الفصل الأول

المسرح السياسى مفهومه ووظيفته

أولا: مفهوم المسرح السياسى

أثار مصطلح المسرح السياسى خلافا وجدلا كبيرين بين خبراء المسرح ونقـاده، فهو موضوع تباينت فيه الآراء وتعـددت لدرجة كبيرة، لذلك يتوقف الباحث عند هذا المصطلح كى يكشف عن ماهيته، راصدا مجموعة من الآراء المتعددة التى أثيرت حوله، مصنفا إياها على النحو الآتى:

الرأى الأول

ينـادى به مجموعة من رجال المسـرح، يتقدمهم «أوجسـتو بوال» و «بيتر بروك» من المسـرح العالمى، و«حمدى غيث وجلال الشـرقاوى ونهاد صليحة» وغيرهم من المسـرح المصرى. وقد أعطى هؤلاء للمسـرح السياسى تعريفات تتسـم بالتعميم، نظرا لقناعتهم بأن المسرح الهادف الجـاد هو الذى يصور قضايا الإنسـان المختلفة وهمومه، ويترجمها إلى أفكار يتم تبسيطها على خشبة المسرح لتسلط عليها الأضواء الكاشفة بما يتيح إمكانية الملاحظة الثاقبة، والنقد اللاذع.

بهذا المعنى اعتبر «أوجسـتو بوال»[1] أن كل مسـرح عمل سياسـى فيقول «كل مسـرح هو سياسـى بالضرورة لأن أنشطة الإنسان سياسية،

(١) مقتبس من، حسـن عطية: فضاءات مسـرحية، مكتبة الشـباب، ع (٤٠)، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، يناير ١٩٩٦م، ص١٠.

والمسـرح واحد من هذه الأنشـطة، وأولئك الذين يحاولون فصل المسرح عن السياسة يحاولون تضليلنا وهذا نفسه موقف سياسى».

وعلى النهج نفسـه يطرح «بيتر بروك»[1] رؤيته حول تعريف المسرح السياسى فيقول «إن كل مسرح إنسانى هو مسرح سياسى بالحتم، بينما ليس كل مسـرح سياسـى مسرحا إنسـانيا بالضرورة»، وهو بهذا يقدم خلاصة رؤيته للفن والحياة.

وفى إطار هذا التعميم الذى من شـأنه أن يوسـع من دائرة المصطلح يجـىء رأى «حمـدى غيث»[2] متفقـا مع الرأيين السـابقين؛ إذ يرى أن «كل مسـرح هو سياسـى 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 المسـرح السياسـى على كل مسـرحية يوضـح فيها كاتبها موقفـه تجاه أى قضية مـن قضايا الواقع المعيـش. ويجد هذا الرأى تأييدا من «جلال الشـرقاوى»[3]؛ إذ يميل إلى تعميم الموضوع ويناصر الرأى الذى يرى أصحابه ضرورة أن يكون المسـرح السياسى أعم وأشمل فى تعريفه خصوصا فى هذا العصر، حيث تداخلت الأبعـاد السياسـية والاقتصادية والاجتماعية معا بحيث لا نسـتطيع أن

(١) مقتبس من، فؤاد دوارة: «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 الشـرقاوى: ندوة بعنوان «المسـرح السياسى فى القطاع الخاص»، (مجلة المسرح)، ع (١٦/ ١٧)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مارس/ إبريل ١٩٩٠م، ص ٤٤.

نفصل أحدها عن الآخر، لذلك ينادى الشـرقاوى بأنه لا يوجد مسرح فى العالم إلا ويعتبر مسـرحا 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.

وتتفـق معه «نهاد صليحة»[1] فى هذا الرأى؛ إذ تقول «إن المسـرح باعتباره تجمعا شـعبيا يتفاعل مع واقـع اللحظة الحاضرة، فأيما كان الموضوع الذى يتناوله فهو سياسى بالمعنى الواسع لكلمة السياسة».

