الفصل الثانى

المسرح الغربى والسياسة

من يتأمل خريطة الفن المسرحى فى العالم الغربى منذ نشأته، وصولا للقرن العشـرين، يمكنه أن يدرك أن المسرح كان دوما سياسيا منذ أقدم العصور، ويستطيع أن يلحظ أن مسار تطوره شكلا ومضمونا عبر التاريخ البشـرى كان رهين التطور السياسـى والاجتماعـى داخل المجتمعات المختلفة. لذلك يرصد الباحث بانوراما عامة لمسيرة فن المسرح فى العالم الغربى عبر العصور المختلفة، ليقف على هذه الحقيقة ومدى صحتها.

كان المجتمع عند الإغريق القدامى ينقسم إلى طبقتين (طبقة النبلاء)، و(طبقة العامة)، وكان لذلك انعكاسـكات واضحة على الفن المسرحى؛ إذ اشـتمل على (تراجيديا) تسـتقى موضوعاتها وشخصياتها من حياة الآلهة والملوك والنبلاء[1]، و(كوميديا) تسـتلهم شـخصياتها من العامة وتعالج الموضوعات الشـعبية[2]. وقد أوضح تاريخ ذلك المسرح كيف كان

(١) كانـت هنـاك أيضا الاسـتعراضات الديثرامبية باعتبارها لونا مـن الألوان الدرامية التى تُعرض فى المسـرح الإغريقى احتفالا بأعياد الإله ديونيسـيوس منذ بداية القرن الخامس ق.م.، وكانت تعالج الموضوعات نفسـها التى تعالجهـا التراجيديا، وإن تميزت عنها بغلبة عنصر الموسـيقى على عنصر الشـعر. كذلك كانت هناك المسـرحية السـاتورية التى تسـتمد موضوعاتها من أسـاطير الآلهة والأبطال الذين كانت تتعـرض لهم التراجيديا، وإن اتصفت عنها بالبهجة والمرح.

(٢) انظر، ر. بينار: تاريخ المسرح، ترجمة: أحمد كمال يونس، مراجعة: حسن محمود، الألف كتاب، ع (٣٩٤)، القاهرة، دار النهضة العربية، ص٢٠، ٢٤، ٣٠ . =

الشاعر المسرحى شـديد الارتباط بالحياة السياسية فى عصره، للدرجة التى انعكسـت معها النواحى السياسـية فى أعماله، خاصة وأن تطور هذا المسرح كان مرتبطا بقضايا الديمقراطية الأثينية.

ففيما يخص التراجيديا، كانت لها اهتمامات سياسـية واضحة، فـإذا توقفنا مثلا عنـد إيسـخيلوس Aeschylus (٥٢٥–٤٥٦ ق.م.) نلحـظ أنه كانت للأحداث السياسـية والاجتماعية الكبرى مسـاحة واسـعة فى أعمالـه، غير أنـه كان يدعو فى مسـرحياته للثورة ضد الظلم سـواء ظلم الآلهة أو البشر، وكان يهتم بتصوير البطولة وتخليد انتصـارات أبناء وطنه علـى الأعداء من الفرس. فـإذا نظرنا مثلا إلى موضـوع مسـرحية (الفرس)[1] فسـنجده يصور انتصـار اليونان على أسـطول الفرس، فى موقعة سـلاميس عـام ٤٨٠ ق.م.، كما يعكس النزعة القومية للشعب الهلينى.

وإذا توقفنـا عنـد سـوفوكليس Sophocles (٤٩٦ – ٤٠٦ ق.م.)، سـنجد أن السياسة واضحة فى مسـرحياته، فإذا تأملنا مثلا مسرحية (أنتيجون)[2] لأدركنا بوضوح موضوعها السياسى؛ إذ تمثل ثورة الإنسان على السـلطة التى تتعارض مع النظام السـماوى الذى يكفل للإنسـان

= انظر، إبراهيم سـكر: الدارما الإغريقية، المكتبة الثقافية، ع (٢٠٣)، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، سبتمبر ١٩٦٨م، ص ١٢، ١٩.

(١) إيسخيلوس: الفرس، ترجمة: إبراهيم سكر، روائع المسرح العالمى، ع (٧٦)، القاهرة، الدار المصرية للتأليف والنشر، ب ت.

(٢) سـوفوكليس: أنتيجون، ترجمة: طه حسـين، مطبوعات الجديد، ع (٥)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، يوليو ١٩٧٢م.

حرمة أشـياء معينة بعد الموت، إنها صرخة الإنسـان الحر أمام حاكم مستبد، يضرب المعارضة بيد من حديد حتى ولو كانت صاحبة الحق، فـ «كريون Creon» فى مسرحية أنتيجون، هو رمز لرجل الدولة الذى يـرى أن من واجبـه المحافظة على الأمن والنظـام، كى يحفظ للدولة هيبتهـا واحترامها حتى ولو كان الثمـن التضحية بأقرب الناس إليه، ابنة شقيقته «جوكاستا Gokasta»، وولده، وزوجته.

أمـا «يوريبيـدس Euripides» «٤٨٤ – ٤٠٦ ق.م.» فقـد كانـت لمسـرحياته – هو الآخر – صلة وثيقة بالسياسـة؛ إذ كان يكره فكرة الحرب عموما لاسـيما وقد اشـتبكت أثينا آنذاك فى حرب البلوبونيز، لذلـك كان يندد بالحروب فى أعماله المسـرحية ويشـير إلى نكباتها؛ لأن من كوارث الحرب أن يُقتل الشـباب وتنطلق الشـرور وتنحط القيم الأخلاقيـة، وقد كشـفت مسـرحياته عـن ذلك كله، ففى مسـرحية (هيكوبا) يشير إلى أن مأساتها كانت نتيجة للصراع المدمر بين الإغريق والطروادييين[1]، كذلك مسرحيات مثل (أندروماك) و(الطروادیات) تدور حول نتائج الحروب المدمرة وتكشف عن آثارها المحزنة.

