المسرح السياسى فى الوطن العربى

لا شك أن الظروف التى مرت بالوطن العربى خلال فترة ما بعد النكسة حتى أواخر السبعينات، كانت تربة أكثر استعداداً لتقبل المسرح السياسى، بل يمثل ضرورة أساسية تفرضها الظروف السياسية والبنية الاجتماعية والاقتصادية ونظم الحكم فى دول العالم العربى، أو دول العالم الثالث بما فيها من فقر وتخلف وآثار استعمارية تركت بصماتها على الحياة الثقافية فترة طويلة، وفى حاجة إلى طرح وجهة نظر، أو الرأى الآخر، المهتم بالقضايا المصيرية للشعب العربى.

ولعل المسرح السياسى، هو اللون الذى ميز الاتجاه المسرحى، خصوصاً بعد نكسة يونيو ١٩٦٧، لأن السياسة فى الواقع، ليست إلاّ موضوعاً كغيره من الموضوعات بالنسبة للفن، فالأفكار فى المسرح السياسى لابد أن تستمدّ من الواقع، أو أن تحاول الاتجاه إليه حيث يحافظ المسرحى المثقف على الارتباط المباشر بين مشاعره وبين الواقع، فالمسرح السياسى كفن ثورى، قادر على تغير الحياة وحين

يفقد الفن قدرته يفقد هدفه، فالمسرح يطرح المشكلة المعالجة بشكل مباشر ومكثف وفى فترة زمنية محددة، كأداة اتصال حميمة مع المتلقى تفوق غيرها من أدوات الإعلام. إنه أداة باقية، ربما بسبب حضور الممثلين على المسرح، حيث يجتذب الطبقات العاملة والفقيرة للمسرح، وبوسائل أخرى لإقناع هذه الطبقات بأن المسرح معلم لهم يناقش قضاياهم، ويمكن أن يكون سلاحاً من الأسلحة الثقافية التى تحقق طموحاتهم وآمالهم المشروعة فى الوصول إلى حياة أفضل، فالمسرح السياسى، لا تقتصر وظيفته على تصوير الواقع الحياتى الحالى فى المجتمع فقط، وإنما تتخطى ذلك إلى توجيه المجتمع ومحاولة تغييره، فهو فى عصرنا يعتبر بحق أداة من أدوات الثورة الاجتماعية يتناول الواقع، كنقطة بداية، متخذاً منه أداة اتهام لمتناقضات المجتمع، داعياً إلى الثورة والتغير. ولكن هل كل ما يتصل بالسياسة بشكلها، المباشر يعتبر مسرحاً سياسيا، حتى لو كان أقرب إلى المقال السياسى منه إلى المسرح؟ فالمسرح سياسى بالضرورة، كما يرى سعد الله ونوس، ولكن يجب التفرقة بين المسرح الذى يهتم بالسياسة مباشرة، وبين المسرح الذى تتخلله السياسة، وخط رفيع ذلك الذى يفصل بين التنفير والشحذ، ففى أوضاع وطننا، فإن المسرح السياسى، يتحول إلى عملية تفريغ، ويؤكد هذا الرأى بهاء طاهر، فالمسرح السياسى، فى نظره يختلف فى مفهومه الحقيقى عن تلك التجارب السائدة حتى الآن، وإلا سنضطر إلى محاسبته على أنه مقال

سياسى وليس مسرحاً، لكن أسعد فضة يعترف بوجود مسرح سياسى، يستهدف السلطة، كما اعترف أن مسرح الشوك مسرح سياسى، ولكنه فى الوقت نفسه مسرح توجيهى، يتعرض لمواطن الخطأ دون عرض مواطن القوة وكأن أسعد فضة يريد من المسرح السياسى، أن يشيد بمواطن القوة، إن كانت موجودة أصلا وحتى إذا كانت موجودة، ونعتقد أنه ليس ثمة ضرورة للمسرح السياسى عموماً، وإن كنا جميعاً نتمنى ألاّ تكون هناك سلبيات فى الوطن العربى، سواء من السياسية والاجتماعية والاقتصادية، والديمقراطية يمارسها الجميع بحرية كاملة، عندئذ، سيكفّ المسرح السياسى عن عرض مواطن الضعف لأن المسرح سيكون وقتها متجهاً إلى التجريب والتجديد، وهذا غير وارد على الإطلاق فى عالمنا الثالث، ووطننا العربى، لأن غياب الناس عن الحياة السياسية، يؤدّى إلى كارثة، وقد أدّى بالفعل إلى كارثة يونيو ١٩٦٧؛ لأن المسرح يعمل على حضور الناس حضوراً واعياً وداثماً ومنظما، كما يرى مصطفى الحلاج، وتدخلهم فى شئونهم العامة أمر سياسى لمنع احتمال وجود طغيان فى أجهزة السلطة، بالإضافة إلى نوازع الملكية، وتفشيها فى الطبقة الحاكمة ومن هنا كان الحضور الواعى المنظم الذى يمارسه المسرح السياسى ضرورة لأنه يتحرك مع حركة الحياة ومعركة التاريخ، ويصبح منبراً للدعوة ومنطلقا للعمل الثورى الذى يستهدف التغيير نحو الأفضل، فعلى منصة المسرح السياسى تتنوع

القضايا والمعارك، قضايا الإنسان المعاصر ومعاركه السياسية والاقتصادية والاجتماعية وقضايا الحرب والسلام واستلاب الإنسان.

لقد بدأ المسرح العربي الحديث بعد ١٩٦٧ مرحلة جديدة، إذ أخذ يشارك في حوار الأمة العربية كلها، هذا الحوار الذي وضع في ذلك التساؤل الكبير: من نحن؟، إلى أين؟ كيف؟ لأن المسرح أداة ثورية بالغة الأهمية من أجل تجاوز الهزيمة والتمزق والتخلف ومن أجل لقاء الإنسان العربي بأخيه العربي، والمسرح بهذا التلاقي يمكن أن يتجاوز الحدود المصطنعة في الوطن العربي.

لقد كان لنكسة يونيو أثرها في المسرح السياسي بوجه خاص وطرحت أنواعاً من المسرحيات التي من شأنها أن تؤلم وتعذّب الذات العربية، كما أنها أسهمت إلى حدٍّ كبير في إبراز الشخصية النضالية للإنسان الفلسطيني، وكانت الصورة التي برزت عليها صورة المناضل الفلسطيني هي صورة الفدائي الذي يولد مع الشعب بكل معاناته وآلامه، وبكل خبرته ووعيه فغدت صورة الفدائي أقرب إلى الرجل العادي الذي نشأ وسط أكواخ المخيمات في مجتمع يسوده البؤس والفقر، ولم يكن بطلاً أسطوريا وتمثالاً جامداً، بل إنساناً صاحب قضية يعي أبعادها تماماً وقد اكتشف الطريق الذي يوصله إلى تحقيق أهدافه لاسترجاع حقه.

إن الذي يحدد نوعية المسرح في مرحلة ما من مراحل التطور الاجتماعي، هو الحاجة العملية والروحية والخبرات والمثل العليا

الجمالية والفكرية بالإضافة إلى العلاقات الاجتماعية فى هذه المرحلة، فالمضمون يفرض شكله، وعلى هذا يكون المسرح السياسى وليد ظروف حضارية عربية، أدّت بالضرورة إلى وجوده. وأيًا كانت المضمونات الاجتماعية والسياسية التى يتبناها الكاتب المسرحي فإنه لا يمكن أن ينفصل عن ظروف واقعه القومى متأثراً به مؤثراً فيه، فلقد حولت نكسة يونيو ١٩٦٧، الأدب بشكل عام والمسرح بشكل خاص، نحو مرحلة جديدة تنحو بصورة أو بأخرى نحو الاشتراكية، وإن كان المسرح لم يفعل فعله المطلوب فى العقلية العربية، وفى أغلب الأحوال، ابتعد عن مذهب الفن للفن، ففى السنوات العشر الأخيرة ظهر فى الوطن العربى اتجاه إلى معالجة القضايا الاجتماعية مباشرة فى الأدب، أى أن المسرح قد اتجه إلى الأسلوب التعليمى، ولكنه كان مشبعاً بالآراء السياسية والأفكار الثورية، فلقد كانت هزيمة ١٩٦٧ طعنة ظهر أثرها فى كل مؤسسات الوطن العربى ومنظماته الفكرية بحيث يمكن أن يعدَّ حدثاً دالاً على تهدم بنىً فكرية وسياسية، ولقد كان المسرح أكثر الأشكال تعبير عن هذا التهدم، وعن عجز الأنظمة العربية عن إرساء قواعد الديمقراطية فى الداخل وتوحيد الجبهة فى الخارج من أجل تحرير الإنسان من الاستغلال وتحرير الأرض الفلسطينية والعربية.

فبعد النكسة خضع المسرح لمراجعة أساسية فبدأ يتخذ طريقاً جديداً لرؤياه فقد حاول إعادة اكتشاف الواقع العربى وكشفه

والإسهام فى تغييره بدءاً برسم الحاضر بكل تناقضاته لتحديد أفق المستقبل بنظرة مغايرة لما كان سائداً قبل الهزيمة، فبدأ المسرح الاستفادة من منهج التداخل والمباعدة والإغراب وكسر الحائط الرابع كالاتجاه نحو المسرح الملحمى والتعليمى والتسجيلى، مثل مسرحية **حفلة سمر من أجل ٥ حزيران** للسورى سعد الله ونوس، **والنار والزيتون**. لألفريد فرج، و**باب الفتوح** لمحمود دياب، **ووطنى عكّا** لعبد الرحمن الشرقاوى، **وأغنية على الممر**، لعلى سالم، **وثورة الزنج**، لمعين بسيسو، **وبلدى يا بلدى** للدكتور رشاد رشدى، وكثير، مثل تجارب مسرح الشوك، ومسرح الشعب فى حلب، ومسرح القهوة فى مصر، وتجارب مسرح الهواة فى المغرب؛ ولم تكن هذه التجارب وليدة الصدفة، ولكنها كانت أمراً طبيعيًّا ومنطقيا، جاء نتيجة التحولات الجديدة فى مجتمعنا، وخاصة بعد النكسة، حيث بدأ المثقفون والمسرحيون يفتحون أعينهم على الواقع، وبدأت رحلة البحث عن الذات العربية، وعن حقيقة الواقع العربى الذى نعيشه.

وعلى الفور كانت استجابة المسرحيين فى أعمال مسرحية، ينقصها الكثير فى قدرتها على التعبير عن اللحظة التى تعيشها الأمة العربية، وفى بنائها الفنى، ومثال ذلك مسرحيات مثل **المسامير**، و**ياسلام سلِّم الحيطة بتتكلم**، و**رأس العش**، لسعد الدين وهبة الذى لجأ إلى التاريخ ليسقط عليه أحزان اللحظة، واستطاع عبدالرحمن الشرقاوى أن يكتب مسرحيات إسقاط سياسية فكتب **الحسين ثائرًا**

وشهيدًا ولم تعرضا، وكتب وطني عكا وعرضت، والثلاثية، النسر الأحمر، النسر والغربان، النسر وقلب الأسد. ثم كتبت مسرحيات أكثر مباشرة وصراحة مثل محاكمة الرجل الذي لم يحارب للسوري ممدوح عدوان، والدراويش يبحثون عن الحقيقة، لمصطفى الحلاج السوري أيضا، ونداء الأرض لعدنان أبو شرخ الفلسطيني، ولعبة الحب والثورة لرياض عصمت والمهرج لمحمد الماغوط، السوري وكيف تصعد دون أن تقع لوليد إخلاص السوري وكتب عصام محفوظ، مسرحيةالقتل، وهي مسرحية سياسية لبنانية، لم تعرض.

إن شعوبنا العربية، ملّت أن تقوم بدور كبش الفداء وتتحول دائمًا إلى حقل تجارب للاجتهادات الخاطئة، والأدب هنا يعتمد أساليب ذكية لتحقيق مهام الرحلة، لكي تمارس الجماهير المنظمة ضغطها على قياداتها لسلوك الأسلوب الثوري السليم، الذي يبتعد بالجماهير عن خوض المعارك الجانبية، والتفرغ لإزالة آثار العدوان في يونيو ١٩٦٧. وبدأ يظهر بوضوح أهمية المسرح السياسي بعد النكسة[١]. ولقد استطاع الطيب الصديقي في المغرب أن يكسر

---

(١) لقد تخلّف المسرح العربي، قبل نكسة يونيو، عن معركة حركة فلسطين بالذات، والسبب في ذلك راجع إلى التمزق في وحدة البلدان العربية، من جهة، واختلاف أساليب أجهزة الحكم التي أسهم أغلبها في قمع حركات التحرر والأدباء الأحرار عمومًا، وسدّ الطريق أمامهم للتعبير بحرية عن تطلعاتهم للتعبير عن مأساة فلسطين بشكل مباشر.بالإضافة إلى التفاوت الطبقي لبنية المجتمع العربي من =

حاجز الصمت الذى عرفه المسرح المغربى، وغدا الجمهور مشاركًا فى العمل المسرحى يناقش ويحاور يقبل ويرفض يعارض ويعترض من خلال الأعمال المسرحية السابق ذكرها، انطلاقًا من أن المسألة تخصّ هذا الجمهور أوّلًا وأخيرًا، لأنه يتحمل نتائج المعركة وبذلك أصبح المسرح بعد النكسة فى بعض الأحيان - إذا استطاع أن ينجو من الرقابة - مسرحًا للمعركة وأصبح رجال المسرح بإمكانهم المشاركة فى صنع تاريخهم الخاص وتاريخ أمتهم بإسهامهم فعليًا فى حركة النضال، بغورهم فى داخل الأشياء والأسباب التى أدّت إلى الانتكاسة العربية، وفهم كل أبعاد مأساة إنساننا فى جميع أنحاء الوطن العربى ومعاناته عبر معركته الحضارية الضاربة ضد كل أوضاع السلب والتخلف والنكسة الحضارية المزمنة.

