحية أوديب ملكًا لسوفوكليس عن حضور واضح للبُعد الإيديولوجي في بناء الصراع والحوار، خاصة في المشاهد التي تتضمن المواجهة بين أوديب وكريون أو بين أوديب وتيريسياس، بما يعكس توترًا سياسيًا وفكريًا داخل النص (أردش، 1979، ص 201).

كما يمكن الإشارة إلى مسرحيات قوان هان تشينغ في القرن الثالث عشر الميلادي، التي تناولت قضايا الظلم الاجتماعي والصراع الطبقي من خلال بناء درامي يبرز آليات السلطة وآليات المقاومة، بما يعكس وعيًا مبكرًا بوظيفة المسرح كأداة نقد

اجتماعي وسياسي. وفي السياق ذاته، تقدم مسرحية إلى الإمام لميخائيل شاتروف مثالًا على إعادة قراءة التاريخ السياسي من منظور نقدي، متأثرة بسياقات البيريسترويكا في عهد غورباتشوف، حيث سعت إلى تفكيك السرديات الرسمية وإعادة تقييم التجربة التاريخية بعيدًا عن التمجيد المطلق، مع تبني رؤية أكثر نسبية للحدث التاريخي.

المبحث الثاني: بنية النص المسرحي الليبي وتطوره التاريخي

يتناول هذا المبحث بنية النص المسرحي الليبي وتطوره التاريخي بوصفه أحد أهم مرتكزات الحركة المسرحية في ليبيا، وعنصرًا أساسيًا في تشكيل خطابها الفني والدلالي. وينطلق المبحث من دراسة مفهوم النص المسرحي من حيث طبيعته ووظيفته في بناء العمل الدرامي وعلاقته بالعرض المسرحي، ثم يتتبع نشأة الكتابة المسرحية في ليبيا منذ بداياتها في الخمسينيات وما شهدته من تطور تدريجي وبروز لعدد من الرواد الذين أسهموا في ترسيخ هذا الفن وتطويره. كما يتناول المبحث موضوعات النص المسرحي الليبي، وأبرز القضايا التي عالجتها النصوص المسرحية، والتي تمحورت غالبًا حول قضايا الوطن والحرية والصراع، إلى جانب القضايا الاجتماعية المرتبطة بالمعاناة الإنسانية، بما يعكس تفاعل النص المسرحي مع الواقع السياسي والاجتماعي في ليبيا.

المطلب الأول: مفهوم النص المسرحي

بعد استعراض نشأة المسرح الليبي ومراحله المختلفة، وما شهده من تطور في بنيته ووظيفته، تبرز أهمية الوقوف عند أحد أهم مرتكزات الحركة المسرحية، وهو موضوع هذا البحث: "النص المسرحي الليبي."

فالأدب المسرحي يُعدّ نوعاً أدبياً يقوم على بناء حدث قصصي يُقدَّم في صورة حوار بين شخصيات على خشبة المسرح، بحيث يكون قابلاً للتمثيل أمام جمهور يسعى إلى المتعة وإشباع فضوله لمتابعة نماذج من العلاقات الإنسانية داخل المجتمع، بما تحمله من تناقضات ومفارقات وقضايا متنوعة (عاصي، د.ت.، ص 125).

ويُعدّ النص المسرحي الركيزة الأساسية لهذا الأدب، إذ يمثل صورته المكتوبة ولبنته الأولى، فهو عبارة عن قصة تُصاغ بطريقة خاصة لتُعرض على المسرح، وتتضمن أحداثاً وشخصيات وحوارات، كما تُبرز طبيعة العلاقة بين الزمان والمكان من خلال سلسلة من المشاهد المترابطة. ويُنظر إلى النص المسرحي بوصفه البنية الدرامية التي ترسم ملامح العرض المسرحي، وتوجّه أساليب الإخراج والتمثيل والتصميم، إذ يقدّم للمخرج تصوراً أولياً للزمان والمكان، كما يمنح الممثل إطاراً يساعده على تجسيد الشخصية، ويُسهم في تمكين المتلقي من فهم فكرة العمل وغاياته. وكثيراً ما يكون النص المسرحي عاملاً حاسماً في نجاح العمل المسرحي ككل.

