الأثر الاجتماعي لثورة يوليو على المسرح

عثمان عبدالمعطي*

* حصل على دكتوراه في الفنون تخصص تمثيل وإخراج من أكاديمية الفنون بالهرم ـ القاهرة عام ١٩٩٢م .
يعمل مدرسا بالمعهد العالي للفنون المسرحية بالكويت.

الملخص

لما كانت أي مسرحية هي تعبير عن واقع اجتماعي وثقافي وسياسي مُحدّد، تؤثر فيه وتتأثر به، ولما كان المسرح لا يزدهر ويتطور إلا في ظل حرية المجتمع وأفراده، فإن المسرح المصري ـ بدراماته المتواضعة ـ في نهاية القرن التاسع عشر لم يعبر عن آمال المجتمع المصري، بسبب الاحتلال البريطاني آنذاك. وبدراسة وتحليل الدراما المصرية يثبت أنها حتى بداية القرن العشرين تتسم بالضعف وعدم الاهتمام، رغم محاولات أحمد شوقي، وعزيز أباظة، وتوفيق الحكيم، وعلي أحمد باكثير. وسبب ذلك يرجع إلى الإغراق في الرومانسية السلبية، والانهزامية، والاعتماد على الترجمات التي لا توافق مشاكل وروح وتقاليد وعادات المجتمع المصري حينئذ. وعندما قامت الحرب العالمية الثانية كان لها أثر مباشر في ضياع كثير من الأخلاقيات، وتمزق العلاقات الاجتماعية، وتشديد الرقابة الصارمة على الكلمة المكتوبة والمسموعة، وبالتالي انعكس هذا على الآداب والفنون عامة. وظهرت البادرة الأولى في مسرحيات بسيطة نددت بالاستعمار والاحتلال.

وفي أربعينيات القرن الحالي ظهر تيار يدعو لربط الأدب والفن المسرحي بالمجتمع على يد (عزيز عيد، وزكي طليمات، ويوسف وهبي) فأدى ذلك إلى الإشارة للمتناقضات الاجتماعية، في حين تأخر أغلب أساتذة الاجتماع عن المشاركة في إظهار فكر تقدمي بمصر. ومع إنشاء الفرقة القومية المصرية عام ١٩٤٧م، وفرقة المسرح الحديث عام ١٩٤٧م، وفرقة المسرح الحديث عام ١٩٥٠م، والمسرح الشعبي تم تقديم مسرحيات وطنية تناهض الاحتلال، حتى أن البعض اعتبر ما قبل يوليو ١٩٥٢م عصراً ذهبياً لمصر ومثقفيها.

ومع قيام الثورة المصرية في ٢٣ يوليو ١٩٥٢م لم تلق بالاً ولا اهتماماً بالمسرح في البداية بسبب سيطرة العسكريين على أجهزة الإعلام، وإغفال الجوانب الفكرية والثقافية، مما تسبب في ظهور فرقة اسماعيل يس وفرقة الخميس بجانب الفرقتين القديمتين (الريحاني والكسّار) والتي كانت عروضهم تتضارب شكلاً ومضموناً وخالية من أي فكر اجتماعي. ومن عام ١٩٥٦م حتى ١٩٥٩م تظهر درامات واقعية معبرة عن المجتمع وعن الوطنية مثل (الناس اللي تحت لنعمان عاشور، وجميلة بوحريد لعبدالرحمن الشرقاوي) وأغلبها كان هدفه التحيز للثورة دون مراعاة لأصول الدراما والفكر الاجتماعي المسرحي، كما أن سيطرة التجار والأعيان والأقطاعيين عوق المهمة الاجتماعية للمسرح المصري آنذاك. وحين وقع العدوان الثلاثي على مصر عام ١٩٥٦م ظهرت مسرحيات وطنية (اللحظة الحرجة ليوسف إدريس)، وغيرها. وبدأ ظهور النزعة السوسيولوجية والسيكلوجية في تناول القيم والمبادىء دراميا. والواقع أن الثورة المصرية حجّمت في بدئها إبداعات وأفكار المثقفين، وهذا يؤكد محدودية تطور النظام من الديمقراطية فعلاً وممارسة، وأن مجتمع الثورة لم يتحقق في الفكر ولا الثقافة والفنون كما تحقق في قطاعات مثل التعليم والتصنيع والإصلاح الزراعي، وما ظهر كان دعاية منحازة للثورة. مع ذلك لا ننكر أن الثورة كانت فاتحة لتحولات سياسية واجتماعية فتحت تياراً جديداً لمجال الثقافة وإنجازات هامة في المسرح المصري.

لا نستطيع أن نفصل الإنسان من وجوده على وجه الأرض عن طرق تعبيره عن حياته وواقعه وآماله وطموحه بل وشقائه وعذاباته. دليلنا على ذلك قيامه بالتقليد والمحاكاة في الكهوف منذ النشأة الأولى. وإذا دققنا النظر لوجدنا أنه لا يزال يمارس ذلك على مستوى العصر الحديث، لكن بأسلوب متطور يؤكد فيه نفسه، وعلى أي وضع من الأوضاع الفكرية أو الفنية أو السياسية أو الاجتماعية..الخ.

وبهذا المفهوم تصبح «الحركة المسرحية جزءاً من واقع اجتماعي وثقافي وسياسي محدد، تنبع فيه وتتفاعل معه وتؤثر فيه وتتأثر به. ونهضة المسرح هي - في واقع الأمر - جزء من نهضة المجتمع عموماً، ونهضة الأوضاع الثقافية فيه»[١].