أمـا بالنسـبة للكوميديا، فقد كانت عند الإغريـق القدامى نموذجا واضحا للمسـرح الـذى تتبدى فيه أمور السياسـة بوضـوح، لِمَا أولته مـن اهتمامات خاصة فى طرح الموضوعات السياسـية. لقد ظهرت فى شـكلها الفنـى على يد «كراتيـس Crates» الذى أعطاهـا خصائصها السياسية المميزة، ثم على يدى معاصره الشاب «كراتينوس Cratinus»

(١) الأردايس نيكول: المسـرحية العالمية، ج١، ترجمة: عثمان نويه، مراجعة: حسـن محمود، ط ١، سلسلة المسرح (١)، القاهرة، هلا للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠م، ص ١٠٥.

الذى عالج من خلالها المواضيع السياسية، فكان يتخذ من «بريكليس Pericles» (٤٩٥ – ٤٢٩ ق.م.) هدفا لهجومه اللاذع، وقد تبعه «أريستوفانيس Aristophanes» (٤٤٨ – ٣٨٠ ق.م.) الذى نال من «كليون Cleon» (المتوفى فى ٢٤٤ ق.م.) بالنقد والتجريح[١]؛ فعلى يديه تطورت الملهاة حتى أصبحت تعالج شتى الموضوعات التى كانت تشغل اهتمام الأثينيين فى القرن الخامس ق.م.، وفى مقدمتها الموضوعات السياسية. وهذا ما يشير إليه «محمد صقر خفاجة»[٢] حين يوضح أن الكوميديا الأريستوفانية كانت تنتقد نظام الحكم، وتندد بالحكام، وتهاجم الساسة وتطالبهم بوقف الحروب وتدعيم السلام. وبذلك «أصبح المسرح الكوميدى نفسه منصة يستدعى إليها السياسيون وتمثل القضايا السياسية والاتجاهات الفكرية ذاتها، لا من باب السخرية والتندر فحسب بل من أجل المناقشة والتحاور»[٣]. وقد كان ذلك كله انعكاسا للظروف السياسية السائدة، فبعد موت «بريكليس» وتولى «كليون» الزعامة، اختفت الديمقراطية الحقيقية، وانتشرت ديمقراطية زائفة، فعم الفساد وسادت الفوضى واستشرى الطغيان، ووقع الشعب الأثينى فى حروب مستمرة دامية عانى ويلاتها. وقد عايش «أريستوفانيس» هذه الظروف العصيبة، وشعر بفداحة الأحداث التى تمر بها البلاد،

(١) إدوارد الخراط: «أريستوفانيس أبو الكوميديا فى المسرح»، (مجلة المسرح)، ع(١٣٧ / ١٣٨)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، إبريل / مايو ٢٠٠٠، ص ١٠٠.

(٢) محمد صقر خفاجة: دراسات فى المسرحية اليونانية، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٩م، ص٣٠.

(٣) أحمد عتمان: الأدب الإغريقى تراثا إنسانيا وعالميا، القاهرة، دار المعارف، ١٩٨٧م، ص ٣٣٣.

وعانى مثل زملائه الأثينيين، فقرر أن يحارب تجار السياسة، ويتصدى لتجار الحروب، ويدعو للسلام سعيا لتحقيقه، لاسيما وقد عايش حربا ضروسا بين أثينا وإسبرطة استمرت أكثر من خمسة وعشرين عاما؛ لذلك كرس فنه المسرحى لتحقيق أهدافه[1]. ومن أبرز أعماله المسرحية فى هذا المجال مسرحية (السلام) التى يُذكر فيها الأثينيين بقسوة الحرب ومفاسدها، ويزين لهم السلام ويشرح لهم فوائده. ويمكن حصر موضوعاته فى ثلاثة محاور رئيسية (النقد السياسى الجارح – النقد البطولى الحربى – النقد الاجتماعى)، الأمر الذى يكشف كيف كان كاتب الملهاة الإغريقية يتوسل بالسخرية اللاذعة والنقد الساخر فى تعرضه للأشخاص والمؤسسات، باعتبارهما وسيلة للمواجهة والتوبيخ تخاطب وعى المشاهد.

ومما سبق يتضح لنا كيف كان المسرح فى عهد اليونان يهتم بأمور السياسة وموضوعاتها، «فبعض المجتمعات كالمجتمع الإغريقى واللاتينى، تبيح لمؤلفى المسرحيات حرية سياسية كاملة»[2].

وإذا انتقلنا إلى العصور الوسطى وقد ساد الدين المسيحى كل أنحاء أوربا؛ ظهر المسرح الدينى الكنسى واختفى معه المسرح اليونانى والرومانى الوثنى، وفى ذلك العصر لم ينفصل المسرح الدينى المسيحى عن الحياة السياسية والاجتماعية؛ فإن بعض مسرحياته دارت حول الحروب الصليبية مثل مسرحية (القديس نيقولا) لمؤلفها «جان بوديل

(١) عبد المعطى شعراوى: «السلام عند أريستوفانيس»، (مجلة المسرح)، ع (١)، القاهرة، المسرح القومى، نادى المسرح، أغسطس ١٩٧٩م، ص ٤٨.

(٢) بيير آجيه توشار: المسرح وقلق البشر، مرجع سبق ذكره، ص ١٢٤.

Jean Bodel» (١١٦٥ – ١٢١٠م)[١]. فضلا عن أن الهزليات الشعبية اتجهت إلى السخرية والهجو السياسيين، مستعينة فى ذلك بشىء من الرمز استلهمته من المسرحية الدينية، فمثلا مسرحية (أمير الحمقى والأم الحمقاء) تناولت الصراع السياسى والاجتماعى بين الملك «لويس التاسع Louis IX» (١٢١٤ –١٢٧٠م) والكنيسة، وموقف الشعب من هذا الصراع، أما مسرحية (روبين وماريون) فقد صورت سيطرة الإقطاع وتأثيراته السلبية على الفلاحين البسطاء [٢]. وهكذا نلاحظ أن المسرحيات غير الدينية لم تغفل هى الأخرى معالجة الأمور والموضوعات السياسية.

