

# الفصل الأول

## المسرح السياسى مفهومه ووظيفته

### أولاً: مفهوم المسرح السياسى

أثار مصطلح المسرح السياسى خلافاً وجدلاً كبيرين بين خبراء المسرح ونقاده، فهو موضوع تباينت فيه الآراء وتعددت لدرجة كبيرة، لذلك يتوقف الباحث عند هذا المصطلح كى يكشف عن ماهيته، راصداً مجموعة من الآراء المتعددة التى أثّرت حوله، مصنفاً إياها على النحو الآتى:

### الرأى الأول

ينادى به مجموعة من رجال المسرح، يتقدمهم «أوجستو بوال» و«بيتر بروك» من المسرح العالمى، و«حمدى غيث وجمال الشرقاوى ونهاد صليحة» وغيرهم من المسرح المصرى. وقد أعطى هؤلاء للمسرح السياسى تعريفات تتسم بالتعميم، نظراً لقناعتهم بأن المسرح الهادف الجاد هو الذى يصور قضايا الإنسان المختلفة وهمومه، ويترجمها إلى أفكار يتم تبسيطها على خشبة المسرح لتسلط عليها الأضواء الكاشفة بما يتيح إمكانية الملاحظة الثاقبة، والنقد اللاذع.

بهذا المعنى اعتبر «أوجستو بوال»<sup>(١)</sup> أن كل مسرح عمل سياسى، فيقول «كل مسرح هو سياسى بالضرورة لأن أنشطة الإنسان سياسية،

(١) مقتبس من، حسن عطية: فضاءات مسرحية، مكتبة الشباب، ع (٤٠)، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، يناير ١٩٩٦م، ص ١٠.

والمسرح واحد من هذه الأنشطة ، وأولئك الذين يحاولون فصل المسرح عن السياسة يحاولون تضليلنا وهذا نفسه موقف سياسى .

وعلى النهج نفسه يطرح «بيتر بروك»<sup>(١)</sup> رؤيته حول تعريف المسرح السياسى فيقول «إن كل مسرح إنسانى هو مسرح سياسى بالحثم ، بينما ليس كل مسرح سياسى مسرحا إنسانيا بالضرورة» ، وهو بهذا يقدم خلاصة رؤيته للفن والحياة.

وفى إطار هذا التعميم الذى من شأنه أن يوسع من دائرة المصطلح يجىء رأى «حمدى غيث»<sup>(٢)</sup> متفقا مع الرايين السابقين؛ إذ يرى أن «كل مسرح هو سياسى بالضرورة، فأى مسرحية تتوجه إلى قضية اجتماعية أو سياسية مباشرة هى مسرحية سياسية، فتناول قضية المرأة مثلا يعبر عن موقف سياسى للكاتب، هل هو مع تقدمها أم تخلفها». ويلحظ الباحث أن هذا الرأى يطلق صفة المسرح السياسى على كل مسرحية يوضح فيها كاتبها موقفه تجاه أى قضية من قضايا الواقع المعيش. ويجد هذا الرأى تأييدا من «جلال الشرقاوى»<sup>(٣)</sup>؛ إذ يميل إلى تعميم الموضوع ويناصر الرأى الذى يرى أصحابه ضرورة أن يكون المسرح السياسى أعم وأشمل فى تعريفه خصوصا فى هذا العصر، حيث تداخلت الأبعاد السياسية والاقتصادية والاجتماعية معا بحيث لا نستطيع أن

(١) مقتبس من، فؤاد دواره: «مسرح المقهورين رؤية جديدة تهدم نظرية أرسطو من أساسها»،

(مجلة العربى)، ع (٧٢)، الكويت، مطبعة حكومة الكويت، يوليو، ١٩٨١م، ص ١٤٦.

(٢) مقتبس من، على الراعى: «صفحات من النقد المسرحى»، ص ٨٢.

(٣) انظر، جلال الشرقاوى: ندوة بعنوان «المسرح السياسى فى القطاع الخاص»، (مجلة

المسرح)، ع (١٧/١٦)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مارس/ إبريل ١٩٩٠م، ص ٤٤.

نفصل أحدها عن الآخر، لذلك ينادى الشرقاوى بأنه لا يوجد مسرح فى العالم إلا ويعتبر مسرحا سياسيا حتى ولو كان النص يتحدث عن قضية اقتصادية أو اجتماعية وغيره، وإمعانا فى التأكيد على وجهة نظره ينادى بأن أية مسرحية جادة تعالج قضية ما، هى فى صلب المسرح السياسى. وتتفق معه «نهاد صليحة»<sup>(١)</sup> فى هذا الرأى؛ إذ تقول «إن المسرح باعتباره تجمعا شعبيا يتفاعل مع واقع اللحظة الحاضرة، فأيا كان الموضوع الذى يتناوله فهو سياسى بالمعنى الواسع لكلمة السياسة». وهى وجهة النظر نفسها التى يطرحها «مصطفى عبد الغنى»<sup>(٢)</sup>؛ إذ يرى أنه يمكن تعريف مصطلح «المسرح السياسى» خلال دوائر عديدة متداخلة، تسير فى توالى اتساعها إلى اتساع معنى المصطلح وتراميه. الدائرة الأولى فيه هى التى تحدد التعريفات الثلاثة (العدالة الاجتماعية والحرية والديمقراطية)، وفى اتساع الدائرة الثانية نلاحظ احتواء التيارات الاقتصادية والاجتماعية، وقد تتسع الدائرة لنصل فى الدائرة الثالثة إلى أن المسرح يحتوى آفاقا أبعد من هذا. ويلحظ الباحث أن صاحب هذا الرأى يقصد بذلك جميع الأعمال المسرحية التى تُكوّن رأيا أو موقفا تجاه أى قضية مطروحة. وهو بهذا الرأى جعل المسرح السياسى - من وجهة نظره - شاملا كافة الجوانب السياسية والاقتصادية والاجتماعية، ليس هذا فحسب،

---

(١) نهاد صليحة: ندوة بعنوان «المسرح السياسى فى القطاع الخاص» (الدورية نفسها)،

ص ٤٤.

(٢) مصطفى عبد الغنى: «المسرح المصرى فى الثمانينيات» - دراسة فى النص المسرحى،

ط ٢، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٥م، ص ٥٠.

بل كل القضايا الحياتية طارحا موقفه منها، حيث يستأنف التعبير عن وجهة نظره موضحا أنه يمكن أن يُعدَّ أى موقف فى الحياة موقفا دراميا سياسيا بدءا من شراء حاجيات المنزل بوساطة ربة المنزل وحتى أعلى درجات «الكادر الرسمى» التنظيمى فى أى جهاز رسمى.

