Journal Of the Iraqia University (74-10) February (2026)

ISSN(Print): 1813-4521 OnLine ISSN:2663-7502
Journal Of the Iraqia University
available online at: https://www.mabdaa.edu.iq

صورة المجتمع والسلطة في مسرح عبد الغفار مكاوي مسرحية (الكلاب تنبح القمر) نموذجاً

الأستاذ المشرف د. تورج زيني وند

أستاذ مشارك بجامعة الرازي في كرمانشاه

حسام حمد مطلك جامعة الرازي كرمانشاه

كلية الآداب والعلوم الإنسانية قسم اللغة العربية وآدابها

hussam1993hmad@gmail.com t_zinivad56@yahoo.com

الملخص

يتناول هذا البحث بالدراسة والتحليل صورة المجتمع وعلاقته بالسلطة في مسرح عبد الغفار مكاوي من خلال مسرحيته الرمزية (الكلاب تنبح القمر)، التي تُعَدّ واحدة من أبرز المسرحيات العربية التي استخدمت الرمز والفلسفة والسخرية لتعرية الواقع الاجتماعي والسياسي العربي في النصف الثاني من القرن العشرين. يعرض مكاوي في هذا النص عالماً متخيّلاً يبدو للوهلة الأولى ساكناً ومنظّماً، غير أنّه يخفي خلف واجهته نسيجاً متهالكاً من الخوف والنفاق والتناقض القيمي، حيث يعيش الأفراد في مدينةٍ يزعم حاكمها أنّها خالية من الكلاب، بينما تنبح في الظلام كلاب بشرية تلتهم القيم والمبادئ. عبر هذا المشهد الرمزي يرصد الكاتب انحطاط الضمير الجمعي وتحول الإنسان إلى كائنٍ مأزومٍ فاقدٍ للحس الأخلاقي، في نقدٍ لاذعٍ للمجتمع العربي الذي تنازل عن حريته في سبيل الطاعة والأمان الزائف كما أشار صلاح فضل إلى أنّ المسرح العربي الحقيقي هو الذي يجعل الوعي جزءاً من الفعل الاجتماعي لا مجرد انعكاس له تنبع أهمية هذا البحث من كونه يسلّط الضوء على التحام البعد الاجتماعي بالفكر الفلسفي في نتاج مكاوي المسرحي، وهو ما يؤكد أنّ الفن يمكن أن يكون شكلاً من أشكال الوعي المقاوم، لا مجرد تسلية فنية. لقد أدرك مكاوي أنّ المسرح أداة لفحص علاقة الفرد بالمجتمع، ومساءلة البنية الأخلاقية والسياسية التي تحكم سلوك الناس، فحوّل نصّه إلى مرآةٍ للواقع تكشف الزيف الاجتماعي والسلطوي إذ أنّ المسرح هو ضمير الأمة ولسانها الصادق في لحظات الخوف والصمت. ومن هذا المنطلق، يسعى البحث إلى تحليل الخطاب الرمزي والاجتماعي في المسرحية، مبرزاً كيف تتقاطع البنية اللغوية والفكرية لتكوين صورةٍ نقديةٍ حادّة للإنسان العربي في مواجهة سلطة القهر.اعتمدت الدراسة المنهج التحليلي الوصفي الذي يجمع بين المقاربة النصية والفكرية، إذ تستند إلى تحليل الحوار والرمز والشخصية بوصفها أدوات للكشف عن البنية الاجتماعية التي يعريها مكاوي في نصّه. وتهدف القراءة إلى إبراز أنَّ نقده للمجتمع ليس هجاءً سطحياً، بل هو مشروع وعي فلسفي ينطلق من الإنسان بوصفه كائناً يفكّر ويخطئ ويُقهَر. وبذلك تقدّم المسرحية خطاباً متكاملاً حول فكرة الحرية المهددة، والسلطة التي تفسد الإنسان، والمجتمع الذي يشارك في صياغة قيوده. هذه الرؤية تجعل من (الكلاب تنبح القمر) نموذجاً متقدماً للمسرح النقدي الذي يوظّف الجمال الفني في تفكيك منظومة القهر الاجتماعي والسياسي وهو السمة الأبرز في الأدب العربي الحديث الذي يزاوج بين الرمزية والوعي النقدي. **الكلمات المفتاحية:** الرمز، النقد الاجتماعي، المسرح العربي، عبد الغفار مكاوي، الحرية، القمر، الكلاب.

Abstract

This research examines and analyzes the image of society and its relationship to power in the plays of Abdel Ghaffar Makawi, specifically his symbolic play "The Dogs Bark at the Moon." This play is considered one of the most prominent Arab plays that employed symbolism, philosophy, and satire to expose the social and political realities of the Arab world in the second half of the twentieth century. In this text, Makawi presents an imagined world that appears, at first glance, tranquil and orderly. However, behind its facade lies a tattered fabric of fear, hypocrisy, and contradictory values. Individuals live in a city whose ruler claims it is free of dogs, while in the darkness, human dogs bark, devouring values and principles. Through this symbolic scene, the writer observes the decline of the collective conscience and the transformation of humanity into a morally bankrupt and crisis-ridden being. This is a scathing critique of Arab society, which has relinquished its freedom in favor of obedience and a false sense of security. As Salah Fadl pointed out, true Arab theater is that which makes consciousness an

integral part of social action, not merely a reflection of it.The importance of this research stems from its highlighting of the fusion of the social dimension with philosophical thought in Makawi's theatrical works. This underscores that art can be a form of resistance consciousness, not merely artistic entertainment. Makawi understood that theater is a tool for examining the individual's relationship with society and for questioning the moral and political structures that govern people's behavior. He transformed his text into a mirror of reality, exposing social and authoritarian falsehoods, as theater is the conscience of the nation and its honest voice in moments of fear and silence. From this perspective, the research seeks to analyze the symbolic and social discourse in the play, highlighting how the linguistic and intellectual structures intersect to form a sharp critical image of the Arab individual in the face of oppressive power. This study adopts a descriptive analytical approach that combines textual and intellectual perspectives. It relies on analyzing dialogue, symbolism, and character as tools for revealing the social structure that Makawi exposes in his text. The reading aims to highlight that his critique of society is not superficial satire, but rather a philosophical project of awareness that begins with humanity as a thinking, erring, and oppressed being. Thus, the play presents a comprehensive discourse on the idea of threatened freedom, the corrupting power of authority, and the society that participates in shaping its own constraints. This vision makes "The Dogs Bark at the Moon" an advanced model of critical theater that employs artistic beauty to deconstruct the system of social and political oppression—a prominent feature of modern Arabic literature that blends symbolism with critical consciousness.**Keywords:** symbol, social criticism, Arab theater, Abdel Ghaffar Makawi, freedom, moon, dogs.