ففى المجتمع العراقى، نرى أن آثار العلاقات شبه الإقطاعية، شبه الاستعمارية تظل عالقة فى ذهنية البعض حتى مع ابتعادهم المصلحى عن علاقات الماضى، فالأفكار القديمة تظل تتمطّى فى عقل المجتمع الجديد فترة من الزمن حتى يتم لعقل المجتمع الجديد أن يكون متسلحًا باليقظة الفكرية،الثورية، بحيث يستطيع التخلص، من كل شوائب الماضى ولعلّ مسرحية المفتاح، ومسرحية الخرابة

= بلد لآخر، وعدم وضوح الرؤية، عند بعض قادة البلدان العربية وبقاء العديد من رجعية ورواسب الماضى. كما يرى محمد الجزائرى.

ليوسف العانى، لدليل على ذلك وبدأت فى بغداد. فى عام ١٩٧٣ تعقد المهرجانات المسرحية لفرق الشباب، تحت شعار المسرح فى خدمة الثورة والجماهير. واشتركت فيه العديد من فرق الهواة وعروضهم معظمها تعالج موضوعات سياسية محلية وعربية ولكن ثمة بعض أعمال قد سقطت فى منزلق الفهم الساذج للصراع الاجتماعى، من حيث إنها تقيم هذا الصراع بين خانتين مغلقتين، وبمواقف ثابتة واتخذت هذه الأعمال من الرمز، معنى تحقيريا خصوصًا فى المسرح المغربى للهواة.

أما فى سوريا، فإن المسرح، يعبّر تعبيرًا قويًا عن المزاج القومى، الذى يتحوّل نحو الاشتراكية، وضدّ الإمبريالية، مسهمًا فى صنع إنسان جديد قادر على صنع واقع جديد. ولكن ثمة ظروف محيطة بالمسرحيين بوجه خاص تجعلهم إلى حد ما فى معزل عن مشكلات الناس وهمومهم الموجعة، برغم إدراكهم أن المسرح هو أوسع الأبواب التى تدخل منها الجماهير إلى عالم السياسة، تفهم بالحجة وتشارك بالرأى، فى أعنف مواجهة، يشهدها عصرنا الحاضر، مواجهة الشعوب المستعمرة للدول التى لا تعيش إلّا على الاستعمار، ومواجهة الطبقات المستغلة للطبقات التى لا تعيش إلّا على الاستغلال، ومن أشهر الأعمال المسرحية المعبرة عن هذا الوضع مسرحية، هملت يستيقظ متأخرًا، لممدوح عدوان، ولعبة الحب والثورة، لرياض عصمت، وهل كان العشاء دسمًا أيتها الأخت

الطيبة، لنفس الكاتب، والفيل يا ملك الزمان، لسعد الله ونوس.

ومما يلفت النظر، أن الأدب الفاضح للإقطاع قد تكاثر فى سورية خلال السبعينات، كما يرى محيى الدين صبحى، أى بعد اثنى عشر عامًا من أول محاولة للإصلاح الزراعى حدثت فى دولة الوحدة، بقيادة الرئيس الراحل جمال عبدالناصر فى أواخر عام ١٩٥٨، فماذا يعنى هذا؟ هل يعنى كما يقولون: إن الأديب يلهث دائمًا خلف السياسى؟ أم يعنى أن مشاغل الأديب فى الواقع لا تتطابق مع مشاغل السياسى؟ ويتساءل جلال خورى قائلا:

هل المسرح وسيلة تغيير؟ طبعا ثمة بعض التجارب ماثلة أمامنا، مثلاً تجربة المسرح الشعبى الفرنسى، فقد حاول مسرحيون شعبيون طرح أنفسهم كوسيلة تغيير وهنا كان الفشل، لأن النظام الرأسمالى يمتلك القدرة على أن يستوعب ويروض أى حركة نقدية، ويستخدمها لتنفيذ مآربه الشخصية.

المسرح لن يصنع ثورة.. ولكن ثمة فئات ثورية فى المجتمع، والمسرح هو مسرح تلك الفئات الثورية، ولكن المسرح وحده لا يصنع ثورة، وكل من يزعم هذا الزعم يقف موقفا مثاليا، ويسمح للنظام أن يستوعبه، وينتفع منه أيضا، أن يقع فى العمل الفردى الذى يقع فيه المسرحيون الأمريكيون، وانتفاضات الشباب فى أمريكا وأوربا وحركة الرفض.

هناك فئات قادرة على تغيير المجتمع، وتقوم بدور تاريخى وهى

البروليتاريا، ومسرحنا إذا أراد أن يكون ثوريًا، عليه أن يكون مسرح الفئات الثورية، وهو ليس وسيلة لتحقيق ثورة، فتصوير الوضع العربى لا يحرر فلسطين، بل ثمة قوى ثورية موجودة تتولى التحرير، ومسرحنا هو بمثابة الخلفية الثقافية والفنية والاجتماعية لهذه القوى، يصوّر النضال من أجل تحرير فلسطين، وهذا التصوير يجعل القضية واضحة وضوحًا أكثر، لدى الفئات التى تعنى بهذا النضال، وتعيش لأجله، هنا دور المسرح، والوضوح يأتى عندما تكون المتعة كاملة ومتكاملة، وكلما ازدادت المتعة، كانت القضية المصورة، أكثر وضوحًا.

معنى هذا فى رأى جلال خورى أن المسرح لا يغير نظامًا، ولن يصنع ثورة وحده ولابدّ كى يكون مسرحًا فعّالاً، أن يكون مسرحا للبروليتاريا، لأن دوره فقط يتمثل فى تصوير النضال من أجل التحرير والتغيير، وهنا نختلف مع جلال خورى، فى أن يكون المسرح للبروليتاريا فقط، لأن المسرح كفنٌ جماهيرى هو لجميع المشاهدين بما فيهم البروليتاريا، ولأن المجتمع لم يتكون فى أى وقت من طبقة العمال فقط.

فكيف يتكلم الإنسان ويكون ضمير عصره، ما لم يعتنق موقفًا، مؤسسا على حقيقة علمية، تجاه تطور الفكر الاجتماعى والاقتصادى الذى يصوغ، طمأنينة الإنسان أو فزعه، ومن هنا كان اختيار الفنان ومدى قدرته على الالتزام بموقف تجاه عصره ومجتمعه، وهذا الالتزام

اختيار تقرره الإرادة الإنسانية الواعية المدركة وقناعة يمليها الضمير والعقل. والالتزام يختلف عن الإلزام الذى هو إجبار، وإكراه يفرضه الغير أوتفرضه الظروف على الإنسان فيكون فى ذلك مقهورًا مغلوبًا على أمره.

والالتزام، بحكم كونه اختيارًا إراديا، من قناعة الفنان بموقفه، فهو لا يعنى بالضرورة، التزامًا بمواقف السلطة الحاكمة، وآرائها، ومخططاتها، لكنه التزام بمواقف ضد الاستهانة بحقوق المجموع، أو اعتراض على وضع قائم سيئ إلى وضع أفضل منشود يراه الكاتب الملتزم، ويحرص على أن يضع الآخرين فيه، وفى صورة قناعاته هو، حرصًا منه عليهم وإخلاصًا منه لهم. «فصاحب الإبداع الملتزم، معرض لأن يصطدم بالسلطة، إذا ما تعارضت ممارساتها أو تطلعاتها مع ما يراه فى صالح الأفراد والجماعات، أو لأن يصطدم بالرأى العام السائد، يخالفه الرأى، ولا يرى مايراه، معنى هذا أن الالتزام مسألة نسبية، وليس بالضرورة أن تكون دومًا ضد السلطة، أيضا ليس بالضرورة أن تكون مع المجموع، لكن الأغلب والأعم أن يكون الالتزام دومًا ضدّ ما يعوق مصالح الجماهير، وضدّ كبت الحريات.

فالمسرح بين العرب المحدثين «ولد فنًا سياسيا»[1]، منذ البداية،

(١) ترى قارا بوتيتسينا، أن «مسرح خيال الظل، قد قدم إمكانية إيجاد متنفس لكراهية شعوب البلدان العربية للغزاة الأجانب، وبدأ يعرض هجاءه، لعادات وتقاليد الأجنبى».

هادفًا منذ البداية، ونظر إليه على أنه وسيلة تحضّر ومحاولة لتلافى مافات الأمة العربية من تطور ثقافى جاد، ومنذ أن كتب يعقوب صنوع أولى مسرحياته مطالبًا بالحكم النيابى أو مهاجمًا لاستبداد الخديوى، أو التدخل الأجنبى، أو ناقدًا لبعض الأخلاقيات المتخلفة السائدة فى المجتمع المصرى، ومنذ كتب عبد الله النديم، مسرحيته الوطن، وبدأ المسرح العربى - فى مصر - يكتسب ارتباطه الوثيق بالحركة الوطنية الديمقراطية، ويمكن القول، إن يعقوب صنوع، فى سبعينيات القرن التاسع عشر، راح يتابع عداءه الشديد لنظام حكم الخديوى إسماعيل، وكان ينظر إلى مسرحيات صنوع، من قبل السلطة الحاكمة على أنها مسرحيات مخربة، وتهدف إلى قلب نظام الحكم، مما جعل السلطة تعمل على غلق أبواب مسرحه، إذ كان يلجأ الى التهكم من عيوب النظام، ويجعل المشاهدين يفكرون فى متناقضات النظام، حتى يعملوا على تغييره. وكان الفارس هو المفتاح الوحيد الذى يصب به جام غضبه على الحكام، ولم يكن صنوع فقط أوّل صانع للمسرح السياسى الساخر فى مصر، ولكنه أيضا أوّل من ابتدع لغة مميزة أيضًا فى فن الهجاء من خلال مسرحه السياسى، فانتهى الأمر بيعقوب صنوع إلى النفى بفرمان من الخديوى، لأنه تجرأ على انتقاد السراى، وقد لا نستغرب هذا إذا علمنا أنه كان يعمل مع المفكر الثورى، عبد الله النديم.

وإذا كان المسرح المصرى قد خاض فى بداياته، ميدان السياسة

وحرض الناس على التخلص من الاستعمار الانجليزى والسراى، وخاصة فى مسرحيات سيد درويش الغنائية، وفى محاولات أخرى، فإن ذلك لم يكن يتعدى الإشارات أو الرموز، وأحيانًا يتناول الموضوع بشكل مباشر وجرىء، وكان ذلك الموقف يعتمد من حيث الأساس على الأفكار الوطنية التى سادت فى تلك الفترة، والتى كان للمسرح السياسى نصيب فيها، وثمة عديد من الأجواق قد استمرت فى تحدّى السلطة تحديًا مباشرًا وصريحًا، وذلك بمواصلة تقديم المسرحيات المصادرة من خلف ظهر الحكومة كلما كان إلى ذلك سبيلاً، كما يرى د. رمسيس عوض حيث يقول:

«إن هذه الأجواق تظاهرت بالانصياع شكلاً لأوامر السلطة، مع رفضها موضوعًا فى نفس الوقت. أى أنها آثرت أن تقاوم السلطة بأسلوب غير مباشر، وعلى أية حال، استطاعت بعض أجواق التمثيل أن تجعل أسلوبها فى المقاومة أشد خطرًا على السلطة من مجرد تشخيص الروايات الوطنية وذلك بأن حوّلت المسرح المصرى، من منتدى للفن أو الترفيه، أو الفن والترفيه معًا، إلى منتدى سياسى يلعب فيه التمثيل دورًا يكاد أحيانا أن يكون ثانويا».

وجعلت هذه الأجواق من المسرح نفسه، وليس من المسرحية فحسب - أداة فعالة لإثارة الأفكار وتهييج الخواطر، وذلك عن طريق تقديم مسرحيات بريئة، تجيزها السلطة، ثم السماح لبعض الخطباء أن يعتلوا خشبة المسرح لإلقاء كلماتهم النارية الملتهبة فى

تمجيد الحرية، أو بإضافة عبارات ليس لها وجود فى النص المسرحى المصرّح به».