ولا يختلف «أحمد عبد الحميد»<sup>(١)</sup> معهم فى الرأى؛ إذ يردد أن «المسرح فى طبيعته فن سياسى لأن موضوعه الرئيسى الإنسان، والإنسان كائن سياسى قائم على مكونات سياسية من حوار وجدل وموضوع منطقى وقيم فكرية لا بد أن تقودنا إلى هموم الحياة العامة... وقضايا الإنسان المعاصر كلها قضايا سياسية».

وبتردد صدى هذا المعنى فى رأى «لينين الرملى»<sup>(٢)</sup> الذى يرى أن كل مسرح سياسة لو حاولنا أن نخرج من كل مسرحية بمدلول. ويعود ليؤكد وجهة نظره، موضحا أن المسرح السياسى هو ذلك المسرح الذى يناقش الهموم العامة.

ولا يخرج «يوسف عوف»<sup>(٣)</sup> فى رأيه حول تعريف المسرح السياسى عن كل ما قيل؛ إذ يصرح «قناعتى أن كل فن مسرحى يوجه للأئنفع هو سياسة».

وبعد أن استعرض الباحث وجهات نظر أصحاب الرأى الأول حول تعريف المسرح السياسى، يلاحظ أن آراءهم تميل إلى تعميم الموضوع

---

(١) أحمد عبد الحميد: ندوة بعنوان «المسرح السياسى فى القطاع الخاص»، (دورية

سبق ذكرها)، ص ٤٥.

(٢) لينين الرملى: (الدورية نفسها)، ص ٤٦.

(٣) يوسف عوف: (الدورية نفسها)، ص ٤٥.

وينقصها شيء من التحديد والوضوح. ومن ثمَّ فهي آراء منقوصة يرد عليها الباحث على النحو الآتي :

● يتفق الباحث مع الرأي الذى ينادى بأن هناك سياسة فى المسرح، بمعنى أن أى عمل مسرحى جاد لابد وأن يتعرض لمشكلة سياسية حتى وإن كان هذا التعرض من جانب اجتماعى أو اقتصادى وليس بالضرورة سياسياً بالمعنى العلمى الدقيق لكلمة سياسة، فمثلاً لو كانت المشكلة التى تطرحها المسرحية هى قضايا الشباب المتخرج حديثاً وما يواجهونه من مشكلات، فهى تدخل فى باب السياسية لأنها تعالج مشكلة اقتصادية وهكذا. لكن ذلك لا ينفى أن هناك مصطلحاً حديثاً نسبياً ظهر فى أوروبا مع نهايات القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، ووفد إلى مسرحنا العربى - لا سيما مصر - مع النصف الثانى من القرن العشرين، وبالتحديد بعد ثورة يوليو ١٩٥٢م وفور هزيمة ١٩٦٧م، هو مصطلح «المسرح السياسى»، الذى أطلق على نوعية محددة من الأعمال المسرحية تقتصر على الطرح السياسى، بمعنى أن يقوم النص والعرض بالدرجة الأولى على قضية سياسية أساسية كالعلاقة بين الحاكم والمحكوم، الاستعمار، الحروب وآثارها المدمرة، النظم السياسية السائدة، التوجهات السياسية، الاقتصاد السياسى، وغيرها من القضايا السياسية الصريحة. تعالج هذه النوعية من الأعمال قضاياها بأسلوب مباشر وواع، وذكى، يستند إلى تقنيات ووسائل تعبير جديدة قد تكون تسجيلية أو ملحمية وغيرها بهدف مواجهة الواقع وتقويمه، وذلك من خلال إثارة عقل المشاهد وفكره تجاه القضايا المطروحة أمامه

على خشبة المسرح، ومحاولة إشراكه داخل اللعبة المسرحية، حتى يعتاد على المشاركة والتجاوب فيما يدور حوله في الواقع المعيش، وهو نوع من التنوير يقصد به إحداث قدر من التحريض والتثوير، بهدف الوصول لمحاولة الإصلاح والتغيير.

● وهنا يرى الباحث أنه ينبغي التمييز بين نوعية الأعمال التي تنتمي لمصطلح «المسرح السياسى» ونوعية الأعمال المسرحية التقليدية الأخرى حتى وإن كانت تعالج السياسة وقضاياها، لأن مقولة إن «كل مسرح هو بالضرورة مسرح سياسى»، تلتصق أعمالا من نوعية «مدرسة المشاغبيين، الجوكر، ريا وسكينة، علشان خاطر عيونك وحزمنى يا» وغيرها بالمسرح السياسى، إذ تُعتبر كل هذه المسرحيات ومثيلتها بهذا المنطق مسرحيات سياسية. وهنا يطرح السؤال نفسه: هل تتساوى الخلفية السياسية والاقتصادية والاجتماعية التى انبثقت منها هذه الأعمال المشار إليها، مع القضايا السياسية التى تعالجها مسرحيات مثل «مأساة جميلة»، و«ع الرصيف»، و«دستور يا أسيادنا»؟! فالأولى تصور بشاعة الاستعمار وكفاح شعب الجزائر ضد المستعمر الأجنبى، والثانية تلقى الضوء على مساوئ عصر الانفتاح وسلبياته، والثالثة تنادى بأحقية المواطن فى تداول السلطة، مع ملاحظة أن هذه الأعمال قد عالجت قضاياها بأسلوب المسرح التقليدى. وهنا يفرض سؤال آخر نفسه: هل الأسلوب الإيهامى الأرسطى التقليدى الذى عولجت به القضايا السياسية فى مسرحيات مثل «مأساة جميلة»، «ع الرصيف»، و«دستور يا أسيادنا» يستطيع أن يؤتى ثماره ويحقق الهدف المنشود، مثلما تستطيعه وسائل

التعبير المبتكرة على مستوى النص والعرض ، التي عولجت بها القضايا التي تطرحها مسرحيات مثل(أنشودة أنجولا) أو (مارا - صاد) أو (النار والزيتون) من المسرح التسجيلي ، أو مسرحيات مثل (الإنسان الطيب) أو (دائرة الطباشير القوقازية) أو (ملك الشحاتين) أو (الملك هو الملك) من المسرح الملحمي ، أو مسرحيات مثل (كاسك يا وطن) أو (البعض يأكلونها والعة) أو (باى باى عرب) أو (العسل غسل والبصل بصل) من مسرح الكباريه السياسى!؟

الإجابة تكون بالنفي ، لأن المسرح التقليدى يكرس وسائله وتقنياته لإحداث نوع من التطهير ومن ثمّ التخدير؛ إذ إن الثورة التي تتأجج في نفوس المتفرجين على النظم السائدة سرعان ما تخمد من جراء هذا التنفيس ، ومن ثمّ يصل هؤلاء إلى حتمية المصالحة الوجدانية مع تلك النظم. وهذا ما يؤكدّه «سمير سرحان»<sup>(١)</sup> حيث يقول عن عروض المسرح التقليدى إنها «تنظم الأحاسيس والعواطف الجامحة والمتناقضة في النفس وتصل بها إلى حالة من التوازن النفسى والعقلى اللازم لكى يعيش الإنسان في توازن داخلى وفي اتساق مع نفسه ومع العالم من حوله». وهو يقصد بقوله هذا أن المسرح التقليدى يحقق حالة من التوافق والاتزان بين الفرد والمجتمع أو بين الإنسان والعالم ، هذا التوافق والاتزان من وجهة نظر الباحث نوع من التخدير المقصود ، الذى يغيب معه وعى الإنسان فتقتل عزيمته ، وتُشَل إرادته ، وتُجهض بذور الثورة بداخله.

