الفصل الثالث

المسرح المصرى والسياسة

اتسم المسرح المصرى – هو الآخر – بأنه وثيق الصلة بالسياسة عبر مسيرته التاريخية، حتى وهو فى طوره البدائى لم ينفصل عن أمور السياسة. فإذا عُدنا إلى خيال الظل باعتباره أول شكل فنى يتضمن عناصر درامية، ويحوى فى طياته النواة الأولى لمسرحنا المصرى فى صورته الأولى قبل تأسيسه الفعلى على النمط الأوربى على يد «يعقوب صنوع»، سنجد أن هذا الشكل الظلى كانت له علاقة بأمور السياسة، فقد اتسمت أعماله بأنها «توجه النقد المر للحكام وتعبر عن كراهية الشعوب العربية لسيطرة الأجانب»[1]. ومن ثمَّ فقد كانت البابات الظلية وسيلتهم للإعراب عما كانوا يقاسونه فى ظل تلك الظروف، فمن يتأمل تلك البابات يدرك على الفور أنها ما كانت إلا ترجمة صريحة للواقع المعيش فى كل جوانبه آنذاك – فى أثناء حكم السلطان المملوكى الظاهر بيبرس – ففيها نقد سياسى لاذع لعلاقة الحكام بالمحكومين، وكشف وتعرية لأحوال المجتمع وتناقضاته فى عهد حكامه، وهجوم على المفاسد الاجتماعية، وتصوير للبؤس الاقتصادى، ومن هنا يبرز الطابع السياسى فيها، فمن يرجع إلى هذه البابات يستطيع أن يصنف أهم موضوعات المخايلة

(١) أحمد محمد عطية: «مسرح خيال الظل مسرح عربى أصيل»، (مجلة المسرح)، ع (١٤)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سبتمبر ١٩٨٢م، ص ٥١.

سـواء أكانت هذه البابات لابن دانيال أم غيره إلى نواحٍ سياسية[1]. وإن مـا تعرض له خيال الظل من هجوم على يد بعض الحكّام المتشـددين، لهو أكبر دليل على اتصاله بالنقد السياسـي والاجتماعي، فقد روى أن (جقمـق) قد أصدر أمره في عصر المماليك بمصادرة خيال الظل، وتعقب المشتغلين به، وإحراق شخوصه[2]. ومن ثمَّ فإن تطور هذا الفن كان رهين تطور الأوضاع السياسية والظروف الاجتماعية آنذاك.

أما البداية الحقيقية للمسـرح فـي مصر فقد كانت على يد «يعقوب صنوع» عام ١٨٧٠م، الذى كان دائم العداء لنظام حكم الخديو إسماعيل، فانعكـس هـذا العداء فى مسـرحه؛ إذ أخذ يعارض عـبر أعماله نظام الحكـم فى عهد إسماعيل، كما عمد إلى معالجة المواضيع السياسـية، وقضايا الواقع السياسـي والاقتصادى والاجتماعى، بأسـلوب انتقادى سـاخر ولاذع، ومنها قضيـة المواطنة، والاحتجاج ضـد الظلم والفروق الاجتماعية، كما استعملت الهجائية السياسية، وشارك مسرحه بنشاط فى الحركة الوطنية الشـعبية ضد تعسـف سـلطة الخديو».[3] ومن ثمَّ اصطبغ مسـرحه بصبغة سياسـية، ومن أبرز الدلائل التى تؤكد النزعة السياسـية فى مسرحه وتكشـف عن طابعه الوطنى، ملاحقة السلطات له ومحاربته، للدرجة التى اعتبرته معها مسـرحا هداما، فعقب عرض

(١) على إبراهيم أبو زيد: تمثيليات خيال الظل، القاهرة، دار المعارف، ١٩٩٩م، ص ٢٠٤.

(٢) عبد الحميد يونس: خيال الظل مسـرح قبل المسـارح الحديثة، المسرح العربى بين النقل والتأصيل، كتاب العربى، ع (١٨)، الكويت، مطبعة حكومة الكويت، ١٥ يناير ١٩٨٨م، ص ٥٣.

(٣) تمارا ألكسـاندرو فنابوتيتسـيفا: ألف عام وعام على المسرح العربى، ترجمة: توفيق المؤذن، ط ١، بيروت، دار الفارابى، ١٩٨١م، ص ١٤٩.

مسـرحيته الشـهيرة (الوطن والحرية) التى كشـفت عن مظالم الخديو إسماعيل، صدر أمر الخديو بإغلاق هذا المسرح وإيقاف نشاطه.

ومـا إن توافـدت الفـرق المسـرحية إلى مصـر وفـى مقدمتها فرقة (مارون النقـاش)[1]، أخذت تقدم مسـرحيات تهدف إلى غرس الحرية فى النفوس، فكتب سـليم النقاش مسـرحية (الطاغية أو المظلوم) التى تدور حول المكائد فى بلاط الحكام الأتراك، وفيها إسقاطات على بلاط الخديو إسماعيل، وقدمها يوسف خياط، فأدرك الخديو مغزاها وسارع بطرد يوسف خياط وفرقته من مصر[2].

وفى فترة التمهيد للثورة العرابية كانت السياسـة قد طغت على كل شـىء، حينئذ وجد بعض المثقفين فى المسـرح أداة فعالة تعينهم على تحقيـق أهدافهم، فاتجه «عبد الله النديم» خطيـب الثورة العرابية إلى المسرح واتخذه منبرا لدعوته السياسية، وأنشأ مسرحا فى المدرسة التى كان يعمـل بها وصبغـه بآراء العرابيين، وكتب مسـرحيتين تتخللهما السياسـة هما (الوطـن) و(العرب)، قدمهما مسـتعينا ببعض التلاميذ، وكانـت غايته مـن تمثيل هاتين المسـرحيتين، تمريـن الطلاب على أساليب الخطابة، وبث روح الغيرة الوطنية فى نفوسهم.[3] وهكذا يتبين لنا إيمان «عبد الله النديم» بأهمية الدور الذى يمكن أن يقوم به المسرح،

(١) وفـدت فرقـة مارون النقاش إلى مصر بعد وفاته على يد أخيه سـليم النقاش، فكانت الرافد العربى الأول لمسرحنا المصرى بعد تأسيسه على يد يعقوب صنوع.