معنى هذا أن الدكتور رمسيس عوض ينبه إلى أن العرض المسرحى، كان يحتمل الإضافة والحذف، بعد أن تكون الرقابة قد وافقت على النص البرىء، ولكننا فى دراستنا هذه نلجأ إلى تحليل النصوص ذات المضمون السياسى، وليس العروض المسرحية؛ لأن الإضافات التى أشار إليها الدكتور رمسيس عوض إشارات غير متضمنة فى النص الأصلى. وقد وقفت الحركة النقدية فى ذلك الوقت عام ١٩٠٥ إلى جانب العروض المسرحية السياسية، فيعتبر الناقد أحمد حلمى مسرحية ابن الشعب عملا اجتماعيًا وسياسيايتضمن دفاعًا عن حقوق الشعب، ضدّ مغتصبيها من الأشراف والنبلاء. وقد أشارت صحيفة الأهرام فى مقالها المنشور بتاريخ ١٦ مارس ١٩١٤، بالصفحة الأولى يسجل كاتبه «أن المسرح المصرى بدأ يواجه سلطات الاحتلال البريطانى فى عام١٨٩٢»، واتخذت مقاومة المسرح المصرى لسلطات الاحتلال صورتين مشروعتين أولاهما: مطالبة الحكومة بتخصيص جانب من الميزانية لإعانة الأجواق المصرية؛ إذ أنه ليس من المعقول أن تتمتع الفرق الاجنبية وحدها بأموال المصريين، وثانيتهما: المطالبة بإنشاء معهد لتدريس الفنون المسرحية على أسس سليمة وبطريقة تضمن لفن التمثيل فى مصر دوام الرقى والتقدم، وذلك تأسيسًا على دور المسرح المصرى فى مقاومة طغيان

السلطة المستعمرة فى ذلك الوقت.

ولقد كان أحمد على باكثير، أوّل من تنبّه بمسرحياته إلى خطورة الاستيطان الصهيونى فى فلسطين، فكتب مسرحية **إله إسرائيل**، ومسرحية **شعب الله المختار** وشيلوك الجديد. وذلك قبل أن يتيقظ كتاب كثيرون إلى الخطر الصهيونى[1]، كذلك كانت مسرحيناه «**مسمار جحا**، وإمبراطورية فى المزاد، تتضمنان تعريضًا بالاحتلال الإنجليزى لمصر.

أما من ناحية مسرح الإسقاط السياسى، فيرى الدكتور على الراعى، أن مسرحية **صدق الإخاء** لإسماعيل عاصم هى أول مسرحية مصرية بها إسقاط سياسى، فالمسرحية تناقش فى فصلها الرابع أمور مملكة ما - واضح تمامًا أنها مصر - مناقشة عصرية جريئة، فتتصدى للحرية والتعليم وحق تكوين الأحزاب متوسلة بقناع رقيق من التاريخ، كما تشير المسرحية فى موضع آخر منها إلى حقيقة أن تفرق المصريين عن حقهم أدى إلى طمع المستعمر فى أرضهم. وفى عام ١٩١٩، كتب توفيق الحكيم مسرحية مفقودة، تحت اسم **الضيف الثقيل**، وهى تشير للاحتلال الإنجليزى فى مصر. ولقد

---

(١) لقد خرجت مسرحيات فلسطينية سياسية أيام الانتداب فى فلسطين، ونبهت إلى المأساة الفلسطينية والخطر الصهيونى. وكانت تحضّ على عدم بيع الأرض لليهود، وترفض النفوذ الأجنبى وتدخله فى الشئون الداخلية للعرب. كما يرى الدكتور على الراعى.

شاعت فى المسرح موجة من النقد والتعرية للسلطات الحاكمة وللطبقات المستغلة. فمنها مثلا محاولات مسرح الريحانى الانتقادية بطابعها الإنسانى، وبتناوله نماذج مسحوقة وأخرى طاغية ومتغطرسة تمتص دماء الكادحين. لكن ما يؤخذ على هذه النوعية من المسرحيات الريحانية أنها كانت تلجأ إلى نهايات تصالحية سعيدة ترضى معظم الأطراف.

إن الدراما المعاصرة تكاد تقترب فى بعض الأحيان بشكلها السردى، ومنهج مناقشة قضايا الساعة من شكل الجريدة الحية الذى يغلب عليه سمة التحريض والإثارة، ولقد ظهر هذا الشكل فى مسرح الشوك فى عالمنا العربى ومسرح القهوة أيضًا، ذلك لأن مشاكل الجماهير العربية فى مسيس الحاجة لصيغة تعبّر عن قلقها. ونظن أن مسرح الشوك ومسرح القهوة بتحريضهما المشاهدين لاتخاذ موقف بغية فضح الواقع وتغييره، هما أقرب الأشكال باتخاذها موقفًا هجوميا من الجماهير التى يلهبها بسيل من الكلمات والأفعال رغبة أن تتجرد هذه الجماهير من سلبيتها ودفعها لاتخاذ موقف من الأحداث.

ولقد تأسس مسرح الشوك، كفن تحريضى على يد الفنان المسرحى عمر حجو مشاركًا معه لفيفا من الفنانين الشبان، وعددا من الفنانين النجوم مثل دريد لحام، ونهاد قلعى متخذًا شكل الكباريه السياسى الذى يستند فى تقاليده، لتقاليد المسرح الشعبى فى الأرض

العربية، فهو لا يقدم عرضًا مسرحيا متكاملا، ولا يهتم بالأصول الدرامية العلمية، وإنما يهتم أولا وأخيرًا بالنقد والتحريض الاجتماعى، من خلال المباشرة فى تناول القضايا وتعريتها مستخدمًا الكلمة البسيطة «علمكشوف»[1]، فهو كلمة وجمهور، والممثل فيه إنسان عادى. كما أن مسرح الشوك بحكم طبيعته الفنية لا يحتاج مخرجًا ولا عوامل إبهار مساعدة، إلّا بالقدر الذى يخدمه، وهو قدر ضئيل لأنه مسرح قهوة حقيقى يجب أن يسهل نقله وتنفيذه فى أى مكان. ومسرح الشوك يقوم على اللوحات الدرامية القصيرة والسريعة والمنفصلة، لكن يجمعها فى النهاية غرض واحد، ومفهوم أساسى يراد طرحه منتقدًا الأخطاء الشخصية والجماعية من خلال نظرة انتقائية بالدرجة الأولى، أى تقدم شيئًا من الواقع، وهو يهدف من خلال أسلوبه إلى كشف الأخطاء، رغبة فى العلاج وإسهام الجميع فى هدف الوصول إلى التغيير نحو الأفضل.

والمهم فى مسرح الشوك، هو ماذا يريد أن يقول؟ وهنا تكمن الصعوبة فى مرحلة البحث عن صور جديدة مرتبطة بواقعنا العربى، تملك إمكانية التعبير الساخر لعيوب سلبية لها تأثيرها فى المواطن

---

(١) (لقد استغل الفنان سوسو حبّ ودعم المتفرجين لتثبيت دعائم الهجائية السياسية الموجهة ضدّ عيوب المجتمع الحديث، فوق خشبة مسرحه بجرأة وشجاعة أكبر، وقد كانت بعض انتقاداته السياسية، تكلفه غاليًا فى بعض الأحيان، وصلت به إلى حدّ دخوله السجن فى أحد الأيام).

العربى. ويؤكد دريد لحام، وجهة النظر هذه، فى مسرح الشوك بقوله:

«أنا أكتب بعض المشاهد... كما أن بعض أصدقاء المسرح يقدمون أفكارًا واقتراحات بمشاهد، ثم أجمع تلك المشاهد كلها، وأصقلها وأهذبها وأحورها وأعدّها، بحث يشكل كل مشهد بمفرده وحدة، ولكنه فى الوقت نفسه يكون منسجما مع بقية المشاهد.

بعدئذ، توزع النسخ المطبوعة على العاملين فى مسرح الشوك وعلى أصدقائه، ثم تناقش المشاهد نقاشًا طويلا، لتستأنف بعد عملية الصقل وتظل مستمرة[1]، حتى أثناء العرض.

وأخيرًا من الممكن أن أصف أسلوب عملنا فى مسرح الشوك بأنه بداية جيدة لعمل جماعى يرمى إلى تقديم عمل فنى نظيف ملتزم بأرضنا وإنساننا».

معنى هذا أن مسرح الشوك يستعمل فى طريقة كتابته، نفس كتابة عروض الجماعات المسرحية، والتى يشترك فى عملية صقلها

---

(١) ترى تمارا بوتينسيفا، أن بعض مسارح الشرق العربى المحترفة، فى أيامنا هذه تبنى الأحداث فى عروضها، بشكل تعطى فيه للممثلين إمكانية الاتصال بالمتفرجين، بطريقة الارتجال، وتبادل النصح والرأى معهم، أو طلب الدعم منهم، وهذا صحيح إلى حدّ كبير وترى أيضا تمارا بوتينسيفا، أن الكثير من العروض العربية، تعتمد على الارتجال، حيث يكون ردّ فعل المتفرجين على تصرفات أو أسئلة الممثلين، قد تكون محددة من قبل، كما تكون الأقسام الأساسية لتدخل المتفرجين فى الفعل المسرحى معروفة سلفًا، ومع ذلك يظلّ التأثير غير عادى.

الجماهير المشاهدة، بالإضافة إلى مقترحاتهم حول العرض المسرحى والذى دومًا يتجدد وفقًا لرؤية المتلقى على أساس من روح الورشة المسرحية.

ويعترض عبدالله أبو هيف على الطريقة الانتقائية لمسرح الشوك، ويرفض مشاركة الجمهور لأن هذه النظرة الانتقائية فى نظره مهما غاصت فى الواقع، ستصاب بمصيبة الطفو فوقه، أى لن تكشف عن علاقاته بالفهم الصحيح، لأننا فى الفن نبنى واقعًا جديدًا، نغير واقعا أو نعيد بناءه.

وهذا القول يصح فى حالة الكتابة لمسرح الإسقاط السياسى، الذى يهتم بالفن المسرحى، أكثر من اهتمامه بالسياسة المباشرة، فيعمل على إعادة صياغة الواقع مرة أخرى من خلال الإبعاد الزمانى أو التاريخى، أو الإبعاد المكانى[1]، أما فى مسرح الشوك كمسرح للتحريض والإثارة، فإن الهدف الأساسى السياسى، المراد توصيله، يحتم أن يحتل مرتبة أولى، ويأتى الفن المسرحى فى المرتبة الثانية، وعليه فإن مسرح التحريض والإثارة، ومن بينه مسرح الشوك، يتمثل فيه كثير من السياسة وقليل من الفن.

ويعتمد مسرح الشوك على تقديم الأخطاء والعيوب، بأسلوب

---

(١) يرى سعد أردش أن الكاتب المعاصر، يعالج غالبا قضية اجتماعية مطروحة، حتى ولو لجأ فى ذلك إلى قناع من التاريخ، أو من بلد بعيد.

«الكاريكاتير» مضخّمًا الأخطاء وطرحَها بشكل يثير النفور، لأن تلك الأخطاء، ما أن تتجسّد وتظهر حتى تُفضح، وفضحها بشجاعة هو الخطوة الأولى نحو الخلاص منها وتغييرها، والقضاء عليها. وهنا تتمثل المهمة الأساسية لمسرح الشوك، وهى بالضبط فضح الأخطاء الموجودة فى المجتمع وتسليط الأضواء عليها تسليطًا يشتمل على التحريض ويعمل على محوها، فهو مسرح يشخّص المرض أو العيب الفردى أو الاجتماعى، ويترك للمشاهد دوره فى العثور على الدواء، احترامًا منه لعقلية الجمهور على اعتبار أن المشاهد جزء من العرض المسرحى، مشارك فيه بيقظته، وفاعليته[1]، مع مايجرى أمامه، لأن المشكلات المطروحة، عادة ما تكون فى مسرح الشوك، هى مشكلات الجماهير معبرة عن آرائهم، ومن هنا تأتى مسئولية المشاهد فى العمل على تغيير الواقع السياسى أو الاجتماعى أو الاقتصادى نحو الأفضل، فالقدرة على تغيير الواقع موجودة داخل الإنسان المتفرج، كما أن السلطة أيضا تملك الوسائل القادرة على التغيير، وهاتان القوّتان: المتفرج والسلطة، هما المسئولان الأساسيان عن

---

(١) يرى الدكتور على الراعى، أن العلاقة المباشرة بين العروض المسرحية، وبين جمهور النظارة - تلك التى تجعل من الطبيعى أن يتدخل الجمهور فيما يعرض أمامه من قصص وأحداث، إما بالتعليق، أو بالاستحسان المسموع الصوت، أو بالتنديد الشديد المصحوب بالعنف.. وهذا ما نبّه إليه برخت فى مسرحه ضمانًا ليقظة المشاهد، وهذا أيضا ما قامت به الجماعات المسرحية.

تبديل الواقع، لأن موضوعاته أساسًا، مأخوذة من البيئة، موجهة إلى المواطن العادى بواسطة كلمة مكثفة مقنعة وأفكار عارية مباشرة، لاذعة، ساخرة، ناعمة وخشنة فى وقت واحد، تلبية لظروف حضارية صعبة، مرت بالأمة العربية، خصوصًا بعد نكسة يونيو ١٩٦٧.

إن مسرح الشوك، مجرد صورة لما يمكن أن يقوم به المسرح السياسى، كمنبر للنقد السياسى الجاد، والوخز الاجتماعى، الذى لم يترك أحدًا، سواء من المثقفين أو المسئولين أو التجار، أو العمال، أو الفنانين أنفسهم، فهو صيغة سورية مثل المقاهى المسرحية، والمسرح الحى فى الغرب، وقد يكون تطويرًا ذكيًا لفكرة الاسكتش الفكاهى التقليدى، أو احتفالاً فنيًا جماعيا لصالح المجتمع، بل هو أقرب ما يكون إلى الجماعات المسرحية، ومسرح الصحف الحية من حيث اعتمادهما على فكرة النقد السياسى والاجتماعى المباشر، والشجاع ويؤكد، بهاء طاهر هذا، فيقول:

«إن أروع مافى الموضوع هو الفكرة ذاتها، فكرة النقد الاجتماعى والسياسى المباشر، عن طريق مسرح الشوك، وهى وظيفة عتيقة للكوميديا، أحياها مسرح الشوك، بعد موات طويل.