أما فى عصر النهضة تم بعث التراث اليونانى والرومانى القديم من جديد، فاختفى المسرح الدينى وظهرت الكلاسيكية الجديدة القائمة على محاكاة الأدب اليونانى لاسيما فى فرنسا، لذلك انقسم الأدب المسرحى إلى تراجيديا وكوميديا، ومع التطور العام للحياة فى ذلك العصر برزت الشخصية الإنسانية واحتلت مكان الصدارة فى المجتمع، وبدأ الاهتمام بالإنسان فى ذاته، وتحليل مقوماته النفسية والعقلية، الأمر الذى كان له انعكاساته على فن المسرح حيث اهتم الكُتاب بالشخصيات فجعلوها

(١) انظر، شلدون تشينى: المسرح فى ثلاثة آلاف عام، ترجمة: درينى خشبة، القاهرة، المطبعة النموذجية، ب ت، ص ٢٣٣.

انظر، جان فرابييه وأ. م. جوسار: المسرح الدينى فى العصور الوسطى، ترجمة: محمد القصاص، مراجعة: محمد مندور، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ب ت، ص ١٨ – ١٩.

(٢) انظر، الأردايس نيكول: المسرحية العالمية، ج١، مرجع سبق ذكره، ص ٢٥٩ – ٢٦٦.

انظر، عبد الرحمن صدقى: المسرح فى العصور الوسطى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٦٩م، ص ١٤٢، ١٤٧، ١٥٠.

تحتل مكانة كبيرة فى مسرحياتهم، حتى إن المسرحية أصبحت مسرحية شخصيات ونماذج بشرية بالدرجة الأولى. والأمثلة كثيرة نذكر منها (هاملت) و(ماكبث) و(عطيل) لشكسبير. وقد تحول الصراع من خارج الشخصية إلى داخلها، فأصبح يدور داخل النفس بين العواطف والانفعالات والغرائز مثلما نجده بين الواجب والحب فى مسرحية (السيد) «بيير كورنى Pierre Corneille» (١٦٠٦ – ١٦٨٤م) التى يجرى فيها الصراع فى نفس البطلة[١]. هذا من حيث الشكل، أما من حيث المضمون فقد طرح كبار كتاب مسرح عصر النهضة موضوعات سياسية معاصرة، سواء فى فرنسا أو أسبانيا أو إنجلترا.

فمثلا فى فرنسا، إذا توقفنا عند «جان موليير Jean Moliere» (١٦٢٢ – ١٦٧٣م) لاحظنا أن ملاهيه كانت حافلة بالنقد السياسى والاجتماعى، وإذا كان قد صور حياة الطبقة الأرستقراطية، فقد سخر منها فى كثير من المواقف، كما قدم إلى جوارها نماذج عديدة من الطبقة المتوسطة والدنيا، فمهد بذلك للتغيرات المهمة التى سيعرفها المسرح الحديث[٢]، ومن أشهر مسرحياته التى ظهر فيها النقد السياسى والاجتماعى (المتحذلقات – مدرسة الأزواج – الغاضبون – دون جوان – عدو البشر– البخيل – مريض بالوهم).

---

(١) دريني خشبة: أشهر المذاهب المسرحية، ط ١، القاهرة، الدار المصرية اللبنانية، ١٩٩٩م، ص ٨٥ – ٩١.

انظر، عبد الرحمن شلش: مدخل إلى فن المسرحية، ط ١، الرياض، السعودية، مطابع مرامر للطباعة الإلكترونية، ١٩٨٣م، ص ٢٧، ٣٦.

(٢) انظر، الأردايس نيكول: المسرحية العالمية، ج ١، مرجع سبق ذكره، ص ٣٤٣، ٣٥٦، ٣٧٦، ٣٧٧.

أما فى أسبانيا فقد شهد المسرح عصره الذهبى على يد كل من «لوب دى فيجا Lope De Vega» (١٥٦٢ – ١٦٣٥ م) الذى توجه بمسرحياته لمخاطبة الطبقة الكادحة فى تعاطف واضح مع العمال والفلاحين للدرجة التى اعتُبر معها الخالق الأول لمسرح الكادحين، وقد وضح ذلك فى كل أعماله لاسيما مسرحيته الوطنية (فونتى أوفيونا)[١]. وبيدرو كالديرون Pedro Calderon (١٦٠٠ – ١٦٨١ م) الذى توجه بمسرحياته لمخاطبة الطبقة الأرستقراطية دون أن يغفل طرح الموضوعات السياسية كما يتضح فى مسرحيته (الأمير الوافى)[٢].

وفى إنجلترا إذا توقفنا عند شكسبير على سبيل المثال، لوجدنا مسرحه يهتم بالسياسة اهتماما واضحا لأنه فى الملهاة أو المأساة أو المسرحية التاريخية يستمد موضوعاته من التاريخ سواء أكان هذا التاريخ واقعيا أم أسطوريا، وهذا ما يؤكده «مجدى وهبة»[٣] بقوله «معالجة شكسبير للسياسة تتجلى بصورة واضحة ومباشرة فى مسرحياته التى يحاول فيها عرض تاريخ بلاده فى حقبة مضطربة أشد الاضطراب، حيث الحروب الأهلية، والحزازات الطائفية تمزقها منذ عهد الملك «جون John» (١١٦٦ – ١٢١٦م) فى أوائل القرن الثالث عشر حتى عهد «ريكاردوس الثالث Recardos III» فى النصف الثانى من القرن الخامس عشر».

(١) تُعرف كذلك باسم (ثورة فلاحين).

(٢) انظر، الأردايس نيكول: المسرحية العالمية، ج ١، مرجع سبق ذكره، ص ٣٤٣، ٣٥٦، ٣٧٦، ٣٧٧.

(٣) مجدى وهبة: «شكسبير والسياسة»، (مجلة المسرح)، ع (٢٨) القاهرة، مسرح الحكيم، إبريل ١٩٦٦م، ص ٧٩.