---

(١) سمير سرحان: مبادئ علم الدراما، سلسلة المسرح (١٥)، ط ١، القاهرة، دار هلا

للنشر والتوزيع ، ٢٠٠٠م ، ص ٦٦.

أما المسرح السياسى سواء أكان تسجيليا أم ملحما أم كباريه سياسيا وغيره، فهو يكرس وسائله وتقنياته لتعرية الواقع وإثارة وعى المشاهد، لتحفيزه على القيام بالفعل والتغيير، وشتان بين هدف المسرح التقليدى ووظيفته، وهدف المسرح السياسى ووظيفته!!

● ويضرب الباحث مثلا بالكاتب السورى «سعد الله ونوس» وموقفه من المسرح السياسى عقب هزيمة ١٩٦٧م مباشرة؛ فقد خلقت الهزيمة وآثارها المدمرة فى النفوس صحوة فكرية فى أوساط المثقفين الذين اكتشفوا أن المسرح لا يمكن أن يغفل الأحداث السياسية القائمة فى مجتمعنا العربى، هنا أطلق «سعد الله ونوس» رأيه الشهير بأن المسرح نشأ سياسيا وما يزال، واعتبر كل مسرح من وجهة نظره هو فى النهاية مسرح سياسى، لكنه أمام الإشكالات التى أثيرت حول المسرح السياسى، راجع نفسه، مؤكدا أن قوله لا يحل المشكلة بل يزيدها تعقيدا، لا سيما وقد لاحظ - بعد إقرار المجتمع العربى بقوة الصلة بين المسرح والسياسة - فيضا من الأعمال المسرحية التى تدعى أنها تعالج المسائل السياسية فى هذا الواقع، مستلهمة بعض الظواهر الجزئية، أو معتمدة على بعض المعالجات الفنية الفجة، لذلك كان له من وقفة حاسمة أمام هذا الأمر فيقول «كان لابد من أن نواجه قول المسرح السياسى من خلال معايير سياسية: مدى تقدمية هذا العمل وعمقه فى طرح القضية واستشراف الآفاق المفتوحة، أو مدى سطحية المعالجة وتفاهتها، ومن ثم تكريس ما هو مختلف فى الوعى السياسى السائد. اكتشفت إذن أن مجرد تعميم الفكرة التى تقول بأن كل مسرح سياسى

هو خطوة أولى، وليست كافية؛ إذ لا بد من المضي أعمق لتحديد هوية السياسة التي يتبناها المسرح»<sup>(١)</sup>.

## الرأى الثانى

يقدم أصحابه تعريفات للمسرح السياسى تتسم بأنها أكثر تحديدا ووضوحا من تعريفات الرأى الأول، وإن كان ينتابها شىء من القصور. فيقول «على الراعى»<sup>(٢)</sup> عن المسرح السياسى «إنه مسرح مقاتل مشاغب لا ييأس ولا يهاب، يسمع نبض الوحدات المصرية فيستجيب لها من فوره، ويطور نفسه إذا واجهته صعوبات، ويتكبد وسائل جديدة ليجتاز عقبات التعبير». ويرى الباحث أن هذا الرأى على الرغم من أنه يكشف عن إحدى صفات المسرح السياسى باعتباره مسرحا محاربا، وصادميا يصطدم بالواقع ويصدمننا بحقيقته، ويثابر بكل إرادة دون تراجع أو استسلام حتى يحقق هدفه، وعلى الرغم من أنه يشير إلى اعتماده على وسائل تعبير جديدة غير تقليدية يتوسل بها ليصل إلى أهدافه، فإنه - من وجهة نظر الباحث - تعريف قاصر؛ إذ يقصر هذا النوع من المسرح على القضايا المصرية فحسب. ويتفق «حمدى أحمد»<sup>(٣)</sup> مع رأى على الراعى فيقول «إن المسرح

---

(١) سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربى جديد، الكتاب الجديد، ع (١)، ط ١، بيروت، لبنان، دار الفكر الجديد، ١٩٨٨م، ص ١٠٧.

(٢) على الراعى: صفحات من النقد المسرحى، القاهرة، المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، يناير ٢٠٠١م، ص ٨١.

(٣) مقتبس من: المرجع نفسه، ص ٨٢.

السياسى هو مسرح القضايا الكبرى المصرية، ومعنى ذلك أن أية مسرحية لا يمكن أن نسميها مسرحية سياسية ما لم تتعرض للمشكلة بكامل جوانبها وبذورها وأسبابها وحلولها». لكن الباحث يرى أن المسرح السياسى غير منوط باقتراح حلول للمشكلات المطروحة سواء أكانت سياسية أم اقتصادية أم اجتماعية، وإنما يعنى فحسب بمناقشة المتناقضات وتعريفها، وطرح المشكلات وتحليل أبعادها بأسلوب فنى ذكى وواع من شأنه أن يثير حفيظة المشاهد للانتباه إليها والتفكير فيها، ومحاولة التفاعل معها، فيصبح قادرا على اتخاذ موقف محدد منها، ويبدأ فى البحث عن حل لها وفقا للظروف والمتغيرات المحيطة، فتتحقق بذلك إحدى الأهداف الرئيسية للمسرح السياسى، تلك التى تتمثل فى إيقاظ وعى المتلقى وتحريضه على القيام بالفعل، ومن ثم تحريكه من منطقة الخضوع والاستكانة إلى منطقة الفعل.

ويتوقف «أحمد العشرى»<sup>(١)</sup> عند بعض الآراء، موضحا أوجه القصور فيها، كراى سامية أسعد الذى تنادى فيه بأن المسرح السياسى هو مسرح ذو مضمون سياسى يستهدف تعليم جمهور شعبى عريض. فيأخذ على هذا التعريف أنه يركز فحسب على مضمون المسرح السياسى دون الوسائل التى تعمل على توصيل هذا المضمون السياسى، متسائلا: إلى جانب من سيكون هذا المضمون السياسى؟! إلى جانب السلطة أم الجمهور؟، ثم يورد تعريف «سعد أردش» الذى يرى أن هذا المسرح

(١) أحمد العشرى: مقدمة فى نظرية المسرح السياسى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة

للكتاب، ١٩٨٩م ص ١٠ - ١٢.