(٢) ناديـة بـدر الدين أبو غازى: قضية الحرية فى المسـرح المصـرى المعاصر ١٩٥٢م – ١٩٦٧م، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩م، ص ١٦ – ١٧.

(٣) محمد يوسـف نجم: المسرحية فى الأدب العربى الحديث ١٨٤٧م – ١٩١٤م، ط٣، بيروت، لبنان، دار الثقافة، ١٩٨٠م، ص ١٨٤.

فاستخدمه لنشر الوعى الثقافى والسياسى، ولغرس التمرد فى النفوس. وليس هذا بغريب عليه، فقد قاوم النديم الاستعمار الأجنبى، وقاوم الخديوية، وناهض الغزو الاقتصادى، وغزو العادات الأجنبية، فكان داعية تحرر سياسى، وكان داعية إصلاح اجتماعى[١]. وكان لذلك كله صدى فى مسرحه فاصطبغ بصبغة سياسية، وأكبر دليل على طابعه الوطنى مهاجمة السلطات له، فقد أغلقه رياض باشا بعد مشاهدته لثانى أو ثالث حفلة من عروضه لخطورته على سلطة الخديو، فيما كان يبعثه من عوامل الحماس فى نفوس الناس[٢].

وعندما أخفقت الثورة العرابية عام ١٨٨٢م ووقع الاحتلال، تحول المسرح فى ظل السيطرة الاستعمارية إلى فن تسلية وتطريب وغناء بحيث يفرغ الرأى العام من شحنة الغضب، ويسوقه إلى الاسترخاء والرضا بالأوضاع القائمة. هنا ظهر «مصطفى كامل» وسط الركود الوطنى الذى أعقب إخفاق الثورة العرابية، وكان ظهوره إيذانا ببعث النهضة القومية من جديد، للدرجة التى عُرف معها على أنه زعيم الحركة الوطنية على الرغم من أنه كان أديبا بطبعه واستعداده، فقد كانت أدبيته المحرك الأول لتلك الزعامة والوسيلة الأساسية فى مجاهدة الاستعمار وتجييش العواطف ضد الاحتلال وأعوانه[٣]. وقد أدرك «مصطفى كامل»

(١) رشدى صالح: الفنون الشعبية، المكتبة الثقافية، ع (٣٤)، القاهرة، وزارة الثقافة والإرشاد القومى، ١٩٦١م، ص٩٠.

(٢) نعمان عاشور: المسرح والسياسة، المكتبة الثقافية، ع (٤٠٨)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦م، ص ٦.

(٣) أحمد عبد الرازق أبو العلا: الخطاب المسرحى، كتابات نقدية، ع (٢٨)، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مايو ١٩٨٤م، ص ٢٥٥.

أهمية المسرح باعتباره وسيلة من وسائل تكوين الرأى العام، فاتخذه أداة لتحقيق أهدافه المتمثلة فى طرد المستعمر، وإيقاظ الأمة العربية والإسلامية، وعالج من خلاله الموضوعات الوطنية ذات الصبغة السياسية لإثارة الشعور الوطنى، فكتب مسرحيته الوطنية الشهيرة (فتح الأندلس)[1] مستلهما التاريخ العربى الإسلامى، ومحملا إياها بالروح الحماسية البطولية، ويؤكد (إبراهيم حمادة)[2] طابعها السياسى الوطنى بقوله «ومسرحية (فتح الأندلس) التى وضعها مصطفى كامل، احتجاج أدبى صريح ضد الحكم الأجنبى»، الأمر الذى يؤكد على إدراكه المبكر لأهمية المسرح باعتباره وسيلة فنية للتبشير والتبصير بحقيقة الشعور الوطنى الجديد، الذى ينبثق من الرغبة الصادقة فى التحرر والنهوض على أساس من الدعوة الإسلامية.

ويقتضى منا الأمر أن نشير إلى «إسماعيل عاصم» ومسرحيته الشهيرة (صدق الإخاء) التى كتبها عام ١٨٩٤م ليستنهض همم الشعب بعد الضربة القاسية التى تلقتها الأمة عقب فشل ثورة عرابى[3]. وكذلك نشير إلى جهود «محمد فريد» الذى سعى إلى توظيف المسرح فى خدمة نشاطه الوطنى، فجعل من المسرح أهم منبر تعبيرى للأندية الطلابية وجمعيات التعاون ونقابات العمل التى كان يعتبرها أهم دعائم دعوته، حتى

(١) انظر، مصطفى كامل: فتح الأندلس، مسرحيات مختارة، ع (٩)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ديسمبر ١٩٧٣م.

(٢) إبراهيم حمادة: هوامش فى الدراما والنقد، المكتبة الثقافية، ع (٤٣٤)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٨م، ص ٢٣.

(٣) انظر على الراعى: المسرح فى الوطن العربى، عالم المعرفة، ع (٢٥)، الكويت، المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب، يناير ١٩٨٠م، ص ٥٨ – ٥٩.

أخذت الدعوات الوطنية تنساب إلى صميم المسرح الغنائى وكان أكثر من تأثر بها الشيخ «سلامة حجازى» فى العديد من أناشيده الوطنية التى كان يضمنها مسرحياته[1].