ويستشهد الباحث بالعديد من الأمثلة، ففى مسرحية (ريكاردوس الثانى) يصور كيفية خلع هذا الملك من العرش، وفى مسرحية (هنرى الرابع) يرسم صورة قوية لذلك الملك الذى استطاع أن يقضى على الانقسامات الموجودة فى الدولة فى عهده ويخمد ثورات التمرد ضده محتفظا للبلاد بحكومة قوية مهيبة، وفى (هنرى الخامس) يصور الدولة فى حالة استقرار وثبات وقد خلت من أى انقسام موضحا دور الملك الشاب وجهوده فى حماية الدولة من كل عبث يُراد بها، وفى (يوليوس قيصر) يصور الصراع الخفى فى عصره بين نظرية الحكم المتوارثة من العصور الوسطى وبين رياح الثورة والتغيير التى أتى بها عصر النهضة، للدرجة التى تحقق معها هذا الصراع الذى أرهص به شكسبير على أرض الواقع التاريخى حين قامت الثورة على الملكية بعد ظهور المسرحية بحوالى نصف قرن. وفى كل هذه الأعمال وغيرها كان شكسبير يعالج مساوئ الماضى دون أن يمس نظام الحكم القائم وأوضاعه، بحيث كانت هذه الأعمال بمثابة دعاية كبرى للأوضاع القائمة، وهذا ما يشير إليه (مجدى وهبة)[1] فيقول «وقد لوحظ أن شكسبير يعمد فى معالجته للنواحى التاريخية إلى أن يبرز فكرة إخفاق الأسر التى تولت الحكم فى الماضى بالنسبة إلى الأسرة التى تنتمى إلى سلالتها الملكة إليصابات».

حتى مسرحياته غير التاريخية تتضمن جوانب سياسية وتعكس ملامح الواقع السياسى، (هاملت) مثلا تتناول فى بعض جوانبها فساد الطبقة الحاكمة، فتعكس بصورة غير مباشرة فساد طبقة البلاط،

(١) (الدورية نفسها)، ص ٨٠.

كما تعكس انهيار عصر الإقطاع الذى بدأ نجمه فى الأفول مع تصاعد البرجوازية الجديدة. و(مكبث) تصور جنون الحكم وهوس التمسك بالسلطة، وتوضح كيف انتهك «مكبث» كل المبادئ والقيم بالوسائل غير المشروعة وغير الإنسانية من أجل الحكم والعرش.

وما إن يجىء القرن الثامن عشر المعروف بقرن التفكير الفلسفى، تحدث تغييرات كبيرة فى الحياة السياسية والاقتصادية والفكرية فى أوربا تلقى بظلالها على مسرح تلك المرحلة وتؤثر فيه؛ إذ تظهر طبقة اجتماعية جديدة لها مشاكلها الخاصة، هذه الطبقة لم تكن موجودة من قبل وهى الطبقة الوسطى المعروفة بالطبقة البرجوازية، تسير جنبا إلى جنب مع طبقتى النبلاء والعبيد، لذلك تولد الدراما البرجوازية لتصور مشكلات هذه الطبقة وهمومها. وفى أواخر القرن الثامن عشر نفسه تقوم الثورة الفرنسية عام ١٧٨٩م لكنها لم تحقق أهدافها، وتنقلب الطبقة البرجوازية إلى طبقة رأسمالية متحكمة، وتظهر الرومانتيكية هروبا من هذه الحياة، فتنحو إلى تقدير الإنسان وتأييد ثورته ضد المجتمع، وتركز على العاطفة الجارفة، ومن أبرز روادها فى المسرح «فيكتور هوجو Victor Hugo» (١٨٠٢ – ١٨٨٥ م) الذى اقترنت عنده بالفكر الليبرالى الذى يدعو إلى التحرر، ومن أبرز مسرحياته (كروميل – هرنانى – روى بلا) وغيرها، وتظهر كذلك الواقعية لتنقد مثالب هذه الحياة فيما عُرف بالدراما الحديثة التى تعالج مشكلات المجتمع الجديدة وخاصة طبقاته الشعبية. ومن أبرز كُتاب الدراما الحديثة ممن اهتموا بالموضوعات السياسية فى أعمالهم نذكر «هنريك إبسن Henrik Ibsen» (١٨٢٨ – ١٩٠٦م)، و«جورج برنارد شو George Brenard Shaw» (١٨٥٦ – ١٩٥٠م).

فبالنسبة لإبسن فإن «اهتمامه الرئيسى كان منصبا على كتابة مسرحيات حول المشكلات الاجتماعية فى عصره»[1]؛ أى إنه هو الذى جعل المسرحية اجتماعية ثورية تتناول موضوعات الساعة. والأمثلة عديدة ومتنوعة، ففى مسرحية (كاتالين) يصور ثورة وطنية، وفى مسرحية (اتحاد الشباب) يتناول بالنقد والتجريح الأحوال السياسية فى عصره وخاصة حزب الأحرار، وفى مسرحية (أعمدة المجتمع) يصور الفساد السياسى فى المجتمع المحلى.

أما «شو» فكان مسرحه أكثر اهتماما بالقضايا السياسية؛ لأنه كان على وعى تام بفساد النظم السياسية والاجتماعية المعاصرة، لذلك كان يتميز بكراهية الثائر للواقع، حيث كان من أشد الساخطين على حقائق عصره، بل من أشد الناقمين على التقاليد العصرية وخداعها، ومن ثمَّ فقد كرس حياته لتوصيل الأفكار الهادفة إلى الإصلاح الاجتماعى والسياسى عبر المسرح، بهدف إحداث ثورة راديكالية فى الوعى العصرى، بل فى الحياة العصرية بأكملها[2]. ويعود اهتمام مسرحه بالأمور السياسية إلى عمله بالسياسة قبل أن يصبح كاتبا مسرحيا، حيث كان من الأعضاء المؤسسين للجمعية الفابية عام ١٨٨٤م، فانعكست أصداء السياسة

(١) ريموند وليمز: المسرحية من إبسن إلى إليوت، ترجمة: فايز إسكندر، مراجعة: سعيد محمد خطاب، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، ١٩٦٢م، ص ٥٦.