وعبر تاريخ المسرح، ظل النص المكتوب يمثل المادة الأساسية لهذا الفن، إذ يُعدّ رسالة تتكوّن من رموز وعلاقات تُبنى عليها عناصر الفضاء الدرامي. وهو يحمل في طياته دلالات لغوية تُعبّر عن خطاب تواصلي، إلا أنه يختلف عن النص المقروء من حيث حاجته إلى التجسيد الصوتي على المسرح، إذ إن تحويله إلى أداء حي يُحدث تغيرات في النطق والإيقاع والتنغيم والتعبير الشعوري، بما يتناسب مع الموقف الدرامي ويخدم مقاصد الشخصيات.

وقد شكّلت النصوص المسرحية العالمية نماذج بارزة في هذا المجال، حيث أسهمت أعمال كتّاب مثل شكسبير، وبراندللو، وراسين، وإبسن، وتشيخوف في ترسيخ مفاهيم درامية عميقة. إلا أن هذه النصوص، رغم ثباتها في صورتها المكتوبة، تكتسب دلالات مختلفة عند عرضها على المسرح، نتيجة تنوع المعالجات الإخراجية، مما يؤدي إلى تغير طرائق توظيفها وأدائها تبعاً لطبيعة الخطاب المسرحي الجديد.

وتتطلب طبيعة العمل المسرحي اختزالاً وتكثيفاً في اللغة والحوار، إذ يعوّض الأداء الحركي والتعبير البصري كثيراً من الألفاظ، كما قد يتم الاستغناء عن بعض الحوارات لصالح عناصر أخرى في العرض، مثل الحركة، والصمت، والرقص، واللون، والإضاءة، والموسيقى، والزي، التي تصبح في كثير من الأحيان حاملة للمعنى والدلالة. وبهذا، يغدو النص المكتوب جزءاً من منظومة دلالية أشمل، يفقد فيها استقلاله اللغوي لصالح البنية الكلية للعرض، وهو ما أشار إليه رولان بارت بقوله إن

النص الدرامي نظام لا ينتمي كلياً إلى النظام اللساني، بل يرتبط به بعلاقة تداخل وتشابه في آن واحد (إيلام، 1992، ص 244).

ومن هنا تبرز أهمية الحوار المسرحي، الذي لا يقتصر على كونه تبادلاً لفظياً بين الشخصيات، بل يتضمن طرفاً ثالثاً أساسياً هو المتلقي، إذ يُوجَّه الحوار إليه بقدر ما يُوجَّه بين الشخصيات (مقلد، 1975، ص 12). ويكتسب الحوار مكانة محورية في المسرحية، كونه الوسيلة الأساسية في رسم الشخصيات والأحداث، ومنحهما شكلاً فنياً يميزهما عن بقية الفنون الأدبية (السويلم، 2008، ص 21). وقد أكد توفيق الحكيم على هذه الأهمية بقوله: "إذا ذُكرت المسرحية ذُكر معها الحوار" (الحكيم، 1952، ص 148).

وخلاصة القول، إن الحوار المسرحي يمثل جوهر العمل المسرحي، إذ يقدّم الأفكار من خلال وسائل فنية متعددة تهدف إلى التأثير في المتلقي وإقناعه. وهو في حقيقته منظومة متكاملة من العلاقات والعناصر التي تُنتج المعنى داخل العرض المسرحي، ويتسم ببنية درامية تقوم على التعدد الصوتي والدلالي والفني (عواد، 1996، 35).