وبذلك دخل مسرحنا المصرى مع بداية القرن العشرين مضمار السياسة الغامرة من جديد، خاصة وقد اعتبرت السنوات الأولى من ذلك القرن أكثر سنوات النضال الوطنى التى لعب فيها المسرح دورا بارزا، حيث شهدت هذه السنوات إرهاصات الحرية والوطنية فى المسرح المصرى، وهى إرهاصات انتهت بثورة ١٩١٩م . وكان المسرح الغنائى هو النوع المسرحى السائد آنذاك منذ بداية الاحتلال الأجنبى حتى السنوات الأولى من القرن العشرين، وقد برز من رواده «سلامة حجازى» الذى استقل بفرقته عام ١٩٠٥م عن «إسكندر فرح»، وأخذ يتوج مسرحيات فرقته بالروح الوطنية من خلال ابتكاراته الغنائية ومونولوجاته الانتقادية، فقد ابتدع فكرة إلقاء مونولوجات انتقادية كان يغنيها منفردا بين فصول الرواية فى موضوعات سياسية أو اجتماعية أو أخلاقية تناسب المقام وتساير الظروف الحاضرة وقتذاك[2]، كذلك ابتكر المارشات والسلامات، فوضع بذلك حجر الأساس لمسرح غنائى مصرى يحتفى بالروح الوطنية التى تغمر حياتنا، ممهدا الطريق بذلك أمام «سيد درويش» الذى تسلم شعلة المسرح الغنائى من سلفه «سلامة حجازى»، وطوعه تطويعا صادقا يتجاوب مع الأحداث الوطنية

(١) نعمان عاشور: المسرح والسياسة، مرجع سبق ذكره، ص ٢٨.

(٢) أمين بكير: المسرح مدرسة الشعب، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ١٩٩٨م، ص ٣٩.

ويتفاعل معها بخاصة فى ثورة ١٩١٩م، عاونه فى ذلك صانعو منظوماته الذين أسهموا فى نجاح «سيد درويش» وألحانه ونخص بالذكر منهم «بديع خيرى وبيرم التونسى وأمين صدقى»، فقد أبدعوا إبداعا عظيما فى تأليف الاستعراضات الشعبية وألحان الطوائف[١]، فتجلت عبقريته فى تلحينها، وتكاتفوا جميعا فجعلوا من الفن المسرحى الغنائى سلاحا شعبيا ضد الاحتلال والسرايا والإقطاع.

وهذا ما يؤكده (فرج العنترى) [٢] بقوله «دخل الثنائى الوطنى: بديع خيرى بالكلمة النظيفة وسيد درويش بالنغمة الوطنية بدءا من ١٩١٧م، وتعاونا مع محمد تيمور فى تحقيق وجود المسرح المصرى القويم ليكون بمثابة منبر فنى للتعبير الوطنى، وأن يصبح عند اللزوم مستودعا لبارود ثورة ١٩١٩م».

ومن الجدير بالذكر أن «سيد درويش» قد وضع العديد من الألحان الوطنية الحماسية الخالدة فى مسرحياته ليبث فى الشعب روحا حماسية، حيث أبدع (٢٦) أوبريتا مسرحيا تخللها (٣٥٠) لحنا فرديا وثنائيا، وغالبيتها كانت من الألحان الجماعية التى تميز الأوبريت [٣]. ومن أبرز أوبريتاته التى تحتشد بهذه الألحان التى تلهب النفوس

---

(١) إبراهيم زكى خورشيد: الأغنية الشعبية والمسرح الغنائى، مكتبة الأسرة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٠م، ص ٦٥.

(٢) فرج العنترى: فى التذوق الموسيقى، مكتبة الشباب، ع (٦١)، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، أكتوبر ١٩٩٧م، ص ١٧٦.

(٣) يحيى الليثى: ذكرياتى مع عبد الوهاب، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، ١٩٩٣م، ص ٨٨.

(شـــهرزاد)، و(العشرة الطيبة)، و(الباروكة). ومن الملاحظ أن الأوبريت المســـرحى فى مصر قـــد اكتملت أركانه الفنية بالمعنـــى العلمى على يد «ســـيد درويش» فى تلك الفترة التى أغرقها المد الوطنى – كما تشـــهد أوبريتاته بذلك – بما يؤكد أن نهوض المســـرح وازدهاره مرتبط بفترات المد الثورى.

وإلى جانب المســـرح الغنائى اســـتمر المســـرح الاجتماعى الذى كتبه «محمـــد تيمـــور وفرح أنطون وأنطـــون يزبك»، وأثار كثـــيرا من القضايا المرتبطة بالأوضاع الاجتماعية، وتضمن نقدا اجتماعيا بناء. وظهر مسرح رمسيس الذى أنشأه «يوسف وهبى» عام ١٩٢٣م وغلب على أعماله لون الميلودراما، لكن «أهم إســـهامات «يوسف وهبى» فى المسرح هى تأكيده على المشكلات الاجتماعية فى الأعمال الدرامية التى كتبها أو عرضها، وفى هذا المنحى سار كثيرون على أثره ممن هم أقل منه مقاما[1].

وظهر كذلك المســـرح الفكاهى الاجتماعى النقدى على يدى «نجيب الريحانى»، و«على الكســـار»، اللذين عالجا كثيرا من قضايا التحولات الاجتماعية فى الطبقة الوسطى وانعكاس الثراء المفاجئ على بعض أعيان الريف؛ فطرحـــت أعمال «نجيب الريحانى» الوضع الاجتماعى بطريقة كوميدية خفيفة، فى صورة اسكتشات تمثلت فى عروض مقهى إيجبسيانا الأولى (كشـــكش بيه)؛ ومن ثمَّ فكانت تتوجه نحو نقد الأوضاع، لكنها لا تنقد هذا الوضع نقدا مباشرا، وإنما تعتمد فى النقد على عرض الحال

(١) يعقـوب.م. لنداو: دراســات فى المســرح والســينما عند العرب، ترجمــة وتعليق: أحمد المغازى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢م، ص ١٥٩ – ١٦٠.