(٢) روبرت بروستاين: المسرح الثورى – دراسة فى الدراما الحديثة من إبسن إلى جان جينيه، ترجمة: عبد الحليم البشلاوى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ب ت، ص١٧٠ – ١٧١.

فى مسـرحياته؛ إذ أخذ يهاجم أخطاء المجتمع وشروره، وكان يصب هجوما عنيفا على الاسـتعمار، والرأسماليـة، وتجار الحروب[1]، وهذا ما تشـهد به موضوعات مسرحياته فمثلا فى مسرحية (القديسة جون) يهاجم فسـاد الكنيسة والاسـتعمار الإنجليزى، وفى (جزيرة جون بول الأخـرى) يصور جهاد الإيرلنديـين من أجل اسـتقلال بلادهم ويندد بوحشـية الاسـتعمار الإنجليزى فى مصر عقب حادثة دنشواى، وفى (تلميذ الشـيطان) يسخر للمرة الثالثة من الاسـتعمار الإنجليزى ويدير أحداثهـا أثناء حرب التحرير الأمريكية، وفى (رجل الأقدار) يسـخر من الطغاة ورجال الحرب، وفى مسرحية (الإنسان والسوبرمان) يتناول الأفكار السياسـية العامة. وهكذا لا تكاد تخلو مسرحية من مسرحياته المختلفة من مواقف وآراء سياسية واجتماعية.

ويقول «إريك بنتلى[2] Eric Bently» (١٩١٦ – ٢٠٠٦م) عن مسرح تلـك المرحلة، «تاريخ المسـرح منـذ القرن الثامن عشـر ليس إلا تاريخ محاولات تُبذل لتقدم على خشـبة المسـرح البناء المادى والروحى لعصر جديد، عصر صنعته ثورات سياسـية واقتصادية وتقنية لم يسـبق لها مثيـل، ولم تبلغ غايتها بعد» الأمر الذى يؤكد على الطابع السياسـى لمسرح تلك الفترة.

(١) سمير عوض: قاموس المسرح، تحرير وإشراف: فاطمة موسى، ج ٣، ط ٢، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨م، ص ٩١٩.

(٢) مقتبس من، فؤاد دوارة: «ميلاد المسرح الحديث»، (مجلة المسرح)، ع (٢)، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، يوليو ١٩٨١م، ص ٦٧.

وإذا انتقلنا إلى القرن التاسع عشر، فقد شهدت أوربا مسرحا طليعيا يحمل أبعادا سياسية واجتماعية منذ أن أرسى «ألفريد جارى Alfred Jarry» «١٨٧٣ – ١٩٠٧م» أُسس المسرح الطليعى وقواعده فى فرنسا، حين كتب مسرحيته الأولى (أوبو ملكا) عام ١٨٨٨م التى كانت ثورة عارمة على الأخلاق البرجوازية والقيم المسرحية السائدة. وأخذ هذا الأسلوب الطليعى يمد جذوره عبر المسرح الفرنسى، ومن ثمَّ انتشر وشاع فى أنحاء أوربا، وقد أسهم كل من «كوبو، وشارل ديلان Charles Dullin (١٨١٣– ١٨٦٣م)، جوفيه، جاستون باتى Gaston Baty (١٨٨٥ – ١٩٥٢م)، وجورج بيتويف George Pitoeff (١٨٨٧ – ١٩٣٩م) » الذين عُرفوا باسم «الكارتل The Cartel» – كل منهم بطريقته الخاصة – فى تجديد المسرح الفرنسى فى النصف الأول من القرن العشرين[١].

وما إن يأتى القرن العشرون، حتى تتوالى الثورات، وتتتابع الحروب والهزائم والأزمات فى مختلف بلدان العالم، وسرعان ما يجد ذلك طريقه فى المسرح العالمى؛ إذ تحدث انتعاشة فى الحركة المسرحية تستمد وهجها من تلك الأحداث المروعة، بما يسمح بميلاد تيارات مسرحية جديدة، كما يسمح بميلاد المسرح السياسى بصوره المختلفة.

(١) ليونارد كابل برونكو: مسرح الطليعة، ترجمة: يوسف إسكندر، مراجعة: أنور لوقا، القاهرة، دار الكتاب العربى للطباعة والنشر، ١٩٦٧م، ص ١٤ – ١٥ .

انظر، جورج ولورث: مسرح الاحتجاج والتناقض، ترجمة: عبد المنعم إسماعيل، الثقافة لمسرحية، ع (١)، القاهرة، مكتبة مدبولى، ١٩٧٩م، ص ١٦ – ١٩.

ففى روسيا كان لنجاح ثورة أكتوبر الاشتراكية فيما عرفت بالثورة البلشفية عام ١٩١٧م أثر كبير فى نهضة الأدب المسرحى وفنونه؛ إذ تمخض عنها ما نسميه بالواقعية الاشتراكية فى الأدب والفن، ومن أبرز ممثليها «مكسيم جوركى Maxim Gorky» (١٨٦٨ – ١٩٣٩م)[١]، كما أن هذه الثورة الجديدة قد غيرت من الوضع القائم، وفرضت مضامين جديدة كان من شأنها أن تفرض أشكالا مسرحية سياسية مناسبة لمضامين الثورة وداعية لها؛ حيث كان لقيام الشيوعية على إثر هذه الثورة إسهاما كبيرا فى نهضة فن المسرح، فقد نظروا إلى المسرح فى روسيا على أنه أداة مهمة من أدوات تعليم الشعب مبادئ الشيوعية، وقد أسفرت هذه الحركة عن عدد من المسرحيات الإنسانية الجيدة[٢]. فقدم مسرح الهواة مسرح (الصحف الحية) باعتباره مسرحا سياسيا تعليميا ملحميا دعائيا، يهدف إلى الإثارة والتحريض. وطوَّر المسرح الأكاديمى – بعد أن تدخلت الدولة إبان الثورة لتنظيم أحواله – من أسلوبه القديم الذى يقدم عروضا فخمة فى إطار من الشاعرية الرمزية، لذلك طرح «فسفولد مايرهولد Vsevolod Meyerhold» (١٨٧٤ – ١٩٤٣م) بعض شعارات الثورة بأسلوب تعليمى سياسى، الأمر الذى اقتضى منه إنشاء المعامل المسرحية