وهى وجهة النظر نفسـها التى يطرحهـا «مصطفى عبد الغنى»[2]؛ إذ يـرى أنـه يمكـن تعريـف مصطلـح «المسـرح السياسـى» خلال دوائـر عديدة متداخلـة، تسـير فى توالى اتسـاعها إلى اتسـاع معنى المصطلح وتراميـه. الدائرة الأولى فيه هى التى تحدد التعريفات الثلاثة (العدالة الاجتماعية والحرية والديمقراطية)، وفى اتساع الدائرة الثانية نلحـظ احتواء التيـارات الاقتصادية والاجتماعية، وقد تتسـع الدائرة لنصـل فى الدائرة الثالثة إلى أن المسـرح يحتوى آفاقـا أبعد من هذا. ويلحـظ الباحث أن صاحب هـذا الرأى يقصد بذلـك جميع الأعمال المسرحية التى تُكوِّن رأيا أو موقفا تجاه أى قضية مطروحة.

وهو بهذا الرأى جعل المسـرح السياسى – من وجهة نظره – شاملا كافة الجوانب السياسية والاقتصادية والاجتماعية، ليس هذا فحسب،

---

(١) نهاد صليحة: ندوة بعنوان «المسـرح 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 يُعَدّ 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»[1] 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 لابد أن تقودنا إلى هموم الحياة العامة... وقضايا الإنسان المعاصر كلها قضايا سياسية».

ويتردد صدى هذا المعنى فى رأى «لينين الرملى»[2] 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»[3] فى رأيه حول تعريف المسرح السياسى عن كل ما قيل؛ إذ يصرح «قناعتى أن كل فن مسرحى يوجه للأنفع 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 شـيء من التحديد والوضوح. ومن ثـمَّ فهى آراء منقوصة يرد عليها الباحث على النحو الآتى:

● يتفـق الباحـث مع الرأى الـذى ينادى بأن هناك سياسـة فى المسـرح، بمعنى أن أى عمل مسـرحى جاد لابد وأن يتعرض لمشـكلة سياسـية حتى وإن كان هذا التعرض من جانب اجتماعى أو اقتصادى وليس بالضرورة سياسـيا بالمعنى العلمى الدقيق لكلمة سياسة، فمثلا لو كانت المشكلة التى تطرحها المسرحية هى قضايا الشباب المتخرج حديثا ومـا يواجهونه من مشـكلات، فهى تدخل فى باب السياسـية لأنها تعـالج مشـكلة اقتصادية وهكذا. لكن ذلك لا ينفـى أن هناك مصطلحا حديثا نسبيا ظهر فى أوربا مع نهايات القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشـرين، ووفد إلى مسـرحنا العربى – لا سـيما مصر – مع النصف الثانـى من القرن العشـرين، وبالتحديد بعد ثـورة يوليو ١٩٥٢م وفور هزيمة ١٩٦٧م، هو مصطلح «المسرح السياسى» ، الذى أُطلق على نوعية محددة من الأعمال المسـرحية تقتصر على الطرح السياسى، بمعنى أن يقوم النص والعرض بالدرجة الأولى على قضية سياسية أساسية كالعلاقة بـين الحاكم والمحكوم، الاسـتعمار، الحروب وآثارهـا المدمرة، النظم السياسـية السائدة، التوجهات السياسية، الاقتصاد السياسى، وغيرها من القضايا السياسية الصريحة. تعالج هذه النوعية من الأعمال قضاياها بأسـلوب مباشر واعٍ، وذكى، يسـتند إلى تقنيات ووسائل تعبير جديدة قد تكون تسـجيليةً أو ملحمية وغيرها بهدف مواجهة الواقع وتقويمه، وذلك من خلال إثارة عقل المشـاهد وفكره تجاه القضايا المطروحة أمامه

على خشـبة المسرح، ومحاولة إشـراكه داخل اللعبة المسرحية، حتى يعتاد على المشاركة والتجاوب فيما يدور حوله فى الواقع المعيش، وهو نـوع من التنوير يقصد به إحداث قدر مـن التحريض والتثوير، بهدف الوصول لمحاولة الإصلاح والتغيير.