من هنا كان لا بد من تحديد الفكر النظري لوظيفة ومهمة المسرح داخل المجتمع، بكل مظاهر وملامح وظروف وحياة هذا المجتمع.. هذه المظاهر والملامح والظروف التي تكوّنت بالواقع الاجتماعي. حتى إذا ما تم ذلك أمكن تحقيق خطة ثقافية ومسرحية تتناسب وتتناغم مع هذا الواقع، وصولاً إلى عملية الاتصال ما بين المجتمع والفن المسرحي.

ولما كان المسرح بصفة عامة لا يجد متنفسه إلا في ظل حرية المجتمع وأفراده، فإن المجتمع المصري مع نهايات القرن التاسع عشر الميلادي كان يعاني من الاحتلال البريطاني الذي كان يتحكم في كل مناحي الحياة المصرية من سياسة واقتصاد وفكر وثقافة وتعليم...الخ، مما سبب كبت الحرية، وبالتالي لم يستطع المسرح المصري بدراماته المتواضعة آنذاك أن يعبر عن المجتمع وآلامه وطموحاته، «ولم يكن هذا المسرح إلا مسرحاً ضعيفاً في أدواته ومفاهيمه، ولم تكن الدراما بصورتها إلا بضع كلمات جوفاء لا تصل إلى قلوب النظارة بقدر ماترفه عنهم أو تجرهم إلى أحداث وأجواء أجنبية الصنع»[٢].

وهكذا لم يجد الإنسان المصري نفسه أو وجوده داخل مسرحه. فالمسرح يحمل بين ثناياه كل الحياة الإنسانية بطرفيها. هكذا يؤدي المسرح رسالته في وضع الفرد أمام ذاته بكل مكوناته النفسية والاجتماعية والفكرية والثقافية. ووسيلة المسرح في هذه الرسالة تتم من خلال النص المسرحي الذي يتوافق مع روح العصر، ويمتد بإنسانيته الشمولية إلى عصور أخرى. وهكذا «يبقى النص الدرامي خالداً، إذا توفر على ما سمي بالروح (الشمولي)، وذلك بانتمائه كنص إلى زمنه التاريخي، وفي نفاذه إلى (أجواء) و(فضاءات) معاصرة متوالدة مستقبليا»[٣].

فإذا ما طبقنا ذلك على الدراما المصرية في نهاية القرن التاسع عشر الميلادي وبداية القرن العشرين لوجدناها تتسم بالضعف وعدم الاهتمام، رغم المحاولات الشعرية لكل من الشاعر أحمد شوقي، وعزيز أباظة، وكذلك محاولات توفيق الحكيم بمسرحياته النثرية، وعلي أحمد باكثير بمسرحياته ذات النزعة الوطنية والتاريخية[٤].

وهكذا نجد «أن الدراما المصرية كانت تتأرجح بين كل هذه التيارات... ولم يكن الجمهور ـ بحكم ثقافته المحدودة وقتها ـ بمستطيع أن يحدد متطلبات ثقافته أو خصائص الدراما التي يحبها أو يرتاح إليها... وبناء على ما تقدم، فإنه يمكن لنا أن نحدد هذا المسرح بأنه مسرح غير مجد للمجتمع المصري، بل إنه كان عاملاً من عوامل حجز الدراما المصرية على أحداث مجتمعها لتطوير روح العصر»(٥).

كان الأدب المسرحي في عشرينيات القرن الحالي أدباً رومانسياً سلبياً، بل يكاد يكون انهزامياً مستسلماً لواقع المجتمع الذي يسيطر عليه الاستعمار البريطاني. وزاد من ضياع الفن المسرحي في تلك الفترة اعتماده على المترجمات من المسرحيات الغربية التي كانت لاتناسب قضايا المجتمع ومشاكله، في حين أن الكثير من الفنانين العظام منذ قرون قد اعتمدوا في إبداعهم على أن الفن ماهو إلا تقليد ونقل عن الواقع الذي تراه العين.. أي على الارتباط بالحياة. ومن هؤلاء، ليوناردو دافنشي. ويتضح ذلك في مذكراته التي تحمل اسم (معالجة التصوير)(٦).

قد يعود سبب حالة المسرح المصري بعد ذلك إلى الحرب العالمية الثانية، وما أصاب المجتمع المصري في قيمه وأخلاقه وعلاقاته الاجتماعية من تمزق وانحلال وضياع. فمن المعروف أنه عقب الحروب يعم المجتمع نوع من الشعور بنفعية الحياة والأثرة على حساب الشعب ومصالحه، مما خلف عدم اهتمام للآداب والفنون، وفرض رقابة صارمة على الكلمة المكتوبة والمسموعة مما أدى إلى تراكم السخط ضد الاستعمار والقصر والمصالح الاحتكارية ومظاهر الفساد التي سادت الحياة العامة نفسها.