(١) انظر، الأردايس نيكول: المسرحية العالمية، ج ٤، ترجمة: شوقى السكرى، مراجعة: حسن محمود، سلسلة المسرح(٤)، القاهرة، هلا للنشر والتوزيع، ٢٠٠٠م، ص ١٥٥ –١٥٨. انظر، كمال عيد: دراسات فى الأدب والمسرح، القاهرة، الدار المصرية للتأليف والترجمة، ١٩٩٦م، ص٦٠ – ٦٦.

(٢) مارجورى بولتن: تشريح المسرحية، ترجمة: دريني خشبة، مراجعة: مصطفى بدوى، الألف كتاب، ع (٤٠٦)، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٢م، ص ٢٥٤.

التجريبيـــة للدولة، وإبداع الآلية الحيوية Bio – Mechanics باعتبارها منهجا جديدا فى إعداد الممثل يقوم على تحرير جسد الممثل البروليتارى من التبعية، وإعطائه المكان الأول فى العرض.

وفى ألمانيا كان لفشـــل ثورة ١٩١٩م الاشـــتراكية بها، وهزيمتها فى الحرب العالمية الأولى، أثر كبير فى دفع تيار المســـرح السياســـى والعمل علـــى ظهوره؛ إذ لاحت فى الأفق صرخة احتجاج أكثر شراســـة تنادى بضرورة إدانة أشـــكال القهر الفكرى والسياسى كافة على نحو ما تمثلت فى الفاشـــية والنازية. وجاء هذا الغضب فى صورة هجوم على الأشكال والمواقف البرجوازية، ورفض لواقعية المســـرح باعتبارها استمرارا مفصلا لتلك المواقف على خشبة المسرح، وبدأ التفكير فى أشكال جديدة للتعبير عن الهزيمة المدمرة، فظهر مسرح (الصحف الحية) على يد عمال ألمانيا مـــن خلال رابطة المســـرح العمالى عام ١٩١٩م، وظهر من بعده المســـرح التســـجيلى على يد «بيســـكاتور»، ومن ثمَّ فقد عرفت ألمانيا بعد الحرب العالميـــة الأولى – قبل معرفتها بالمســـرح الملحمـــى على يد «بريخت» – مســـرحا سياسيا تعليميا ملحمى الشـــكل، مسرحا قادرا على الاحتجاج والتدخـــل فى مجريات الأمور لتغيير الإنســـان والواقـــع، باعتباره أداة تحريضية مثيرة ومؤثرة. ويشير (عبد العزيز حمودة)[1] إلى أن هذا المسرح جاء نتاج الوعى السياسى والاجتماعى الذى اجتاح ألمانيا القيصرية بعد الهزيمـــة المروعة، فانعكـــس ذلك الوعى على المســـرح، محاولا تحويله إلى أداة فـــى يد الطبقة الكادحة لتعبئـــة إرادتها لخدمة قضية محددة،

(١) عبد العزيز حمودة: المسرح السياسى، مرجع سبق ذكره، ص ٦٤.

بل أداة للثورة الاجتماعية. وهكذا يلحظ الباحث أن المسرح السياسى ظهر فى ألمانيا مستندا إلى هدف سياسى واضح ضد الرأسمالية والاستعمار والاستغلال، من أجل توعية الجماهير سياسيا، وتوجيهها نحو فكرة مجتمع إنسانى يقوم على أسس اجتماعية وسياسية جديدة.

وعندما وقعت الأزمة الاقتصادية العالمية فى أخريات الثلث الأول من القرن العشرين، انعكست آثارها على جميع مظاهر الحياة فى الولايات المتحدة الأمريكية بما فى ذلك الحركة المسرحية بها، فانتعش مسرحها، وهذا ما يؤكده (عبد العزيز حمودة)[1] فيقول «بدأت الأزمة الاقتصادية الطاحنة التى اكتسحت العالم الغربى بأسره من أكتوبر ١٩٢٩م لتعلن بداية فترة من أخصب الفترات فى تاريخ المسرح الأمريكى»؛ إذ بدأت الحكومة الأمريكية تمول فن المسرح وتساند العاملين فيه لتوفير مجالات العمل للعاطلين من الممارسين لمختلف الفنون فى القارة الأمريكية؛ فأنشأت مشروع (المسرح الفيدرالى)[2] على أسس اشتراكية، وبرزت فى أعماله الميول السياسية حيث أخذ يتصدى للمتناقضات، لذلك لم يُعمر أكثر من ثلاث سنوات ونصف السنة، وكان من أهم منجزاته مسرح (الصحف الحية) الذى قام بدور قوى فى نشر الوعى السياسى والاجتماعى فى مختلف أرجاء البلاد؛ إذ كان يعتمد

(١) عبد العزيز حمودة: المسرح الأمريكى، كتابك، ع (٧٩)، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٨م، ص ٣٦.

(٢) انظر، الأردايس نيكول: المسرحية العالمية، ج٥، ترجمة: نور شريف، مراجعة: حسن محمود، القاهرة، الدار المصرية للتأليف والترجمة، مارس ١٩٦٦م، ص ١٢ – ١٣.

انظر، فؤاد دوارة: مسرح الثقافة الجماهيرية، كتابات نقدية، ع (٢)، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ١٥ سبتمبر ١٩٩٠م، ص٤٠ – ٤٣.

أساسا على التعليق بشكل فنى مقبول على أهم الأحداث السياسية. ولم يكن مسرح (الصحف الحية) هو المسرح السياسى الوحيد الذى ظهر فى أمريكا فى تلك الفترة، بل ظهرت بجانبه أنواع أخرى للمسرح السياسى مثل مسرح (الكُتَّاب الجديد)، و(المسرح العمالى)، وغيرها.