يسعى إلى تأثير إيجابي محدد فى الجماهير بهدف اكتسابها فى صفوف معركة طويلة نحو حياة أفضل تسودها العدالة الاجتماعية ويعمها السلام والحرية والكرامة. لكن يؤخذ عليه أنه أراد بمفهومه عن الجماهير، «الطبقة العاملة» فحسب، وكأن القضايا السياسية والاقتصادية والاجتماعية وقضايا الحرب والسلام ومفهوم الحرية وغيرها، لا تعنى سوى طبقة العمال.

ويتوقف عند تعريف «سمير سرحان» الذى يشير فيه إلى أن المسرح السياسى هو مسرح أفكار تُلقى من فوق خشبة المسرح كما تُلقى الخطابة، وهو توضيح للرؤية السياسية والاجتماعية فى بلد ما، كما أنه بلورة للعواطف الثائرة فى شكل منظم. لكن هذا التعريف قاصر يجعل هذا النوع المسرحى يميل إلى الخطابة والمباشرة الفجة لدرجة التسطیح، نافية عنه بذلك صفة الفن ومشاركة الجمهور، موضحاً أن دور المسرح السياسى يتمثل أولاً فى مناقشة الواقع الآنى بتناقضاته - لأنه الأمر الذى يهم الجمهور - قبل مناقشة رؤى سياسية أو اجتماعية أو مستقبلية، كما يهتم بمناقشة العقل وليس من ضمن اهتماماته أن يبلور العواطف.

ويورد تعريف «ماسيمو كاسترى Massimo Kastry» الذى يوضح من خلاله أن دور المسرح السياسى يتمثل فى خدمة أيديولوجية بعينها، كأن يكون فى متناول يد النشاط السياسى للييسار مثلاً. لكن من الملاحظ أن هذا التعريف بهذا المفهوم يقتصر على المجتمع الطبقي فحسب بما يدور فيه من صراعات.

.. وبعد استعراض الرأى الثانى حول تحديد مفهوم المسرح السياسى ،  
يسجل الباحث أن آراءهم غير مكتملة ، قد تغطى جانباً من جوانب  
المسرح السياسى ولكنها تغفل جوانب أخرى ، ومن ثمّ فهى تعريفات  
منقوصة لا تفى المسرح السياسى حقه ، ولا تطابق ماهية المصطلح أو تعبر  
عن مفهومه بدقة.

### الرأى الثالث

أصاب أصحابه الهدف ؛ إذ تتلافى تعريفاتهم للمسرح السياسى  
قصور التعريفات السابقة ، وهى من وجهة نظر الباحث تعريفات دقيقة  
تتطابق مع ما أورده المعاجم المسرحية المتخصصة حول مصطلح المسرح  
السياسى ، وتنطبق على صورته وأشكاله المختلفة. ويمثل هذا الرأى كل  
من «بيسكاتور ، بريخت ، وبيير أجييه توشار Pierre Agie Tochar» ،  
من المسرح الغربى ، و«أبو الحسن سلام ، عبد العزيز حمودة ، أحمد  
العشرى ، ألفريد فرج ، وسعد الله ونوس» من المسرح العربى .  
فى البداية يتوقف الباحث عند معجم المصطلحات المسرحية ، فقد  
أشار إلى أن «المسرح السياسى هو ذلك المسرح الذى يقوم على الرغبة فى  
انتصار نظرية مرتبطة باعتقاد اجتماعى ، فى أفق تحقيق مشروع فلسفى  
طموح ، ليغدو علم الجمال خاضعاً للمعركة السياسية بانصهار الشكل  
المسرحى داخل جدل الأفكار»<sup>(١)</sup>.

ويلحظ الباحث أن هذا المعنى ينطبق تماماً على كل من المسرح

---

(١) أحمد بلخيرى: معجم المصطلحات المسرحية ، ط ١ ، المغرب ، مطبعة سندی ،

التسجيلي، والمسرح الملحمي، ومسرح الكباريه السياسي، وغيرها من صور المسرح السياسي وأشكاله الأخرى، فهي أشكال مسرحية تركز جميعها على النظرية الماركسية، تلك النظرية التي تتناول مختلف حياة الإنسان والمجتمع السياسية والاقتصادية والاجتماعية، وتسعى لخلق المساواة ونشر العدالة بين أفراد المجتمع، كما تقف ضد القهر والظلم والحرب واستغلال الإنسان، من أجل إصلاح المجتمع وخلق مجتمع متكافئ؛ ومن ثم تقوم هذه الأشكال المسرحية على الرغبة في انتصار نظرية مرتبطة باعتقاد اجتماعي. غير أن هذه الأشكال المسرحية تستند في تعبيرها الفني إلى عوامل الكشف والتعريف من خلال تقنيات ووسائل تعبير جديدة ومبتكرة، باعتبارها وسائل وبدائل لما تأسست عليه الدراما التقليدية، وهو أسلوب يستهدف المواجهة والتحرير من خلال إيقاظ وعي المتفرج وتحفيزه لخلق نوع من الجدل والمشاركة والحوار الساخن بين المنصة والصالة؛ أي بين الممثل والمشاهد حول القضايا المطروحة، ومن ثم فهي أشكال تخرج عن نطاق المسرح التقليدي وهدفه، وتتمرد عليه بملامحه المعروفة القائمة على الإيهام المسرحي، والحفاظ على الحائط الرابع بين العرض والجمهور. وهكذا يذوب الشكل المسرحي التقليدي داخل جدل الأفكار، ويصبح علم الجمال في خدمة السياسة. أما رأى «بيسكاتور»<sup>(١)</sup> حول مفهوم المسرح السياسي، فقد تطابق تماما مع ما أورده معجم المصطلحات المسرحية في هذا الصدد؛ إذ يشير

---

(١) مقتبس من، أوديت أصلان: فن المسرح، ترجمة: سامية أسعد، ج٢، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٠م، ص ٧٤١ - ٧٤٢.