المطلب الثاني: نشأة الكتابة المسرحية في ليبيا

تُعد فترة الخمسينيات نقطة الانطلاق الحقيقية لميلاد النص المسرحي الليبي، سواء من خلال نشره في الصحف أو طباعته في كتب مستقلة. وقد برزت في نصوص هذه المرحلة ملامح الشخصية الليبية، مع التأكيد على دورها الفاعل في المجتمع، وإبراز خصوصيتها وإبداعها في مختلف الأجناس الأدبية. كما شهدت هذه الفترة وما تلاها جهوداً واضحة لتطوير المسرح الليبي وتعزيز مكانته، وذلك عبر إنتاج نصوص مسرحية تعكس واقع المجتمع، وتعالج قضاياه، وتعبر عن طموحاته، وتسعى إلى طرح حلول لمشكلاته. وقد تجلّى الاهتمام بالنص المسرحي في صور متعددة، من بينها كتابة المقالات النقدية التي تناولت أسس التأليف المسرحي وقواعده ووضحت معالمه (المجراب، 1986، ص 34).

ومن أبرز رواد الكتابة المسرحية في ليبيا خلال هذه المرحلة: الكاتب المسرحي عبد الحميد الصادق المجراب، إلى جانب الشاعرين أحمد قنابة وإبراهيم الأسطى عمر، حيث يُعدّ هؤلاء من الجيل الأول لرواد المسرح الليبي. وقد أسهم عبد الحميد المجراب في عدد من الأعمال المسرحية التي قدمتها فرقة إيطالية عُرفت باسم "الدبولاكورو"، والتي ضمت مجموعة من الهواة، غالبيتهم من الأجانب، مع مشاركة محدودة من الليبيين، واستمر نشاطها بين عامي 1925 و1936. كما شارك أحمد قنابة في التمثيل ضمن هذه الفرقة طوال تلك الفترة، مما أسهم في تعميق اهتمامه بالمسرح. ومن أبرز أعمال المجراب كتاب "سبب بسيط" الذي ضم خمس مسرحيات قصيرة، إلى جانب مسرحية "الانتهازي" (1975)، إضافة إلى أعمال أخرى غير منشورة مثل: "الصبر باهي" (1957)، و"المتشرد" (1958)، و"لو تشرق الشمس في الليل"، و"من الأرض إلى الأرض" وغيرها (الراعي، 1999، ص 404).

وفي منتصف ستينيات القرن العشرين، وتحديداً عام 1965، قدّم الأديب عبد الله القويري مسرحيته "الجانب الوضيء"، التي تتألف من ثلاثة فصول، ونُشرت لاحقاً ضمن كتاب بعنوان "عشر مسرحيات". وتعالج هذه المسرحية قضايا وطنية تتعلق بانشغالات الشباب الليبي وهمومه، خاصة ما يتصل بالتحرر من القيود السياسية والاجتماعية (الراعي، 1999، ص 388). كما كتب القويري عام 1972 مسرحية "الصوت والصدى."

ومن الكتّاب الذين أسهموا في إثراء المسرح الليبي أيضاً المهدي أبو قرين، الذي نُشرت له مسرحية "زريعة الشياطين" عام 1973، وكذلك عبد الكريم خليفة الدناع، الذي كان له دور بارز في تأسيس الفرقة المسرحية التابعة للنادي الأهلي المصراتي، وأسهم في إعداد عدد من المسرحيات العربية والعالمية. وقد عُرضت مسرحيته "دوائر الرفض والسقوط" في "مهرجان المسرح الليبي" الأول عام 1971، وكذلك في "المهرجان الوطني الجزائري" في العام نفسه. ومن أعماله الأخرى: "سعدون"، و"باطل الأباطيل"، و"المحنة"، و"العاشق" (الراعي، 1999، ص 399).