● وهنـا يرى الباحـث أنه ينبغى التمييز بـين نوعية الأعمال التى تنتمى لمصطلح «المسـرح السياسـى» ونوعية الأعمال المسرحية التقليدية الأخرى حتى وإن كانت تعالج السياسـة وقضاياها، لأن مقولة إن «كل مسـرح هو بالضرورة مسرح سياسـى»، تلصق أعمالا من نوعية «مدرسة المشـاغبين، الجوكر، ريا وسكينة، علشـان خاطر عيونك وحزمنى يا» وغيرها بالمسـرح السياسى، إذ تُعتبر كل هذه المسرحيات ومثيلتها بهذا المنطق مسـرحيات سياسـية. وهنا يطرح السـؤال نفسـه: هل تتساوى الخلفية السياسـية والاقتصاديـة والاجتماعية التـى انبثقت منها هذه الأعمال المشار إليها، مع القضايا السياسية التى تعالجها مسرحيات مثل «مأسـاة جميلة»، و«ع الرصيف»، و«دستور يا أسيادنا»؟! فالأولى تصور بشـاعة الاستعمار وكفاح شعب الجزائر ضد المستعمر الأجنبى، والثانية تلقى الضوء على مساوئ عصر الانفتاح وسلبياته، والثالثة تنادى بأحقية المواطـن فى تداول السـلطة، مع ملاحظة أن هـذه الأعمال قد عالجت قضاياها بأسـلوب المسـرح 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» يسـتطيع أن يؤتى ثماره ويحقق الهدف المنشود، مثلما تستطيعه وسائل

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

الإجابة تكون بالنفى، لأن المسرح التقليدى يكرس وسائله وتقنياته لإحداث نوع من التطهير ومن ثمَّ التخدير؛ إذ إن الثورة التى تتأجج فى نفوس المتفرجين على النظم السائدة سرعان ما تخمد من جراء هذا التنفيس، ومن ثمَّ يصل هؤلاء إلى حتمية المصالحة الوجدانية مع تلك النظم. وهذا ما يؤكده «سمير سرحان»[1] حيث يقول عن عروض المسرح التقليدى إنها «تنظم الأحاسيس والعواطف الجامحة والمتناقضة فى النفس وتصل بها إلى حالة من التوازن النفسى والعقلى اللازم لكى يعيش الإنسان فى توازن داخلى وفى 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 فتُقتل عزيمته، وتُشل 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 ملحميا 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 مثالا 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 تدَّعى 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 ثمَّ تكريس ماهو مختلف فى الوعى السياسى السائد. اكتشفت إذن أن مجرد تعميم الفكرة التى تقول بأن كل مسرح سياسى

هو خطوة أولى، وليست كافية؛ إذ لابد من المضى أعمق لتحديد هوية السياسة التى يتبناها المسرح»[1].

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»[2] عن المسرح السياسى «إنه مسرح مقاتل مشاغب لا ييأس ولا يهاب، يسمع نبض الوحدات المصيرية 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، وصداميا يصطدم بالواقع ويصدمنا 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 المصيرية فحسب.

ويتفق «حمدى أحمد»[3] 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، يناير٢٠٠١م، ص ٨١.

(٣) مقتبس من: المرجع نفسه، ص ٨٢.

السياسى هو مسرح القضايا الكبرى المصيرية، 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 وتعريتها، وطرح المشكلات وتحليل أبعادها بأسلوب فنى ذكى وواعٍ 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 ثمَّ تحريكه من منطقة الخضوع والاستكانة إلى منطقة الفعل.

ويتوقف «أحمد العشرى»[1] عند بعض الآراء، موضحا أوجه القصور فيها، كرأى 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؟! أإلى 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 إيجابى 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 التسطيح، نافيا عنه بذلك صفة الفن ومشاركة الجمهور، موضحا أن دور المسرح السياسى يتمثل أولا 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 لليسار مثلا. لكن من الملاحظ أن هذا التعريف بهذا المفهوم يقتصر على المجتمع الطبقى فحسب بما يدور فيه من صراعات.

.. وبعد استعراض الرأى الثانى حول تحديد مفهوم المسرح السياسى، يسجل الباحث أن آراءهم غير مكتملة، قد تغطى جانبا من جوانب المسرح السياسى ولكنها تغفل جوانب أُخرى، ومن ثمَّ 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 أوردته المعاجم المسرحية المتخصصة حول مصطلح المسرح السياسى، وتنطبق على صوره وأشكاله المختلفة. ويمثل هذا الرأى كل من «بيسكاتور، بريخت، و بيير أجيه 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 خاضعا للمعركة السياسية بانصهار الشكل المسرحى داخل جدل الأفكار»[1].