وتركه يتحدث عن نفسه ... تنقد الأغنياء، ولا تهدمهم، فالريحانى كان مجرد ناقد مسالم لمجتمعه، لم يكن يرغب فى أن يحدث فيه تغيرا جذريا، وإنما كان يكتفى بالدعوة إلى تحسين الحال بعامة وأن يصبح الأغنياء أقل قسوة وأقل غباء، وأن ينفتح باب الأمل قليلا أمام الفقراء[1]. أما «على الكسار» فكان يسجل فى مسرحه كثيرا من صفات الشعب وقيمه الإيجابية والسلبية معا، فى وقت كان الشعب فيه مُحتَقَرا، والبطولة فى المسرحيات معقودة للباشوات والأثرياء، وتميز مسرحه بكونه يعج بالطوائف الشعبية المختلفة، وقد سمح لهم الكسار بعرض شكواهم ووجهة نظرهم فيما يحيطهم من أحداث[2]، وهو كما نرى نوع من الانحياز للشعب وتصوير لبعض مشاكله.

وإذا كانت إرهاصات ثورة ١٩١٩م ووقائعها قد ساعدت على ازدهار المسرح واتخاذه منبرا لقضايا الواقع آنذاك، فإن أوضاع الثلاثينيات كانت باعثا لارتداد النهضة المسرحية؛ فمع الأزمة الاقتصادية العالمية، وبداية الصراع السياسى بين الطبقات الوسطى والإقطاع، يسانده الملك والاستعمار، توارى المسرح الجاد. وطبيعى أن يشهد المسرح نوعا من الابتذال نظرا لانتشار صالات الرقص والموسيقى بما تقدمه من هزل وابتذال، ورقص وغناء وملاه، فكانت نكسة المسرح المصرى صدى لنكسة عامة وتحولا طرأ على المجتمع فى ظل حكومة إسماعيل صدقى وإلغاء الدستور. بعد ذلك بدأت الدولة تتدخل لدعم المسرح باعتباره

(١) على الراعى: فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحانى، كتاب الهلال، ع (٢٤٨)، القاهرة، دار الهلال، سبتمبر ١٩٧١م، ص ٣٠٢.

(٢) المرجع نفسه، ص ٢١٤.

مظهرا من مظاهر التمدن الحضارى تفخر به أمام معارضيها فى الحكم، واستمر ذلك الوضع خلال الحرب العالمية الثانية وفى أعقابها، فأنشأت الفرقة القومية عام ١٩٣٥م، وأقامت له معاهد ومؤسسات، مما مهد الطريق أمام ظهور رائد مثل «توفيق الحكيم» ليشكل بأعماله تيارا جادا فى المسرح يواجه به التيار الهابط، حيث عبَّرت أعماله عن المعطيات الاجتماعية فى الواقع، وعالجت قضايا اجتماعية وسياسية وأخلاقية متنوعة بداية من قضية المرأة كما فى مسرحية (المرأة الجديدة) التى تعالج قضية السفور والحجاب، ومسرحية (النائبة المحترمة) التى تعالج قضية حرية المرأة ومشاركتها فى السياسة والحياة العامة، مرورا بقضية الرأسمالية فى الأربعينيات والسخرية من فئات معينة كفئة الموظفين ورجال الحكومة، ونقد مسلكهم من رشوة ووصولية واستغلال كما فى مسرحية (مفتاح النجاح)، و(أعمال حرة) وغيرها، وصولا إلى قضية العدالة الاجتماعية التى فرضت نفسها فى أثناء الحرب العالمية الثانية، فدفعت توفيق الحكيم إلى تصوير الظلم الاجتماعى المتفشى فى الواقع المصرى كما فى مسرحية (الجياع)، فضلا عن معالجته لقضايا الحرب والسلام كما فى مسرحية (صلاة الملائكة)، و (الشيطان فى خطر) وغيرها.

وعلى مستوى آخر تتبلور علاقة المسرح بالسياسة فى المسرح الشعرى من خلال «أحمد شوقى» الذى اعتُبر رائدا له فى مصر، فتوجه من خلال مسرحه نحو التأكيد على الطابع السياسى القومى الوطنى فى أعماله، ورجع إلى التاريخ ليستقى منه موضوعات مسرحياته،

كما فى مسرحية (مصرع كليوباترا) و(على بك الكبير)، و(مجنون ليلى) و(عنترة)[1] . واستمر المسرح الشعرى يساند المجتمع من خلال إحياء بطولاتنا التاريخية على يد «عزيز أباظة» الذى قدم بواكير أعماله فى أوائل الأربعينيات، تلك التى استقى أغلبها من تاريخ مصر والعرب، كما فى مسرحية (قيس ولبنى)، و(العباسة)، و(الناصر) وغيرها، وكان يهدف من الموضوعات التاريخية – على حد قوله – إلى إحياء بطولاتنا التاريخية، ومعالجة قضايا الحاضر من خلال أحداث الماضى[2]. وظهرت محاولات «على أحمد باكثير» لتقدم بالشعر المرسل أعمالا ترتبط بنضال الشعب المصرى عقب الحرب العالمية الثانية، وتناقش القضايا التى شغلت العالم العربى فى الأربعينيات والخمسينيات، ومن أبرزها مسرحية (إخناتون ونفرتيتى) التى تناولت قضية الحرب والسلام، فضلا عن مسرحياته النثرية الأخرى التى تناولت الخطر الصهيونى فى فلسطين كما فى (إله إسرائيل) و(شيلوك الجديد) و(شعب الله المختار)، بالإضافة إلى مسرحية (مسمار جحا) التى تدور حول الاستعمار الإنجليزى. ويلاحظ الباحث أن هذه الأعمال الجادة التى طرحت نفسها على ساحة مسرحنا المصرى خاصة فى أواخر الأربعينيات، كانت بمثابة إرهاصات قوية لنهضة المسرح التى تحققت فى الخمسينيات والستينيات.

(١) انظر، أمل حركة: المسرح والمجتمع فى مصر من ١٩١٩م – ١٩٥٢م، القاهرة، المركز القومى للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، ٢٠٠١م، ص ١١٧ – ١٢٣.