كما يُعد الأزهر أبو بكر حميد من أبرز كتّاب المسرح الليبي، حيث قدّم عدداً كبيراً من الأعمال المسرحية، منها: "وتحطمت الأصنام" و"السماسرة" (1971)، و"الأرض والناس" و"دولاب الملابس وحجرة الماكياج" (1973)، و"إبليس كان هنا" (1975)، و"يوم الهاني" و"نقابة الخنافس" (1976). وقد أسس لاحقاً فرقة المسرح الليبي وتولى إدارتها (دليل المؤلفين العرب الليبيين. 1977).

ومن الأسماء البارزة كذلك أحمد إبراهيم الفقيه، الذي كان عضواً في المسرح القومي، وأسّس فرقة مسرحية أهلية عام 1959، وأسهم في التأليف والإخراج والتمثيل. ومن أبرز أعماله المسرحية: المسرحية الغنائية "هند ومنصور" (1971)، إضافة إلى مسرحيتين من فصل واحد هما: "زائر المساء" و"صحيفة الصباح" (الراعي، 1999، ص 415).

كما برز عبد الرحمن حقيق ضمن كتّاب المسرح الليبي، حيث نُشرت له مسرحية "الزنجي الأبيض" عام 1976 (الراعي، 1999، ص 415).

وخلال السبعينيات والثمانينيات، بدأ النص المسرحي الليبي يتجه نحو مزيد من النضج، باحثاً عن سبل التطور والتجديد، خاصة مع تنظيم المهرجان المسرحي الوطني الثاني عام 1973، الذي أكد على أهمية النص المسرحي وضرورة تطويره. وأسهمت هذه المرحلة في توجيه الفرق المسرحية نحو تقديم نصوص تعالج قضايا الإنسان الليبي والعربي، وتسعى إلى مناقشتها وتحليلها، مع ربطها بالهوية التاريخية والثقافية للمجتمع (الهويدي، 1981، ص41).

المبحث الثالث: المسرح الوطني الليبي بين الإنتاج والموضوعات والتحديات

عند تتبع النصوص المسرحية الليبية يتبين أنها لا تخرج في مجملها عن تلك الكتابات ذات الطابع الجماعي، ويظهر ذلك بوضوح من خلال الموضوعات التي تناولها الكُتّاب والقضايا التي عالجتها هذه النصوص، إذ انحصرت غالبًا في محورين أساسيين هما: قضية الوطن والصراع من أجل الحرية، ومعاناة الفرد الاجتماعية الناتجة عن الفقر والجوع والمرض.

وقد شغل موضوع الوطن حيزًا واسعًا في الكتابة المسرحية الليبية، كما يتضح في أعمال مثل *انتفاضة العملاق* لعبدربه الغناي، و*ثورة عمر المختار* لمحمد الفيتوري، و*ثورة صاحب العباءة* لعبد الباسط عبد الصمد، و*الأرض والناس* للأزهر أبو بكر حميد، و*بلاد وبلادك يا صالح* لعبد الحميد المجراب، وغيرها من النصوص التي تناولت قضية الوطن وسعي الشعوب للتحرر من سيطرة الاحتلال. وقد تجاوزت بعض هذه الأعمال الإطار المحلي لتأخذ بعدًا قوميًّا، حيث عالجت قضايا الوطن العربي أو القارة الإفريقية، كما في نص *أحزان أفريقيا* لمحمد الفيتوري، و*البطل* لعبد ربه الغناي، و*انفصام السجين* لمحمد صالح القمودي.

المطلب الأول: فرقة المسرح الوطني طرابلس

تأسست هذه الفرقة سنة 1966م تحت اسم "فرقة المسرح القومي"، وشُكّلت لجنة ضمت عددًا من الأساتذة والمختصين لإجراء اختبارات نظرية وتطبيقية للمترشحين لعضويتها، كما تم تعيين الفنان عمران راغب المدنيني مديرًا للفرقة، والاستعانة بالخبير المسرحي التونسي محمد عبد العزيز العقربي الذي كان يعمل أستاذًا بمعهد جمال الدين الميلادي للتمثيل والموسيقى للعمل داخل الفرقة (قرفال، 2023م، ص 253).