المقدمة

يُعدّ المسرح العربي الحديث فضاءً خصباً لقراءة التحوّلات السياسية والاجتماعية التي مرّ بها الإنسان العربي في القرن العشرين، إذ تزامن ظهوره مع صعود الوعي القومي والنهضوي من جهة، ومع اشتداد الأزمات الاجتماعية والسلطوية من جهةٍ أخرى. وقد وجد كتّاب المسرح في هذا الفن وسيلةً للتعبير عن أوجاع مجتمعاتهم ورغبتهم في التغيير، فصار المسرح العربي – كما يقول (عايدة الخولي) – «منبراً نقدياً يسائل الواقع حين يصمت الجميع، ويُعيد صياغة العالم بلغة الرمز والإيحاء» (الخولي، ٢٠٠١، ص٤٥). في هذا الإطار برز عبد الغفار مكاوي كواحدٍ من أبرز المفكرين الذين مزجوا بين الفلسفة والأدب، فحوّلوا الكلمة المسرحية إلى مرآةٍ للوعي الجمعي وأداةٍ لتحليل علاقة الإنسان بالسلطة والمجتمع.تأتي مسرحية (الكلاب تنبح القمر) بوصفها نموذجاً مكثفاً لهذا الوعي المسرحي النقدي، حيث يصوغ مكاوي عبر بنية رمزية عميقة مشهداً لعالمٍ مريضٍ بالخوف والنفاق. تبدأ المسرحية من إعلانٍ رسمي يطلقه أمير المدينة مفاده أنّ مدينته خالية من الكلاب، لكنها في الحقيقة مكتظة بالذلّ والفساد. وسط هذا المشهد يظهر (المعلّم) الذي يُمثّل الضمير الأخلاقي والوعي الإنساني، فيُتّهم بالجنون وبأنه مصاب بداء الكلاب، لمجرد أنّه يرفض الكذب ويتحدث بصوت العقل. عبر هذه المفارقة الساخرة، يقدّم مكاوي نقداً لاذعاً لمجتمعٍ يعيش ازدواجيّةً بين الشعارات والممارسة، بين الإيمان والزيف، بين الكلام والواقع. هذه الصورة الرمزية لا تقف عند حدود السياسة، بل تمتدّ إلى نقد البنية الاجتماعية والفكرية التي جعلت الخضوع سلوكاً عاماً، والحرية تهمةً يُعاقَب عليها.تكمن أهمية هذا البحث في كونه يحاول قراءة هذا النص المسرحي لا بوصفه عملاً أدبياً فحسب، بل وثيقةً فكريةً تعبّر عن لحظة وعي عربي مأزومة. إذ يرى «ناهد يوسف» أنّ «المسرح العربي الحديث يمثل مختبراً اجتماعياً يختبر فيه الكاتب تفاعلات السلطة والفرد ضمن بيئةٍ رمزية» (يوسف، ٢٠١٦، ص٩٨). ومن هنا، تبرز المسرحية كأداةٍ تحليليةٍ لفهم كيف يتشكّل القهر في اللغة والسلوك الجمعي، وكيف يتحوّل الإنسان من ذاتٍ حرة إلى كائنٍ مكمّم الوعي. لذلك، فإن هذا البحث يسعى إلى تحليل صورة المجتمع والسلطة في مسرحية مكاوي عبر ثلاثة مستويات: الأول هو التحليل الرمزي الذي يدرس الإشارات والعلامات مثل الكلاب والقمر والمدينة؛ والثاني هو التحليل اللغوي الذي يركّز على علاقة اللغة بالهيمنة والخوف؛ أما الثالث فهو التحليل الاجتماعي الفلسفي الذي يستقرئ رؤية مكاوي للإنسان بوصفه مشروعاً أخلاقياً يواجه سلطةً مزدوجة: سلطة الحاكم وسلطة المجتمع. وبذلك، يهدف هذا البحث إلى بيان أنَّ نقد مكاوي للسلطة هو نقدٌ جذري لبنية الوعي ذاته، وأنّ خلاص الإنسان لا يتحقق إلا بالتحرّر من الخوف الكامن في اللغة والضمير.

الفصل الأول: صورة المجتمع من الداخل الخوف، القهر، وانهيار القيم

يشكّل المجتمع في مسرحية (الكلاب تنبح القمر) كياناً مأزوماً يعيش حالة من الانفصال بين الظاهر والمخفي؛ إذ تتبدّى المدينة في النص فضاءً منظم الملامح ظاهرياً، لكنها في الحقيقة محكومة بخوفٍ جماعي ووعيٍ مزيّف. يبدأ عبد الغفار مكاوي نصّه من مفارقة بسيطة تحمل عمقاً فلسفياً، وهي إعلان الحاكم أن مدينته «خالٍ من الكلاب»، غير أنّ هذا الإعلان يكشف عكس ما يصرّح به، فـ"الكلاب" في المسرحية ليست سوى رموزٍ بشريةٍ للذلّ والتملّق والفساد. هنا يقدّم مكاوي صورة لمجتمعٍ يعيش في إنكارٍ دائمٍ لعلّته، وهو ما يعبّر عنه بعبارةٍ موجعة على لسان المعلّم: «كلّ