وليس أبرز ما حققه مسرح الشوك هو الشكل المسرحى الجديد، فحسب، بل إننى أعتقد أن تطوير الشكل بصورة ما، هو الضمان الوحيد، لكى لا يتحول مسرح الشوك إلى فرقة (ساعة لقلبك) للنكت السياسية، وهذا الخطر موجود بالفعل.. فبعض الفقرات

تتسم بالسطحية، والأخطر من ذلك أن البعض الآخر يميل إلى تهوين مشاكل كبيرة، وتحويلها إلى مجرد نكتة. ولكن المرء يفترض حسن النية، ويغتفر ذلك لأن معظم الفقرات تتصف بالفعل، بالجرأة والنفاذ إلى جوهر المشاكل، ومن ثم إلى قلب الجمهور.

والنجاح الحقيقى لفرقة مسرح الشوك، هو نجاحها فى ذلك على وجه التحديد: أن تشغل الجمهور بمشاكله الحقيقية».

ومن منطلق ذلك المضمون السياسى الاجتماعى، التحريضى، يأتى الشكل الجديد، والطليعى لمسرح الشوك، كمسرح سياسى تحريضى.

ولكن هل من الممكن اعتبار كل مايقدمه مسرح الشوك كعروض مسرحية سياسية تحريضية، شريفة المقصد؟.. ثمة بعض الآراء، تشير إلى أن مسرح الشوك، قد استغل الأحداث السياسية، التى تطرأ على الساحة العربية، وكوّن لنفسه جمهورًا، يرغب فى السخرية المرة على حساب القضايا المصيرية، فعمل مسرح الشوك فى كثير من عروضه على إرضاء وإشباع ذوق جمهوره النقدى،حتى ولو كان على حساب التهكم من الأمة العربية، خصوصًا بعد نكستها فى عام ١٩٦٧، لدرجة أن هذا المسرح، قد توقف عن هجاء الأمة العربية بعد انتصار أكتوبر ١٩٧٣، ووجه نقده وسخريته إلى لبنان ذاته.

ومن أشهر عروض مسرح الشوك، عرض لا تسامحونا

للمخرجين فيصل الياسرى، وعلاء كوكشى. وعرض فى عام ١٩٧٢، وعرض ليلة ما بتتعوض، وعرض مرتى صناعة محلية. وفى تلك العروض هناك اللوحة الانتقادية، ذات الهدف السياسى والاجتماعى المباشر، إضافة إلى الثوب الشعبى الدرامى.

أما أجرأ عروض مسرح الشوك، فيتمثل فى تجربة المخرج والممثل السورى أسعد فضة، والذى تأثر كثيرًا، بمسرح الجريدة الحية، عندما عرض براويظ أى البراويز، والذى يلخّصه لنا فتحى العشرى، حيث يقول:

«والعرض، يقدم فى أربع عشرة لوحة، يربط بينها رباط واه يتمثل فى حمارين يلبسان، ثوب البشر، هربا من المعاملة المزرية التى يعاملان بها من الناس، وينزلان إلى المجتمع الإنسانى يجوبان الأسواق والطرقات والمكاتب فيفاجأ ان فى اللوحة الأولى داخل مبنى الشرطة بأن الإنسان يُضرب ويهان ويعامل بطريقة أكثر سوءًا من تلك التى يعاملان بها.

وتنبع المفارقة الكوميدية من أن المهان ليس هو المقصود، وإنما حدث خطأ نتيجة لتشابه فى الأسماء.. وفى لوحة ثانية يشهد أن حوارًا طريفًا بين أحد رجال البوليس السياسى وأحد القادة المختلفين.. وتجىء الحركة الكوميدية على هيئة نكتة عندما يردّ المتهم على أخطر سؤال يوجه إليه فى النهاية، وهو إلى أى الأحزاب ينتمى اليوم، بقوله أنه الآن على المعاش.. وفى لوحة ثالثة تعدّ أطرفهم

جميعًا، يرقب الحماران المتنكران اثنين من الموظفين أحدهما يسأل الآخر عن أحوال الأسرة فردًا فردًا، فلا يتلقى غير إجابة واحدة مؤدّاها أنه توظف أو أنها توظفت، فالكل يفضل الوظيفة على أى شىء آخر لأنه يأخذ أجرًا دون أن يعمل.. واللوحة تعتمد على كوميديا الكلمة وأداء الممثل المتفوق.. وتصوّر لوحة أخرى إلى أى مدى يتواطأ رئيس الشرطة مع المهربين على الحدود، حتى أن المهرب يضع الجنديين الشريفين، موضع الشبهات، ويتسبب فى تحويلهما إلى التحقيق.. أما اللوحة الأخيرة، فترسم صورة عامة للوضع الراهن حيث يقود السيارة ذات عجلات القيادة المتعددة، أكثر من قائد، فى أكثر من اتجاه مما يؤدّى إلى تفسخ السيارة وتحطيمها وفى كل مرّة يحاولون الوصول إلى اتفاق على السير فى اتجاه واحد، بقيادة أحدهم، لا يوفقون إلى حلّ، ويتعقّد الأمر أكثر وأكثر.. وهنا يضيق الحماران ذرعًا بالحياة الإنسانية فينتزعان قناعيهما، ويفضلان العودة إلى طبيعتهما الحيوانية.

وواضح من عرض براويز أن الحيوان يرفض أن يستمر فى مجتمع به كل هذا التناقض وهذه الانتهازية وهذا التفسخ. ومن خلال الضحكة السوداء يعمل العرض على إلقاء الضوء على هذه الأوضاع لتنبيه المشاهد إلى هذه السلبيات فيعمل من خلال هذا الدرس، على التغيير نحو الأفضل.

ويحدثنا جلال خورى عن عرض قبضاى، وهو من عروض

مسرح الشوك ويتناول مفهوم البطولة والعنف فى عالمنا القائم على العنف بمظاهره المختلفة سواء أكان العنف الظاهر، مثل الحروب والقمع أم العنف المبطن مثل الاستثمار واستغلال الإنسان للإنسان،

ويمكن أن نطرح العديد من عروض مسرح الشوك مثل عرض المارسيليز العربى، والذى أصبح اسمه فيما بعد يمين يسار.. در، من إخراج خالد غيتانى وأنطون كرياج، وهو عرض أبسط ما يقال فيه إنه إهانة للإنسان العربى وهذه العروض فى معظمها تهتم أساساً بالناحية السياسية والتى تكون مباشرة فى أغلب الأحيان، أكثر من اهتمامها بالناحية الدرامية مما يجعل انتماءها إلى المنبر، أكثر من انتمائها إلى المسرح. والعرض الذى تنطبق عليه هذه الأوصاف عرض خيمة كراكوز، حيث شخصية المهرج هى الشخصية الرئيسية التى تضحك الجمهور وتبكيه، ويحرض زملاءه العاملين فى الخيمة على التمرد والمطالبة بالحرية والعدالة، ويتصدّى للاقتصاد الحر، والديمقراطية، ويتعرض للإغراء والقمع والمحاكمة، ثم تأتى فى النهاية أغنية رافضة، تقول ما كانت المسرحية تطمح إلى قوله، وواضح أن العرض كان عبارة عن لوحات انتقادية ساخرة من معظم الأوضاع الاقتصادية والاجتماعية والسياسية تماماً مثل عرض كاسك يا وطن والذى يضيف إلى ما سبق، الإشارة بشكل مباشر إلى مأساة فلسطين وكيف أن الآباء، قد خرجوا من قبورهم ليسخروا من جيلنا الحالى، الذى أضاع فلسطين ويحررها على الورق

أو بالشعارات فقط. ومسألة خروج الآباء والجدود من قبورهم خصوصاً القواد الذين تركوا بصماتهم وانتصاراتهم علامات مضيئة فى التاريخ العربى، مسألة مكررة فى معظم العروض المسرحية السياسية التى تلجأ إلى الإبعاد الزمانى، والمثال القوى هو مسرحية **المهرج، لمحمد الماغوط** بالإضافة إلى العديد من المسرحيات مثل مسرحية حفلة سمر من أجل ٥ حزيران، لسعد الله ونوس، **والدراويش يبحثون عن الحقيقة** لمصطفى الحلاج، **وثورة الزنج** لمعين بسيسو، **باب الفتوح** لمحمود دياب.

وفى الوقت الذى كانت تعرض فيه عروض مسرح الشوك فى لبنان، وسوريا، ظهرت تجربة مصرية، تحريضية أيضاً، واتصلت اتصالاً وثيقاً برجل الشارع وكان لها دورها المؤثر والحاسم فى جبهتنا الداخلية فى ظروف معركتنا الحضارية بعد نكسة يونيو ١٩٦٧، وأقصد بها تجربة مسرح القهوة والتى قدمها ناجى جورج، كمؤلف شاب مع مجموعة من الشبان المتحمسين مسرحيًا وسياسيا، فقدمت عرضين أولهما، مسرحية **قهوة المعلم أبو الهول**، لا يستغرق عرضها أكثر من خمس وأربعين دقيقة، وتدور أحداثها فى أحد مقاهى السويس أو الإسماعيلية كخط مواجهة لنيران العدو الإسرائيلى، طارحاً فى المسرحية نوعين من النماذج الأوّل: نموذج سلبى انتهازى. والثانى: نموذج الوطنى ابن البلد، وينتقد العرض النظام الرأسمالى الانتهازى الذى لا يهمّه إلاّ زيادة ثروته، متمثلاً هذا النموذج، فى

المعلم أبو الهول.

والمسرحية باختصار (رغم حشدها للنماذج البشرية) تدعو للخروج لملاقاة العدو الذى يتربص بالأمة العربية، وألّا ننتظر حتى يأتى إلينا، ساخرة من البورجوازيين المثقفين الحالمين والذين ليست لديهم القدرة على الفعل، والمسرحية تكاد تقول بشكل مباشر: «إن معركتنا مع العدو يجب أن تكون على مستوى الشعب كله، وبرغم ما يمكن أن يؤخذ على العرض من بعض السلبيات، إلاّ أنه استطاع أن يحقق التلاحم والمشاركة، ومخاطبة عقل المشاهد (إلى جانب وجدانه) فلم يكن جمهور المقهى، هو ذلك المتفرج السلبى، ولكنه كان مشاركاً فى العرض، يمثل دور المتفرج من خلال التحام خشبة المسرح بالصالة، واكتسب الجميع حالة التمسرح، من خلال مقارنة أدوار أبطال العرض، بالمشاهدين، الذين تمثلوا أنفسهم مكان الأبطال، مشاركين أحياناً فى الحوار، بل فى الفعل المسرحى، ولهذا لم يكن غريباً» أن يهبّ أحد المشاهدين يوماً ليزعق مطالباً بفتح الباب، وإنقاذ الفتاة التى كان المعلم تركها خارج مقهاه وقت الغارة، خوفاً على ممتلكاته.

ويمكننا أن نطرح العديد من النصوص العربية التحريضية، لكن لا يفوتنى أن أشير إلى مسرحية **البعض يأكلونها والعة**، والتى كتبها نبيل بدران وأخرجها فى مصر هانى مطاوع، ومثل مسرحية **نحن الملك** للمغربى محمد خير الله، وهى مسرحية تحريضية تسجيلية،

تدعو للثورة على ملك المغرب، وتذكر بحادث الطائرة الهليكوبتر، كذلك مسرحية عراضة الخصوم لعلى عقلة عرسان، والتى تنادى وتحرض بأخذ موقف تجاه معاهدة السلام، ومسرحية - مع التحفظ - البلدوزر لمعين بسيسو، والتى تحرض الجماهير المصرية والعربية باتخاذ موقف تجاه ما حدث للمسيرة الليبية إلى مصر لأنها تعليق من وجهة نظر ذاتية، حول عناوين الصحف الليبية، التى تابعت المسيرة، كل ذلك بالإضافة إلى عروض مسرح الحكواتى[1] فى لبنان.

ومما لا شك فيه أن فترة الستينيات من هذا القرن العشرين، هى الفترة التى شاهدت تحرر العديد من دول العالم الثالث، وهى أيضا الفترة، التى طرح فيها المدّ الاشتراكى فى بعض البلاد العربية. وهى أيضا تعدّ العصر الذهبى للمسرح الملحمى فى مصر وفى عالمنا العربى. فالتيارات المعاصرة فى المسرح العربى، مثل مسرح السامر، ومسرح الفرجة والحكواتى، والمسرح الاحتفالى، وغيرها تحمل بعض

---

(١) يعتبر مسرح الحكواتى فى لبنان، بناء فكرته على أساس البحث عن قصة أوحكاية شعبية من التراث أوالتاريخ، يختارها فنانو مسرح الحكواتى جميعًا، فتدور المناقشات فيما بينهم لوضع الخطوط الرئيسية للمسرحية، ورسم الأفكار الجوهرية، لكل مشهد على حدة. ضمن سياق مسرحى مترابط، تماما مثل جماعة مسرح الشوك، ولذلك، فإن النص الحكواتى قابل للإضافة والحذف والتعديل وفقًا لتفاعل الممثلين والمشاهدين أثناء العرض البسيط وشبه العارى من الديكور والإكسسوارات المسرحية، مما يسهل نقله فى أى مكان، ومما يوفر النفقات الاقتصادية، لكى يصبح مسرح الحكواتى مسرحًا شعبيا مستقلا عن أية سلطة.