بدأت الفرقة منذ تأسيسها في التحضير لتقديم عروضها المسرحية، واستمرت في إنتاج الأعمال دون انقطاع، وإن تفاوت حجم الإنتاج من سنة إلى أخرى. وقد واجهت في بداياتها عدة صعوبات، إذ يشير الباحث المجراب إلى أن أول برنامج مرحلي للفرقة فشل بسبب عدم تمكنها من تقديم مسرحية *عطيل* لشكسبير، والتي كان من المقرر إخراجها من قبل المخرج التونسي محمد عبدالعزيز العقربي (المجراب، 1986م، ص 178).

وفي سنة 1974م انبثقت عن الفرقة الأم فرقة مسرحية حملت اسم "فرقة حمدي"، واهتمت بالأعمال الشعبية الكوميدية، وكان أعضاؤها يمارسون المسرح دون تفرغ كامل، بل مقابل مكافآت مالية، قبل أن يتم لاحقًا دمجهم في فرقة المسرح الوطني بطرابلس وتفرغهم للعمل المسرحي بشكل كامل.(قرفال، 2023م، ص 261).

وبعد قرار دمج فرقة حمدي بشكل كامل ضمن فرقة المسرح الوطني، اختفى اسمها من الساحة المسرحية، وأصبحت أعمالها جزءًا من تاريخ الفرقة الأم، كما تم إدماج أعضائها من ممثلين ومخرجين وفنيين ضمن منظومة الاحتراف المسرحي سنة 1975م (المجراب، 1986م، ص 179).

المطلب الثاني: المسرحيات التي قدمتها فرقة المسرح الوطني طرابلس

قدمت الفرقة خلال مسيرتها عددًا من الأعمال المسرحية على النحو الآتي (قرفال، 2023م، ص 264 – 274):

- في سنة 1968م قدمت مسرحيتي *شجرة النصر* و*صفحة من الجهاد* من تأليف طاهر جديع وإخراج الأمين ناصف، كما قدمت في السنة نفسها مسرحية *حسناء قورينا* من تأليف بلاوكس وترجمة علي فهمي خشيم وإخراج خالد مصطفى خشيم، وشاركت بها في مهرجان المغرب العربي للمسرح بتونس.
- وفي سنة 1969م عُرضت مسرحية *راشمون* من تأليف ريوفسكي أكوتولجاوا وإخراج الأمين ناصف، وشاركت في المهرجان الإفريقي الأول بالجزائر.
- أما سنة 1970م فقدمت الفرقة مسرحية *وتشرق الشمس من جديد* من تأليف وإخراج صبري عياد، وشاركت بها في مهرجان المغرب العربي بتونس سنة 1972م.
- وفي سنة 1971م قدمت مسرحية *شركان في بيت زاره* لمصطفى بهجت وإخراج عمران راغب المدنيني، وشاركت في مهرجان دمشق الأول، إلا أنها لم تعرض محليًا بسبب خلاف مع لجنة الرقابة. كما قدمت في السنة ذاتها مسرحية *وطني عكا* لعبدالرحمن الشرقاوي وإخراج الطاهر القبائلي، وشاركت في المهرجان الوطني الأول بطرابلس.
- وفي سنة 1972م قدمت مسرحية *الزير سالم* لألفرد فرج وإخراج الأمين ناصف.
- أما سنة 1973م فشهدت تقديم أول عمل باللهجة المحلية بعنوان *شكسبير في ليبيا* للأزهر أبو بكر حميد وإخراج خالد مصطفى خشيم، وشاركت في المهرجان الوطني الثاني بطرابلس.
- وفي سنة 1974م قدمت الفرقة مسرحيات متعددة منها *الأقنعة* لمحمد عبدالجليل القنيدي، و*في انتظار اليسار* لكليفورد أوديتس، و*الصوت والصدى* لعبدالله القويري، إضافة إلى *رقية* المقتبسة عن موليير.
- كما قدمت فرقة حمدي في الفترة نفسها أعمالًا مثل *كل شي يصلح* و*ما يقعد في الوادي إلا حجره.*
- وفي سنة 1975م عُرضت مسرحيات منها *نقابة الخنافس* للأزهر أبو بكر حميد، و*هو وهي والشيطان* لمحمد شرف الدين، و*حوش العيلة* لفرج قناو، و*الجانب الوضيء* لعبدالله القويري، والتي شاركت في مهرجان الكويت سنة 1977م.
- وفي سنة 1976م قدمت الفرقة مسرحية *عظيم اطوير الليل* المأخوذة عن *الوطواط* بإعداد وإخراج بلقاسم مليقطة.