وسط هذا الصراع حاول المسرح أن يساير الاتجاهات الأدبية والفنية الأوربية، فلم يكن أمامه إلا اللجوء إلى ترجمة المسرحيات وتمثيلها، أو اقتباس بعضها الذي ـ غالبا ـ مالم يتناسب وقضايا ومشاكل المجتمع(٧). أما المؤلفات المحلية فكانت لا تخضع لأي أسلوب علمي في فن كتابة المسرحية. لذلك نجد أن بعض المؤلفين المسرحيين قد لجأوا إلى التاريخ العربي ليستخلصوا منه البطولات والعظات والعبر لتأجيج الوطنية والحماس الملتهب. «وفي غمار الموقف الوطني المتأجج في مصر تظهر بعض المسرحيات القليلة التي تندد بالاستعمار والاحتلال مثل (أبطال المنصورة) لابراهيم رمزي، و(إمبراطورية في المزاد) لعلي أحمد باكثير. كما يظهر ذلك أن الحركة الوطنية قد ساعدت الكاتب المصري المنفعل بالأحداث على استعمال التاريخ المصري.. كالاحتلال الفرنسي بالحملة الفرنسية بقيادة نابليون بونابرت عام ١٧٩٨م، والاحتلال البريطاني عام ١٨٨٢م كمادة خصبة لنوع من الدرامات الوطنية المناسبة»(٨).

إلا أن هذه الاتجاهات الدرامية لم تكوّن تياراً خاصاً بها في التأليف المسرحي، بل كان استمراراً لنزعات فردية تحاول أن تجعل للفن قيمة من خلال ترجمته لمواقف وأحداث تظهر في المجتمع. ففي أربعينيات القرن العشرين ظهر في مصر تيار يدعو إلى ضرورة ربط الأدب والفن بالمجتمع. وعدم البعد عن تصوير ومعالجة القضايا الأساسية في مضمون تقدمي

واجتماعي واضح، على اعتبار أن الثقافة والفن انعكاس لواقع المجتمع. وليستا شكلاً وهمياً لوجود الإنسان(٩).

وقد سرى هذا التيار بين الكتاب والنقاد والمؤلفين المسرحيين، وآمن به بعض المخرجين المسرحيين من أمثال: عزيز عيد. زكي طليمات، يوسف وهبي، مما أدى بالفن المسرحي لأن يصبح أكثر إشارة إلى مواقع التخلخل والمتناقضات في المجتمع، والتلميح إلى ضرورة التصدي والنضال ضد الاستعمار، وأعداء الربط بين الإنتاج والعمل الشريف والوطنية الصادقة والمجتمع. «أدبنا في الربع الثاني من هذا القرن أدب واقعي إيجابي يعبر عن واقع مجتمع متغير متطور. إذ انتشر التعليم شيئاً فشيئاً، فاتسعت الرقعة الجماهيرية المتلقية لأفكار المثقفين، وخفت صوت التقاليد الاجتماعية العتيقة التي كانت تفرض على الشباب ألواناً رهيبة من العزلة والانطواء. وأخذت القوى الشعبية تتكتل في مواجهة الاستعمار، حتى حصلت على بعض حقوقها منه، كما تحولت حركة الترجمة عن طريقها الضيق إلى طريق أرحب»(١٠).

كان علم الاجتماع ـ بتخصصيه ورواده المصريين في ذلك الوقت ـ قاصراً عن بحث مشكلات وقضايا الأفراد والمجتمع وإلقاء الضوء عليها، لذلك فقد بدأ في تبني طرق الإصلاح والتوجيه باستخدام منهجية هذا العلم الجديد في الأبحاث الاجتماعية التطبيقية على المجتمع المصري، في حين أن علماء الاجتماع في أوروبا الشرقية والغربية في ذلك الوقت تم الاعتراف بهم كخبراء في التجربة السياسية في الحكم. وبمعنى آخر، فإن تأخر الاجتماعيين هذا قد انسحب للأسف على المسرح المصري وعلى ارتباطاته بالقضايا الاجتماعية السائدة (رغم أن) «الدكتور طه حسين (وآخرين) أسهم بشكل أو بآخر في الإرهاص للفكر التقدمي»(١١).

وهو الأمر الذي كان من نتيجته انبثاق الدرامات الوطنية التي سبقت قيام الثورة المصرية مباشرة. فقد كانت أغلب المسرحيات التي تقدم للجماهير تحمل النزعة الوطنية. وهكذا خرجت «الدراما المصرية... عن جمودها الذي فرضه عليها الاستعمار... منذ عام ١٨٨٢م، لتجابه بالكلمة وصوت الممثل من على خشبة المسرح كل ضغوط الاحتلال، بما لم يكن له نظير قبل ذلك في تاريخ الدراما المصرية)(١٢).

كانت هناك الفرقة القومية المصرية التي تحولت إلى الفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى وفرقة المسرح المصري الحديث الذي أنشئت عام ١٩٥٠م، والمسرح الشعبي الذي أنشىء عام ١٩٤٧م بفرقة واحدة، زيدت سنة بعد أخرى حتى وصلت في نهاية عام ١٩٥٠م إلى خمس فرق مسرحية كانت تجوب الريف المصري، لتقدم مسرحيات ضعيفة في مستواها تأليفاً وتمثيلاً وإخراجاً، في حين أننا «إذا ما عدنا إلى منهج العمل لهذا المسرح، وإلى الهدف من إنشائه وجدناه ينص على أن يقوم بنشر الدعوة الاجتماعية والوطنية ومجموعة من الثقافات في إطار مسرحي بسيط، استطعنا أن نستخلص أن المسرح الشعبي قد حاد عن رسالته التي أنشىء من أجلها... وأنه أغفل الجانب الوطني في رسالته... ومعنى هذا أن

المسرح الشعبي، لم يستطع أن يقوم برسالته في إذكاء الروح الوطنية بين مجموع الفلاحين الذين كان عددهم يمثل ثلاثة أرباع تعداد السكان وقتها»[١٣].