إلى أن هذا المسرح لا يمكنه أن يكتفى بالتأثير فى المتفرج تأثيرا فنيا بحتا؛ أى تأثيرا جماليا مصبوغا إلى حد كبير بالنزعة إلى العاطفة، بل يتدخل بطريقة إيجابية فى مجرى الأحداث، فيقول «رسالة المسرح اليوم لا يمكن أن تتلخص فى سرد الأحداث التاريخية كما هى فحسب، على مسرح اليوم أن يستخلص من هذه الأحداث دروسا قيمة بالنسبة للحاضر، وأن يتخذ قيمة التنبيه ببيانه علاقات سياسية واجتماعية حقيقية أساسا، ومن ثمّ نحاول نحن أن نتدخل فى مجرى التاريخ فى حدود قوانا. نحن لا نفهم المسرح فحسب على أنه مرآة العصر، بل نفهمه على أنه وسيلة لتحويله»؛ أى إنه يرى أن المسرح السياسى يتوجه نحو الاشتباك مع الواقع المعيش، ويعترض على سوءاته، بحيث لا يكتفى بتصوير الأحداث لمجرد طرحها على المشاهد، وإنما يكشف طبيعة العلاقات السياسية والاجتماعية القائمة بالفعل، ويعرى الأوضاع من حوله، وذلك عن طريق فضح متناقضات الواقع سواء أكان سياسيا أم اقتصاديا أم اجتماعيا، وهو بذلك يدق ناقوس الخطر كى ينبه المشاهد بحقيقة أمور الواقع، ويوعيه بحقيقة الأوضاع السائدة، ومن ثمّ يسهم فى تثويره وتحريضه لتغيير الواقع المرفوض. ويتفق معه توشار، فالمسرح السياسى من وجهة نظره «إذا كان لا يثير التمرد أو يهدئ الدفعات العنيفة، فهو يعمل فى اتجاه الرغبة فى التحول.. تحول وجود أصبح من الصعب احتمالها»<sup>(١)</sup>؛ أى إنه يكشف هو الآخر عن أن

(١) بيير آجيه توشار: المسرح وقلق البشر، ترجمة: سامية أسعد، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ١٩٧١م، ص ١٤١.

المسرح السياسى هو مسرح ثورى، يتصدى للواقع الآنى محاولا تغييره للأفضل، ومن ثمّ فهو يستهدف الجموع لا الأفراد، ويستثيرها فى سبيل تحقيق هدفه نحو التبدل والتغيير.

ولا يختلف عنهما «بريخت» فى تعريفه للمسرح السياسى؛ إذ يؤمن بأن الفن الكبير يخدم أهدافا كبرى، فيقول «إن أحد الأسس التى يركز عليها فهمنا للفن هو ذلك الرأى الذى يعتقد أن الفن العظيم يؤثر بصورة طبيعية ومباشرة من الشعور إلى الشعور»<sup>(١)</sup>؛ أى يتخطى الاختلافات بين الناس، ويتعدى ذلك إلى تكتيلهم حول الهدف الأسمى، لذلك فهو يعتبر أن للمسرح السياسى أثرا خطيرا فى إيقاظ حاسة النقد لدى المشاهدين، ولا بد أن يكون أداة للتغيير.. تغيير الطبقة والإنسان، لذا يحارب فى مسرحه المجتمع الرأسمالى والاستغلال والاستعمار بكل أشكاله، مقتنعا تماما بأن المسرح تعليمى، يعلمنا كيف يكون الإنسان مسؤولا عن تاريخ حياته، وأنه قادر على العمل من أجل تغيير هذا التاريخ.

.. ويستخلص الباحث من الآراء السابقة مجموعة من الخصائص والسمات التى تميز المسرح السياسى عن غيره، يوجزها فيما يأتى:

- إنه مسرح شجاع، مسرح جرىء، هدفه محدد بوضوح وبلا مواربة، يتمثل هذا الهدف فى مواجهة واقع آنى يعترض عليه، فيتصدى له، ومن ثمّ فهو يضع الهدف نصب عينيه، وهو يفقد سبب وجوده إذا فشل فى توصيل ما يريد به المؤلف.

---

(١) برتولد بريخت: نظرية المسرح الملحمى، ترجمة: جميل نصيف، بيروت، عالم المعرفة، ب ت، ص ١٤.

● يطرح قضية آنية معاصرة للكتابة والعرض، وإلا لو طبقنا عليه مسألة البعد الزماني التي تنطبق على المسرح التقليدي، لأصبح الأمر مسألة اجترار للماضي. وهو حين يطرح قضية آنية معاصرة، يستطيع بذلك أن يحقق الهدف من مناقشتها ومن الحوار الساخن حولها بين الصالة والمسرح، توصلا إلى مستقبل أفضل، أو إلى حل أفضل يرفع جوانب الظلم الإنساني؛ لأن الجمهور إذا لم يجد همومه مجسدة على المسرح، أو لم يجد نفسه على خشبة المسرح فهو ينصرف عنه، وبذلك يفقد هذا المسرح سبب وجوده.

● يسعى المسرح السياسى إلى إيقاظ وعى المشاهدين ثم تعليمهم، معتمدا فى ذلك - إلى حدٍ كبير - على الحقائق أو القيمة الإخبارية للواقع الآتى. أوليس الوعى أولى الخطوات فى طريق الفعل؟! ومن ثمَّ حين يعى المشاهد بحقيقة الأمور من حوله فهو يتعلم كيفية مواجهتها، ويتعلم كيف يكون قوة فاعلة فى تغيير الواقع المعيش، أوليس هذا نوعا من التحريض الذى يبثه المسرح السياسى فى مشاهديه؟!

● ولما كان المسرح السياسى - حسب مفهوم تلك الآراء - يتعرض لقضايا الواقع المعاصر، فهو لذلك لا يهتم بالفرد ولا يحاول تصوير شخصية بعينها لأنه لا يحاول التعرض لمشكلة فردية، بل يتعرض دوما إلى مشكلة جماعية، ويهتم دوما بتقديم الجماعة التى تمسها المشكلة. هذه الخصائص والسمات التى تبينها الباحث من التعريفات السابقة للمسرح السياسى، تكشف أن هذا المسرح مسرح مواجهة وتحريض، بمعنى أن يجيء النص والعرض فى حالة مواجهة مع واقع

آنى أو قضية آنية، وتتم هذه المواجهة بالتحريض الجماهيرى لتغيير موقف أو واقع سياسى ما يعترض عليه العمل، حيث يصبح العمل المسرحى الذى ينتمى للمسرح السياسى مضادا لِمَا هو موجود، لذلك يرى الباحث أنه يمكن أن نطلق عليه كذلك مسمى مسرح الاعتراض. ومن الجدير بالذكر أننا يمكن أن نستشعر ظلالة للمسرح السياسى بهذا المعنى فى ظاهرتين تاريخيتين (الأولى) مسرح خيال الظل Shadow Play وبابات محمد بن دانيال الموصلى التى ظهرت فى القرن الخامس الهجرى، الحادى عشر الميلادى، حيث عُدت أعماله عروض مواجهة قائمة على الاعتراض والتحريض، ولكنها كانت مجرد تحريض اجتماعى من خلال نقد الواقع الاجتماعى، وليست تحريضا سياسيا، وأكبر دليل على اكتسابها سمة التحريض هو مطاردة الظاهر بيبرس لها. (الثانية) مسرح الواقعة Happening Play الذى كان يقدم عروضه فى الميادين العامة حيث تجتمع الجماهير، كى يشركهم العرض المسرحى فى القضية المطروحة، فيثير استفزازهم للقيام بالثورة والفعل، وهذا فى حد ذاته نوع من التحريض.