المطلب الثالث: صعوبات واجهت مسيرة الفرق الوطنية

على الرغم من الجهود التنظيمية والتطويرية التي سعت الجهة المشرفة على المسرح إلى تنفيذها، فإن الحركة المسرحية خلال تلك الفترة وما تلاها لم تخلُ من صعوبات ومعوقات أثرت في مسارها، وأوقفت أو كادت توقف استمرار تطور الفرق المسرحية. وقد ظهرت بعض هذه الصعوبات نتيجة لتغير الزمن وتطور الظروف، بينما ارتبط بعضها الآخر ببنية الحركة المسرحية منذ بداياتها (رشدان، 2024)، منها:

1. تمثل أحد أبرز هذه الصعوبات في تراجع اهتمام المؤسسة الرسمية بالمسرح في المراحل اللاحقة لفترة التكوين، وعدم إدراجه ضمن أولوياتها، مما أدى تدريجيًا إلى تهميشه وإقصائه. وقد ارتبط ذلك بالسياسة الإعلامية والثقافية التي تبنتها الدولة بعد خطاب أزوارة ونقاطه الخمس، ومنها ما عُرف بالثورة الثقافية، وما صاحبها من محاكمات للكتاب والمثقفين

وتقييد لحرية الرأي والتعبير، وهو ما انعكس مباشرة على المسرح بوصفه واجهة ثقافية بارزة. وقد تفاقم الوضع بعد سنة 1976م، حيث لم ينتظم المهرجان الوطني للفنون المسرحية خلال فترة الدراسة إلا لدورتين فقط ثم توقف لفترة طويلة، ليُستعاض عنه بتظاهرات وأيام مسرحية ومهرجانات محدودة في بعض المدن.

2. تمثلت صعوبة أخرى في حذر السلطة من المسرح باعتباره خطابًا تفاعليًا مباشرًا، مما أدى إلى تشديد الرقابة بأشكالها المختلفة على النص والعرض والعاملين في المجال، وهو ما زاد من القيود المفروضة على المسرحيين وأسهم في انخفاض حجم الإنتاج المسرحي.
3. كما عانت الفرق المسرحية من مشكلات إدارية ومالية، تمثلت في غياب مقار ثابتة للفرق، وضعف الدعم المالي أو انعدامه، إلى جانب نقص أماكن العروض المسرحية، وإن وُجدت فهي محدودة وتتبع جهات خارج قطاع الثقافة.
4. ومن الصعوبات أيضًا قلة العناصر النسائية داخل الفرق المسرحية، وغياب الدعم والتشجيع اللازم لهن من الجهات المعنية، إضافة إلى توقف المكافآت المالية التي كانت تصرف لأعضاء فرق المسرح الوطني، مما أدى إلى توقف بعض الفرق وانسحاب عدد من أعضائها.
5. كذلك لم تستمر الجهة الرسمية في تنفيذ سياساتها وبرامجها التدريبية، سواء الداخلية أو الخارجية، المتعلقة بتأهيل العاملين في المسرح في مختلف مجالاته الفنية.
6. كما لم يتم تمديد فترة انتداب الخبراء المسرحيين الذين تم استقدامهم للعمل ضمن فرق المسرح الوطني، ولم يُعوّضوا بخبراء آخرين، الأمر الذي أدى إلى توقف مسار التطوير الفني الذي كان قائمًا خلال فترة وجودهم.
7. وأخيرًا، توقف تنفيذ الدورات التدريبية الداخلية والخارجية التي كانت قد انطلقت في المرحلة الأولى، مما ساهم في إضعاف عملية التأهيل المستمر للعاملين في المجال المسرحي.