ويلحظ الباحث أن هذا المعنى ينطبق تماما على كل من المسرح

(١) أحمد بلخيرى: معجم المصطلحات المسرحية، ط ١، المغرب، مطبعة سندى، ١٩٩٧م، ص ١٨.

التسجيلى، والمسرح الملحمى، ومسرح الكباريه السياسى، وغيرها من صور المسرح السياسى وأشكاله الأخرى، فهى أشكال مسرحية ترتكز جميعها على النظرية الماركسية، تلك النظرية التى 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 ثمَّ تقوم هذه الأشكال المسرحية على الرغبة فى انتصار نظرية مرتبطة باعتقاد اجتماعى. غير أن هذه الأشكال المسرحية تستند فى تعبيرها الفنى إلى عوامل الكشف والتعرية من خلال تقنيات ووسائل تعبير جديدة ومبتكرة، باعتبارها وسائط وبدائل لِمَا تأسست عليه الدراما التقليدية، وهو أسلوب يستهدف المواجهة والتحريض من خلال إيقاظ وعى المتفرج وتحفيزه لخلق نوع من الجدل والمشاركة والحوار الساخن بين المنصة والصالة؛ أى بين الممثل والمشاهد حول القضايا المطروحة، ومن ثمَّ فهى أشكال تخرج عن نطاق المسرح التقليدى وهدفه، وتتمرد عليه بملامحه المعروفة القائمة على الإيهام المسرحى، والحفاظ على الحائط الرابع بين العرض والجمهور. وهكذا يذوب الشكل المسرحى التقليدى داخل جدل الأفكار، ويصبح علم الجمال فى خدمة السياسة.

أما رأى «بيسكاتور»[1] حول مفهوم المسرح السياسى، فقد تطابق تماما مع ما أورده معجم المصطلحات المسرحية فى 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 هــذا المســرح لا يمكنه أن يكتفى بالتأثير فــى المتفرج تأثيرا فنيا بحتــا؛ أى تأثيرا جماليا مصبوغا إلى حد كبير بالنزعة إلى العاطفة، بل يتدخل بطريقة إيجابية فى مجرى الأحداث، فيقول «رســالة المســرح اليوم لا يمكن أن تتلخص فى سرد الأحداث التاريخية كما هى فحسب، على مسرح اليوم أن يســتخلص من هذه الأحداث دروسا قيمة بالنسبة للحاضــر، وأن يتخذ قيمة التنبيه ببيانه علاقات سياســية واجتماعية حقيقية أساســا، ومــن ثمّ نحاول نحن أن نتدخل فــى مجرى التاريخ فى حدود قوانا. نحن لا نفهم المســرح فحســب على أنه مرآة العصر، بل نفهمه على أنه وســيلة لتحويله»؛ أى إنه يرى أن المسرح السياسى يتوجه نحو الاشتباك مع الواقع المعيش، ويعترض على سوءاته، بحيث لا يكتفى بتصوير الأحداث لمجرد طرحها على المشــاهد، وإنما يكشف طبيعة العلاقات السياسية والاجتماعية القائمة بالفعل، ويعرى الأوضاع من حوله، وذلك عن طريق فضح متناقضات الواقع ســواء أكان سياسيا أم اقتصاديــا أم اجتماعيــا، وهــو بذلك يدق ناقوس الخطــر كى ينبه المشاهد بحقيقة أمور الواقع، ويوعيه بحقيقة الأوضاع السائدة، ومن ثمَّ يســهم فى تثويره وتحريضه لتغيير الواقع المرفوض. ويتفق معه توشار، فالمســرح السياســى من وجهة نظره «إذا كان لا يثــير التمرد أو يهدئ الدفعــات العنيفة، فهــو يعمل فى اتجاه الرغبة فــى التحول.. تحول وجود أصبح من الصعب احتماله»[1]؛ 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.

المسـرح السياسى هو مسرح ثورى، يتصدى للواقع الآنى محاولا تغييره للأفضـل، ومن ثمَّ فهو يسـتهدف الجموع لا الأفراد، ويسـتثيرها فى سبيل تحقيق هدفه نحو التبديل والتغيير.