هناك ما يشبه الإجماع على أن «ما قبل يوليو ١٩٥٢م يعد عصراً ذهبياً لمصر وللمثقف المصري... قد شارك هذا المثقف ـ وبإيجابية ـ بكل ما يمكن أن يقوم به مثقف حيال مجتمعه وإزاء قضايا هذا المجتمع، وخاصة أن مصر آنذاك كانت تشهد صراعات حادة بين قوى تعددت، وقف على قمتها القصر والمستعمر الإنجليزي في مقابل كل القوى الوطنية والتي يمثل المثقفون إحدى شرائحها الكبرى»[١٤]. ولعل هذا يتضح في موقفين تعرض لهما المسرح المصري بممثليه ومخرجيه ومؤلفيه ومترجميه ومقتبسيه والقائمين على توجيهه والإشراف عليه.

الموقف الأول: عندما تعرضت مصر في حوالي عام ١٩٣٣م لأزمة تدهور أسعار القطن عالمياً، وكان من رد فعل هذه الأزمة أن أغلقت المسارح، وبالتالي توقف أصحاب الفرق عن الإنتاج المسرحي.

أما الموقف الثاني: فعندما تولت وزارة الوفد حكم مصر سنة ١٩٤٢م، فقد حدث انقلاب مفاجيء في المسرح المصري أدى إلى حل اللجنة العليا للمسرح وإلغاء الفرقة القومية المصرية في ١٥ سبتمبر ١٩٤٢م، فاعترض المثقفون والأدباء والنقاد والمخرجون والممثلون، وتم عقد مؤتمر.. وقّع الوزير على إثره قراراً وزارياً بتكوين فرقة جديدة أطلق عليها اسم الفرقة المصرية للتمثيل والموسيقى... وتكوين لجنة برئاسة وزير الخارجية محمد صلاح الدين، وعضوية.. محمد الشريف ويوسف وهبي ومحمد عبدالوهاب وزكي طليمات لتكوين الفرقة الجديدة. وبرغم هذين الموقفين في تاريخ المسرح المصري إلا أن الفرق المسرحية الأهلية التي كانت تعمل في ذلك الوقت (فرقة رمسيس والريحاني والكسار وغيرها) كانت لا تواكب التطلع الشعبي والوطني والاجتماعي في الإصلاح والتوجيه، بل كانت جل أعمالها مغرقة في الرومانسية البعيدة عن أرض الواقع، بين زخرفية منظرية باهتة. هذا من ناحية. ومن ناحية أخرى، فإن صراع الفنانين وعدم اتفاقهم على دستور عمل فني وأخلاقي في المسرح قد أدى إلى حالة من التواكل والتكاسل والنفاق والدوران في فلك وسلطان أصحاب الفرق المسرحية أو مديريها. يقول المخرج فتوح نشاطي عن هذه الفترة (في كتابه خمسون عاماً في خدمة المسرح ـ جزء أول ـ ص ص ٧٨، ١٠١): «عناد المخرجين لم يكن من أجل منافستهم الفنية، بل لصلتهم ببعض الممثلات، فكل يريد أن تكون صديقته هي كبيرة ممثلات الفرقة. (ويضيف عن يوسف وهبي)... إنه مزيج من عيوب وحسنات، ومخلوق مزدوج الشخصية أقرب ما يكون شبها بالشخصية التي رسمها (ستيفانسون) في مؤلفه الخالد(دكتور جيكل ومستر هايد)». ومع ذلك فلا ينفى ما سبق أن يوسف وهبي ممثل

عظيم، ورائد من روادالمسرح، وأنه كان مرحلة مميزة على طريق تطور التمثيل. ومن الإنصاف أن نعترف أن مسرح رمسيس في فترة العشرينيات والثلاثينيات كان يمثل نهضة مسرحية للمسرح المصري».

وقد ساهمت فرقتا الهزل الاجتماعي (الريحاني والكسار) قبل قيام الثورة في يوليو ١٩٥٢م في عدم تطوير الدراما المصرية بما يتلاءم مع الفترة التاريخية العصيبة والحالة الاجتماعية الصعبة التي كانت تمر بها البلاد.

وإذن، فنستطيع القول بأن ما كان يقدم على خشبات المسارح المصرية القليلة قبل الثورة كان يتضارب مع بعضه شكلاً ومضموناً بالعشوائية، وعدم القدرة على اختيار النصوص ـ مترجمة أو مقتبسة ـ والتي تتلاءم مع روح العصر وقضاياه ومشكلات مجتمعه بل ومهمته الاجتماعية والثقافية والتعليمية آنذاك. فهاهو المسرح القومي يقدم في عام ١٩٤٦م مسرحية (الموت يأخذ إجازة ـ البروتوكاسيلا ـ ترجمة ابراهيم ناجي وحسن حلمي ـ إخراج فتوح نشاطي). فيتصدى لنقدها الدكتور محمد مندور قائلاً: «إنها مسرحية تتمرد على كافة الاتجاهات التي نقتتل حولها الآن نحن النقاد العرب المثقفين ثقافة حديثة متأثرة بأحدث الاتجاهات العالمية في التفكير والنقد. فالمسرحية من حيث مضمونها رومانسية مشعشعة لا تخضع لمنطق الحياة بل ولا لمنطق ما وراء الحياة بحيث لو أخذناها بهذا المنطق لانهارت»[١٥].