السمات البريختية، وتعد صورًا للتجاوب العربى، مع المدّ البريختى العالمى؛ لأن ظروف عالمنا العربى كما سبق أن طرح الباحث فى فصل سابق، كقضية المصير العربى والاهتمام بقضية الحرب والسلام، ودور الإمبريالية العالمية فيهما، والظروف الاقتصادية ونقد السلبيات، بل ونقد الذات العربية أدّت إلى المزيد من الاهتمام بتجارب المسرح الملحمى، لدعوة الجمهور العربى للمشاركة فى قضاياه، وإلى المزيد من الصحو الثقافى والفنى. ففى فترة، ما بعد نكسة يونيو ١٩٦٧، ظهرت الكتابات المسرحية العربية، والتى كانت انعكاساً وتعبيراً عن القضايا المصيرية، ولم يكن الانعكاس أو التعبير على مستوى فنّ الكتابة المسرحية وحده، بل تجاوزه إلى منهج الإخراج المسرحى، فقد عمد المخرجون إلى الاتجاه إلى المنهج البريختى فى الإخراج طلباً ليقظة المشاهد ووعيه بالقضايا المصيرية التى تعنيه، وكسر الحائط الرابع، وشعر المشاهد أنه مشارك فى الحدث وأن ما يدور على خشبة المسرح لابد أن يتخذ موقفًا منه. فتحوّل المسرح فى عديد من العروض العربية، إلى أداة تعليمية، وأن القضايا الجادة المعروفة تتطلب من المشاهد التقييم والحكم والعمل على اتخاذ موقف، بغية التغيير.

لقد عرضت مسرحية بريخت، الاستثناء والقاعدة، على خشبة المسرح العربى، وفى مصر، أخرجها فاروق الدمرداش، وفى دمشق أخرجها شريف خزندار، ثم توالى تقديمها بعد ذلك فى عديد من

الدول العربية إلى أن أخرج سعد أردش الإنسان الطيب فى مصر عام ١٩٦٧، ثم تلتها دائرة الطباشير القوقازية وهذا يؤكد، انفتاح عالمنا العربى، وفقاً لظروفه الحضارية، على التجارب المسرحية السياسية الملحمية، لأنها من أنسب الأشكال المسرحية لمعالجة وطرح القضايا، التى تهم المشاهد العربى.

ولم يكن جديداً على المشاهد العربى، ذلك المنهج البريختى التغريبى، الذى يعمد إلى كسر الإيهام، ومشاركة المتلقى، فهذه مسألة نجدها فى السامر الشعبى وفى مسرح السيرك إلى جانب وجودها عند بريخت، ولكن المسرحيين العرب، لم يدركوا - فى البداية - من مسألة كسر الإيهام، إلّا أنها تتمثل فقط فى شكل الراوى الملحمى الذى يقطع الحدث ويجعل انتباه المشاهد دوماً فى حالة يقظة كاملة، وتؤكد تمارا بوتيتسيفا على ذلك فتقول:

«ولكن المسرحيين التقدميين العرب اكتشفوا فى إبداع بريخت بذرتين ثمينتين الأولى - منهجه فى التغريب. فقد اتضح أنه قريب إلى حدٍّ ما من تقاليد المسرح العربى الذى كان يطمح دائما لمحو المسافة بين الممثل والمتفرج. ولكن هذا المبدأ فهم بشكل بدائى جدا أحيانا فى المراحل الأولى: فلم ير مخرجو ومنظرو المسرح من بين جميع الشخصيات، إلّا الراوى الذى يستعرض أفكاره وأفعاله دون إحساس أو تأثر. والبذرة الثانية اتجاهه السياسى طبعاً، وقضايا الساعة التى تطرحها مسرحياته، وقد وجد مسرح العالم العربى

فيها ما كان يبحث عنه لدعم نضاله من أجل الحرية والاستقلال».

وسر اهتمام المخرجين العرب، والتركيز على شخصية الراوى بقصد كسر الإيهام، يرجع إلى تأصل مفهوم الراوى الشعبى فى الوجدان العربى، فلقد كان الحكواتى[1] يستعمل الأسلوب الملحمى فى تقديم عرضه الفنى للجمهور، ويؤكد على عقلة عرسان ذلك، فيقول:

«الحكواتى يقدم الحكاية وبطولات الأبطال وعلاقتهم بعضهم ببعض ويصور انفعالات الناس بتلك البطولات وانعكاساتها عليهم من خلال إطار مشوق لقصة مكتوبة شعرًا، ويؤديها الحكواتى غناءً أو ترتيلاً يرافقه لحن بسيط وهو فى أدائه يكسب المواقف حيوية ملائمة بمنحه الكلمات والشخصيات الانفعال الملائم. وكانت عملية القطع - قطع الاسترسال والتواصل تأتى عن طريق الانتقال من حدث إلى حدث ومن موقف إلى موقف ضمن الملحمة وفى إطار السرد نفسه».

فاستخدام وسيلة الحكواتى كفيلة بكسر الإيهام المسرحى وجعل

---

(١) يعرف الدكتور عبد الحميد يونس الحكواتى بنوع من الممثل الفرد يقوم بتقليد الأشخاص والأصوات ويتوسل بمحاكاة الحركة والإشارة أيضا، ولم يكن ينقل أصوات الناس فحسب، بل كان يقلد أصوات الحيوان أيضا، وكان الشعب لا يلتمس عنده تمثيلاً جادًا وإنما يلتمس ما يثير الضحك ويشيع البهجة، ولا تزال له نظائر فى الفنون التمثيلية الهزيلة إلى اليوم.

المشاهد فى يقظة دائمة لاستيعاب قضاياه المعروضة، بالإضافة إلى كسر الجدار الرابع الذى يفصل مكان التمثيل بما تقوم عليه من أحداث مسرحية عن مجموعة المشاهدين من الجمهور. لأن الحكواتى دومًا يقوم بعمل علاقة تلامسية مع المشاهد كما أن المشاهد مدعو للمشاركة، وعندما يرافق الجمهور تطور المواقف وانتقال الشخصيات بانتقال الراوى الذى يعبر عنها من حال إلى حال، نجد أن كل مشاهد من خلال يقظته يبدأ فى تحديد موقفه معبرًا بالقول أو الفعل استهجانًا أو استحسانًا، وتصل الأمور فى بعض المواقف إلى تضارب الأفراد والجماعات دون الحاجة إلى تذكيرهم دائمًا بأن يكونوا قضاة أو مراقبين، تمامًا كما حدث فى مسرحية سعد الله ونوس مغامرة رأس المملوك جابر. التى كان الجمهور فيها يشارك فى العمل المسرحى ويقطع الحدث ويعلق عليه طارحًا علاقة جدلية مع «الحكواتى»[1] أو راوى قصة مغامرة رأس المملوك جابر، كاسرًا الإيهام أحيانًا ومندمجًا فى حكايته مرة أخرى. وفى هذا الصدد يقول عبد الكريم برشيد:

«ففى الحلقة يندمج الراوى فى الدور كما أن الجمهور من جهته

---

(١) يتغير اسم الحكواتى على حسب البلد العربى (ففى الجزائر اسمه القوال) وفى مصر وسورية (الحكواتى) وفى العراق (المحدث) وكان يطلق عليهم فى عهد العباسيين السعاجة باسم الممثل الذى أوجد هذا النوع من الفن الشعبى.

يندمج فى الراوى، ولكن هذا الراوى يضع لنفسه فواصل معينة يقف عندها مرة بعد أخرى، وتتجدد هذه الفواصل، خلال مطالبته الجمهور بالصلاة على النبى أو صبّ اللعنة على الشيطان أو الدخول مع الجمهور فى حوار أو إيقاف الأحداث الفنية من أجل جمع التبرعات من المحسنين، الشىء الذى يجعل هذا اللون من الاندماج قائمًا على الوعى بالواقع كشىء محسوس وبالحلقة كفن وكحكاية فالاندماج - كتمثيل - موجود هنا بين فواصل من اللاتمثيل الشىء الذى يجعل التمثيل يكون فى خدمة الواقع وليس العكس كما هو الشأن فى الاندماج التطهيرى، فالفواصل هى لحظات للتأمل، لحظات تنفصل فيها عن الواقع لتراه أحسن. ولكن سرعان ما نعود إليه. فالاندماج مع الفواصل يجعلنا ذاتًا وموضوعًا فى الوقت نفسه. ولكننا لن نكون بأية حال، ذاتًا تتفرج، لأن الموضوع هو نحن. وهل يعقل أن نقبل تأمل واقعنا ونحن نملك القدرة على تغييره، وذلك وفق تصوراتنا المستقبلية».

فالجمهور فى المسرح السياسى الملحمى، لا يندمج اندماجًا انفعاليا كاملاً فى العرض المسرحى، وإنما يقوم بينه وبين العرض المسرحى مسافة تتيح له أن يتأمل ويفكر ويحكم ويتخذ موقفًا تجاه المعروض؛ ولهذا يعمل المسرح السياسى الملحمى على مخاطبة العقل إلى جانب مخاطبة العاطفة.

وبالإضافة إلى طريقة الكتّاب المسرحيين العرب فى استخدام

الراوى لكسر الإيهام، استعملوا أيضًا معظم وسائل التغريب البريختية.

ومن أشهر العروض المسرحية التى سارت على النهج الملحمى هى مسرحيات **ثورة الزنج** و**مأساة جيفارا** للفلسطينى معين بسيسو الذى لجأ إلى الإبعاد التاريخى ليطرح هموم الواقع العربى المعاصر، ومسرحية **مغامرة رأس المملوك جابر** و**الملك هو الملك** للسورى سعد الله ونوس الذى لجأ فى الأولى للتاريخ، والثانية لفكرة المسرح داخل المسرح، مع فضح لعبة النكر السلطوية، ثم مسرحية **الخرابة**، و**المفتاح**، للعراقى يوسف العانى، الذى اهتم فى الأولى، بالشكل الملحمى، وفى الثانية لجأ إلى التراث الشعبى، ومسرحية **وطنى عكا** للشاعر عبد الرحمن الشرقاوى، ومسرحية **الرجل ذو الصندل الكاوتش**، للجزائرى كاتب ياسين ومسرحية **لعبة الحب والثورة** لرياض عصمت. ومسرحية **ليلة مصرع جيفارا**، لميخائيل رومان، **وبلدى يا بلدى** للدكتور رشاد رشدى **وكيف تركت السيف**، **ومحاكمة الرجل الذى لم يحارب**، لممدوح عدوان، **والمهرج** لمحمد الماغوط، وهى مسرحية من الممكن اعتبارها مسرحية تحريضية، وملحمية فى آن واحد، وهذا يدعونا للقول بأن هذه التقسيمات قد تكون تعسفية إلى حدٍّ ما، ولكن يبدو أننا نحتكم إلى الجانب الغالب على النص المسرحى ذاته، كذلك نجد أن مسرحية، مثل **حفلة سمر من أجل ٥ حزيران**، من الممكن إدراجها تحت المسرح التحريضى

والمسرح الملحمى، والمسرح التسجيلى، كذلك مسرحية الرهائن للدكتور عبد العزيز حمودة. من الممكن إدراجها تحت المسرح الملحمى، لما فيها من وسائل كسر الإيهام، أيضا يمكن إدراجها تحت مسرح الإسقاط السياسى، تمامًا مثل مسرحية الدراويش يبحثون عن الحقيقة، لمصطفى الحلاج. ومسرحية جحا فى الخطوط الأمامية، لجلال خورى، ويمكننا أن نعدّد - مسرحيات مثل مسرحية سندباد، لشوقى خميس، ومسرحية الشياطين فى القرية والصارخون فى الصحراء لمحمد رشاد الحمزاوى التونسى، ومسرحية ثورة صاحب الحمار وديوان الزنج، للتونسى عز الدين المدنى، وانتبهوا أيها السادة لنبيل بدران، وغيرها، لكن هذه مجرد نماذج فقط.

ولكن السؤال المطروح الآن، برغم تأثر العديد من كتّاب المسرح العربى بالنهج البريختى فى مسألة التغريب، وكسر الإيهام، هل يصلح لنا فى عالمنا العربى، أن نهتم بمسرح بريخت هذا الاهتمام؟ - برغم طابعنا الخاص بنا - والذى يختلف، مهما كانت علاقات التشابه، عن طابع الشعب الألمانى، وظروفه الحضارية؟

لقد كسب بريخت احترام المنظرين والمثقفين، الذين أدركوا أهمية مسرحه السياسى التعليمى، فى تنوير المشاهدين، ولكنه فشل فى أن يكسب جمهور العالم، الذى زعم أنه يكتب له، الطبقة العاملة والحزب والشرق حتى الكتاب العرب معظمهم لا يتحمس كثيرًا للمسرح الملحمى، ولقد ثار جدل كبير وطرحت آراء كثيرة حول المسرح

الملحمى، وأهمية وجوده والتأثّر به فى الوطن العربى، فها هو نعمان عاشور يقول: إن مرحلة بريخت قد انتهت، ولا يستطيع أحد أن يسير على منوالها. إن مسرح بريخت مرتبط ببريخت نفسه وبريخت لن يتكرر وبرغم المبالغة الظاهرة فى هذا الرأى، لأن التأثر بمسرح بريخت التعليمى، ما زال حتى اليوم يمارس، برغم موت بريخت وبرغم أن نعمان عاشور طرح هذا الرأى فى عام ١٩٦٨، إن حاجة الأمة العربية للمسرح التعليمى، حاجة ملحة، وذلك لأن نسبة الأمية كبيرة فى وطننا العربى من ناحية، والظروف الحضارية التى تمرّ بها الأمة العربية من ناحية أخرى، تحتم ضرورة وجود المسرح التعليمى الخاص بنا، أو على الأقل تنبيه المشاهد إلى قضاياه التى تعنيه بأى وسيلة من وسائل كسر الإيهام البريختية.