ولا يختلف عنهما «بريخت» فى تعريفه للمسرح السياسى؛ إذ يؤمن بأن الفن الكبير يخدم أهدافا كبرى، فيقول «إن أحد الأسس التى يرتكز عليها فهمنا للفن هو ذلك الرأى الذى يعتقد أن الفن العظيم يؤثر بصورة طبيعية ومباشرة من الشعور إلى الشعور»[1]؛ 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، ولابد أن يكون أداة للتغيير.. تغيير الطبقة والإنسـان، 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.

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

● إنه مسرح شجاع، مسرح جرىء، هدفه محدد بوضوح وبلا مواربة، يتمثـل هذا الهدف فى مواجهة واقع آنى يعترض عليه، فيتصدى له، ومن ثمَّ فهو يضع الهدف نصب عينيه، وهو يفقد سبب وجوده إذا فشل فى توصيل ما يريده المؤلف.

---

(١) برتولـد بريخـت: نظرية المسـرح الملحمى، ترجمة: جميل نصيـف، بيروت، عالم المعرفة، ب ت، ص ١٤.

● يطـرح قضية آنية معاصرة للكتابـة والعرض، وإلا لو طبقنا عليه مسـألة البعد الزمانى التى تنطبق على المسـرح التقليدى، لأصبح الأمر مسـألة اجترار للماضى. وهو حين يطرح قضية آنية معاصرة، يستطيع بذلك أن يحقق الهدف من مناقشـتها ومن الحوار السـاخن حولها بين الصالة والمسـرح، توصلا إلى مسـتقبل أفضـل، أو إلى حل أفضل يرفع جوانب الظلم الإنسـانى؛ 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.

● يسـعى المسرح السياسى إلى إيقاظ وعى المشـاهدين ثم تعليمهم، معتمـدا فـى ذلك – إلى حدٍ كبير – على الحقائـق أو القيمة الإخبارية للواقع الآنى. أَوَليـس الوعى أُولى 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، أَوَليس هذا نوعا من التحريض الذى يبثه المسرح السياسى فى مشاهديه؟!

● ولما كان المسـرح السياسى – حسب مفهوم تلك الآراء – يتعرض لقضايـا الواقع المعاصـر، فهو لذلك لا يهتم بالفـرد ولا يحاول تصوير شخصية بعينها لأنه لا يحاول التعرض لمشكلة فردية، بل يتعرض دوما إلى مشكلة جماعية، ويهتم دوما بتقديم الجماعة التى تمسها المشكلة.

هـذه الخصائص والسـمات التى تبينهـا الباحث مـن التعريفات السـابقة للمسـرح السياسى، تكشـف أن هذا المسرح مسـرح مواجهة وتحريض، بمعنى أن يجىء النص والعرض فى حالة مواجهة مع واقع

آنى أو قضية آنية، وتتم هـذه المواجهة بالتحريض الجماهيرى لتغيير موقـف أو واقع سياسـى ما يعترض عليه العمـل، حيث يصبح العمل المسـرحى الذى ينتمى للمسـرح السياسى مضادا لِـمَا هو موجود، لذلك يرى الباحث أنه يمكن أن نطلق عليه كذلك مسمى مسرح الاعتراض.

ومن الجدير بالذكر أننا يمكن أن نستشـعر ظلالا للمسـرح السياسى بهـذا المعنى فـى ظاهرتـين تاريخيتين (الأولى) مسـرح خيـال الظل Shadow Play وبابـات محمـد بن دانيال الموصلـى التى ظهرت فى القرن الخامس الهجرى، الحادى عشـر الميلادى، حيث عُدت أعماله عروض مواجهة قائمة على الاعتراض والتحريض، ولكنها كانت مجرد تحريض اجتماعى من خلال نقد الواقع الاجتماعى، وليسـت تحريضا سياسـيا، وأكبر دليل على اكتسابها سمة التحريض هو مطاردة الظاهر بيـبرس لها. (الثانية) مسـرح الواقعـة Happening Play الذى كان يقدم عروضه فى الميادين العامة حيث تجتمع الجماهير، كى يشـركهم العرض المسـرحى فى القضية المطروحة، فيثير استفزازهم للقيام بالثورة والفعل، وهذا فى حد ذاته نوع من التحريض.