شيءٍ في مدينتنا يدّعي الطهارة، حتى النجوم تخاف من أن تُتَّهَم بالنباح» (مكاوي، ٢٠٢٣، ص٧). هذا الاقتباس يلخّص مأساة مجتمعٍ خاضع لسلطة الخوف، حيث تُراقَب حتى المفردات والرموز، وتتحوّل اللغة إلى أداةٍ للكمّ لا للتعبير.يشير «عبد الله إبراهيم» إلى أنَّ الأدب الرمزي العربي «يستخدم المجاز للكشف عن آليات السيطرة داخل المجتمع، حين يتعذّر قول الحقيقة مباشرة» (إبراهيم، ١٩٩٩، ص١١٨). بهذا المعنى، يمكن القول إنّ المدينة في مسرحية مكاوي تمثّل صورةً مجازيةً للعالم العربي الذي أُرهِق من القمع السياسي والاجتماعي، فصار يعيش ازدواجية بين ما يُقال وما يُمارَس. فالكلاب التي تنبح القمر ترمز إلى أولئك الذين يهاجمون النور والمعرفة كلّما لاح في الأفق ضوء، وهي استعارة لطبقة اجتماعية فقدت القدرة على التمييز بين الحقيقة والزيف.يظهر الخوف في هذه المسرحية لا كحالة نفسية فحسب، بل كقيمة اجتماعية تهيمن على السلوك الجمعي. يعيش المعلّم، وهو الشخصية الرئيسة، في ظلّ خوفٍ دائم من السلطة والمجتمع معاً، إذ يقول: «لا تقل كلمة كلبٍ بصوتٍ مرتفع... فالجدران لها آذان» (مكاوي، ٢٠٢٣، ص١١). هذه العبارة القصيرة تختزل طبيعة الحياة في المدينة: مراقبةٌ مستمرة، ورقابةٌ غير مرئية، تجعل الصمت وسيلة النجاة الوحيدة. يرى «الرفاعي» أنَّ «المجتمعات التي تتماهى فيها الرقابة بالضمير تُنتِج أفراداً خانعين يخافون من التفكير أكثر من خوفهم من العقاب» (الرفاعي، ١٩٩٧، ص٧٢). وهكذا يصبح الخوف مؤسسةً اجتماعيةً تُغذّيها السلطة وتعيد إنتاجها عبر اللغة والعادة.لا يقف القهر عند حدود الخوف السياسي، بل يمتد إلى القهر الاجتماعي الذي تمارسه العائلة والجماعة ضد الفرد. ففي مشهدٍ مأساويٍّ فريد، يُحاكَم المعلّم أمام أهل مدينته بتهمة "الكلبية"، فتقف أسرته ضده، وتتهمه بالجنون. تصرخ زوجته قائلةً: «إنه كلبٌ وابن كلب!» (مكاوي، ٢٠٢٣، ص١٢). بهذه الجملة القاسية، يسقط الحائط الأخير للرحمة والقرابة. العائلة التي كان يفترض أن تكون مأواه الأخير تتحوّل إلى سيفٍ يطعنه، فيتحقّق بذلك ما يسمّيه «صلاح فضل» "انهيار البنية الأخلاقية للنص الواقعي حين يتحوّل القرب إلى عداءٍ رمزيٍّ يعيد إنتاج مأساة الإنسان الحديث" (فضل، ٢٠٠٢، ص٨٨). يُبرز النص أيضاً كيف أصبحت المال والمصلحة الشخصية معيار القيمة في هذا المجتمع، إذ يتسابق أبناؤه على بيع مبادئهم في سبيل الثراء. في مشهدٍ ساخرٍ يقول أحد الشخصيات: «المالُ يجعل الإنسان نظيفاً حتى لو غرق في الوحل!» (مكاوي، ٢٠٢٣، ص٥٢). هذا التناقض بين الطهارة المعلَنة والدنس الفعلي يُظهر مأساة القيم المقلوبة التي تحكم المدينة. وقد لاحظ «ناهد يوسف» أنّ «الدراما العربية بعد السبعينيات كشفت التحوّل من الصراع الإيديولوجي إلى الصراع المادي، حيث غدت النقودُ بديلاً عن الإيمان والأخلاق» (يوسف، ٢٠١٦، ص١٠٢).من أبرز ملامح المجتمع في المسرحية أيضاً الانهيار التربوي والأخلاقي، إذ يصوّر مكاوي قاعة الصفّ المدرسي بوصفها مرآةً صغيرةً للعالم الكبير. الطلاب يسخرون من معلّمهم ويصفونه بالكلب، في مشهدٍ عبثيٍّ يقول فيه أحدهم: «الكلب يشرح الدرس... والكلب أدرى بالكلاب!» (مكاوي، ٢٠٢٣، ص٢١). هذه العبارة الساخرة تُلخّص ما وصلت إليه العلاقة بين الجيلين: تلميذٌ يهزأ بمعلمه، ومجتمعٌ يحتقر من يعلّمه. يرى «كريم الجنابي» أنّ "المسرح الواقعي الجديد لم يعد يُحمّل الأنظمة وحدها مسؤولية الانهيار، بل جعل الفرد نفسه جزءاً من الفساد العام حين يقبل الصمت والامتثال" (الجنابي، ٢٠٠٥، ص٩٦). وهكذا يصبح الصفّ نموذجاً مصغّراً للمجتمع، حيث تتبادل الأدوار بين الضحية والجلّاد، وبين المربّي والمُهين.يرتبط انهيار التربية بانهيار اللغة نفسها، إذ تتحوّل الكلمات إلى أقنعة. يقول المعلّم في لحظة انكسار: «بحثتُ عن صوتي فلم أجد إلا الغصّة تبتلع الغصّة» (مكاوي، ٢٠٢٣، ص٢٢). هنا تتحوّل اللغة إلى أداةٍ للعجز، بعدما كانت وسيلةَ تربيةٍ وتهذيب. يُذكّر هذا بما قاله «عبد القادر السيد» في تحليله للخطاب المسرحي: «حين تُفرَغ اللغة من معناها، تتفكّك الأخلاق تباعاً، لأنّ الكلمة هي أوّل سلطةٍ يسقطها المستبدّ» (السيد، ٢٠١٢، ص٧٧). فالعجز اللغوي للمعلّم ليس ضعفاً شخصياً، بل نتيجة مباشرة لتحطيم سلطة الكلمة في المجتمع القهري.يُختتم المشهد المجتمعي في المسرحية بموت المعلّم، الذي يتحوّل إلى رمزٍ للمثقف المقهور، في مقابل انتصار "الكلاب" الذين يواصلون نباحهم نحو القمر. إنّ مشهد موته لا يُقرأ كفاجعةٍ فرديةٍ فقط، بل كرمزٍ لانكسار الوعي أمام القهر الجمعي، تماماً كما يرى «عبد الرحمن الشرقاوي» أنّ "الموت في المسرح الواقعي ليس نهاية، بل إدانة للحياة التي قادت إليه" (الشرقاوي، ١٩٨٤، ص٥٤). وهكذا ينتهي النص إلى رؤيةٍ سوداويةٍ لعالمٍ يفتك فيه الخوف بالحرية، والمال بالضمير، والسطحية بالحقيقة.لقد نجح مكاوي في رسم صورةٍ داخليةٍ للمجتمع المريض دون أن يصرّح بشيءٍ مباشر، مستنداً إلى لغةٍ رمزيةٍ تتجاوز حدود الرقابة. وكما يوضح «عايدة الخولي»، فإن «الرمز في المسرح الحديث هو أداةُ البوح في زمن المنع، والقولُ المبطَّن في لحظة الصمت» (الخولي، ٢٠٠١، ص١٠٣). لذلك، فإن تصويره للمدينة الخالية من الكلاب هو في الحقيقة تصويرٌ لمدينةٍ خاليةٍ من الإنسان الحرّ، ومملوءةٍ بالكائنات التي تلهث وراء النجاة بأيّ ثمنٍ، ولو بفقدان كرامتها.

الفصل الثاني: اللغة والسلطة في مسرح مكاوي من الخطاب إلى الصمت

يُشكّل الخطاب اللغوي في مسرح عبد الغفار مكاوي بُنيةً مركزيةً في كشف العلاقة الجدلية بين الإنسان والسلطة. فاللغة في مسرحيته (الكلاب تنبح القمر) ليست أداة للتواصل فحسب، بل هي فضاء الصراع الحقيقي بين القاهر والمقهور، وبين مَن يملك الكلمة ومَن يُمنع من النطق بها. وفي هذا