ويتفق رأى «عبد العزيز حمودة»<sup>(١)</sup> فى تعريفه للمسرح السياسى مع ماسبق؛ إذ يرى «إن ذلك المسرح بمفهومه الحقيقى هو المسرح الذى يصور جوانب مشكلة محددة، غالبا ما تكون سياسية، وقد تكون اقتصادية، مع تقديم وجهة نظر محددة بغية التأثير فى الجمهور

---

(١) عبد العزيز حمودة: المسرح السياسى، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧١م، ص ب من المقدمة.

أو تعليمه بطريقة فنية تعتمد على أدوات التعبير التي تميز المسرح عن كل ضروب الفنون الأخرى». وهكذا يلحظ الباحث أن هذا التعريف يوضح ضرورة أن يتناول المسرح السياسى المشكلة من جوانبها المختلفة ويحلل أبعادها، وهو لا يركز على المضمون السياسى فحسب وإنما يتطرق إلى استخدام مختلف أدوات التعبير المسرحية ووسائلها المتنوعة وتقنياتها المبتكرة لإيصال هذا المضمون، كما يشير إلى فلسفة المسرح السياسى التي تتمثل فى تقديم وجهة نظر محددة، هى فى الغالب مضادة للموجود وللواقع القائم بالفعل، ويشير كذلك لهدفه الرئيسى الذى يتمثل فى التأثير الإيجابى على المتلقى من خلال تنويره وإيقاظه من سباته، لتعليمه وتثويره؛ أى تحريكه من منطقة الخضوع وقبول ما هو قائم إلى منطقة الفعل، لإحداث نوع من المواجهة مع ما هو موجود فى محاولة لإصلاحه أو تغييره، وفى هذا نوع من التحريض يمارسه المسرح السياسى على مشاهديه حتى يحقق هدفه، غير أن هذا التعريف لم يقتصر على الجانب السياسى فحسب بل طرح الجانب الاقتصادى أيضا.

ويلتقى تعريف «أحمد العشرى»<sup>(١)</sup> مع التعريفات السابقة؛ فالمسرح السياسى - من وجهة نظره - هو المسرح الذى يطرح الحالة المراد توصيلها ليتخذ المشاهد موقفا فكريا ومبدئيا من تلك الحالة. أى إنه عملية تحريك ونقل إلى حيز الفعل، الأمر الذى يتطلب من كاتب المسرح

(١) انظر، أحمد العشرى: «المسرح التحريضى - الإثارة والدعاية»، (مجلة عالم الفكر)، ع ١٨، ١٩٨٧، الكويت، وزارة الإعلام، إبريل/ مايو/ يونيو ١٩٨٧، ص ١٠٣.

السياسى التانى والبحث فى جذور المشكلة التى يعرضها، حتى يجعل من ذلك أداة قوية لإثارة الرغبة فى التغيير.

ولا يختلف «ألفريد فرج»<sup>(١)</sup> فى تعريفه للمسرح السياسى عما سبق ذكره، على اعتبار أن ذلك المسرح - من وجهة نظره - هو مسرح الجدل وتغيير أفكار الجمهور، لذلك يرى أن هذا المسرح ينطلق من اعتبار أن الجمهور تجمع سياسى، على المنصة أن تقوده وتثيره. الأمر الذى يُكسب هذا المسرح - من وجهة نظر الباحث - سخونة أعلى.

أما «سعد الله ونوس»<sup>(٢)</sup> فلا يختلف رأيه حول المسرح السياسى عن تلك الآراء السابقة؛ فبعد أن تراجع عن صيحته الشهيرة التى نادى فيها بأن كل مسرح بالضرورة هو فى النهاية مسرح سياسى، رأيناه قد سعى ليوضح الهم السياسى فى العمل المسرحى، وقد مضى خطوة أعمق فى تعريف المسرح السياسى، معلنا أنه المسرح الذى يحمل مضمونا سياسيا تقديميا، وهو بذلك يؤكد على خصوصية الطرح السياسى لهذا النوع من المسرح. ثم يعود ويعلن أن المسرح السياسى يتحدد من خلال زاويتين متكاملتين (الأولى) فكرية وتعنى بطرح المشكلة السياسية من خلال قوانينها العميقة وعلاقتها المترابطة والمتشابكة داخل بنية المجتمع السياسية والاقتصادية. (والثانية) جمالية تهتم بضرورة البحث عن أشكال اتصال جديدة ومبتكرة، يتوجه بها إلى جمهور محدد فى هذا المجتمع.. جمهور نحن نعلم سلفا

---

(١) انظر، ألفريد فرج: النار والزيتون، مؤلفات ألفريد فرج، ع (٦)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩م، ص ٧ من المقدمة.

(٢) انظر، سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربى جديد، مرجع سبق ذكره، ص ١٠٧ - ١٠٩.

أن وعيه مُستَلَب، وأن ذائقته مخربة، وأن وسائله التعبيرية تُزيّف، وأن ثقافته الشعبية تُستَلَب ويُعاد توظيفها في أعمال سلطوية تعيد إنتاج الاستلاب والتخلف. وهو يقصد بالجمهور هنا طبقة الشعب المستغلة التي تتواطأ عليها القوى الحاكمة، طبقة الشعب التي يؤمل أن تكون ذات يوم بطلّة الثورة والتغيير، طبقة الشعب، لا الطبقة الحاكمة، لأن الطبقة الحاكمة مسيّسة بالفعل، سواء أكانت الحاكمة بمعنى المسيطرة على أدوات السلطة أم الحاكمة بمعنى المسيطرة على وسائل الإنتاج الاقتصادى.

وقد قدم «ونوس» فى مقدمة مسرحيته الشهيرة (مغامرة رأس الملوك جابر)<sup>(١)</sup> مجرد اقتراح لوسائل الاتصال المبتكرة التى أشار إليها، يتمثل فى وضع متفرجين فى سياق العمل - هم بالطبع ممثلون مدربون - يتحدثون لحسابهم ويناقشون، ويقدمون نموذجاً لما يستطيعه المتفرج، أو لما يجب أن يكون عليه، محاولاً بذلك اختراق حاجز الصمت الذى يخيم على المشاهدين، وتقديم نموذج قد يؤدى تكراره إلى تحقيق الغاية فى إقامة حوار مرتجل وحقيقى بين مساحتى العمل المسرحى: العرض الذى يتقدمه جماعة تريد أن تتواصل مع الجمهور وتحاوره، وجمهور الصالة الذى تنعكس فيه كل ظواهر الواقع ومشكلاته. وإثارة مثل هذا الحوار مشروط - من وجهة نظره - بارتباط الموضوع المطروح بحياة المتفرج ومشاكله، وإلا فتنحول وسائل الاتصال هذه إلى مجرد مسائل شكلية وتقنية لا جدوى منها.