وحينما قامت الحرب العالمية الثانية، تركت آثارها المدمرة فى النفس البشرية؛ إذ تُعتبر امتدادا للحرب العالمية الأولى فيما خلفته بويلاتها من خراب وفوضى، فتراكمت الآثار السلبية للحربين العالميتين، وحدثت أزمة فى الضمير العالمى تمثلت فى موجة من الغضب شملت الأنساق الدينية والسياسية والاقتصادية والاجتماعية كافة.[1] خاصة وقد أنهت أمريكا الحرب بإطلاق القنبلة الذرية، فصارت الحياة الإنسانية كلها مهددة بخطر الإبادة الشامل، فضلا عن استخدام السلاح النووى فى عمليه ابتزاز دولى متبادل بين الأطراف، فخيَّم على العالم فى ظل الحرب الباردة رعب نووى كامن، مما أصاب إنسان هذا القرن بالحيرة وتناقض الأفكار والعواطف، والتأرجح بين واقعه الجديد ومعطيات عالمه الداخلى، الأمر الذى شعر معه بالضياع وفقدان الثقة واليقين فى كل شىء، فتمخضت عن ذلك مذاهب فكرية وفلسفية عديدة، كانت لها انعكاسات واضحة فى الأدب المسرحى كالوجودية مثلا، تلك التى برز من بين كُتابها ممن لم يغفلوا تناول النواحى السياسية فى الحياة الإنساسية عبر أعمالهم – على سبيل المثال لا الحصر – «جان بول سارتر Jean Paul Sartre» (١٩٠٥ – ١٩٨٠م) الذى ينادى فى مسرحية

(١) محمد مندور: فى المسرح العالمى، القاهرة، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، ب ت، ص ٨٠٧.

(الذبـــاب) [1] بالثـــورة ويجعل أبطاله يثورون من أجـــل الحرية. و«ألبير كامى Albert Camus» (١٩١٣ – ١٩٦٠م) الذى عنى فى (العادلون)[2] بمشكلة سياسية بحتة، هى مشكلة التمرد على النظام السياسى الفاسد.

وفى غمرة هذه الحيرة التى ســيطرت على العالم بأســره، تصاعد شعور إنســان ذلك القرن بعبثية الكون والوجود، وعدم جدوى الحياة أو النشــاط الإنســانى، فالعدم يهدده ويتربص لــه، ومن ثمَّ تحولت الحــيرة لديه إلى حركة تمرد وغضب شــاملة للدرجــة التى بلغ معها تمرد الشــباب حتــى على اللغة، وإنكار إمكانيــة التواصل أو التفاهم بين البشر[3]. وهو مؤشر واضح لانهيار الحضارة الاجتماعية والحضارة الثقافية، فتبلور تيار مسرح العبث على يد «يوجين يونيسكو Eugene Ionesco» (١٩١٢ – ١٩٩٤م) فى فرنسا، و«صمويل بيكيت Samuel Beckett» (١٩٠٦ – ١٩٨٩م) فى إنجلترا.

وكان لفشــل العدوان الإنجليزى/ الفرنسى على مصر عام ١٩٥٦م أثر كبير فى تصفية الإمبراطورية البريطانية وتصفية الإمبراطورية الفرنســية، وانســحاب بريطانيا وفرنسا من الصف الأول نهائيا، والدخول فى نظام عالمــى جديد، هو نظــام الدولتين العظميين أمريكا والاتحاد الســوفيتى اللتين أدانتا العدوان، مما اضطر بريطانيا وفرنســا وإسرائيل للانسحاب

(١) انظر، جان بول سارتر: الذباب، ترجمة وتقديم: محمد القصاص، روائع المسرحيات العالمية، ع (٤٢)، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر، مارس ١٩٦٧م.

(٢) انظر، ألبير كامى: العادلون، ترجمة: بســيم محرم وريمون فرنســيس، مســرحيات عالمية، ع (٧)، القاهرة، الدار القومية للطباعة والنشر، يونيو ١٩٦٥م.

(٣) انظر، ليونارد كابل برونكو: مسرح الطليعة، مرجع سبق ذكره، ص ٣٩ – ٤١.

مــن الأراضى المصرية مرغمين، فاهتز وجدان المواطن الإنجليزى والمواطن الفرنســى نظرا للموقف الذليل لحكومتهما أمام ضغط الدولتين العظميين، وموقفهما البائس بتواطئهما مع إســرائيل المعتدية على مصر المدافعة عن أرضهــا، لذلك تعالت صيحــات الإعلان عن ضيق الشــباب، وظهرت حــركات تمــرد عنيفة، ســرعان ما اســتجاب لها فن المســرح، فظهر (مســرح الغضب)[1] فى إنجلترا على يد «جون أوزبورن John Osborn» (١٩٢٩م – ١٩٩٤م) الــذى تزعم جماعة من الأدباء الشــبان أطلقوا على أنفسهم اسم الغاضبين، وكانت أولى مسرحياته (انظر وراءك فى غضب)، التى أحدثت ضجة فى الوسط الثقافى؛ إذ تُعبِّر عن غضب هؤلاء وسخطهم على سياسات بلادهم، وعلى أنظمة المجتمع، وعلى الطبقة البرجوازية، وعلى السياسة الإنجليزية، وعلى مظاهر الحياة فى إنجلترا كافة.