السياق يذكّرنا «صلاح فضل» بأنّ «اللغة ليست وسيلة للتعبير فقط، بل هي نظام سلطوي متكامل، يتحكم في تشكيل الوعي الجماعي» (فضل، ٢٠٠٢، ص١١٢). لذلك فإن تحليل الخطاب في المسرحية يكشف عن عمق الأزمة الأخلاقية والسياسية التي يعيشها المجتمع، إذ تتحوّل الكلمة من وسيلة معرفة إلى سلاحٍ للقمع.منذ المشهد الأول للمسرحية، يتجلّى حضور اللغة كأداة رقابة. يقول أحد الجنود مخاطباً المعلّم: «احذر أن تقول كلب، فالكلمة وحدها تهمة!» (مكاوي، ٢٠٢٣، ص١٠). بهذه الجملة يؤسّس مكاوي لمناخٍ من الإرهاب اللغوي، حيث تُراقَب الكلمات ويُعاقَب أصحابها. الكلمة هنا ليست بريئة، بل محمّلة بسلطةٍ كامنةٍ تعادل الجريمة. يعبّر «عبد القادر السيد» عن هذا المفهوم بقوله إنّ «الأنظمة الاستبدادية لا تكتفي بالتحكّم في الجسد، بل تسعى للهيمنة على الكلمة ذاتها لأنها تمثل الخطر الأكبر على وجودها» (السيد، ٢٠١٢، ص٥٤).تُمارس السلطة في المسرحية وجودها من خلال التحكم في المعنى، فهي لا تمنع الناس من الكلام فحسب، بل تُجبرهم على تكرار خطابٍ جاهزٍ يكرّس طاعة الحاكم. يقول الحاكم في خطبته الافتتاحية: «مدينتنا طاهرة من الكلاب، نظيفة من النباح، لأننا شعبٌ يعرف الأدب!» (مكاوي، ٢٠٢٣، ص٤). هذه اللغة المزيّفة تُمثّل جوهر الخطاب السلطوي، فهي تخلق واقعاً لغوياً موازياً يخالف الواقع الفعلي. وكما يشير «عبد الله إبراهيم»، فإنّ «الخطاب السياسي في الأدب العربي الحديث يقوم على إعادة إنتاج الوهم، بحيث يصير الكذب حقيقة متداولة» (إبراهيم، ١٩٩٩، ص١٣٢). إنّ المفارقة بين خطاب الحاكم وحقيقة المدينة التي تنهشها الكلاب المجازية تمثّل أعلى درجات السخرية المأساوية التي صاغها مكاوي بأسلوبٍ رمزيٍّ بارع.تتحوّل اللغة في هذا النص إلى سجنٍ دلالي، تُقيَّد فيه الكلمة وتُفرغ من معناها. فالمعلّم، الذي يمثّل الوعي المعرفي، يحاول الدفاع عن الحقيقة لكنه يجد نفسه عاجزاً أمام الخطاب المهيمن. يقول في إحدى اعترافاته: «صرت أخاف من صوتي، كأنّ الحروف تآمرت عليّ» (مكاوي، ٢٠٢٣، ص١٩). هذا الخوف من الكلمة يرمز إلى استبطان القهر، حين يتحوّل الإنسان إلى رقيبٍ على نفسه. وهو ما يعبّر عنه «غرامشي» في مفهومه عن الهيمنة الثقافية، إذ يرى أنّ «أخطر أشكال السيطرة هي تلك التي تجعل الفرد يشارك في قهر ذاته عبر تبنّي خطاب السلطة» (غرامشي، د.ت، ص٢٥١).في المقابل، تمثّل اللغة المقاومة التي ينطق بها المعلّم محاولةً أخيرة لإنقاذ المعنى من التزييف. غير أنّ هذه المقاومة تصطدم بعجزٍ جماعي، لأنّ المجتمع ذاته فقد ثقته بالكلمة. ففي مشهد المواجهة النهائية، يقول المعلّم لزوجته: «كنتِ تظنين أنّي أهذي حين أتكلّم، لكنّي كنت أبحث عن الحقيقة في أصواتي» (مكاوي، ٢٠٢٣، ص٤١). غير أنّ ردّها يأتي صادماً: «اصمت، فالكلمة شرّ!» (مكاوي، ٢٠٢٣، ص٤٢). هذا التبادل اللغوي يجسّد الصراع بين صوت الحرية وصوت الخضوع. ويلاحظ «كريم الجنابي» أنّ «الخطاب المسرحي العربي في ثمانينيات القرن الماضي كان يتجه إلى تفكيك فكرة القداسة عن اللغة، ليكشف زيفها حين تُستعمل في خدمة السلطة» (الجنابي، ٢٠٠٥، ص١٠٢).اللغة في هذه المسرحية أيضاً أداةٌ للكشف عن نفاق المجتمع. فشخصيات المدينة تتحدث بلغةٍ متناقضة تجمع بين التقوى والابتذال. في أحد المشاهد الجماعية يهتف الحشد: «الحمد لله الذي طهّرنا من الكلاب!» ثمّ يتبعها نشيدهم الهزلي: «المال، المال، المجد، المجد، الفيلا والبوتيك!» (مكاوي، ٢٠٢٣، ص٥٢). هذا التناقض بين الدعاء والابتذال يعكس تحوّل الدين نفسه إلى غطاءٍ لغويٍّ يُخفي الفساد الأخلاقي. وقد أشار «ناهد يوسف» إلى أنّ «الازدواج الخطابي من أبرز سمات المسرح العربي المعاصر، إذ يُظهر المبدع كيف تُستعمل الشعارات الدينية لتبرير القهر أو لتجميل القبح» (يوسف، ٢٠١٦، ص١٠٧).التحوّل الأكبر في النص يقع عندما تتفكّك العلاقة بين اللغة والمعنى، فيتحوّل الصمت إلى شكلٍ من أشكال المقاومة. فحين يفقد الكلام قيمته، يصبح السكوت احتجاجاً. يقول المعلّم في لحظته الأخيرة: «لن أقول شيئاً... فالصمت أصدق من كلّ الكلام» (مكاوي، ٢٠٢٣، ص٥٧). بهذا المعنى، ينقلب الصمت من دلالةٍ على الخضوع إلى فعلٍ واعٍ للرفض، وهو ما يشبه ما تحدّث عنه «الشرقاوي» حين قال إنّ «الصمت في المسرح الواقعي ليس ضعفاً، بل لحظة انكشافٍ أمام الحقيقة» (الشرقاوي، ١٩٨٤، ص٦٤). في هذا الصمت يبلغ النص ذروته الدرامية والرمزية معاً، إذ يعبّر المعلّم عن انتصاره الداخلي رغم موته الجسدي.يتعامل مكاوي مع اللغة ككائنٍ حيّ يولد ويموت داخل مجرى الأحداث. فحين تكون اللغة أداة تزييف، تموت الحياة نفسها، وحين تستعيد صدقها تنبعث الحرية. ولذلك فإنّ موت المعلّم في نهاية المسرحية ليس فناءً، بل ولادة لمعنى جديد، كما يقول «الطهطاوي» إنّ «اللغة في المسرح ليست هي الكلمة بل هي الموقف، لأنّ الكلمة الصادقة لا تموت بموت قائلها» (الطهطاوي، ٢٠٠٨، ص١١٩). يتّضح من مجمل المشاهد أنّ العلاقة بين اللغة والسلطة في هذا النص هي علاقة اغترابٍ متبادل: فالسلطة تفقد صدقها لأنها لا تقول الحقيقة، والمجتمع يفقد ذاته لأنه يكرّر خطاباً لا يؤمن به، والكاتب نفسه يخلق نصّاً يصرخ في فراغٍ لغويٍّ خانق. هذه الرؤية تلتقي مع ما طرحه «الجنابي» حول «انفصال الدلالة عن المعنى في المسرح العربي كنتاجٍ لواقعٍ انفصل فيه الإنسان عن حقيقته» (الجنابي، ٢٠٠٥، ص١١١).إنّ قراءة مكاوي للغة بوصفها مرآة للسلطة تكشف عن وعيٍ مبكر بطبيعة الهيمنة في المجتمعات العربية الحديثة، حيث تُستعمل الكلمات لتزييف الوعي وتبرير الظلم. وهو ما يؤكده «الخولي» في دراستها حين قالت إنّ «الرمز المسرحي العربي يعيد الاعتبار إلى اللغة كقيمةٍ تحررية،

لا أداة طاعة» (الخولي، ٢٠٠١، ص١١٧). ولهذا يمكن اعتبار مسرحية الكلاب تنبح القمر تجسيداً دراماياً لصراعٍ فلسفيٍّ عميقٍ بين خطاب السلطة وخطاب الإنسان، بين النباح والصوت، بين الصمت والحقيقة.