(٢) محمد مندور: المسرح – فنون الأدب العربى، ط ٣، القاهرة، دار المعارف، ١٩٦٣م، ص ٩٨.

ومن الجدير بالذكر أنه منذ أن عرفت مصر فن المسرح بشكله الأوربى منذ بداية الربع الأخير من القرن التاسع عشر وحتى آخريات النصف الأول من القرن العشرين، ومسرحنا يدور فى فلك التوجه الواقعى على يد «يعقوب صنوع»، و«فرح أنطون»، و«محمد تيمور» وغيرهم، لكن قد اختفت من الأعمال ذات التوجه الواقعى، حركة التطور الاجتماعى داخل المجتمع، وغابت علاقة الفرد بقوى الإنتاج ووسائله، وظل مجرد فرد داخل بيئة يعانى من همومه الذاتية، ويصبو للحلول غير الثورية. وهذا ما يؤكده (حسن عطية) [1] حين يوضح أن الأعمال ذات التوجه الواقعى فى تلك الفترة كانت مجرد حكاية تسرد وقائعها فى إطار زمنى منتظم، تنطلق من نقطة لتقود إليها أو تدعو للعودة إليها، حفاظا على حركة الواقع التى تحكمها مصالح الطبقة، لذلك كانت تبحر فى الفودفيل الساخر تارة، والميلودراما الآسنة تارة أخرى، تلك التى تسعى لتزييف وعينا بأزمة الواقع عن طريق إعلاء القيم الأخلاقية المجردة، والسعى وراء التوجه المثالى الذى لا يمتلك القدرة على الإقناع الاجتماعى.

ومع النصف الثانى من القرن العشرين، وقيام ثورة يوليو ١٩٥٢م، طرأت على الواقع الاجتماعى المصرى تغيرات سياسية واقتصادية واجتماعية وفكرية جديدة أحدثتها الثورة، فدخل مسرحنا المصرى فى منعطف تاريخى أكثر عمقا عن ذى قبل بحيث أصبح أكثر ارتباطا

(١) حسن عطية: «المسرح وثورة يوليو مسيرة طويلة بحثا عن مصر جديدة»، (مجلة آفاق المسرح)، ع (٢١)، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٣م، ص ١٧.

بروح العصر، فأخذ يعبر بصدق عن الواقع ويتناول بعمق مختلف القضايا التى طُرحت على الساحة آنذاك، منفعلا بها ومتفاعلا معها حيث كانت الثورة فاتحة عهد جديد ومرحلة مهمة من مراحل تطور المسرح المصرى، خاصة وقد استجاب الكاتب المسرحى للمناخ الثورى السائد، فأخذ يتمرد على المسرح الكلاسيكى الذى ساد الدراما العربية منذ «أحمد شوقى»، وسعى من أجل البحث عن شكل ومضمون جديدين يتماشيان مع طبيعة التغير الثورى، حيث كان من الضرورى أن يحدث تلاؤم بين المتغيرات التى لحقت بالمجتمع، وبين نوعية الموضوعات التى أصبحت تُطرح على المسرح، والبنية المسرحية للنص، فانتقل الكاتب بوعى واقتدار يتفاعل مع الأحداث المهمة ومع نوعية القضايا الجديدة التى طُرحت بعد الثورة. وهذا ما تشير إليه (منى صادق)[1] بقولها «بدأ المسرح المصرى يتخلى عن رصد الواقع فى حالته السكونية الجزئية، الواقع من السطح دون النفاذ إلى الأعماق، الواقع دونما علاقات تربط الظواهر وتردها إلى أسبابها الأولية، وتحدد موقف الفنان منها، ليتجه إلى رصد الواقع وقد تمثلته مخيلة الفنان وأعادت صياغته». ومن ثمَّ ارتبط الكاتب بقضايا الواقع الاجتماعى؛ حيث سعى بعض الكتاب إلى استنباط الدراما من الصراعات الاجتماعية والاقتصادية الدائرة فى المجتمع المصرى، مما أدى إلى بروز القضية الاجتماعية وقضايا الصراع الطبقى إلى السطح، للدرجة التى شغلت معها هذه القضايا مساحة

(١) منى صادق: أهم اتجاهات الإخراج المسرحى المصرى فى الستينيات، دفاتر الأكاديمية، مسرح (١٥)، القاهرة، أكاديمية الفنون، ٢٠٠٥م، ص ٢٤.

واسعة من بين القضايا الأخرى، لذا كانت أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات فترة التألق الواضح للقضية الاجتماعية على خشبة المسرح[1].

لذلك كان من الضرورى الخروج على الأطر الجامدة للواقعية التقليدية التى اقتصرت على تصوير مشكلات البيئة وقضايا الجماهير، وذلك بأسلوب آخر يربط هموم الجماهير بقضايا العصر، وظروف الواقع بأشواق الإنسان، وأهداف الفن بغايات الحياة، بحيث يتجاوز نطاق الواقعية التقليدية إلى آفاق واقعية جديدة، فيما عرفت بالواقعية الاجتماعية أو الواقعية الاشتراكية. ومن ثمَّ فإن هذه الواقعية الجديدة قد حتمتها ظروف معينة، وكان هذا المسرح الجديد أكثر وفاء بمطامح التحول السياسى والاقتصادى والاجتماعى فى الحياة المصرية، حيث يصور المجتمع من الخارج؛ أى بعلاقاته العامة من خلال الأحداث الواقعية وتأثيراتها فى مصائر الشخوص، ومن الداخل؛ أى بظواهره النفسية من خلال استجابة الشخوص لهذه الأحداث أو سلبيتها، حيث يتم الطرح الدرامى بعيدا عن التبسيط والسطحية من خلال الصراع الدرامى. ومن أبرز المسرحيات التى مثلت هذا الاتجاه مسرحية (الناس اللى تحت)[2] لـ «نعمان عاشور»، التى جاءت تبشر بشكل جديد من المسرح يعبر عن مرحلة التضارب العميق الذى بات يحرك المجتمع المصرى فى أغواره السفلى، وقد أخرجها «كمال ياسين» للمسرح الحر عام ١٩٥٦م.