وفى أمريكا نهضت حركة الشباب الثائر بسبب الحرب التى تشنها المؤسســة العسكرية الأمريكية فى فيتنام، للثورة على الإدارة الأمريكية ونظامها المعقد المتسلط الذى يجبرهم على الاشتراك فى حرب لا يؤمنون بهــا.. حرب غير عادلة راح ضحيتها الأبرياء، فضلا عن انهيار الحلم الأمريكى، وفقــدان البراءة فى العالم المعاصــر. فنهض هؤلاء الثائرون ليثورا على مجتمع يســوده العنف، والاضطراب السياســى، والتفرقة العنصرية، وغضب الشباب فى الجامعات، ومن ثمَّ جاءت هذه الحركة الشابة لتقف مع حرية الإنسان ضد عوامل القهر، لكنها لم تقابل العنف بالعنف، بل رأوا أنه لا ســبيل إلى تعميــق هذه الثورة وهذا الاحتجاج

(١) انظر، جلال العشرى: لن يسدل الستار – اتجاهات المسرح المعاصر، ط ١، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية، سبتمبر ١٩٦٧م، ص ٦٧ – ٧٤.

إلا عــن طريقــين لا ثالث لهما: الدعــوة للحب التى تــرادف عندهم الدعوة للســلام، والفن خاصة المســرح والأغنية[1]. بالنســبة للمسرح، فقد ظهرت على إثر ذلك تيارات عديدة للمسرح السياسى فى أمريكا، مثل (المســرح الحى) الذى طرحه الزوجان «جوليان بيك Julian Bec» (١٩٢٥م – ١٩٨٥م) وجوديث مالينا Judith Malina (١٩٢٦م)، وقد أدانا من خلاله كل ما هو فاســد فــى المجتمع الأمريكى والمجتمعات الرأسمالية، ودعيا للحرية الفوضوية المطلقة. و(المســرح الســرى) الذى أدان كُتابــه ذلك التغير التكنولوجــى والاجتماعى الهائل الذى تعيش الحضــارة الأمريكية فى ظله، على أن الموضوع الرئيســى الذى دارت حولــه معظم أعمالهــم هو حرب فيتنام أو بمعنى أدق إحســاس هؤلاء الشباب بالآثار الســلبية لحرب فيتنام على المجتمع الأمريكى وحلمه القومــى، وهو موضــوع تلعب فيه موتيفات الموت والشــعور بمواجهته ولقيــاه – بدون أن يكون للقاء المــوت هدف واضح– دورا كبيرا. فضلا عن مسرح (الجنوب الحر) الذى ظهر فى قلب الجنوب الأمريكى وسط إرهاب الأمريكى الأبيض للزنــوج واضطهادهم، لينادى بحرية الزنوج ويعكس الثورة المكبوتة فى قلب كل أمريكى زنجى ورغبته فى التحرير من قهــر الأمريكى الأبيض وتســلطه. إضافة إلى غيرهــا من التيارات المســرحية الأخرى، التى اشــتركت جميعا فى كونها أشكالا مسرحية أقرب إلى مســرح الصحف الحية، من حيــث انتقالها لمواقع الجمهور دون أن تنتظر أن يأتى إليها الجمهور، عن إيمان عميق بأنها شــريك

(١) انظــر، سمير ســرحان: كتابات فى المســرح، القاهرة، دار غريب للطباعة والنشــر والتوزيع، ١٩٩٨م، ص ٢٢٧ – ٢٣٠.

أساسى للمجتمع، والمرآة التى تعكس لـه انهيار الحضارة الناتج عن النظام الأمريكى والحرب الفيتنامية، كما تشترك جميعا فى أنها تحول الجماهير من مجرد مشاهدين إلى جماعات من الممثلين تشارك فى الفعل المسرحى، ومن ثمَّ يتحول الحدث المسرحى إلى حدث حقيقى واقعى.

وتحت تأثير الوضع السياسى فى أمريكا الجنوبية، وامتلاك الديكتاتورية العسكرية لزمام الأمور، وممارستها لأشكال القمع، تصاعدت قوة العلاقة بين المسرح والسياسة بشكل أقوى، فظهر (مسرح المقهورين) على يد «أوجستو بوال Augusto Boal» (١٩٣١ – ٢٠٠٩م) فى بيرو بأمريكا اللاتينية عام ١٩٧٣م بهدف تحويل الواقع المتدنى اجتماعيا وسياسيا إلى وعى وفعل سياسى، لذلك اهتم هذا المسرح – هو الآخر – بخلق حالة حوار بين العرض والجمهور باعتبارها أمرا حتميا للخلاص من القهر الذى يتلمس وجوده فى حالة (اللاحوار)[1]. ومن هنا تنبع أهمية هذه التجربة التى لا تعترف بوجود متفرج منفصل عن الحدث، وإنما تهدف إلى تغيير الشعب، وتحويل الجمهور من متفرج سلبى – كعادته فى المسرح التقليدى – إلى ممثل ومشارك إيجابى، يسهم بشكل رئيسى فى تغيير مسار الحدث الدرامى وتشكيله، لذلك يتولى بنفسه دور البطولة، فيغير من مجرى الحدث ليعبر عن مشاكله ويصورها أصدق تصوير بهدف التغيير والثورة، لذلك يقترح الحلول ويناقش احتمالات

(١) باولو فرايرى: تعليم المقهورين، ترجمة: يوسف عوض، بيروت، دار القلم، ١٩٨٠م، ص ١٠٥.

التغيير على المستوى الإنسانى السياسى والاجتماعى، مدربا نفسه على القيام بالفعل الحقيقى فى الحياة[1].

.. وهكذا يتبين مما سبق أن المسرح العالمى لم ينفصل عن أمور السياسة والمجتمع عبر مسيرته على مر التاريخ، ولكن حين تتتابع الأهوال والأخطار، وتتصاعد الأحوال السياسية، يتبع ذلك تصاعد فى علاقة المسرح بالسياسة؛ إذ تقوى هذه العلاقة عن ذى قبل، وتتطور لتصبح أكثر نضجا، بحيث يتطرق المسرح إلى المعالجات السياسية المباشرة وشؤونها، حينئذ يظهر نوع ناضج من المسرح يُعرف بالمسرح السياسى، على نحو ما اطلعنا عليه فى مختلف بلدان العالم.

❑❑❑

(١) انظر، سمير سرحان: «مسرح المقهورين»، (مجلة المسرح)، ع (٢)، القاهرة، المجلس الأعلى للثقافة، يوليو ١٩٨١م، ص ٣ – ١١.