الفصل الثالث: الرمز والمقاومة في بنية المسرحية دلالات الكلاب والقمر

يُعدّ الرمز في مسرح عبد الغفار مكاوي أداةً جماليةً وفكريةً في آنٍ واحد، إذ لا يهدف إلى التزيين الفني أو الغموض اللغوي، بل إلى تفكيك الواقع الاجتماعي والسياسي عبر استعاراتٍ حيّة. في مسرحية (الكلاب تنبح القمر) يخلق مكاوي عالماً رمزيّاً يتجاوز حدود الزمان والمكان ليقدّم رؤية فلسفية عن الصراع بين الوعي والخضوع، وبين الإنسان والسلطة. فالكلاب في النص ليست حيوانات حقيقية، كما أنّ القمر ليس مجرد جرمٍ مضيءٍ في السماء؛ كلاهما رمزان لجدليةٍ فكريةٍ تمثّل الوجود الإنساني في عالمٍ فقد توازنه. وقد أشار «عبد الله إبراهيم» إلى أنّ «الرمز في الأدب العربي الحديث ليس زينةً شكلية، بل رؤية فكرية تنبع من حاجة الإنسان إلى تجاوز الواقع المغلق نحو أفقٍ من المعنى» (إبراهيم، ١٩٩٩، ص١٢١).يرمز الكلب في نصّ مكاوي إلى صورة الإنسان المقهور الذي فقد إنسانيته بفعل الخوف والطمع، فتحوّل إلى كائنٍ تابعٍ يسعى إلى النجاة بأيّ ثمنٍ. لكن الكاتب يقلب المفارقة حين يجعل الشخصية الرئيسة – المعلّم – هي المتهمة بالكلبية، بينما تمثّل بقية الشخصيات الكلاب الحقيقية التي تعيش على التملّق والنفاق. يقول أحد جنود الحاكم: «لقد خلت المدينة من الكلاب يا سيدي، فلا نباحَ في الطرقات إلا صدى صوتك الكريم» (مكاوي، ٢٠٢٣، ص٥). في هذه الجملة الساخرة تبرز المفارقة الكبرى: الكلاب لا تختفي فعلاً، بل تتقمّص هيئة السلطة نفسها. إنّ النباح، الذي يرمز إلى العنف والضجيج والولاء الأعمى، يصبح لغة الحاكم وحاشيته. وهنا تتحقّق رؤية «الرفاعي» حين قال إنّ «الرمز في الأدب السياسي العربي يتحوّل إلى قناعٍ يُلبِسه الكاتبُ للسلطة كي يفضحها من غير أن يسمّيها» (الرفاعي، ١٩٩٧، ص٦١)من ناحيةٍ أخرى، يُمثّل القمر في المسرحية رمزاً مضادّاً للكلب، فهو كنايةٌ عن النور والعقل والوعي. غير أنّ هذا القمر يظلّ بعيداً، محجوباً، لا يُطال، تماماً كما تظلّ الحقيقة في المجتمعات القهرية بعيدة المنال. في المشهد الأخير من المسرحية، يقف المعلّم على سطح منزله محدّقاً في السماء وهو يقول: «يا قمر، ما أعظم نورك، وما أضعف أعيننا عن احتمال الحقيقة!» (مكاوي، ٢٠٢٣، ص٥٥). هذه العبارة تلخّص مأساة الإنسان العربي كما يراها مكاوي: ليست في غياب النور، بل في عجز الناس عن النظر إليه. وهذا ما عبّر عنه «صلاح فضل» حين قال: «المثقف في المسرح العربي ليس رسولاً للمعرفة، بل ضحيةً لها، لأنه يعيش في مجتمعٍ يخاف الضوء» (فضل، ٢٠٠٢، ص٩٦).يُوظّف مكاوي الرمز هنا وفق ما سمّاه «كريم الجنابي» "التمثيل الدرامي للفكر"، أي تحويل المفهوم الفلسفي إلى صورةٍ محسوسةٍ تُرى وتُسمع على الخشبة (الجنابي، ٢٠٠٥، ص١٠١). فالكلاب تمثل الجماهير الخاضعة التي فقدت قدرتها على التمييز، والقمر يمثل المثقف الذي يرى أكثر مما يُحتمل. حين يقول المعلّم: «يا قمر، وحدك لا تنبح ولا تطيع، وحدك تشهد» (مكاوي، ٢٠٢٣، ص٤٨)، فهو في الحقيقة يخاطب ذاته الحرة التي ما تزال ترفض أن تصمت رغم الخوف. هنا يتحوّل الرمز إلى موقفٍ أخلاقيٍّ وفكريٍّ في آنٍ واحد، إذ تصبح مقاومة الظلام فعل وعيٍ قبل أن تكون فعلاً سياسياً. يتّخذ الرمز عند مكاوي بعداً فلسفياً يتجاوز المحلي إلى الإنساني العام. فهو يستعير القمر بوصفه رمزاً كونياً للحقيقة، والكلب بوصفه استعارةً كونيةً للعبودية والغريزة، ليطرح سؤالاً وجودياً: هل يمكن للإنسان أن يظلّ نبيلاً وسط عالمٍ ملوّثٍ بالخوف؟ في هذا السؤال تتقاطع رؤيته مع المسرح الوجودي الغربي، حيث الصراع بين الحرية والعبث. وقد أشار «الخولي» إلى أنّ «المسرح العربي الرمزي استطاع أن يستوعب التأمل الفلسفي الغربي، لكنّه أعاد توطينه في سياقٍ اجتماعيٍّ عربيٍّ يعاني القهر والازدواج» (الخولي، ٢٠٠١، ص١١٨). وهكذا يصبح مكاوي وريثاً لتيارٍ مسرحيٍّ يرى في الرمز طريقاً نحو الحقيقة حين تُغلق أبواب الكلام المباشر.يؤدي الرمز في هذه المسرحية أيضاً دوراً تفكيكياً، إذ يهدم المعاني المستقرّة ليكشف زيفها. فحين تُعلن السلطة أنّها قضت على الكلاب، فإنها تعلن عملياً انتصار القهر. وحين يُتَّهَم المعلّم بالكلبية، يُكافأ الصدق بالعقوبة. هذه الازدواجية الرمزية تمثّل ما سمّاه «ناهد يوسف» "المنظور المقلوب في الدراما العربية الحديثة"، حيث يُعاد ترتيب القيم الأخلاقية لتُظهر الفساد في هيئة الفضيلة (يوسف، ٢٠١٦، ص١١١). ولذلك فإنّ رمزية الكلاب ليست هجاءً للطبقة الحاكمة وحدها، بل إدانةٌ شاملةٌ للمجتمع الذي سمح باستمرار هذه البنية المقلوبة.تُبرز المسرحية أيضاً أنّ الرمز لا يعيش في معزلٍ عن اللغة، بل يتولّد منها. فالكلمات مثل «النباح»، «القمر»، «الطهر»، و«الجنون» تتكرّر عشرات المرات بصيغٍ متباينة، حتى تغدو علاماتٍ متحرّكة تتولّد من بعضها بعضاً. يلاحظ «عبد القادر السيد» أنّ «تكرار المفردة في المسرح الرمزي يخلق طبقةً من المعنى تتجاوز الدلالة المعجمية نحو الدلالة الفلسفية» (السيد، ٢٠١٢، ص٨٠). وهكذا، فإنّ النباح لا يعود صوتاً حيوانياً، بل يصبح صوتاً سياسياً واجتماعياً يُعبّر عن حالةٍ من الانحدار الأخلاقي العام.يبلغ البعد الرمزي ذروته في مشهد النهاية، حيث يتحد المعلّم مع القمر رمزياً، فيموت جسده بينما يظلّ النور ساطعاً. يهمس قبل موته قائلاً: «أنا لست كلباً... أنا إنسانٌ يكره النباح» (مكاوي، ٢٠٢٣، ص٥٨). هذه الجملة الأخيرة تحوّل القمر من رمزٍ خارج الإنسان إلى وعيٍ داخليٍ يسكنه، فيتحوّل الموت إلى تطهيرٍ من الخضوع. يرى «الشرقاوي» أنّ «النهاية المأساوية في المسرح العربي هي أداة انبعاثٍ