---

(١) ناديـة بـدر الدين أبو غازى: قضية الحرية فى المسرح المصرى المعاصر ١٩٥٢م – ١٩٦٧م، مرجع سبق ذكره، ص ١٣٨.

(٢) فؤاد دوارة: «المسرح المصرى بعد الحرب العالمية الثانية»، (مجلة الفنون)، ع (١٠)، القاهرة، الاتحاد العام لنقابات المهن التمثيلية والسينمائية والموسيقية، يوليو ١٩٨٠م، ص ٦٨.

وقد ظهرت على غرارها أعمال كثيرة تسير فى الاتجاه نفسه مثل (الناس اللى فوق)، و(عيلة الدوغرى) وغيرها لـ «نعمان عاشور»، و (ملك القطن) و(جمهورية فرحات) وغيرها لـ «يوسف إدريس»، (المحروسة)، و(السبنسة)، و(كوبرى الناموس) وغيرها لـ «سعد الدين وهبة».

ومع قدوم عقد الستينيات توارى الصراع الاجتماع بعض الشىء، ليفسح المجال لصراع آخر أكثر إلحاحا هو الصراع السياسى، وأصبح الفكر السياسى يمثل ركنا أساسيا لروح العصر نظرا لِما حدث من تطورات سياسية ملموسة، منذ توجه القيادة السياسية نحو الاشتراكية والأخذ بمبادئها بداية من عام ١٩٦١م، ثم إعلان الميثاق الوطنى عام ١٩٦٢م، وغيرها من تغيرات ملحوظة فى الواقع السياسى مثل غياب الحرية، وانتشار الأساليب البوليسية، والقوانين الاستثنائية، واستفحال دور أجهزة الأمن، لذلك احتلت أزمة القضية السياسية مكان الصدارة فى المجتمع. وإزاء هذه القضية انقسم الكتاب إلى فريقين: فريق غرق فى الرمز والتجريد والإسقاط خوفا من الرقابة، ومن بعض أصحاب مراكز القوى ذوى المصالح الخاصة، وفريق استعان بتيار مسرحى سياسى يلائم التوجه السياسى لتلك الفترة ويستوعب أمور السياسة وشؤونها.

توسل بعض أصحاب الفريق الأول بالرمز؛ أى لجأ إلى إضافة البعد الرمزى إلى صور الواقع الاجتماعى باعتبارها محاولة لتجاوز مجرد عرض القضية الاجتماعية، وهذا ما يؤكده (فؤاد دوارة)[1] بقوله «فمنذ الربع الأول من الستينيات بدأ المسرح المصرى يتوغل فى الرمزية»، مما اقترب بالمسرحية إلى الجانب الذهنى الذى كان الحكيم رائده، ومن ثمَّ

(١) (الدورية نفسها)، ص ٦٨.

ظهرت (الواقعية الرمزية) فى المسرح ومن أمثلتها مسرحية (بير السلم) و(سكة السلامة) وغيرها لـ «سعد الدين وهبة»، و(الوافد) و(الزجاج) وغيرها لـ «ميخائيل رومان». أما البعض الآخر فقد توسل بالأسطورة أو الإبعاد التاريخى زمانيا ومكانيا اعتمادا على حوادث التاريخ العربى لينأى بنفسه هو الآخر عن المباشرة، هربا من مواجهة بطش السلطة السياسية، فظهر ما عرف بمسرح (الإسقاط)، ومن أمثلته مسرحية (حلاق بغداد) لـ «ألفريد فرج»، و(الفتى مهران) لـ «عبد الرحمن الشرقاوى» وغيرها.وقد تولد هذا المسرح على أيدى كتاب ورجال مسرح أجادوا الشكل التقليدى للمسرح الأرسطى، واختاروا الابتعاد عن المباشرة المعروفة والتحريض والدعاية التى يستخدمها المسرح السياسى[1].

وعُدّت هاتان الوسيلتان (الرمز) و(الإسقاط) أداتين وقائيتين يتخفى الكاتب عبرهما خلف الشخصيات الرمزية أو الأسطورية أو التاريخية ليطرح خطابه المسرحى وهو فى مأمن بعيدا عن المباشرة والتحريض الصريح. وهكذا أخذ كتاب المسرح المصريون يرمزون إلى المشاكل الاجتماعية دون أن يناقشوها بشكل مباشر، ويعلق (لويس عوض)[2] على تلك الحالة فيقول «تحولت الأعمال الفنية إلى مايشبه الألغاز التى تتطلب الحلول، وكأن الغرض من هذه الأعمال هو الهروب من الدلالة المباشرة والهروب من الالتزام بفكرة لإعطاء دلالة يتعذر توصيلها بغير هذا الأسلوب ... فانصرفت الطبقة المتوسطة إلى السخرية من كل شىء، كما انصرف المثقف

(١) أحمد العشرى: مقدمة فى نظرية المسرح السياسى، مرجع سبق ذكره، ص ١٤١.

(٢) مقتبس من، أحمد العشرى: «مسرح الستينيات وفترة الازدهار»، (مجلة المسرح)، ع (١٦)، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، ديسمبر ١٩٨٢م، ص ٥١.

المسرحى عن مواجهة الواقع بشكل مباشر ولجأ إلى المعانى المطلقة والمفاهيم الرمزيــة، فكانــت النتيجة انصراف الجمهور عن المثقفين المســرحيين». ومن ثمَّ لم يلب هذا المسرح متطلبات المشاهد؛ لأنه لم يجسد قضايا واقعية من الناحية الشكلية، ولم يجسد شخوصا واقعية حقيقية، على الأقل من الناحية الشكلية والمباشرة، فانصرف المشاهد عنه.