أما الفريد فرج، فيأخذ موقفًا وسطًا من حيث التأثر الكامل بمنهج المسرح البريختى حيث يقول: إنه من المستحيل التأثر ببريخت، تأثرًا كاملاً ويشاركه الرأى محمود دياب حيث يقول:

«ففن بريخت إنما هو نتاج تاريخ ثقافى عريق للشعب الألمانى، ومذهب بريخت فى المسرح قد يتفق وذوق الشعب الألمانى وثقافته، إلّا أنه ليس بالضرورة يصلح أساسًا لما يقدم للشعب المصرى، إن علينا نحن كتّاب المسرح أن نبحث عن مسرح خاص بنا، ينبع من بيئتنا ويستهدف بصفة أساسية شعبنا يأخذ من وجدان هذا الشعب ويعطيه».

وعليه يمكن القول: إن نقل مسرح بريخت من بيئته قد يضرّ أكثر مما ينفع، فقط يمكن أن نتأثر به من الناحية التعليمية، وإن كان ليس كل جمهور مسرحنا العربى، جمهورا من العمال، بالإضافة إلى عدم وصولنا إلى المستوى التكنولوجى، الذى يتطلبه مسرح بيسكاتور، والمسرح البريختى، كذلك عدم رغبة الحكومات العربية، فى بعض الأحيان فى مناقشة قضاياها على المسرح. ويشير بريخت إلى ذلك فيقول:

«كذلك، يرتبط المسرح الملحمى المعاصر بميول معينة، فهو لا يمكن بأى حال، أن يقام فى أى مكان، فإن أغلب الدول الكبيرة لا ترغب فى مناقشة مشاكلها على المسرح. فمسارح لندن وطوكيو، وروما تقام لأغراض مختلفة تمامًا. ولقد كانت الظروف مناسبة لإقامة مسرح ملحمى تعليمى فى أماكن قليلة فقط، ولفترات قصيرة، فلقد حرمت الفاشية تطور هذا النوع من المسرح فى برلين بكل عنف. إن إقامة مسرح ملحمى تتطلب مستوى معينًا من التقدم التكنولوجى كما تتطلب وجود حركات جوهرية فى الحياة الاجتماعية يهمّها البحث عن حلول لمشاكل الحياة عن طريق المناقشة الحرة. كما يهمها أيضًا حماية هذه الأهداف من أية ميول مضادة».

ولا شك أن بريخت أمين مع مسرحه، ومع نفسه إلى حدٍّ كبير، فعندما يرى أن مسرحه الملحمى، لا يصلح لأى مكان، إنما فى الوقت ذاته، يدين النظم الرأسمالية والفاشية التى يرهبها أن تناقش

قضاياها على المسرح، أو بطريقة أخرى، ترفض أن تتعلم شعوبها، ومن ثم تثور وتطلب التغيير ونظن، أن بعض الحكومات العربية ، بحكمها البوليسى، وبرقابتها الصارمة، ترفض أيضًا، أن تطرح قضايا الجماهير العربية على خشبات مسارحها؛ لأن معظم هذه الحكومات تخاف على هيبة نظمها، بالإضافة إلى ارتباطها خارجيا، باستراتيجية تابعة لدول عظمى، ومن ثم تخشى غضبها، وثورة الجماهير، والمطالبة بالتغيير، وفى أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات، بدأ النقاد وفنانو المسرح، يطرحون تعبير المسرح التسجيلى، أو الوثائقى، بعد أن تم عرض المسرحية الشاملة، الوثائقية **الغول**. والتى ألفها بيتر فايس، وأخرجها فى مصر - مستخدمًا أسلوب السيرك، والكوميديا ديلارتى مع أساليب المسرح الشامل، من موسيقى وغناء ورقص ومايم - المخرج المصرى أحمد زكى.

إن المسرح التسجيلى موجود الآن فى عالمنا العربى، ينهل فى كثير من الأحيان من الأسلوب الذى سار فيه بيتر فايس، ويأخذ موضوعه من واقع عربى، هذا الواقع، يتمثل فى مأساة فلسطين والمشكلة العربية عامة، ومشكلة التحرر الوطنى، وعديد من المشاكل، التى لها تأثير واضح، ومباشر فى الواقع العربى، ولكن يجب أن نفرق تماما، بين المسرح الذى يستخدم وسائل المسرح التسجيلى كما كتبه بيتر فايس، والذى يعتمد على عناصر المسرح الشامل، وبين المسرح

الذى يكتب فى مناسبة تاريخية، أو حادثة، كتسجيل لكل منهما؛ لأن المقصود بالمسرح التسجيلى فى رأينا، هو طرح حقيقة تاريخية، ثم تحميلها مفهوما سياسيا.

وثمة مسرحيات تسجيلية عربية مثل مسرحية **النار والزيتون**، لألفريد فرج، والتى تطرح أبعاد المأساة الفلسطينية، **وحفلة سمر من أجل ٥ حزيران**، لسعد الله ونوس، والتى تأتى كاستجابة تسجيلية لنكسة يونيو ١٩٦٧، **واليهودى التائه** ليسرى الجندى، والتى تطرح بالوثائق والأرقام، تطور مأساة فلسطين، **وعراضة الخصوم**، لعلى عقله عرسان، كتحريض ضدّ معاهدة السلام، مستخدمًا أسلوب المسرح التسجيلى على منوال بيتر فايس، **ومسرحية الجندى المجهول**، لغسان مطر، والتى تشير إلى الانتكاسة العربية، من جراء حرب العرب مع اليهود فى يونيو ١٩٦٧.

ومما يلفت النظر هنا أن المسرح المغربى، شكل لنفسه تيارًا متميزًا، هو تيار المسرح التسجيلى، الذى ارتبط بالقضية الفلسطينية ارتباطًا عضويا، ومن المسرحيات التى اتخذت لنفسها هذا البعد التسجيلى، واستندت إلى الوعى بالقضية الفلسطينية هى **موال البنادق**، كما يرى عبد الرحمن زيدان، حيث يقول:

«أذكر مسرحية **موال البنادق**، وهى تركيب شعرى يمزج بين التاريخ والوثائق التى استند إليها عبد الكريم برشيد عندما أخرج هذا العمل ليدافع به عن الأرض وقضية الإنسان الذى يواجه

التحديات الداخلية والخارجية فى بلده، وفى المنفى. وهناك مسرحية حزيران شهادة ميلاد لأحمد العراقى، وهى مسرحية تسجيلية يمتزج فيها النقد اللاذع لوسائل الإعلام المرتبطة ببعض الأنظمة العربية الرجعية التى نفخت فى الواقع «الهش» بحقائق مزورة من أجل تعمية الجماهير العربية ومغالطتها».

ويمكن أن نضيف إلى تيار المسرح الوثائقى بالمغرب، مسرحية وثائق من القرن العشرين، لمؤلفها محمد إبراهيم بوعلو، وقد تأثر فيها كمسرحية تعليمية، ببريخت، وبيترفايس. والمسرحية تعرض لمأساة بعض الشعوب فى عالمنا المعاصر، وتعرض الوثيقة الأولى للشعب الفلسطينى ما تعرض له من طرد جماعى، وتحويلهم إلى لاجئين، وهذا ما يعنينا كعرب، أما الوثيقة الثانية، فتعرض لمأساة الحدود فى الدول الأفريقية، والثالثة تعرض لمأساة دول أمريكا اللاتينية، أما الرابعة والأخيرة، فتعرض لمأساة شعب فيتنام.

ثم تأتى مسرحيات، النوع الثانى، وإن كانت انعكاسًا لحدث تاريخى وقتى، ولكنها لم تلتزم بأسلوب مسرح بيترفايس التسجيلى، إنها تسجيل، للحظة، أو حدث تاريخى، مثل مسرحية رأس العش، لسعد الدين وهبة، ونداء الأرض، بمناسبة يوم الأرض الفلسطينى فى ٣٠ مارس من كل عام، لعدنان أبو شرخ، ومسرحية دير ياسين، لعدنان مردم بك، وهى تسجيل لحادث مذبحة دير ياسين، وترد فيها أسماء الشهداء وتواريخ استشهادهم وموقف القوات العربية، فى

عين كارم، والتى رفضت كما يطرح المؤلف، الاستجابة لنجدة قرية دير ياسين، قبل المذبحة بيوم واحد، ورفضت الحامية العربية إمدادهم بالرجال والسلاح.

ثم مسرحيات كتبت بمناسبة رحيل عبد الناصر مثل ياسين ولدى والتى مثلتها فرقة فايز حلاوة بمصر، ومسرحية ٢١ سبتمبر لميخائيل رومان ومسرحية حجة الوداع لظافر الصابونى.

ثم مسرحيات مباشرة لتسجيل حدث العبور فى أكتوبر ١٩٧٣، مثل العبور لفؤاد دوارة، وحدث فى أكتوبر لإسماعيل العادلى، ومن وحى أكتوبر لفتحى فضل والناصر صلاح الدين لمحمد محمود شعبان، بالإضافة إلى أعمال شعرية مثل عرض هنا القاهرة، معتمدًا على أشعار عبد العزيز عبد الظاهر وإخراج عبد الرحمن الشافعى، والعرض المسرحى فى حب مصر، أشعار سمير عبد الباقى، وإخراج سامى صلاح، وإن كان ينطبق عليها سمة الأعمال السريعة التى تكتب لمناسبة بعينها، فهى أعمال لتسجيل حدث، لكنها ليست أعمالاً مسرحية تسجيلية. وقدمت فرقة الباسم المغربية مسرحية الكبيرة بمعنى الحرب، كما يراها المواطن المغربى. ومسرحية الزحف المقدس، لأبى عمر المرينى، ومسرحية حكاية الرجل البسيط فى الحرب والسلم، لكويندى سالم، ومسرحية نيرون السفير المتجول، لمحمد مكين.

ثم تأتى فى النهاية مسرحيات كتسجيل لأحداث متفرقة، مثل

مسرحية البلدوزر لمعين بسيسو، كتسجيل لحادث المسيرة الليبية إلى مصر، وإن أطلقنا عليها اسم مسرحية تجاوزًا لأنها مجرد رصد لعناوين الصحف الليبية اليومية التى تابعت المسيرة. ثم مسرحية أو حوارية المهدى ولدى، لليبى صالح القمودى ويتناول فيها لأوّل مرة على الصعيد العربى قضية المهدى بن بركة الزعيم المغربى الذى قتله التسلط فى باريس ومثل به وأحرقت جثته وذُرّ رمادها.

ولأن هذه المسرحيات (النوع الثانى) لم تكتب على نفس المنهج الذى ابتدعه بيتر فايس، ولأنها لم تحمل الحدث التاريخى دلالة سياسية مباشرة، ولم تستعن بوسائل المسرح التسجيلى.

وليس معنى هذا أننا نفترض قوالب جامدة، فمن الممكن أن تكون المسرحية الواحدة، تسجيلية وملحمية فى آن واحد. أو تسجيلية وتحريضية فى نفس الوقت. وعليه فإن هذه مجرد تقسيمات قد تكون تعسفية أحيانًا، لكنها فقط لتسهيل مهمة الدراسة.

ومن الظواهر اللافتة للنظر، أن مسألة العودة إلى التاريخ العربى، والرجوع إلى أحداثه وأبطاله، تشكل أحد الخطوط الرئيسية فى ملامح أدب ما بعد النكسة فى يونيو ١٩٦٧، وحتى أواخر السبعينيات. وقد اعتمد معظم كتّاب مسرح الإسقاط السياسى، على الابعاد التاريخى معتمدين على حوادث التاريخ العربى، الذى أعاد الكاتب بناء أحداثه وتفسير تلك الأحداث بما يمكنه من الاسقاط على حاضر الأمة العربية، وواقعها المعاش، أو إعادة تفسير

الأساطير تفسيرًا معاصرًا، أو استخدام الحدوتة الشعبية برؤية معاصرة.

ولقد انقسم الكتاب الذين يعتمدون على التاريخ إلى فريقين أساسيين عند تحليل أعمالها المسرحية. ففريق لجأ إلى توجيه اللوم إلى الأنظمة العربية الحاكمة واعتبر أنها المسئولة عما يحدث للأمة من انتكاسات. وفريق صبّ جام غضبه على الشعب وأدانه واعتبره نتيجة لتكاسله وتأخره هو المسئول عما يحدث فى الأمة العربية من هزائم.