ويتفق رأى «عبد العزيز حمودة»[1] فى تعريفه للمسـرح السياسى مع ماسـبق؛ إذ يرى «إن ذلك المسـرح بمفهومه الحقيقى هو المسـرح الذى يصـور جوانب مشـكلة محددة، غالبـا ما تكون سياسـية، وقد تكون اقتصاديـة، مـع تقديم وجهة نظـر محددة بغية التأثـير فى الجمهور

(١) عبد العزيز حمودة: المسـرح السياسـى، القاهرة، مكتبة الأنجلـو المصرية، ١٩٧١م، ص ب من المقدمة.

أو تعليمه بطريقة فنية تعتمد على أدوات التعبير التى 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 التى 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»[1] 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)، مج ١٨، ع (١)، الكويت، وزارة الإعلام، إبريل/ مايو/ يونيو ١٩٨٧م، ص ١٠٣.

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

ولا يختلف «ألفريد فرج»[1] 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»[2] 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 تقدميا، 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 وعلاقاتها المترابطة والمتشابكة داخل بنية المجتمع السياسية والاقتصادية. و(الثانية) 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 وعيــه مُســتَلَب، وأن ذائقتــه مخربة، وأن وســائله التعبيرية تُزيَّف، وأن ثقافته الشــعبية تُستَلَب ويُعاد توظيفها فى أعمال سلطوية تعيد إنتاج الاســتلاب والتخلف. وهو يقصد بالجمهور هنا طبقة الشعب المستغلة التى تتواطــأ عليها القوى الحاكمة، طبقة الشــعب التى يؤمــل أن تكون ذات يوم بطلة الثورة والتغيير، طبقة الشــعب، لا الطبقة الحاكمة، لأن الطبقة الحاكمة مسيّسة بالفعل، سواء أكانت الحاكمة بمعنى المسيطرة على أدوات السلطة أم الحاكمة بمعنى المسيطرة على وسائل الإنتاج الاقتصادى.

وقــد قــدم «ونوس» فــى مقدمة مســرحيته الشــهيرة (مغامرة رأس المملوك جابر)[1] مجرد اقتراح لوسائل الاتصال المبتكرة التى أشار إليها، يتمثل فى وضع متفرجين فى سياق العمل– هم بالطبع ممثلون مدربون – يتحدثون لحسابهم ويناقشون، ويقدمون نموذجا لِمَا يستطيعه المتفرج، أو لِمَــا يجب أن يكون عليه، محاولا 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 الــذى يتقدمه جماعة تريد أن تتواصل مع الجمهور وتحاوره، وجمهور الصالة الذى تنعكس فيه كل ظواهر الواقع ومشــكلاته. وإثارة مثل هذا الحوار مشــروط – من وجهة نظره – بارتبــاط الموضوع المطروح بحياة المتفرج ومشــاكله، وإلا فتتحول وســائل الاتصال هذه إلى مجرد مسائل شكلية وتقنية لا جدوى منها.

(١) انظر ســعد الله ونوس: مغامرة رأس المملوك جابر، مكتبة الأســرة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩م، ص ١١ – ١٢ من المقدمة.

ويلحظ الباحث أن وسائل الاتصال التى يقترحها «ونوس» على الرغم من أنها وسائل مصطنعة، فإنها تهدف إلى كسر حاجز الإيهام بين المنصة والصالة، وتحقيق قدر من التلاحم الحميمى العميق بين جماعة الممثلين وجماعة المشاهدين، وإشراك المشاهد فى اللعبة المسرحية والزج به لمناقشة القضايا المطروحة أمامه، وإن الأثر الإيجابى الذى ينجم عن ذلك هو تعويد المشاهد على التجاوب فيما يدور حوله من أمور الواقع والتفاعل معها ومحاولة مواجهتها والتصدى لها، ومن ثمَّ يتحول المشاهد إلى مواطن إيجابى، بل إلى قوة فاعلة فى المجتمع قادرة على المقاومة والقيام بالفعل فى سبيل الصالح العام. ويلحظ الباحث أن تعريف المسرح السياسى كما ذكره كل من أبو الحسن سلام، وعبد العزيز حمودة، وأحمد العشرى، وألفريد فرج، وسعد الله ونوس، يتضمن الخصائص والسمات التى تُميز هذا النوع المسرحى عن غيره، تلك التى سبق وأن رصدناها بين طيات تعريف كل من بيسكاتور، وتوشار، وبريخت، وهى فى 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 السياسى يتوجه بقضاياه إلى طبقة الشعب المُستَغَلَة، فهو لا يتعرض إلا لمشكلة جماعية دوما، لا مشكلة فردية، ويهتم بتقديم الجماعة التى تمسها المشكلة.