وقد أدت هذه المعوقات مجتمعة إلى إبطاء نمو الحركة المسرحية وتراجع مستوى تطورها بعد مرحلة التنظيم، الأمر الذي انعكس سلبًا على أداء الفرق الوطنية واستمراريتها.

خاتمة

خلصت هذه الدراسة إلى أن المسرح الليبي لم يكن مجرد شكل فني للتسلية أو العرض الجمالي، بل كان فضاءً ثقافيًا وفكريًا تفاعليًا ارتبط منذ نشأته بالتحولات السياسية والاجتماعية التي شهدها المجتمع الليبي. وقد تبين من خلال تحليل النصوص والعروض المسرحية أن الخطاب السياسي كان حاضرًا بصورة مباشرة أو غير مباشرة داخل البنية المسرحية، سواء عبر التناول الصريح للقضايا الوطنية أو من خلال التوظيف الرمزي والإيحائي للأحداث والشخصيات.

كما أظهرت الدراسة أن الفترة الممتدة بين (1966–1976م) تمثل مرحلة مفصلية في تطور المسرح الليبي، حيث شهدت تناميًا في الإنتاج المسرحي وتبلورًا أوضح للخطاب السياسي، إلى جانب بروز مؤسسات وفرقة المسرح الوطني التي أسهمت في تنظيم الحركة المسرحية وتطويرها. وفي المقابل، كشفت الدراسة عن مجموعة من التحديات التي واجهت المسرح الليبي، مثل الرقابة، وضعف الدعم المؤسسي، والمشكلات الإدارية والمالية، مما انعكس على استمرارية الإنتاج وتطوره.

أولا: النتائج

- اتضح أن الخطاب السياسي كان عنصرًا أصيلًا في بنية المسرح الليبي، وليس عنصرًا طارئًا عليه.
- تنوع حضور الخطاب السياسي بين الطرح المباشر والرمزي وفقًا للظروف السياسية والرقابية.
- لعب المسرح الوطني دورًا محوريًا في تطوير الإنتاج المسرحي وتنظيمه خلال الفترة محل الدراسة.
- تأثر المسرح الليبي بشكل واضح بالسياق السياسي والاجتماعي، مما انعكس على موضوعاته وأشكال تعبيره.
- أسهمت القيود الإدارية والرقابية وضعف الإمكانيات في الحد من تطور الحركة المسرحية واستمراريتها.

ثانيا: التوصيات

- ضرورة دعم الدراسات الأكاديمية المتخصصة في المسرح الليبي، خاصة الدراسات التي تتناول الخطاب السياسي فيه.
- الاهتمام بأرشفة النصوص والعروض المسرحية الليبية وحفظها بوصفها جزءًا من الذاكرة الثقافية الوطنية.
- تشجيع الدراسات المقارنة بين المسرح الليبي والمسرح العربي فيما يتعلق بتجليات الخطاب السياسي.
- إعادة قراءة التجارب المسرحية الليبية القديمة بمنهجيات حديثة في تحليل الخطاب المسرحي.
- تعزيز الدعم المؤسسي للحركة المسرحية بما يضمن استقلاليتها وتطورها بعيدًا عن القيود غير الفنية.

المراجع

ابن منظور، محمد. (د.ت.). لسان العرب (مادة: سرح). دار صادر، بيروت –لبنان.