(١) انظر سعد الله ونوس: مغامرة رأس الملوك جابر، مكتبة الأسرة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩م، ص ١١ - ١٢ من المقدمة.

ويلحظ الباحث أن وسائل الاتصال التي يقترحها «ونوس» على الرغم من أنها وسائل مصطنعة، فإنها تهدف إلى كسر حاجز الإيهام بين المنصة والصالحة، وتحقيق قدر من التلاحم الحميمي العميق بين جماعة المثليين وجماعة المشاهدين، وإشراك المشاهد في اللعبة المسرحية والزج به لمناقشة القضايا المطروحة أمامه، وإن الأثر الإيجابي الذي ينجم عن ذلك هو تعويد المشاهد على التجاوب فيما يدور حوله من أمور الواقع والتفاعل معها ومحاولة مواجهتها والتصدي لها، ومن ثمّ يتحول المشاهد إلى مواطن إيجابي، بل إلى قوة فاعلة في المجتمع قادرة على المقاومة والقيام بالفعل في سبيل الصالح العام. ويلحظ الباحث أن تعريف المسرح السياسي كما ذكره كل من أبو الحسن سلام، وعبد العزيز حمودة، وأحمد العشرى، وألفريد فرج، وسعد الله ونوس، يتضمن الخصائص والسمات التي تُميز هذا النوع المسرحي عن غيره، تلك التي سبق وأن رصدناها بين طيات تعريف كل من بيسكاتور، وتوشار، وبريخت، وهي في إيجاز:

- مناقشة قضية ما - يعترض عليها - من كافة جوانبها المختلفة، وتحليل أبعادها بعمق لسبر أغوارها والوقوف على أدق تفاصيلها، وذلك لتوعية المشاهد بحقيقة الأمور من حوله، وتحريضه على المواجهة والفعل.
- أهمية أن تكون القضية المطروحة آنية معاصرة مرتبطة بحياة المشاهد وهمومه، حتى يتحقق الهدف المنشود من مناقشتها.
- ولما كان المسرح السياسي يتوجه بقضايها إلى طبقة الشعب المُستَغَلَّة، فهو لا يتعرض إلا لمشكلة جماعية دوماً، لا مشكلة فردية، ويهتم بتقديم الجماعة التي تمسها المشكلة.

.. وهكذا يرى الباحث أن تعريفات الرأى الثالث من أنضج التعريفات التى أثيرت حول مصطلح المسرح السياسى ، خاصة وقد انتفت معها أوجه القصور التى ظهرت بوضوح فى التعريفات الأخرى ، فضلا عن أنها التقت جميعا عند نقطة مشتركة وهدف واحد هو هدف المسرح السياسى فى المواجهة المباشرة والتحريض الصريح.

كما يلاحظ الباحث أن تعريفات الرأى الثالث يتردد صداها فى صور المسرح السياسى وأشكاله المختلفة التى وفدت لمسرحنا المصرى فى النصف الثانى من القرن العشرين ، كالمسرح التسجيلى والمسرح الملحمى على سبيل المثال لا الحصر حتى ولو كان الأول يتوقف عند الظاهرة التاريخية ، والثانى يتوقف عند الظاهرة الاجتماعية. فالمسرح التسجيلى إن كان يقتصر على الظاهرة التاريخية ، كأن يعالج قضايا سياسية تشكل ظاهرة تاريخية تتكرر عبر التاريخ ، كظاهرة الاستعمار مثلا التى يتردد صداها فى أكثر من عمل مسرحى تسجيلى مثل (أنشودة أنجولا) ، و(مارا - صادا)<sup>(١)</sup> وغيرهما ، فإنما يلجأ للتاريخ حتى يدرك المشاهدون عبر المقارنة بين الماضى والحاضر ، لم كانوا عظماء فى شطر تاريخى ما ، ولم أصبحوا على ما هم عليه من هوان فى شطر تاريخى آخر ، ومن ثم فإن جدلية الضعف والقوة هذه تضع أيديهم على قانون الصيرورة ، فلا يصبح هناك شىء يتسم بالأزلية ، ومن ثم تتأكد قيمة الجدل التاريخى فى إظهار السمات العرضية والمؤقتة لأشكال الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية كافة ، فليس هناك شىء يُقرّر مرة واحدة وإلى الأبد.

(١) المسرحيتان من تأليف الشاعر الألمانى بيتر فايس.

ومن هنا فالجدلى ثورى بطبيعته ؛ خاصة وهو يعنى وفقا للمنظور الاشتراكى الذى صدر عنه المسرح السياسى «دراسة ظواهر الواقع فى تطورها، وفى حركتها الذاتية النابعة من التناقضات الداخلية»<sup>(١)</sup>.

وشأن المسرح التسجيلى يتوجه المسرح الملحمى للجماهير من المنظور الماركسى، بقصد تنويرها وتوعيتها بحقيقة أمور المجتمع، ثم تحفيزها للنظر إليها نظرة نقدية فاحصة، لاتخاذ قرار بشأنها. وهو نوع من المواجهة لأمر ما وواقع ما مواجهة نقدية، لأن النقد وفق «بريخت» هو مفتاح كل تطور؛ إذ كان «بريخت» ينطلق فى النقد من المبدأ الأساسى وهو ضرورة التغيير؛ حيث إن النظرة النقدية لأمر الواقع والمجتمع من شأنها أن توضح أن النظم الاجتماعية إنما هى فى الأساس وليدة ظرف تاريخى ما، ومن ثمّ فهى متبدلة دوما بتبدل هذا الظرف التاريخى وتغييره، إذن هى قابلة للتغيير.

أليس فى ذلك نوع من التحريض الذى من شأنه أن يثير استفزاز الجمهور للتفكير بشأن هذه النظم، بهدف الإصلاح والتقويم؟! إن هذا التحريض نوع من المواجهة تأسس عليها المسرح الملحمى.