وليست فناءً، لأنّ البطل الذي يموت بالصدق يخلّد المعنى الذي مات من أجله» (الشرقاوي، ١٩٨٤، ص٧٥). وبهذا يصبح موت المعلّم انتصاراً للوعي الفردي على الزيف الجمعي، فيتحقق ما أراده مكاوي من المسرحية: أن تجعل الفنّ طريقاً نحو الوعي.إنّ رمزية الكلاب والقمر في هذا النص تكشف عن رؤية مكاوي لجدلية الإنسان العربي بين الخضوع والتمرّد. الكلاب ليست سوى الجماهير التي شاركت في صياغة قيودها، والقمر ليس مخلّصاً سماوياً، بل انعكاسٌ للعقل البشري حين يتحرّر من الخوف. وقد لخّص «فضل» هذه الرؤية بقوله: «الرمز في الأدب العربي الحديث ليس وسيلة للهروب من الواقع، بل طريقٌ لاختراقه» (فضل، ٢٠٠٢، ص١٠٨). ومن ثمّ يمكن القول إنّ مكاوي لم يستخدم الرمز للتجميل، بل للمساءلة.لقد نجح مكاوي من خلال بنيةٍ رمزيةٍ دقيقة في تحويل المسرح إلى حقلٍ للتفكير الفلسفي، حيث يصبح الكلب والقمر رمزين متقابلين لوعيٍ منقسم: الأول يمثل انحطاط الإنسان حين يرضى بالخنوع، والثاني يمثل سموّه حين يجرؤ على النظر إلى الحقيقة. بهذا المعنى، فإنّ المسرحية تطرح تصوراً جديداً للحرية: الحرية ليست هبةً تُمنَح، بل حالة وعيٍ يُنتزَع فيها الصوت من أفواه النابحين ليُرفع نحو القمر.

الفصل الرابع: البنية الفلسفية والفكرية في المسرحية من الوعي الفردي إلى الوعي الجمعي

تتأسس رؤية عبد الغفار مكاوي للمسرح على قناعةٍ فكريةٍ عميقة بأنّ الفن ليس انعكاساً للواقع بل وسيلة لتغييره. فهو يكتب من موقع المفكر الذي يرى في الكلمة فعلاً أخلاقياً بقدر ما هي فعلاً جمالياً. في مسرحيته (الكلاب تنبح القمر)، تنبثق الفلسفة من داخل النسيج الدرامي لا من خارجه؛ فالشخصيات، والرموز، واللغة، والحوار، كلها أدوات لتجسيد سؤالٍ فلسفي مركزي: كيف يمكن للإنسان أن يحافظ على إنسانيته في عالمٍ يضغط عليه من كلّ جانبٍ ليصبح جزءاً من القطيع؟ وقد أشار «صلاح فضل» إلى أنّ «المسرح الرمزي العربي استطاع أن يوظّف الفكر الفلسفي ليصبح الفعل الدرامي نفسه أداة تأملٍ في معنى الوجود الإنساني» (فضل، ٢٠٠٢، ص١١٨).تبدأ البنية الفلسفية في المسرحية من الوعي الفردي الذي يمثله المعلّم، وهو مثقفٌ بسيطٌ يحاول أن يعيش وفق مبادئه في مجتمعٍ يزدري الفكر والصدق. يقول المعلّم في إحدى لحظات التأمل: «أخاف أن أنسى نفسي بين أصواتهم، أخاف أن أصدق ما يقولونه عني!» (مكاوي، ٢٠٢٣، ص٢٦). هنا تتجسّد أزمة الوعي في شكلها الأنطولوجي، أي كصراعٍ بين (الذات) و(الآخر). الفرد لا يعود يعرف من يكون لأنّ المجتمع يفرض عليه تعريفه الخاص. هذا الاغتراب يشبه ما تحدّث عنه «غرامشي» في نظريته عن الهيمنة الثقافية حين قال إنّ «الفرد يُنتَج داخل منظومةٍ من الأفكار الجاهزة التي تحدّد له كيف يفكر وكيف يتصرّف» (غرامشي، د.ت، ص٢٥٤). وهكذا يصبح المعلّم رمزاً للإنسان الذي يعيش تحت سلطة القيم الجماعية الزائفة، يحاول أن يكتشف ذاته وسط ضجيج النباح الجماعي.يمرّ الوعي الفردي في المسرحية بثلاث مراحل متتابعة: الاكتشاف، المواجهة، ثم الاستشهاد. في المرحلة الأولى، يكتشف المعلّم زيف العالم الذي يعيش فيه حين يرى أنَّ كلّ من حوله يتحدثون بلغة الخوف. فيقول لطلابه: «تعلموا الكلام... لا ترددوا الصدى» (مكاوي، ٢٠٢٣، ص٢٠). بهذا القول يعلن بداية المقاومة الفكرية من داخل اللغة نفسها. فالوعي يبدأ من النطق، والكلمة هي الحدّ الفاصل بين الإنسان والحيوان، بين القمر والكلب. وهذا ما يوضّحه «عبد القادر السيد» حين يرى أنّ «الوعي يبدأ من اللغة، لأنّ من يُحرَم من التعبير يُحرَم من الوجود» (السيد، ٢٠١٢، ص٨٤)في المرحلة الثانية، وهي مرحلة المواجهة، يدرك المعلّم أنّ قول الحقيقة لا يكفي، بل إنّ المجتمع نفسه يقاوم الوعي لأنه يهدّد استقراره. ولذلك يتّهمه الجميع بالجنون والكلبية، لأنّ صوته المختلف يفضح الأكاذيب المستترة. تقول زوجته في أحد المشاهد: «لم يعد أحد يطيق حديثك عن الحقيقة... كلّنا نريد أن نعيش!» (مكاوي، ٢٠٢٣، ص٣٧). تعبّر هذه الجملة عن الصراع بين البقاء البيولوجي والكرامة الفكرية. هنا تتجسّد رؤية «ناهد يوسف» حين تقول إنّ «المثقف في المسرح العربي الحديث هو بطلٌ تراجيدي يعيش مأساة وعيه، لأنه يرى ما لا يريد الآخرون أن يروه» (يوسف، ٢٠١٦، ص١١٥). أما المرحلة الثالثة فهي مرحلة الاستشهاد، حيث يتحوّل المعلّم إلى رمزٍ للضمير الجمعي الذي يُضحّي بنفسه من أجل إيقاظ الآخرين. في لحظة موته يخاطب نفسه قائلاً: «أحسّ أني صرت ضوءاً، كأنّ القمر سكنني» (مكاوي، ٢٠٢٣، ص٥٨). بهذا الاندماج بين الإنسان والقمر يحقّق مكاوي فلسفته التي تقوم على فكرة التطهير عبر الوعي. فالموت هنا ليس فناءً، بل انتقالٌ من الجسد المادي إلى الفكرة الخالدة، وهو ما يعبّر عنه «الشرقاوي» بقوله إنّ «موت البطل في المسرح الواقعي هو ميلاد المعنى الذي عاش من أجله» (الشرقاوي، ١٩٨٤، ص٧٨).تتجاوز فلسفة مكاوي حدود الفرد لتصل إلى الوعي الجمعي. فالمسرحية ليست صرخة إنسانٍ وحيدٍ ضد القهر، بل دعوةٌ لإعادة بناء الضمير الاجتماعي. كل شخصية في النص تمثّل شريحة من الوعي الجمعي المريض: الزوجة التي تساوم على كرامتها من أجل الأمان، الابن الذي يبيع والده، الطلاب الذين يسخرون من المعلّم. جميعهم يشاركون في صناعة القهر الذي يعانون منه. يقول أحد الشخصيات في لحظة وعيٍ عابرة: «كلنا كلاب، لكن بعضنا يلعق اليد التي تضربه» (مكاوي، ٢٠٢٣، ص٤٥). إنها جملة مكثّفة تختصر رؤية مكاوي للمجتمع العربي الذي يعيش تحت سلطة مزدوجة: سلطة الحاكم وسلطة الخضوع الداخلي. ويعبّر «الجنابي» عن هذا المعنى بقوله: «المسرح الواقعي الجديد يربط بين الوعي الفردي والوعي الجمعي في دائرةٍ من القهر المتبادل، حيث يتحول كل فردٍ إلى مستبدٍّ صغيرٍ يعيد إنتاج النظام ذاته» (الجنابي، ٢٠٠٥،