.. وهكـذا يـرى الباحـث أن تعريفـات الرأى الثالـث من أنضج التعريفـات التى أثيرت حول مصطلح المسـرح السياسـى، خاصة وقد انتفت معها أوجه القصور التى ظهرت بوضوح فى التعريفات الأخرى، فضلا عن أنها التقت جميعا عند نقطة مشـتركة وهدف واحد هو هدف المسرح السياسى فى المواجهة المباشرة والتحريض الصريح.

كمـا يلاحظ الباحث أن تعريفات الـرأى الثالث يتردد صداها فى صور المسـرح السياسى وأشـكاله المختلفة التى وفدت لمسرحنا المصرى فى النصف الثانى من القرن العشـرين، كالمسـرح التسـجيلى والمسرح الملحمى على سـبيل المثال لا الحصر حتى ولو كان الأول يتوقف عند الظاهرة التاريخية، والثانى يتوقف عند الظاهرة الاجتماعية. فالمسـرح التسـجيلى إن كان يقتصر على الظاهـرة التاريخية، كأن يعالج قضايا سياسـية تشكل ظاهرة تاريخية تتكرر عبر التاريخ، كظاهرة الاستعمار مثـلا التى يـتردد صداها فى أكثر من عمل مسـرحى تسـجيلى مثل (أنشـودة أنجولا)، و(مـارا – صادا)[1] وغيرهما، فإنمـا يلجأ للتاريخ حتى يدرك المشـاهدون عـبر المقارنة بين الماضى والحاضـر، لمَ كانوا عظمـاء فى شـطر تاريخى ما، ولمَ أصبحوا علـى ماهم عليه مَن هوان فى شـطر تاريخى آخر، ومن ثمَّ فإن جدلية الضعف والقوة هذه تضع أيديهم على قانون الصيرورة، فلا يصبح هناك شىء يتسم بالأزلية، ومن ثـمَّ تتأكد قيمة الجدل التاريخى فى إظهار السـمات العرضية والمؤقتة لأشـكال الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية كافة، فليس هناك شىء يُقَرَر لمرة واحدة وإلى الأبد.

(١) المسرحيتان من تأليف الشاعر الألمانى بيتر فايس.

ومن هنـا فالجدلى ثورى بطبيعته؛ خاصة وهـو يعنى وفقا للمنظور الاشـتراكى الذى صدر عنه المسـرح السياسى «دراسة ظواهر الواقع فى تطورها، وفى حركتها الذاتية النابعة من التناقضات الداخلية»[1].

وشأن المسرح التسجيلى يتوجه المسرح الملحمى للجماهير من المنظور الماركسى، بقصد تنويرها وتوعيتها بحقيقة أمور المجتمع، ثم تحفيزها للنظـر إليها نظرة نقديـة فاحصة، لاتخاذ قرار بشـأنها. 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 الأساسـى وهو ضرورة التغيير؛ حيث إن النظرة النقدية لأمور الواقع والمجتمع من شأنها أن توضح أن النظم الاجتماعية إنما هى فى الأساس وليدة ظرف تاريخـى ما، ومن ثـمَّ فهى متبدلة دوما بتبدل هـذا الظرف التاريخى وتغيره، إذن هى قابلة للتغيير.