أما الفريق الثانى فكان ممثلا لتيار المسرح السياسى الملحمى، فقد وعت الســلطة السياسية منذ بداية الســتينيات بأهمية دور الشعب وتوجهت إليه بشــكل ملح للعمل على النهوض به، وتم التأكيد على هذا التوجه نحو الشــعب مع صدور الميثــاق الوطنى والأخذ بمبادئ الاشــتراكية، فتمخض عن هذا التوجه الشــعبى الاشتراكى إفراز تيار مسرحى جديد لم يكن مطروحا فى الســاحة المســرحية المصرية من قبل، هو المســرح السياسى الملحمى، ذلك المسرح الذى ينطلق من فلسفة اشتراكية خالصة تضع الشــعب نصب عينيها دائما لاســيما شرائحه الكادحة. وإذا كان المســرح الملحمى قد ظهر على يد «برتولد بريخت» منذ ظهور مسرحية (ســبارتاكوس) أو (طبول فى الليل) فى بداية عشرينيات القرن الماضى فإنه لم يجد صدى فى مصر إلا فى بداية الســتينيات نظرا لاتساقه مع التوجه السياسى المطروح فى تلك الفترة التى تزامن معها عودة المبعوثين من الخارج الذين كانوا قد أرســلوا لدراســة المسرح مثل «سعد أردش، كــرم مطاوع، كمال ياســين»، وغيرهم ممن جــاءوا محملين بالتطورات والتيارات المسرحية الحديثة فى أوربا، شكلا ومضمونا[1].

(١) أحمد هاشــم: «المســرح الملحمى فى مصر»، (مجلة آفاق المسرح)، ع (١٢)، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، يونيو ١٩٩٩م، ص ٢٧٤.

وإلى جانب عودة المبعوثين، كان للترجمة أثر كبير فى انتعاش الحركة المسرحية فى الستينيات، ومعرفة الاتجاهات الحديثة فى المسرح الأوربى المعاصر، مما يدل على أن تلك الفترة كانت تكشف عن رغبة واضحة لتجديد المسرح المصرى، فصار التجديد فى اتجاهات مختلفة أفرزت الكثير من التيارات الحديثة التى تجاذبتها الدراما المسرحية المصرية بدرجة أو بأخرى، ومن بينها الدراما الملحمية. ومن ثمَّ كان مناخ الستينيات تربة صالحة لظهور المسرح الملحمى فى مصر، حيث شهدت حضورا قويا للمد البريختى تجلى فى ظهور العديد من العروض المسرحية الملحمية آنذاك، مما يؤكد وعى المسرحيين باتساق هذا التيار والظروف القائمة والمناخ العام. وكانت أولى أعمال «بريخت» المسرحية فى مصر مسرحية (الاستثناء والقاعدة) التى أخرجها «فاروق الدمرداش» فى الموسم المسرحى (١٩٦٣م/ ١٩٦٤م) للمسرح الحديث، و(طبول فى الليل) التى أخرجها «كمال عيد» فى الموسم المسرحى (١٩٦٤م/ ١٩٦٥م) لمسرح الجيب؛ مما لفت الانتباه إلى هذا التيار الملحمى بقوة للدرجة التى تأثر به الكثير من كتابنا، وانعكس صداه فى أعمالهم، حيث كانت الاستجابة سريعة لهذا التيار المسرحى السياسى.

ويرد الباحث أسباب ذلك إلى أن المسرح الملحمى كان مقترنا بالفكر الاشتراكى – كما ذكرت سلفا – وكانت مصر فى تلك الفترة متشبعة بالأفكار الاشتراكية، فكان طبيعيا أن يلفت هذا التيار نظر الكتاب والفنانين المسرحيين فى مصر، فكتب «نجيب سرور» مسرحية (ياسين وبهية) متأثرا بملحمية «بريخت» وأخرجها «كرم مطاوع» لمسرح

الجيب فى الموسم المسرحى (١٩٦٥م/ ١٩٦٦م)، بعدها توالت عروض «بريخت» فى المسرح المصرى وبجانبها عروض مسرحية مصرية تأثرت به، فأخرج «سعد أردش» (الإنسان الطيب)[١] لمسرح الحكيم فى الموسم المسرحى (١٩٦٦م/ ١٩٦٧م)، و(دائرة الطباشير القوقازية)[٢] للمسرح القومى فى الموسم المسرحى (١٩٦٨م/ ١٩٦٩م)، وغيرها. بينما ظهرت من عروض المسرح المصرى التى تأثرت بمسرح بريخت (اتفرج يا سلام) تأليف «رشاد رشدى» وإخراج «كمال ياسين» فى الموسم المسرحى (١٩٦٥م/ ١٩٦٦م) لمسرح الحكيم، (الزير سالم) تأليف «ألفريد فرج» وإخراج «حمدى غيث» عام ١٩٦٧م للمسرح القومى، (آه ياليل يا قمر) لـ «نجيب سرور» وإخراج «جلال الشرقاوى» فى الموسم المسرحى (١٩٦٦م/ ١٩٦٧م) لمسرح الحكيم، وغيرها من العروض المسرحية المصرية التى أكدت الحضور البريختى فى ساحة مسرحنا المصرى طيلة فترة الستينيات فيما قبل هزيمة ١٩٦٧م وما بعدها.

ومع وقوع هزة الهزيمة المروعة فى ٦٧، وتصاعد الأوضاع فى بلادنا وتعقدها، تعالت أصوات المعارضة وبرز الرأى الآخر بقوة، فاستجاب المسرح لهذه التطورات الجديدة؛ حيث تصاعدت قوة العلاقة بينه

---

(١) انظر، العرض المسرحى (الإنسان الطيب)، تأليف: برتولد بريخت، ترجمة: عبد الغفار مكاوى، إخراج: سعد أردش، القاهرة، مسرح الحكيم، الموسم المسرحى (١٩٦٦م/ ١٩٦٧م)، شريط فيديو مصور.