ص١٠٨)البنية الفلسفية في المسرحية تقوم أيضاً على فكرة المسؤولية الأخلاقية للوعي. فالمعلّم ليس بطلاً خارقاً، بل إنسانٌ عادي يدفع ثمن صدقه، وهذا ما يجعله أكثر قرباً من المتلقي. يقول «عبد الله إبراهيم»: «إنّ الوعي النقدي في الأدب العربي الحديث لا يتجلّى في الشعارات، بل في إنسانٍ بسيطٍ يقاوم بالمعرفة» (إبراهيم، ١٩٩٩، ص١٢٩). ومن هذا المنطلق، يصبح المعلّم تجسيداً لإنسانٍ يرى في الكلمة خلاصه الوحيد. فحين تُلغى الكلمة يُلغى الإنسان يُلاحظ أنّ فلسفة مكاوي في المسرحية تتقاطع مع الفكر الوجودي من حيث التركيز على الحرية والمسؤولية، لكنها تختلف عنه في الجذر الأخلاقي العربي. فوجودية مكاوي ليست عبثاً بل التزاماً، لأنّ المثقف لديه مطالب بأن يكون شاهداً على الحقيقة ولو كان الثمن حياته. وهو ما عبّر عنه «الطهطاوي» في دراسته حين قال: «إنّ الإنسان العربي في الأدب الحديث يعيش مأزق الحرية المؤجّلة، لأنه يعي القيود لكنه يخاف كسرها» (الطهطاوي، ٢٠٠٨، ص١٢١). هذا الوعي المؤجّل هو ما أراد مكاوي أن يهزّه في مجتمعه عبر المسرح، حين جعل من الكلاب والقمر رمزين للعبودية والوعي معاً.وفي مستوى أعمق، ترتبط الفلسفة في نص مكاوي بمفهوم التطهير الفني الذي يستعيره من التراجيديا الإغريقية، حيث يتطهّر المتلقي بالخوف والشفقة. إلا أنّ مكاوي يحوّل هذا التطهير إلى فعلٍ فكريّ: فالمتفرّج لا يبكي على مصير المعلّم، بل على مصيره هو. يقول «الخولي» في هذا السياق إنّ «المسرح الرمزي العربي يُعيد تعريف التطهير باعتباره يقظةً فكريةً أكثر من كونه انفعالاً وجدانياً» (الخولي، ٢٠٠١، ص١٢٢). وبذلك يحقّق النص وظيفته التنويرية، إذ يضع القارئ أمام سؤالٍ وجودي: هل نحن أحرار لأننا لا نُقيَّد جسداً، أم أسرى لأننا لا نتكلّم؟يصل هذا البناء الفلسفي إلى ذروته في نهاية النص حين يتوحّد المعلّم مع القمر في لحظةٍ صوفيةٍ رمزية. هذا الاتحاد يشير إلى أنَّ الحرية ليست غايةً تُنال من الخارج، بل هي حالة وعيٍ داخليّ لا تُمنَح بل تُكتسَب. وبهذا المعنى تتحقّق رؤية «فضل» التي تقول: «الفنّ الحقيقي لا يغيّر العالم مباشرةً، لكنه يغيّر وعي الإنسان بالعالم» (فضل، ٢٠٠٢، ص١٢٥). إنّ مكاوي لا يدعو إلى ثورةٍ سياسيةٍ، بل إلى ثورةٍ فكريةٍ تبدأ من الداخل، من تحرّر الإنسان من خوفه وصمته.تُظهر المسرحية إذن أنَّ البنية الفلسفية فيها ليست مجرد خلفيةٍ نظرية، بل هي العمود الفقري الذي يحمل التجربة الدرامية برمّتها. فهي تصوّر التحوّل من الوعي الفردي إلى الوعي الجمعي بوصفه مساراً ضرورياً للخلاص، مؤكّدةً أنَّ مقاومة القهر تبدأ من الداخل، حين يتحوّل الإدراك الفردي إلى موقفٍ إنسانيّ عام. وفي هذا السياق تلتقي رؤية مكاوي مع ما قاله «يوسف» من أنّ «الفن المسرحي لا يكون ثورياً إلا إذا جعل من الإنسان مركز السؤال» (يوسف، ٢٠١٦، ص١١٩).وهكذا، يمكن القول إنّ مسرحية الكلاب تنبح القمر هي مشروع فلسفي مكتمل يتناول جوهر الوجود الإنساني في علاقته بالسلطة والمجتمع. فمكاوي يجعل من المعلّم نموذجاً للإنسان العربي الباحث عن ذاته وسط عالمٍ متصدّع، ليؤكد في النهاية أنّ الخلاص الحقيقي لا يتحقّق إلا بالوعي، وأنّ الصمت في زمن النباح هو أرفع أشكال الكلام.