وكاتب مسرح الإسقاط السياسى عندما يعالج قضية اجتماعية أو سياسية أو اقتصادية، فإنما يلجأ إلى قناع من التاريخ، أو بلد بعيد، وهو فى مسرحه لا يهتم ببعث الماضى، ولا تمجيده. فكتب التاريخ أكثر صدقًا وأكثر دقة، لكنه يحاكم الماضى على ضوء المفهومات العربية المعاصرة، فيتهاوى الماضى العربى المجيد بين يدى هذه المفهومات، ولا يستردّ اعتباره إلاّ حين ينتصب ليحاكم الحاضر، والكاتب المسرحى فى هذه الحالة، إنما يستند إلى التاريخ بحرية، ليعقد أحيانًا مقارنة بين الفترتين الحضاريتين، وأحيانا أخرى إلى مزج الحاضر بالماضى ، فيحدث التناقض بينهما، ومن ثم يعمل المتلقى على المقارنة بين الماضى والحاضر من خلال لحظات التداخل والافتراق، ويشير الدكتور عز الدين إسماعيل إلى هذا فيقول، حول موضوع توظيف التراث فى المسرح:

«إن العلاقة بين التجربة الواقعية، والتجربة التاريخية هى علاقة اتصال وانفصال، أو التقاء وافتراق، ويمكننا أن نحدد شكلين عامّين للمسرحية المرتبطة بالتراث.

أولهما: يتمثل فى ارتباط الكاتب بالتاريخ ، أى بالتجربة التاريخية، زمانًا ومكانا.

وثانيهما: يمزج فيه الكاتب مزجًا واضحًا، ومتعمدًا بين التاريخ والواقع، فيتداخلان على نحو يصنع منهما بنية موحدة....

فالوعى بالتراث، لا تصبح له فعالية حقيقية إلّا إذا ارتبط بوعى مماثل للواقع؛ لأنه فى هذه الحالة وحدها، يمكن أن ينشأ جدل عميق ومثمر.... وبما أن التجربة التاريخية قد صارت ماضيًا منتهيا، فإن استعادتها يمكن أن يكون لها مغزى بالنسبة إلى الحاضر الذى لم ينته بعد، ومن ثم يكون اختيار الكاتب للنموذج التاريخى موجهًا بما يتراءى له فيه من مغزى ينعكس على الحاضر ويضيئه».

ويمكن أن نعدّد على سبيل المثال العديد من المسرحيات ذات الإسقاط السياسى التى لجأت إلى الماضى لتناقش الحاضر، مثل مرحية، باب الفتوح لمحمود دياب، وثورة الزنج ، لمعين بسيسو، ثأر الله للشرقاوى، وبعض أعمال صلاح عبد الصبور، والمسامير وياسلام سلم لسعد وهبه، والناس فى طيبة ، للدكتور عبد العزيز حمودة، وثورة صاحب الحمار لعز الدين المدنى، وإن كان يمكن اعتبارها أيضًا، لجأت إلى الإطار الملحمى، وانت اللى قتلت الوحش

لعلى سالم، وست الملك للدكتور سمير سرحان. والمفتاح ليوسف العانى، ومغامرة رأس الملوك جابر، الفيل يا ملك الزمان، لسعد الله ونوس، والأخيار لمصطفى الفارس، والتيجانى زليلة، والسؤال لمحيى الدين حميد، الحداد يليق بأنتيجون لرياض عصمت. وعنترة ليسرى الجندى وغيرها وغيرها.

ويعتبر مسرح الإسقاط السياسى، من أرقى أنواع المسرح السياسى، لأنه بإبعاده الزمانى والمكانى، يضمن شيئين أساسيين، أولهما: الحرية التى تتيحها له فرصة الإبعاد، ومن ثم الهروب من الرقابة وثانيهما: عدم المباشرة السياسية. وسمه الفن الجيد دومًا، هى عدم المباشرة، ومن هنا يضمن كاتب مسرح الإسقاط السياسى، عدم الوقوع فى المرحلية، بمعنى أن المباشرة السياسية قد تسقطه فى كمين الكاتب المرحلى. وعندما تنحسر تلك الظروف المرحلية التى عبّر عنها الكاتب المسرحى بشكل مباشر قد يصبح عمله الفنى ذا قيمة وقتية: أو تاريخية، ويدلل على ذلك محيى الدين صبحى حيث يقول:

«إن أديب الأمة يتحرك ضمن الرؤية الجماعية والتراث المشترك لأبناء أمته، وعصره، أما أديب المرحلة، فهو الكاتب المحدد بالواقع القائم. وهذا يعنى أن أديب المرحلة يعبّر عن واقع أنجز أو ينجز لكنه واقع محدد عقلانى. قابل للتجاوز فور تحقيقه والانتهاء منه. أما أديب الأمة، فهو أديب الصيرورة الذى يعبّر عن ديالكتيك الواقع، أى

عن النسب والعلاقات الداخلية فيه، ضمن تطلعات الأمة إلى تجاوز واقعها نحو تحقيق ذاتها وتقرير مصيرها».

فالمسرح السياسى المباشر، قد يسهم فى توجيه الرأى العام، باتجاه معين فى فترة محددة، ولكنه يسهم فى ترسيخ قيم فى تفكير وسلوك الإنسان بشكل ثابت وأصيل، لأن القيم التى يثيرها ويحرض عليها المسرح السياسى المباشر، تكون ذات تأثير وقتى، قد تزول بزوال السبب. وهذا فى حدّ ذاته ليس عيبًا، فقد أدّى الفن إحدى وظائفه، ولكن الذى نعوّل عليه أن تبقى القيمة مطلقة وخالدة. فالعناية بالخلفيات السياسية والاجتماعية والاقتصادية للأحداث من الأمور الضرورية، لكن تبقى طريقة صياغتها فى مسرح سياسى بطريقة غير مباشرة. ولا أظن أن العمل الفنى يمكن أن يخدم العقيدة السياسية حتى لو كانت عقيدة المؤلف نفسه. لكنه يضعف عندما ينحاز إليها بأى ثمن، لسبب بسيط هو أنه ليس هناك نظرية سياسية. لكن لا شك فى أن لعقيدة المؤلف عاملاً هامًا من عوامل العمل الفنى، وعليه إذا أراد المؤلف المسرحى أن يصوغ عملاً فنيًا فعليه أن يخضع للملاحظة العالم ملاحظة موضوعية بدلاً من أن يخضع لآرائه أو حتى آماله. هذا من ناحية، أما من الناحية الثانية، فلابدّ للكاتب الذى يريد أن يعبر عن آرائه أن يمتلك تلك الأدوات التى تعينه على الكتابة، حتى يخرج ما كتبه فنًا مسرحيًا أكثر من كونه مقالاً سياسيا هجائيا. فالمعنى الاجتماعى أو السياسى لا يأتى من

خارج العملية الفنية ذاتها وليس مفروضًا على الفن من خارجه يأتى إليه من نظرية اجتماعية أو سياسية مثلاً ليصبح هو المضمون فى العمل الفنى، وبهذا الشكل إذا حدث يصبح (الفن) فى العمل الفنى مدركًا نظريًا سابقًا على العمل الفنى ذاته، وهذا خطأ كبير يقع فيه التفكير المسرحى الحديث. ويمكن التدليل على ذلك بالعديد من المسرحيات - تجاوزًا - التى كتبها منظرو الحركات السياسية فى العالم العربى فخرجت كتاباتهم ساذجة فنيًا، أقرب إلى المقال السياسى منها إلى المسرح السياسى، فالعلاقة بين عالم الواقع، وعالم المسرح مشروطة بمدى قدرة المتفرج على أن ينتقل من عالم الواقع إلى عالم الاحتمال. والمتفرج يتقبل هذه النقطة، بل إنه يجد نفسه منغمسًا فى عمليتها، لأن عالمه الواقعى هو فى حدّ ذاته عالم الاحتمالات.

وعليه يمكن القول إن عالم الواقع مختلف تمامًا عن عالم المسرح. ونحن كمشاهدين لعالم المسرح قد نتحفظ على مسرح الشعارات البراقة، التى تسهم فى التهويش والتشويش وتعتمد على الكلمة الصارخة، لأن هذا فى حدّ ذاته، إلى جانب كونه ضدّ العملية الفنية، فإنه قد يفرغ الناس من قدراتهم على التمييز والمحاكمة والاستيعاب، وليس معنى هذا أن هذا الرأى ينطبق على مسرح التحريض والإثارة، أو المسرح الملحمى أو التسجيلى، لكن فقط ينطبق على تلك المنشورات السياسية والتى يطلق عليها أصحابها

- تجاوزًا - اسم مسرح سياسى. فالفكرة والواقع المادى فى تفاعل دائم، وأن الفكرة تشكل الواقع، بقدر ما يشكل الواقع الفكرة. فالعمل الفنى ليس خادمًا للواقع بل رائده وأستاذه. ولقد عرفنا أن خاصية الأعمال الفنية الكبرى، هى إثارة القلق لدى المشاهد، وبالتالى مساعدته على الوعى بالواقع، والعمل على تغييره، وإذا كان لا يثير التمرد أو يهدئ الدفعات العنيفة، فهو يعمل فى اتجاه الرغبة فى التحول، تحول وجود أصبح من الصعب احتماله، وذلك بفضح متناقضات الواقع، سواء أكان سياسيا أو اقتصاديا أو اجتماعيا، عن طريق الإسقاط التاريخى، من ناحية العرض المسرحى أو الإسقاط، لدى المتفرج ذاته، فيدرك، ويتعلم إلى جانب ما طرحه العرض من متعة فنية. فالمسرح يستطيع أن يرفع الإنسان من التمزق والتشتّت، إلى الوحدة والتكامل، أى يمكّن الإنسان من إدراك الواقع، وهو لا يساعده على تحمله فحسب، بل ويزيد من تصميمه على جعل هذا الواقع أكثر إنسانية، وأكثر جدارة بالإنسان. والآن يحق لنا أن نتساءل: ما هو دور المسرح العربى بعد نكسة يونيو ١٩٦٧؟ فمن المعروف أن الشعر والمقال مثلاً يملكان خاصية الاستجابة السريعة أو الفورية. أما المسرح كفن مركب فإنه يحتاج إلى فترة زمنية أطول كى يعبر عن الحدث بالعمق الذى يستحقه. إن هزيمة ١٩٦٧ قد أذهلت الجميع وكانت هزيمة نظم ومؤسسات وأبنية وأفكار، فكانت هزيمة على جميع المستويات. وبالنسبة للمسرح فقد كانت مسرحية

المسامير هى الاستجابة الوحيدة المباشرة، برغم ما يؤخذ على بنائها وفنيتها، لكن يكفيها شرف المقصد ومبادرة التعبير. ولقد اتخذ المسرح بعد ١٩٦٧ مظهرين أساسيين، أولهما: ازدهار المسرح التجارى والابتعاد فى كل ما يقدمه عن الواقع بما فيه ومن فيه، وقدم صورة خادعة للذات العربية. أما ثانيهما: فيتمثل فيما ساد من تناقضات داخلية مريرة، أدت إلى تمزق الكتاب والمسرحيين والدفع بهم إلى: إما قبول الأمر الواقع - يأسًا من إصلاحه، ثم محاولة تبريره هربًا من الشعور بالذنب، أو الاستفادة منه والعمل على تثبيته بحثًا عن الأمان الشخصى، أو الانصراف عن الواقع وقضاياه الهامة إلى غيبيات مهوشة عدمية، وبقى البعض يحاولون الوصول بشكل جاد إلى الواقع، وإدراكهم الأسباب الحقيقية لما كان سببًا فى الهزيمة، وطرحهم تصورهم للوسائل التى من شأنها أن تساعد على تجاوز ما حدث. غير أن الرقابة فى المسرح حالت دون وصول معظم أعمالهم وألجأتهم لألوان من التحايل جعلتهم يتعثرون بين التخفّى والمكاشفة، بين ما يستطيعون قوله، وما يريدون قوله. ومن هذه المسرحيات ما اندفع لمناقشة قضية الهزيمة، وعلاقة الشعب بالسلطة أو طرح قضايا الواقع الذى فجرته الهزيمة، وقد ذكرنا من قبل أن موقف الكتاب بعد النكسة قد انقسم إلى موقفين، من ناحية إدانة الشعب أو السلطة، وبين هذين الموقفين تنحصر، معظم الأعمال المسرحية العربية، حتى عبور أكتوبر فى ١٩٧٣، حينما كان الحديث

عن النكسة، قد خفت تمامًا أو يكاد أن يصمت، حيث ازدهر المسرح التجارى الذى يعتمد على النجم، وزاد الاهتمام باستخدام الجنس فى العروض المسرحية الاستهلاكية.

وقد تفشت عدوى مسرح القطاع الخاص فى مصر، من حيث اهتمامه بالجنس أو النجم، إلى مسرح الدولة، فاهتم مسرح الدولة بالمسرحيات المصرة، والمترجمات، أو اللجوء إلى التجريب، فبدت هذه الاعمال أشبه بالألغاز التى تطلب من المشاهد أو القارئ الحل، وكان هذا النوع من المسرحيات، يبدو فى كثير من الأحيان وكأن الغرض منه هو الهروب من الدلالة، الهروب من الالتزام بفكرة، لا إعطاء دلالة يتعذر توصيلها بغير هذا الأسلوب.