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

ثانيا: دور المسرح السياسى ووظيفته

مـن خلال التعريفـات والآراء العديدة التـى طُرحت حول مصطلح المسرح السياسى، يسـتطيع الباحث أن يقف على وظيفة هذا المسرح، فهـو يلعب دورا فعالا ورئيسـا فى تغيير ما هو كائـن. وهذا ما يؤكده

(١) المعجـم الفلسـفى المختصر، ترجمة: توفيق سـلوم، موسـكو، دار التقدم، ١٩٨٦م، ص ٢٢١.

«ماير هولد»[1] 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 حميمة 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[2].

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.

الثـورى الذى يحبذ التغيير نحو الأفضل، فوظيفة المسـرح السياسـى «ليست الوظيفة الأرسطية (التطهير) بمعنى إثارة عاطفة، بل هى تواصل عقلـى بين ما يقدمه المؤلـف وبين الجمهور»[1]، لذلك فكل ما يهمه هو كسر حاجز الإيهام بينه وبين الجمهور؛ إذ يحاول أن يشركه معه فيما هو مطروح أمامه من أحداث، ومن ثمَّ فإن المسرح السياسى يُعتبر مسرح القلق، مسـرح الغضب، مسـرحا لا مجال فيه للراحة والانفراج، وإنما يسعى للتصعيد.

«وكـم هـو دقيـق وشـفاف الخيـط الفاصل بـين خاتمة تشـحن وأخرى تفـرغ»[2]، وهو ما يحـدد اختيار الفنان المسـرحى، وتوجهه نحو سياسة تكرس الوضع القائم على القمع والقهر والمصادرة والتسلط، أو سياسة تدفع باتجاه التبديل والتغيير نحو الأفضل.

لذلك يردد «أحمد صقر»[3] قائلا «إن رسـالة المسرح السياسى ليست فقط الإمتاع الحسـى، ولكنها تتخطى ذلـك إلى الإمتاع الفكرى ليصبح المشـاهد قادرا فى أعقاب المشاهدة على مناقشة الأفكار والتحرك بشكل إيجابـى؛ حيـث إنه أصبح مُسـتَفَزا تحركه الأفكار نحـو الثورة على الأخطاء التى تحكم الفكر السياسى لهذا العصر».

---

(١) عطيـة العقـاد: «الناس فى طيبة»، (مجلة نادى المسـرح)، 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: «المسـرح السياسـى والنص التراثى – دراسـة مقارنة بين مغامرة رأس المملوك جابر والليلة الثانية بعد الألف»، (مجلة كلية الآداب)، ع (٢٢)، طنطا، جامعة طنطا، يناير ٢٠٠٩م.

ويشـير «سمير سـرحان»[1] إلى دور آخر للمسـرح السياسى، حيث يـرى أن وظيفته لا تكمن فقط فى التعبير عن الثورة المكبوتة وعن الرغبة فى التغيير فحسـب، وإنما هى أيضا وظيفة فنية إلى أبعد الحدود، إنه تجسيد لِمَا 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 المسـرح 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 الأسـئلة، وإنما عليه فحسـب أن يسـألها حتى تتخذ شكلا محددا، وما هذا الشكل إلا الرؤية العميقة الواضحة التى تصاحب ميلاد فجر جديد. ولا يمكن أن نغفل أن المسـرح السياسـى يسهم بشكل كبير فى توجيه الرأى العام باتجاه معين فى فترة محدودة « ولكنه لايسـهم فى ترسيخ قيم فى تفكير الإنسان وسلوكه بشكل ثابت وأصيل»[2]. ويعلل «أحمد العشـرى»[3] ذلك فيقول «لأن القيم التى يثيرها المسرح السياسى المباشر ويحرض عليها، تكون ذات تأثير وقتى، قد تزول بزوال السبب، وهذا فى حد ذاته ليس عيبا، فقد أدى الفن الجيد إحدى وظائفه، ولكن الذى نعول عليه أن تبقى القيمة مطلقة وخالدة» .

(١) انظر، سمير سـرحان: المسـرح المعاصر، مطبوعات الجديد، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٧٣م، ص ١٤٧ – ١٥٥.

(٢) على عقلة عرسـان: سياسـة فى المسرح، دمشق، منشـورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٧٨م ص ٢٥.

(٣) أحمد العشـرى: «المسـرح التحريضـى – الإثارة والدعاية»، (دورية سـبق ذكرها)، ص ١٠٣.