(٢) انظر، العرض المسرحى (دائرة الطباشير القوقازية)، تأليف: برتولد بريخت، ترجمة: عبد الرحمن بدوى، إخراج: سعد أردش، القاهرة، المسرح القومى، الموسم المسرحى (١٩٦٨م/ ١٩٦٩م)، شريط فيديو مصور.

وبين أمور السياسة وشؤونها عن ذى قبل، وتعرضت لنوع آخر من التطور والنضوج بحيث أصبحت أكثر عمقا واتساعا، الأمر الذى استدعى خروج مسرحنا المصرى من دائرة المسرح السياسى الملحمى إلى مسرح سياسى آخر أكثر مباشرة ومواجهة، وأكثر تأثيرا وفاعلية فى مجريات الواقع – وإن كان ذلك لم يمنع استمرار مسيرة المسرح الملحمى فى مصر بعد هزيمة ٦٧– لأن خطورة الأوضاع لم تعد تحتمل التأنى فى جوانب القضية المختلفة ثم إصدار الحكم بعد تعقل وموضوعية كما كان يطمح «بريخت»، لا سيما وقد تغير العصر وتغيرت ملامحه بعد الهزيمة مباشرة، واختلفت معاييره وتراكيبه فى أواخر الستينيات، فكان لابد من ظهور المسرح السياسى التحريضى المباشر ليفى بمتطلبات تلك المرحلة، ومن ثمَّ فقد أتاح المناخ العام الفرصة كاملة أمام ظهور المسرح التسجيلى ومسرح الكباريه السياسى وبعض تجارب لمسرح القهوة، باعتبارها صورا متنوعة للشكل التحريضى المباشر فى المسرح، فرضتها معطيات الواقع آنذاك، وهذا ما سيتوقف عنده الباحث باستفاضة فى حينه.

وهكذا بدأت بعد هزيمة ٦٧ مباشرة محاولات عديدة لتقديم نوع من المسرح السياسى التحريضى الذى يعتمد على التغريب والتوثيق وأسلوب الريفيو وغيرها من التقنيات التى تسمح بالخروج على الشكل الدرامى التقليدى فى تركيبة تقع ما بين تقنية المسرح التسجيلى، ومسرح الكباريه السياسى، ومسرح القهوة، فقد كانت الظروف أكثر استعدادا لتقبل هذا المسرح السياسى، حيث كان يمثل ضرورة أساسية

تفرضها الظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية – كما سنعرف فيما بعد – بالإضافة إلى الحاجة إلى طرح الرأى والرأى الآخر من خلال أفكار تُستمد من الواقع المعيش، وفى ظل ظروف سياسية واقتصادية واجتماعية كبيرة وخطيرة تتعلق بمصير الأمة العربية، لذلك تبلور الاتجاه إلى المسرح السياسى التحريضى باعتباره فنا ثوريا قادرا على فضح متناقضات الواقع، وتوجيه المجتمع، ومحاولة تغييره، متناولا الواقع باعتباره نقطة بداية، متخذا منه أداة اتهام لمتناقضات المجتمع، داعيا إلى التغيير والتبشير بغد أفضل. فالأحداث الكبيرة والمهمة التى حدثت للمجتمع المصرى منذ هزيمة ١٩٦٧م حتى عبور أكتوبر ١٩٧٣م وما تلاه من تطورات وأحداث، أدت إلى استلهام كُتاب المسرح – من هذه الأحداث – صياغات درامية تحمل فكرا وطنيا إنسانيا قادرا على خلق التنوير المطلوب والدفع إلى التثوير، وهذه هى إحدى وظائف المسرح السياسى بشكل خاص.

ومن ثمَّ يستمر تيار معالجات المسرح للواقع السياسى فى مصر بقوة عبر عقود السبعينيات والثمانينيات والتسعينيات، على أن مسرح الكباريه السياسى كان أكثر صوره حضورا وتوهجا فى تلك العقود، حيث استمد شرعية استمراره ووجوده من سلبيات سياسة الانفتاح الاقتصادى وانعكاساتها على أمور الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية، وما ورثته عنها حقبة الثمانينيات والتسعينيات من قيم مبتذلة وسلوكيات طفيلية وغيرها، فأخذ هذا المسرح يشتبك مع قضايا الواقع المعيش، يكشف، ويعرى، وينتقد، ويسخر، ويصوب سهامه

اللاذعة فى كل صوب واتجاه، بهدف توعية المشـاهد وتحريضه لتغيير الواقع المزرى من حوله.

.. ومن الاسـتعراض السابق لتاريخ المسرح المصرى الحديث وتطوره منذ نشأته وعبر مسيرته خلال القرن العشرين، يتضح أنه لم ينفصل قط عن السياسة، بل كان مرتبطا بالأمور السياسية والاقتصادية والاجتماعية التى شغلت المجتمع المصرى، وبالأحرى كان سجلا للأحداث السياسية والتحـولات الاجتماعية، فظهرت القيم والمعانى الجديدة، وانعكسـت التحـولات فى صياغـات درامية تدرجت من التنـاول الواقعى لقضايا الواقع فيما عرفت بالواقعية الاجتماعية، إلى التجريد والرمز فيما عرف بالواقعية الرمزية، ومن الإبعاد الزمانى والمكانى اعتمادا على شخصيات التاريخ أو الأسـطورة فيما عرف بمسـرح الإسقاط، إلى المعالجة المباشرة لأمور السياسـة وشؤونها فيما عرف بمسرح المعالجات السياسية، الذى يعتمد على أسـلوب التوثيق تارة مُولّدا ما عرف بالمسـرح التسـجيلى، وأسـلوب الريفيو تارة أخرى مُولّدا ما عرف بمسرح الكباريه السياسى، وكلها صور وأشكال متنوعة تمت بوشائج للمسرح السياسى.

❑❑❑