كان ذلك هو موقف المسرح العام الحكومي أو تحت الإشراف الحكومي والمسارح الخاصة. قليل من الأثر الاجتماعي يصل إلى جماهير المسرح المصري، وحتى لو وصل، فإنه يكون خالياً من الفكر الاجتماعي الذي كان قد بدأ يتبلور في جنبات المجتمع المصري من جامعة إلى صحيفة يومية ومجلة أسبوعية، حتى عمل المسرح بعيداً عن المجتمع وعن حاجاته ومتطلباته، فافتقد العلاقة الرائعة التي كان يمكن أن تقوم وتتجسد في الحياة اليومية للإنسان ساعتها. ليرى ما يعانيه في الصباح مجسداً أو مرئياً على خشبة المسرح في المساء.

قامت الثورة المصرية في ٢٣ يوليو ١٩٥٢م، ولم تلق بالاً ولا اهتماماً بالمسرح في البداية، بل كان كل ما يهمها «إصدار صحف تنطق بلسانها وتكون المعبر عن سياستها وأهدافها، فأسست... دار التحرير للطباعة والنشر ١٩٥٣، وأصدرت صحيفة (الجمهورية) ثم (المساء)، (الشعب) و(التحرير) و(كتب للجميع). وتعتبر المقالات الاجتماعية والدراسات... تدعيماً للفكر الذي سبق أن أذاعته وأعلنته البحوث والمؤلفات من ناحية، والمقالات النقدية اجتماعيا واقتصادية من ناحية أخرى[١٦]. ولم تقف الثورة عند هذا، بل هيمن عسكريوها على الإذاعة ووجهوا البرامج والنشرات والتمثيليات الدرامية بما يخدم قيم ومبادىء الثورة. وبدا الإعلام الثوري نتيجة لذلك إعلاماً ناجحاً، (حتى وإن لم يكن كذلك في الواقع)، لإغفاله الجوانب الفكرية والثقافية للشعب. صحيح أنه قد تغيرت علاقة الفلاح بالأرض فأصبحت الأرض ملكاً لأغلب من يفلحونها، وتلاشت طبقة الإقطاع والأعيان،

وبالتالي تحرر الفلاح الذي يمثل أغلب تعداد السكان من نفوذ الطبقة العليا سياسياً واجتماعياً، وتوارت طبقة البرجوازيين الكبار بعد تأميم ملكياتهم. لكن الملاحظ أن هذا التحول لم يحدث في الحياة المسرحية ضمن التحولات الأخرى، بل على العكس لقد أتاحت الدولة لفرق أهلية مثل فرقة اسماعيل يس وفرقة عبدالرحمن الخميسي وغيرها الفرصة للعمل، رغم أن هذه الفرق كانت بعيدة كل البعد عن فكر ومبادىء وقيم الثورة، ولا يهمها إلا الإضحاك والترفيه عن الطبقات العليا. ثم أنشىء المسرح العسكري المصري «الذي بدأ تقديم عروضه بمسرحية (الاستعباد) من مقتبسات يوسف وهبي وإخراج صلاح المصري أحد ضباط الجيش، والذي تحول اسمه فيما بعد إلى (مسرح العروبة)... وبفحص ما قدمه من مسرحيات نرى أن أغلبها كان من بين المترجمات التي تحولت إلى تأليف، بحكم النظام الفاسد الذي كان سائداً في الحركة المسرحية آنذاك والذي لم يسمح للدراما المصرية بالتطور. دليلي على ذلك، أن مسرحيات المسرح العسكري المؤلفة ـ والتي يمكن لنا الاعتماد على مصادرها ـ لم تزد على أصابع اليد الواحدة[١٧].

في أعقاب عام ١٩٥٦م تأخذ الدراما الواقعية المصرية المعبرة عن المجتمع والشعب المصري بأدنى طبقاته في الانبثاق، إلى جانب درامات وطنية استمر تقديمها حتى عام ١٩٥٩م عن الجزائر ومصر لتمجيد الكفاح الوطني للجزائر ضد الاستعمار الفرنسي، والذي يشبه كفاح المصريين ضد المستعمر الإنجليزي. «لكن أهم ما قدمته هذه الفترة ـ إلى جانب الاستمرار الزائد في المسرحية الوطنية ـ أنها جلبت للدراما المصرية عدداً من المجربين في شتى أنواع الأدب الدرامي، التي كانت يغلب عليها طابع الدراما الاجتماعية، أو ما أسماه بعض النقاد... بظهور الاتجاه الواقعي... ورغم إجماع الآراء التي ربطت بين هذه الموجة الأدبية، بل وحددت انبثاقها بظهور مسرحية (الناس اللي تحت) لنعمان عاشور في أغسطس ١٩٥٦م، فإننا نرى أن الانبثاق الحقيقي لهذه الموجة يسبق التاريخ الذي حدده بسنة واحدة، إذ أن ظهور مسرحية (المغماطيس عام ١٩٥٥م) لنفس الكاتب نعمان عاشور نعتبرها البداية الحقيقية لهذا التيار»[١٨].