أبو قرين، المهدي. (1978). تاريخ المسرح في ليبيا. الشركة العامة للنشر والتوزيع، طرابلس ليبيا.

أردش، أسعد. (1979). المخرج في المسرح المعاصر. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت.

إيلام، كير. (1992). سيمياء المسرح والدراما (رئيف كرم، مترجم). المركز الثقافي العربي، بيروت.

برشيد، عبد الكريم. (1985). حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي. دار الثقافة، الدار البيضاء– المغرب.

بلخيري، أحمد. (2010). سيميائيات المسرح. مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء.

بن ذريل، عدنان. (1963). فن المسرحية مع تلخيص لكتاب الشعر لأرسطو طاليس. دار الفكر، دمشق، سوريا.

الحكيم، توفيق. (1952). فن الأدب. مكتبة الآداب (أو أبوالعيس)، القاهرة، مصر.

الحلبي، سمير عبد الرحيم. (1981). معجم المصطلحات المسرحية. دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد.

حمادة، إبراهيم. (1971). معجم المصطلحات الدرامية المسرحية. دار الشعب القاهرة، مصر.

دليل المؤلفين العرب الليبيين. (1977). دار الكتب، ليبيا.

الراعي، علي. (1999). المسرح في الوطن العربي. سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ط2، الكويت.

رشدان، علي يوسف. (2024). فرق المسرح الوطني في ليبيا ودورها في الحركة المسرحية 1966–1976. مجلة كلية الفنون والإعلام، 9(17). جامعة مصراتة.

رشيد، عبد الكريم. (1980). المسرحية في أفق التساؤل. مجلة الوحدة، (يوليو/أغسطس).

سلام، أبو الحسن عبد المجيد. (1993). حيرة النص المسرحي بين النثر والاقتباس والإعداد والتأليف. مركز الإسكندرية للكتاب، القاهرة، ط2.

السويلم، نوال بنت ناصر. (2008). الحوار في المسرح الشعري بين الوظيفة الدرامية والجمالية. دار المفردات للنشر والتوزيع، ط1، الرياض.

عاصي، ميشال. (د.ت.). الفن والأدب. مؤسسة نوفل، بيروت– لبنان.

عرسان، علي عقلة. (1978). سياسة في المسرح. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق.

عكاشة، محمود، (2005)، لغة الخطاب السياسي، دراسة تطبيقية في ضوء نظرية الاتصال، ط1، القاهرة، مصر، دار النشر للجامعات.

عواد، علي. (1996). تعدد الأصوات في الخطاب المسرحي. مجلة الدراما، عمان، (1)، 35.

الفياض، دلال مصطفى، وحجاب، عزت محمد. (2023). تحليل الخطاب السياسي في المسرح الأردني: تجربة مخلد الزيودي أنموذجا: دراسة تحليلية(رسالة ماجستير غير منشورة). جامعة الشرق الأوسط، عمان. مسترجع من Record/com.mandumah.search//:http/1367089

قواص، هند. (1981). المدخل إلى المسرح العربي. دار الكتاب اللبناني، بيروت –لبنان.

المجراب، عبد الحميد الصادق .(1986) .*المسرح الليبي في نصف قرن* .المنشأة العامة للنشر والتوزيع والإعلان، ط1، طرابلس–ليبيا.

مقلد، طه عبد الفتاح. (1975). الحوار في القصة والمسرحية والإذاعة والتلفزيون. مكتبة الشباب، القاهرة، مصر.

مليطان، عبد الله سالم. (2008). مدونة المسرح الليبي. دار مداد للطباعة والنشر، طرابلس – ليبيا، ط1، 1/35.

الهويدي، عبد الله. (1981). في المهرجان المسرحي الوطني الثاني. مجلة كل الفنون، ليبيا.

وهبة، مجدي، والمهندس، كامل. (1979). معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب. مكتبة لبنان، بيروت.