### ثانيا: دور المسرح السياسى ووظيفته

من خلال التعريفات والآراء العديدة التى طرحت حول مصطلح المسرح السياسى، يستطيع الباحث أن يقف على وظيفة هذا المسرح، فهو يلعب دورا فعلا ورئيسا فى تغيير ما هو كائن. وهذا ما يؤكد

(١) المعجم الفلسفى المختصر، ترجمة: توفيق سلوم، موسكو، دار التقدم، ١٩٨٦م،

«ماير هولد»<sup>(١)</sup> بقوله عن المسرح السياسى «إنه يلعب دورا ضخما فى تغيير كل ما هو موجود، فمن الممكن أن يلعب الفنان دور السياسى وليس العكس»؛ فانطلاقا من وعيه بحقيقة الصراعات الدائرة يتمحور دوره فى أن يفضح طبيعية تلك الصراعات ويكشفها، فيستفز الجمهور ويعلمه، وهو يعرض عليه أوضاعه بكثير من التحليل من أجل تنويره، وبالأحرى تثويره، وتحفيزه على العمل والفعل لتغيير قدره.

لذلك يطرح المسرح السياسى - بوصفه فنا ثوريا - المشكلة المعالجة بشكل مكثف ومباشر وفى فترة زمنية محددة، باعتباره أداة اتصال حميمية مع المتلقى تفوق غيرها من أدوات الإعلام؛ إذ لا تقتصر وظيفته على تصوير الواقع الحياتى الحالى فى المجتمع فحسب، وإنما يتجاوز ذلك إلى توجيه المجتمع ومحاولة تغييره، فهو بحق أداة من أدوات الثورة الاجتماعية، يتناول الواقع باعتباره نقطة بداية، متخذا منه أداة اتهام لمتناقضات المجتمع، داعيا إلى الثورة والتغيير<sup>(٢)</sup>.

ولما كان المسرح السياسى يهدف إلى إيقاظ وعى المتلقى فإنه يعمل على حضور الناس باعتبارهم مشاهدين، حضورا واعيا دائما ومنظما، هذا الحضور الواعى المنظم الذى يمارسه هذا المسرح ضرورة؛ لأنه يتحرك مع حركة الحياة ومعركة التاريخ، ويصبح منبرا للدعوة ومنطلقا للعمل

---

(١) مقتبس من، أوديت أصلان: فن المسرح، ترجمة: سامية أسعد، ج ١، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٠م، ص ١٣٩.

(٢) أحمد العشرى: «مدخل للمسرح السياسى فى الوطن العربى»، (مجلة المسرح)، ع (٢٢)، القاهرة، وزارة الثقافة، قطاع المسرح، مارس ١٩٨٤م، ص ٩٤.

الثورى الذى يحدب التغيير نحو الأفضل، فوظيفة المسرح السياسى «ليست الوظيفة الأرسطية (التطهير) بمعنى إثارة عاطفة، بل هى تواصل عقلى بين ما يقدمه المؤلف وبين الجمهور»<sup>(١)</sup>، لذلك فكل ما يهيمه هو كسر حاجز الإيهام بينه وبين الجمهور؛ إذ يحاول أن يشركه معه فيما هو مطروح أمامه من أحداث، ومن ثمَّ فإنَّ المسرح السياسى يُعتبر مسرح القلق، مسرح الغضب، مسرحاً لا مجال فيه للراحة والانفراج، وإنما يسعى للتصعيد.

«وكم هو دقيق وشفاف الخيط الفاصل بين خاتمة تشحن وأخرى تفرغ»<sup>(٢)</sup>، وهو ما يحدد اختيار الفنان المسرحى، وتوجهه نحو سياسة تكرر الوضع القائم على القمع والقهر والمصادرة والتسلط، أو سياسة تدفع باتجاه التبديل والتغيير نحو الأفضل.

لذلك يردد «أحمد صقر»<sup>(٣)</sup> قائلاً «إن رسالة المسرح السياسى ليست فقط الإمتاع الحسى، ولكنها تتخطى ذلك إلى الإمتاع الفكرى ليصبح المشاهد قادراً فى أعقاب المشاهدة على مناقشة الأفكار والتحرك بشكل إيجابى؛ حيث إنه أصبح مُستفزاً تحركه الأفكار نحو الثورة على الأخطاء التى تحكم الفكر السياسى لهذا العصر».

---

(١) عطية العقاد: «الناس فى طيبة»، (مجلة نادى المسرح)، ع (٧)، القاهرة، جمعية نادى المسرح، يونيو ١٩٨١م، ص ٨١.

(٢) سعد الله ونوس: بيانات لمسرح عربى جديد، مرجع سبق ذكره، ص ٤١.

(٣) أحمد صقر: «المسرح السياسى والنص التراثى - دراسة مقارنة بين مغامرة رأس المملوك جابر واللييلة الثانية بعد الألف»، (مجلة كلية الآداب)، ع (٢٢)، طنطا، جامعة طنطا، يناير ٢٠٠٩م.

ويشير «سمير سرحان»<sup>(١)</sup> إلى دور آخر للمسرح السياسى ، حيث يرى أن وظيفته لا تكمن فقط فى التعبير عن الثورة المكبوتة وعن الرغبة فى التغيير فحسب ، وإنما هى أيضا وظيفة فنية إلى أبعد الحدود ، إنه تجسيد لما يجب أن يكون عليه الفن الجيد ، مضمون كبير وفن مسرحى كبير يلائم ضخامة المضمون وخطورته ، لذلك تبلورت حقيقة مهمة تمثلت فى أن المضمون الجيد لا يمكن أن ينفصل فى المسرح السياسى عن الفن الجيد . إن وظيفة المسرح السياسى الحقيقية تكمن فى طرح الأسئلة التى ينبغى أن يسألها المجتمع فى لحظات القهر ، ولا ينتظر منه أن يجيب على هذه الأسئلة ، وإنما عليه فحسب أن يسألها حتى تتخذ شكلا محددًا ، وما هذا الشكل إلا الرؤية العميقة الواضحة التى تصاحب ميلاد فجر جديد . ولا يمكن أن نغفل أن المسرح السياسى يسهم بشكل كبير فى توجيه الرأى العام باتجاه معين فى فترة محدودة « ولكنه لا يسهم فى ترسيخ قيم فى تفكير الإنسان وسلوكه بشكل ثابت وأصيل»<sup>(٢)</sup> . ويعلل «أحمد العشرى»<sup>(٣)</sup> ذلك فيقول «لأن القيم التى يثيرها المسرح السياسى المباشر ويحرض عليها ، تكون ذات تأثير وقتى ، قد تزول بزوال السبب ، وهذا فى حد ذاته ليس عيبًا ، فقد أدى الفن الجيد إحدى وظائفه ، ولكن الذى نعول عليه أن تبقى القيمة مطلقة وخالدة» .

(١) انظر، سمير سرحان: المسرح المعاصر، مطبوعات الجديد، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣م، ص ١٤٧ - ١٥٥ .

(٢) على عقلة عرسان: سياسة فى المسرح، دمشق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٧٨م ص ٢٥ .

(٣) أحمد العشرى: «المسرح التحريضى - الإثارة والدعاية»، (دورية سبق ذكرها) ، ص ١٠٣ .