إلا أن استمرار الدرامات الوطنية بعد ذلك، والتي كان أغلبها ينحاز لمنجزات الثورة دون النظر لأصول الدراما والفكر الاجتماعي، جعل المسرحيات المصرية محصورة في توظيف هدفها الإعلامي للثورة أكثر من مسايرتها للتيارات الأدبية والفكرية أو الاجتماعية. صحيح لقد بدأ جمهور المسرح المصري يقبل على الدرامات الاجتماعية في أواخر الخمسينيات، لأنه وجد فيها عوامل الإثارة التي ترضي نزعته ورغبته في التغيير الاجتماعي والسياسي. إلا أن هذه الدرامات ـ نتيجة قصر باعنا في المسرح ـ كانت مليئة بالميلودرامات المعروفة بدموعها ودمائها وأدائها التمثيلي المبالغ فيه لاستدرار عطف ودموع الجماهير، دون النظر بعين الاعتبار إلى العلاقة الحتمية العصرية بين المجتمع والمسرح، الأمر الذي أدى إلى

حرمان المتفرج المسرحي من التفاعل الاجتماعي القائم على المنطق والواقع فيما يجري حوله من مواقف درامية وأحداث. لأن صعود القضايا الاجتماعية إلى السطح باعتبارها حجر الأساس في لب الدراما أمر من الأهمية بمكان.

فالعرض المسرحي جوهرياً وفلسفياً لا يقدم شكلاً من أشكال الحياة فقط، لكنه يلعب أيضاً مع أشكال الحياة كلها، حتى ولو لم يتبعها في دقة.

والأحداث المسرحية عادة ما تصطبغ بالصبغة التجريبية. وإذن فلا بد والحالة هذه من البدء من العلاماتية والأعراضية SEMIOTICS طالما أن المشاهد المسرحية تتأرجح بين أشكال الحياة جميعها.

وحتى نكون موضوعيين في تقييمنا، يجب أن نعترف أن مجتمع ما قبل الثورة، كان يمور ويفور فوراناً لم يكن له من سابقة في التاريخ المصري. وكان المجتمع المصري مدفوعاً إلى طريق الثورة[١٩]، بسبب السياسة والاستعمار وتدهور الاقتصاد الوطني، وسيطرة وصراع السياسيين وكبار الإقطاعيين والأعيان والتجار في الداخل...الخ، وقد عوّق هذا مهمة المسرح عن القيام بمهامه وواجباته على الوجه الأكمل لخدمة المجتمع والجماهير، التي كانت قد بدأت تنتعش بالتعليم، وتحس قيم الثقافة بعد تعدد الجامعات وانتشار التعليم بسبب مجانيته، وتوسيع رقعته التي تبنتها وشجعتها الثورة. فلقد «كان أبرز منجزات الثورة المصرية خلق نظام قومي موحد للتعليم، وبذلك وضعت حداً للتشتت والفوضى والتناقض في تنشئة الأجيال المصرية»[٢٠].

كان للعدوان الثلاثي على مصر في عام ١٩٥٦ أثر واضح عند الكتاب المسرحيين المصريين الذين اتجهوا إلى المسرحيات الوطنية في كتاباتهم في ربط بين المجتمع والوطنية (اللحظة الحرجة ـ يوسف إدريس) خير مثال على ذلك. «رغم أن الأحداث الوطنية هي الفكرة الرئيسية التي تدور حولها الدراما، إلا أن يوسف إدريس يضع هذه الأحداث في قالب اجتماعي بعيد عن مواقع الحرب والميدان... ومن خلال هذا القالب الاجتماعي الجديد، ومن داخل الأسرة المصرية ـ بطلة الدراما ـ نتعرف على العناصر السياسية والمهمات الوطنية التي تقوم عليها الدراما... ويقدم المؤلف أفكاره في وضوح ليقول (حرب أو لا حرب)... وهي أفكار يختلط بها الشكل السياسي بالشكل الاجتماعي... والجبن، وهو محور هام في تسلسل النص جعله المؤلف يمتد إلى الشكل الاجتماعي الذي جسّده في الأسرة المصرية، وكأنها عدوى انتقلت من البطل الدرامي إلى الأسرة أو بالعكس، داخل مزج للشكلين السياسي والاجتماعي[٢١].

وهكذا يتأكد لنا أن النزعة السوسيولوجية، وكذلك النزعة السيكلوجية قد بدأتا تدخلان كعنصرين جديدين في كيفية تناول موضوع القيم والمبادىء درامياً من خلال تحكيم العقل في التصرفات الاجتماعية والممارسات الوطنية والقيم الدينية والخلقية. وعلى الرغم من ظهور هذين العنصرين في درامة يوسف إدريس، إلا أنها كانت بادرة فردية، ولم تمثل تياراً

أو اتجاهاً واضحاً في الأدب المسرحي المصري في تلك الفترة، الأمر الذي حدا بالمسرح لأن يستمر في ابتعاده عن القضايا الأساسية للمجتمع، ثم عن تنمية الذوق بالقيم الجمالية والأخلاقية والسلوكية. والمفروض ـ وبحكم التطور والمنطق ـ أنه «حين تنسف الثورة النظام الاجتماعي والسياسي لشعب ما ارستقراطي، تبدأ بالتغلغل في الأدب، فتظهر أول ما تظهر عموماً في الدراما، حيث تبقى واضحة دائماً هناك»(٢٢).