الخاتمة

تكشف هذه الدراسة أنَّ عبد الغفار مكاوي في مسرحيته (الكلاب تنبح القمر) قد تجاوز حدود الفن الدرامي إلى بناء رؤية فكرية عميقة تحاور الوجود الإنساني من خلال الوعي والمجتمع والسلطة. لم يكن المسرح عنده مرآةً تعكس الواقع فحسب، بل أداةً نقديةً تسعى إلى تفكيك آلياته وكشف ما يعتريه من زيفٍ وتناقضٍ أخلاقي. فقد شكّل نصّه لوحة رمزيةً ترمز إلى المجتمع العربي المأزوم الذي يعيش بين التظاهر بالنقاء والانغماس في الخضوع. المدينة في المسرحية تمثّل نموذجاً مصغّراً للعالم العربي، حيث يختلط التملّق بالدين، ويستبدل الناس الحرية بالطاعة، والعقل بالضجيج، فيتحوّل النباح إلى اللغة الرسمية للحياة اليومية.تُظهر قراءة النص أنَّ مكاوي قد بنى عمله على أساس صراعٍ بين الوعي والسلطة، إذ لا يُمارس القهر في مسرحيته من خلال السوط وحده، بل من خلال الكلمة ذاتها. اللغة في عالمه ليست وسيلة للتعبير بل وسيلة للهيمنة، حين تُفرغ من معناها لتصبح أداةً للتزييف وتجميل القبح. ومن ثمّ فإنّ الصمت الذي ينتهي إليه المعلّم في النهاية ليس عجزاً، بل شكلٌ من أشكال الوعي العميق الذي يرفض المشاركة في الخطاب المزيّف. هذا الصمت هو إعلان وجودٍ جديد، لأنه يعني رفضاً لكلّ ما هو زائف ومصنوع. وقد كشفت الدراسة أيضاً أنَّ الرمز هو المحور الجمالي والفكري الأهم في بناء المسرحية. فالكلاب تمثّل الغرائز الدنيا والخضوع الجمعي، بينما يرمز القمر إلى النور والعقل والبحث عن الحقيقة. في الجمع بينهما يصوغ مكاوي رؤيةً فلسفيةً عن التناقض في طبيعة الإنسان، فهو الكائن القادر على التفكير والنزول معاً، على النباح والصعود في الوقت ذاته. بذلك يصبح الرمز وسيلة لتجسيد الصراع الداخلي بين الرغبة في الأمان والرغبة في الحرية، وبين الخضوع للقوة والسعي إلى الحقيقة.أما البنية الفلسفية في النص فقد اتّخذت مساراً تصاعدياً من الوعي الفردي إلى الوعي الجمعي. يبدأ المعلّم وهو يعيش عزلة المثقف الذي يكتشف زيف العالم، ثم يدخل في صراعٍ مع الجماعة التي تنكر عليه حقّ الكلام، لينتهي شهيداً لفكرته. موته لا يُقرأ بوصفه فناءً، بل بوصفه اكتمالاً للمعنى؛ فحين يُطفئ الجسدُ ضوءه، يشتعل العقل في نفوس الآخرين. بذلك يتحوّل الفعل التراجيدي إلى لحظة تطهيرٍ فكريّ وجماليٍّ معاً، يكون فيها الألم طريقاً إلى الإدراك. يُستخلص من التحليل أنَّ مكاوي لا يرى الخلاص في الثورة السياسية، بل في الثورة الفكرية، لأنَّ جوهر المأساة في رأيه ليس في نظام الحكم وحده، بل في البنية العقلية التي تستبطن القهر وتعيد إنتاجه. فكل فردٍ في المدينة مسؤول عن استمراره،

وكل صمتٍ هو مساهمة في بقاء الظلم. لذلك فإنَّ الخلاص لا يبدأ من الخارج بل من الداخل، من تحوّل الوعي الفردي إلى مقاومةٍ فكريةٍ تعيد للإنسان صوته وقدرته على الفعل.في النهاية، تُبرز المسرحية أنَّ المثقف الحقيقي هو من يدفع ثمن صدقه دون أن يتنازل عن الكلمة، وأنَّ الحرية ليست شعاراً سياسياً بل حالة وعيٍ أخلاقيٍّ يرفض التواطؤ. بهذا المعنى، يُعدّ مكاوي من أوائل من جعلوا من المسرح العربي ساحةً للفكر، لا مجرد أداةٍ للعرض أو التسلية. إنَّ الكلاب تنبح القمر تظلّ نصاً مفتوحاً على كلّ قراءةٍ جديدة، لأنها تتناول الإنسان في لحظة ضعفه القصوى، وتعيد إليه إيمانه بالعقل والحقيقة مهما كانت النتيجة.لقد قدّم مكاوي مسرحاً يؤمن بأنّ الحرية تبدأ من اللغة، والكرامة من الكلمة، والمقاومة من الوعي. ومن خلال ذلك جسّد رؤيةً إنسانيةً خالدة مفادها أنَّ النباح إلى القمر قد يملأ الليل بالضجيج، لكنّ القمر يظلّ صامتاً، مضيئاً، ينتظر من يجرؤ على النظر إليه بعيونٍ مفتوحة.

المصادر والمراجع

١. إبراهيم، عبد الله. الرمزية في الأدب العربي الحديث. الدار البيضاء: دار توبقال للنشر، ١٩٩٩م.

٢. أمين، حبّالي محمد. اتجاهات النقد المسرحي المعاصر في الجزائر. رسالة دكتوراه غير منشورة، معهد الآداب واللغات، المركز الجامعي مغنية، الجزائر، ٢٠٢٤م.

٣. الجنابي، كريم. البنية الدرامية في المسرح العربي الحديث. بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة، ٢٠٠٥م.

٤. الحكيم، توفيق. فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية. القاهرة: مكتبة مصر، ١٩٦٨م.

٥. الخولي، عايدة. الرمز في المسرح العربي الحديث. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠١م.

٦. الرفاعي، حسن. النقد الاجتماعي في الأدب العربي الحديث. بيروت: دار الفكر العربي، ١٩٩٧م.

٧. السيد، عبد القادر. اللغة والسلطة في الخطاب المسرحي العربي. عمّان: دار مجدلاوي للنشر، ٢٠١٢م.

٨. الشرقاوي، عبد الرحمن. المسرح والإنسان. القاهرة: دار المعارف، ١٩٨٤م.

٩. الطهطاوي، محمد رشاد. المجتمع والخيال المسرحي. القاهرة: دار الهلال، ٢٠٠٨م.

١٠.فضل، صلاح. بلاغة الخطاب وعلم النص. بيروت: دار الشروق، ٢٠٠٢م.

١١.غرامشي، أنطونيو. فكر غرامشي. مختارات جمعها كارلوس سوناتي وماريو سيبيلا، ترجمة تحسين الشيخ علي. بيروت: دار الفارابي، د.ت.

١٢.مكاوي، عبد الغفار. الكلاب تنبح القمر. القاهرة: مؤسسة هنداوي، ٢٠٢٣م.

١٣.يوسف، ناهد. تحولات النقد الاجتماعي في المسرح العربي المعاصر. دمشق: اتحاد الكتّاب العرب، ٢٠١٦م.