أما فى المسرح المغربى، فقد عبر المسرحيون الهواة الذين يؤكدون انتماءهم التاريخى ويؤمنون بمستقبل الأمة العربية، وبعروبة المعركة عن رغبتهم فى طرح أشكال مسرحية جديدة تبلورت فى الاتجاه الاحتفالى وفى نتاج عبد الكريم برشيد وأحمد العراقى، ومحمد مكين، نتاج يبحث عن الديمقراطية التى باتت مطلبًا عامًا فى كل الأقطار العربية خصوصًا بعد نكسة يونيو ١٩٦٧، ويمكن أن نطرح نماذج لبعض مسرحياتهم، مثل **عطيل الخيل والبارود**، وفاوست والأميرة الصلعاء، وحكاية العربة، وعرس الأطلس لعبد الكريم برشيد، بالإضافة إلى النص التسجيلى موال البنادق، ثم نأتى لأعمال أحمد العراقى، ومن أشهرها حزيران شهادة ميلاد،

ومسرحية القنطرة، لمحمد العربي الخطابي، ومسرحية الشهيد لأحمد الطيب العلج. بالإضافة إلى محاولات الطيب الصديقي مثل معركة وادي المخازن، ومسرحية معارك الملوك الثلاثة، ومقامات بديع الزمان الهمذاني، ولسنا في مجال الحصر. بل هذه مجرد أمثلة، وهذا لا يعني أن ثمة مسرحيات عربية مغربية أخرى، سقطت في فكرة الانبهار بالحرب، فجاءت كأعمال ساذجة لا ترقى إلى مستوى النقد.

وبرغم أن مسرح ما بعد النكسة قد غلبت عليه سمة حساب النفس، وتصحيح الأخطاء وتعذيب الذات العربية، إلّا أنه قد واكب التطورات السياسية فيما بعد، وأعمال المقاومة الفلسطينية، حتى أطلق على مسرح هذه الفترة، مسرح الغضب، فليست قضية المسرح العربي الأساسية قضية فئة بعينها، أو طبقة واحدة، كما يرى سامي خشبة حيث يقول:

«إنها قضية الأمة العربية كلها؛ لأنها قضية الوجود القومي للعرب، أن يستمر هذا الوجود أو ينتشر على الأقل في المنطقة الممتدة من النيل إلى الفرات، في العراق والشام كله ومصر، والمغرب العربي، فالقوى التي تواجهها قوى عنصرية، تزعم أنها نالت من «الله» نفسه تكريمًا خاصًا جعلها أفضل من غيرها من بني الإنسان وأقربهم إلى قلبه وهذه القوى تحاول أن تستمد جذورها من تاريخ

منطقتنا ذاتها، ومن كل الأساطير الموروثة من حضارات ومن عصور بائدة».

وعلى ذلك، فلابد للمسرح من أن يتخطى مرحلة التجريب، والتشويش الذى وقع فيهما بعد نكسة يونيو. حتى لا يلتقى فيه القدر الإغريقى بكوميديا الأخطاء، وحتى لا يختلط المسرح الملحمى، باللامعقول. فلا زال البحث عن صيغة مميزة للمسرح العربى، هو الشغل الشاغل لمعظم المسرحيين العرب، حيث إن أغلبهم مازالوا يعتمدون على الاقتباس من الأساليب الغربية، سواء فى الكتابة أو طريقة العرض، فلقد تعرضت الأمة العربية إلى أشكال متعددة من الاستعمار، فكان أن تعرضت معالمها الحضارية للتشويه والمسخ، ثم كان بعد ذلك أن حققت استقلالها السياسى، ولكن ثقافتها بقيت مستعمرة، وإذا كانت أمتنا العربية، قد نجحت فى تعريب الكثير من العلوم، فإنه من الأهمية القصوى، أن تعمل على تعريب آدابها وفنونها، والمسرح من بين هذه الآداب والفنون، فنحن ندرك، مأساة اللغة العربية، فى المغرب العربى، حيث مازالت الفرنسية لغة مسيطرة، وحيث أصبحت لغة الحياة والتعليم والفكر والإدارة، بالإضافة إلى حالة الحصار والمضايقة التى يعيشها كتّاب المسرح الجاد، من قبل أجهزة الرقابة فى الداخل، فى الوطن العربى، والذين يرغبون فى التعبير، عن حضورهم فى معركة الأمة العربية، ولكنهم لا يستطيعون تجاوز الإطار الإقليمى أو الجغرافى نظرًا

للصعوبات والعراقيل، فأصبحت المسارح، الرسمية التابعة للدولة مرتبطة ارتباطًا كبيراً بسياسة الحكومات فى تلك الدول، وأحيانًا بوقًا للتبشير بالسياسة الرسمية. وعلى ذلك يمكن القول: إن من يدعى أن أزمة المسرح العربى أزمة نصّ مسرحى قول مغلوط، فالعالم العربى مسرحيًّا، لا يعانى أزمة فكر بقدر ما يعانى أزمة حرية فأزمة النص المسرحى ليست منفصلة عن أزمة الحرية، سواء من قبل الدولة، أو من قبل المثقفين أنفسهم، وإن عدم وضوح الرؤية لدى الكاتب، ناتج عن عدم نضوج الفكر المحيط به، وفرق كبير بين المسئولية والعجز. والفرد فى مجتمعنا كان عاجزًا لأن أجهزة السلطة كانت تقهره، ولم تكن تبنيه، مما أعاق الكاتب المسرحى عن التعبير عن قضايا واقعه.

فبقدر ما تكون الكلمة فى الحلم طريقًا إلى الحرية، نجدها فى الواقع طريقًا إلى السجن، كما يقول محمد الماغوط. ولأنها دائمًا كانت إحدى أبرز ضحايا الاضطرابات السياسية فى الوطن العربى، فالأديب والكاتب المسرحى يعيش الغربة داخل وخارج وطنه، بسبب الانتهاكات العديدة لمواطنته ووجوده وإنسانيته، فالمعركة التى يمارسها الكاتب العربى، ليست فقط معركة داخلية مع أجهزة السلطة، بل هى أيضًا معركة خارجية، ويؤكد محمد الجزائرى هذا، فيقول:

«إن المعركة ذات طبيعة ازدواجية، فهى معركة مواجهة من

الخارج، وهى من ناحية أخرى معركة مواجهة من الداخل، فالمعركة ليست مع الصهيونية وحدها، ولا مع الاستعمار وحده، بل هى أيضًا معركة ضارية ضدّ كل أجهزة الحكم اليمينية والعميلة والخاضعة مباشرة للاستعمار.. كل الأجهزة الفكرية والسياسية والاقتصادية، التى تخدم بالتبعية - المصالح الإمبريالية فى البلدان العربية».

والقضية المطروحة أمام المسرح السياسى العربى، أنه يحارب فى أكثر من جبهة، حرب داخلية ضدّ القهر وطلبًا للحرية أو الديمقراطية، وحرب خارجية ضدّ العنصرية التى تهدف إلى قهر الشعب العربى وسلبه حريته وإمكانية التصرف وفق ما يريد. ولكن الدكتور سمير سرحان يرى رأيًا آخر، فيقول:

«بعد عودة الحريات وقيام دولة المؤسسات، ثم بعد انتصارنا الرائع فى أكتوبر، بدأ الأدب المصرى يفقد الأرضية السهلة التى كان يقف عليها، وبدأ يجد نفسه فى حيرة، مصدرها افتقاره إلى الموضوع بعد أن زالت أسباب المعارضة، وبعد أن أصبح الرمز والإيحاء والإسقاط وسائل فنية لا لزوم لها. وكان من نتيجة هذه الحيرة، أن الأديب المصرى الآن يصبح كاتبًا «تاريخيا» يتحدث عن الماضى أو لا يكتب على الإطلاق».

وندهش لهذا الرأى، عندما ندرك أن الرقابة قد منعت أكثر من مائة مسرحية فى مدة قصيرة لعدد كبير من الكتاب فى مصر وحدها، فمعنى هذا أنه لا أحد يتكلم، لأن فهم أجهزة الدولة للمسرح فهم

خاطئ لأن المسرح فنّ شديد الديمقراطية شديد التأثير، على الرغم من أنه ليست هناك مسرحية أسقطت نظامًا.. غير أن هناك توجسًا دائمًا من أجهزة الدولة تجاه المسرح.

وطالما أن المسرح لا يعكس فقط صورة المجتمع ولكن يمكن أن يكون له تأثير ثورى وقوى على هذا المجتمع، ويعمل أحيانًا من منطلق الرغبة فى التغيير، كان هناك دائمًا ثواب للفنانين المسايرين للوضع القائم وعقاب لمن يعترضون عليه، وهذا ما حدث فى معظم بلدان الوطن العربى، إذ أنه، لعدم الحرية الكاملة للتعبير نظرًا لوجود الرقابة الصارمة من السلطة فقد منعت أيضًا الرقابة فى سوريا مسرحية المهرج لمحمد الماغوط، وحفلة سمر، رأس الملوك جابر لسعد الله ونوس، لمدة عام كامل، ومنعتا تمامًا مسرحية رسول من قرية تميرة بعد حرب أكتوبر، لمحمود دياب، والجميع يعلم ما حدث لباب الفتوح، ومسرحية الأستاذ لسعد وهبة، إذ بدأت المصادرة والمنع، ومنعت أسماء معينة من الكتابة للمسرح، وقد أثر كل هذا فى مسرح السبعينيات.

إن الرقابة، قد تشكل حائلًا كبيرًا دون تطور المسرح، فى الأقطار العربية، خاصة وأن المقاييس الإعلامية المحددة التى تقيس بها الموضوعات الصحفية، أو نشرات الأخبار، لا يجوز تطبيقها على النص المسرحى، ولجنة الرقابة يجب أن تكون من المهتمين بالمسرح، ولأن الرقابة لا تشتدّ فى بلد ما إلّا حينما يشعر الوضع القائم بأنه فى

خطر أو فى وضع مهتزّ، والرغبة المكبوتة للتعبير فى المسرح، تنفجر إذا حدثت الرقابة فواقع المسرح فى الكويت مثلاً يعانى من أخطاء كبيرة وتمرّد كبير، فالمسرح تابع لإدارة مؤسسات النفع العام، مما يقيد المسرح ولا يعطيه الحرية فى الحركة، وعن المسرح فى الجزائر قال الفنان مخلوف بوكروح: إن المسرح فى بلاده، لا وجود له، بل لقد أغلقوا أبواب معهد الفنون المسرحية، وأبقوا على شعبة الرقص وحدها، وانهار المسرح تمامًا، أما عن المسرح التونسى، يقول المنصف السويسى، إن المسارح والمؤسسات الرسمية فى تونس أفلست فكل رجال المسرح الذين أنشئوا هذه المؤسسات تركوها وأصبحت مؤسسات جامدة لا تتحرك، ولا تمتلك سوى اللافتة. وكذلك المسرح فى الأردن يغرق ويغرق كما يرى محمود الزيودى، كما أن المسرح فى البحرين يتنفس تحت الماء، كما يرى الدكتور محمد الخزاعى، وعن المسرح فى المغرب، فيكفى أن الفنان الكبير الطيب الصديقى قد عبر عن واقع المسرح فى بلاده بأنه قد ترك الإخراج المسرحى، وأنه بعيد عن المسرح منذ مدة طويلة.

إن هذه الآراء السابقة، للمسرحيين العرب، تدلّ على سمتين أساسيتين، أولهما: انعدام حرية التعبير تمامًا فى معظم بلدان الوطن العربى، وثانيهما: هو الردّ على ماقاله الدكتور سمير سرحان، من وجود الحرية منذ برهة، لأن المثقفين المسرحيين الذين يمكن أن نطلق عليهم، متحررين، ومواطنين يحبّون بلادهم، إنما يعبّرون دائمًا عن

رفضهم النبيل لأى نظام يجعل الثقافة خاضعة لرقابة وضبط السلطات البوليسية، ومن هنا كان تعثّر المسرح فى الوطن العربى، بالإضافة إلى أهمية وجود المسرح السياسى إذا أتيح فى يوم من الأيام، وفى نفس الوقت تبرز أهمية مسرح الإسقاط السياسى، فى وطننا العربى، محاولة من الكتاب الجادين للتعبير عن أحلام أمتهم، ومحاولة منهم للتغيير نحو الأفضل، ونظن أن هذه هى أهم أهداف المسرح السياسى، مهما تعددت أشكاله، فالشكل مشكلة فنية، تتجدد مع كل عرض مسرحى، وتتطلب حلّها من جديد، انطلاقًا من موضوعها، والرؤية والمعالجة وليس مجرد قالب جاهز خاضع لقوانين مطلقة أو ثابتة، أو منقولة حرفيا من بريخت أو بيسكاتور أو بيترفايس أو من شكل الجريدة الحية، فظروفنا العربية، تفرض مسرحًا سياسيًّا عربيا خاصًّا بنا، نابعاً من تربتنا، معبرًا عن شعوبنا ونضالاتها وعذاباتها وصراعاتها، ومطامعها دون أن نأمل كثيرًا فى عون نتلقاه من أى نوع من المسارح الملتزمة بقضية مشابهة، إلّا فى الحدود التى تتماشى عندها حواف القضايا، فالنوع الأدبى يكتسب الوجود واللون والتميز من التربة الاجتماعية التى ينبت فيها، فللنظام الاجتماعى تأثير حاسم فى شكل الأدب وموضوعاته وتحديد حاسم لوضعه ومكانته بين أوجه النشاط الإنسانى، بالإضافة إلى أن كل عصر، يستطيع أن يخلق المسرح الذى يناسبه.