عادة ما تظهر في المجتمعات وحدات فعالة عاملة تأثرت بعوامل تكوينه وصراعاته وبقائه أو فنائه. وبرغم أن هذه الوحدات تتكون من أفراد، إلا أنها تعمل من خلال المجموع، أو بمعنى آخر إن مصالح كل عضو تخضع لصالح المجموع بكامله، وإذا ما ظهر لهذه المجتمعات أن هؤلاء الأعضاء تحولوا إلى عناصر هدم لا بناء، سرعان ما تعمل المجتمعات ـ من خلال الحرية والديموقراطية الكاملة ـ على فصل هؤلاء الأعضاء عن المجتمع، ما دام في ذلك فائدة المجتمع كله.

وإذن، فإذا ما توفر العدل السياسي في مجتمع ما من المجتمعات، فلا بد والحالة هذه أن يظهر ذلك على سلوك أفراده وتصرفاته وعلاقاتهم بالخير والثراء المعنوي، وكذلك بالتالي في نتاجهم الأدبي والفني عامة، وبعيداً عن أنانية الفرد التي تكون سببا في ظهور السلبية والانطواء وضعف الإنتاج وفساد الذمم وانتشار الرشوة، إلى غير ذلك من الأمراض الاجتماعية والنفسية.

نخلص من هذا كله إلى أن الثقافة والفنون يتعين أن يكون لهما ارتباط كامل بالظواهر الاجتماعية في أي مجتمع ما. وشاهدنا في ذلك «عبدالرحمن بن خلدون مؤسس علم الاجتماع، فقد أوضح في مقدمته كيف أن دوافع الإنسان الفطرية هي أساس الظواهر الاجتماعية، بل أساس الثقافة بمعناها الكامل. كما حلّل النشاط الاجتماعي وأبرز ما يحتوي من ظواهر هي نفس الظواهر التي أبرزها (مالينفسكي) (٢٣) وهي ظاهرة التخصص، وظاهرة تقسيم العمل، وظاهرة التعاون التي بدونها لا تتحقق مطالب الإنسان»(٢٤).

والواقع بتدقيق البحث العلمي أن الثورة حجّمت من إبداعات وأفكار المثقفين، ومنعتهم بالتالي من مشاركتهم في تقديم مشروع تنظيم سياسي يقوم على الفكر الثقافي والتربوي الذي يحوي قضايا ومشكلات المجتمع المصري.

وإذا عدنا إلى عام ١٩٦٢م ـ وهو موعد انعقاد المؤتمر الوطني الذي عرض عليه رئيس الجمهورية مشروع (الميثاق الوطني) لوجدنا أن «صياغة البيان ومضمونه قد أوضحتا محدودية تطور موقف النظام من الديموقراطية فعلاً وممارسة»(٢٥).

إن مجتمع الثورة لم يتحقق في الفكر ولا الثقافة والفنون كما تحقق في قطاعات أخرى مثل التعليم والتصنيع، وذلك بسبب موقف الثورة المصرية من الثقافة والمثقفين والأدباء

والمفكرين ـ حتى وإن نشطت خطوط ثقافية أخرى في مجال طباعة وترجمة الكتاب، أو في بعض العروض المسرحية (كفر البطيخ ـ سعد الدين وهبه) التي كلف كاتبها بكتابتها عام ١٩٦٢م بمناسبة احتفالات مرور عشر سنوات على الثورة المصرية.

على ذلك تبدو المسافة واسعة والشقة عريضة، فلم تشترك الجماهير ممثلة في شخوص مثقفيها ودراميها في خطة أو مشروع ثقافي أو فني، كما لم يسمح لها حتى بأخذ زمام المبادرة لعرض أفكارها أو تطوير الثقافة المصرية، ومن بينها المسرح بطبيعة الحال. بل لقد حدث العكس إذشجعت الفرق المسرحية الأهلية، وأنشأت الثورة جهازاً فنيا وإدارياً يشرف على المسارح (مصلحة الفنون). ولكن «لكي توضع الأمور في نصابها من الناحية التاريخية ينبغي الإشارة إلى أن المثقفين لم يكن لهم في أحداث ثورة ١٩٥٢م، ونما عدم رضائهم مع غياب المناخ الملائم لحرية الاجتماع وحرية الرأي، وشعروا بأن ليس لهم دور في عملية تطوير البلاد، أكثر من كونهم خبراء فنيين (تكنوقراط)[٢٦] أو موظفين، وأن عملية رسم السياسة واتخاذ القرار يحتكرها العسكريون، الأمر الذي أدى إلى نوع من الاغتراب السياسي بينهم»[٢٧].

ومع ذلك فلا يمكن إنكار أن ثورة يوليو ١٩٥٢، بما صاحبها من تحولات سياسية واجتماعية كانت فاتحة لتيار جديد في مجال الثقافة، وانجازات هامة في مجال المسرح، إلا أن هذه الثورة لم توفق حين أتاحت الفرصة للعسكريين بالتدخل في قطاع الثقافة والفنون والهيمنة على مؤسساته الثقافية التي أنشأتها. وكان هدف الثورة من ذلك توظيف هذه المؤسسات والأجهزة الثقافية والاعلامية لخدمة وتوجيه الرأي العام الى جانبها، لضمان مسايرته لمبادئها وأفكارها والدعاية لها. وهو ما يتضح في سرعة إصدارها في بدايتها لصحيفة الجمهورية والمجلات الأسبوعية والشهرية لتحقيق الهدف، وتحت قيادة عسكريين.

لكن من إحقاق القول أن الثورة بدأت بعد وقت في الالتفات إلى الجانب الثقافي بعد أن «أدركت أن الحاجة إلى بناء الدولة العصرية يستلزم استحداث أجهزة ومؤسسات جديدة تعنى بشؤون الفكر والثقافة. وكانت أولى الخطوات ... إنشاء وزارة الإرشاد القومي. وفي ١٩٥٨م تغير اسم الوزارة إلى وزارة الثقافة. وكان لوجود هذه الوزارة أثر بارز على تطور الثقافة عامة والحركة المسرحية خاصة، فقد وضعت الوزارة مشروعات هامة كانت بمثابة اللبنات الأساسية التي قامت عليها النهضة المسرحية، بل والثقافية»[٢٨]. وفي موسم ١٩٥٩م / ١٩٦٠م تم إنشاء مؤسسة فنون المسرح والموسيقى، كما تم إنشاء المعاهد الفنية (أكاديمية الفنون حاليا) ومسرح العرائس عام ١٩٥٩م، وكذلك المسرح الغنائي عام١٩٦٠م، «إلا أننا نلحظ في المقابل انتكاسة في فن الدراما الذي قدمه المسرح القومي (المسرح الرسمي لجمهورية مصر العربية). وربما نرجع ذلك إلى مواكبة هذا العام لأكبر حملة اعتقالات شنها النظام كان من نتيجتها الزج بالآلاف من المثقفين ـ بما فيهم العاملون في المسرح كتاباً وفنانين ـ في السجون، وتجريد عدد كبير منهم من وظائفهم مما أدى إلى تدهور الإنتاج

المسرحي كما وكيفاً... فغلبت على الموسم الأعمال المترجمة والمعادة»[٢٩].

يصل هذا المدخل التاريخي المتوسع إلى أن الثورة لم توفر للأدباء والفنانين حرية مطلقة، على اعتبار أن أية قيمة جمالية في أي عمل فني هي قيمة مطلقة لا دخل للمجتمع ونظمه السائدة فيه في تحديث قيمتها (الاسطاطيقية)، «لأنها تعبر عن تجربة جمالية محضة لا يتدخل فيها سوى الفنان المبدع، والناقد المتذوق دون ما واسطة أو مؤثرات غير جمالية»[٣٠] ولعل خيل دليل نسوقه في ذلك هو (ماكسيم جوركي MAXIMGORKI) الذي التزم ـ دون فرض رقابة أو وصاية ـ بأن يكون خصماً لأي تيار انحلالي في الأدب وهو نفس ما نذكره عن برتولوت برخت الذي قدم مسرحاً ملحمياً ذا أثر وتأثير واضحين في البنية الثقافية والاجتماعية لجماهير المشاهدين بصفة عامة ووسط مجتمعه وشعبه الألماني بصفة خاصة. وفي ظني أن هذا السبيل هو الطريق الأمثل لحال الآداب والفنون، حتى يحدث الاتصال الفكري والثقافي والأدبي والجمالي بين الأدب والفن من ناحية، والمجتمع من ناحية أخرى، وهو الأمر الذي لم يكن مكفولاً دستورياً في مصر آنذاك. فقد «أعلن... الدستور المؤقت ـ ١٠ فبراير ١٩٥٣م ـ وهو أول الوثائق الدستورية لثورة ١٩٥٢م ـ مبدأ دمج السلطات الذي تم لحساب السلطة التنفيذية التي تسيطر عليها النخبة الجديدة. وفي دستور ١٩٥٦م تعدد المواد الموضحة للعلاقة بين السلطات، والتي بدأ فيها هيمنة السلطة التنفيذية التي تأكدت من خلال الممارسة الفعلية. ففي نص المادة (١٩٢) تقرر تكوين الاتحاد القومي... الترشيح لمجلس الأمة، ومن هذا المنطلق دخل أعضاء مجلس الأمة من باب الاتحاد القومي، وجاءت رئاسة وعضوية اللجنة التي نظرت أسماء المرشحين قسراً على العسكريين»[٣١].

وعلى هذا نرى أن الثورة لم تكفل للإنسان المصري حق التعبير الحر، رغم صدور قوانين عالمية لحقوق الإنسان[٣٢].

يقول أحد ضباط الثورة الأحرار (أحمد حمروش) الذي تولى مهمة (مدير المسرح القومي ثم مديراً عاماً لمؤسسة المسرح والموسيقى في عهد عبدالناصر)[٣٣]: «انفردت السلطة التنفيذية بالبت في القرارات المصيرية والتي تمس جوهر النظام السياسي والبناء الاجتماعي. وجاء إحباط السلطة لبعض المحاولات المحدودة ـ لمجلس الأمة ـ لممارسة اختصاصاته في المساءلة والاستجواب رادعاً للأعضاء عن الممارسة والمشاركة الحقيقية، وتأكيداً لمحدودية نشاط المجلس وحدود إسهامه السياسي... ولقد كانت أغلب القرارات المصيرية كانت تتخذ بمعزل عن البرلمان حيث يتخذها جمال عبدالناصر ورفاقه المقربون»[٣٤].

إننا في مصر أحوج ما نكون إلى دراسة كل مجالات الثقافة والفنون والمعرفة، وربطها وتحليلها من خلال السلوك الاجتماعي والنفسي لأفراد المجتمع، وباستعمال مناهج العلوم الاجتماعية الحديثة. ولكن للأسف «في حالة العلوم الاجتماعية، لم تصل المعرفة العلمية في هذه العلوم إلى تطوير نظريات وقوانين قادرة على التنبؤ بالظاهرة بدرجة عالية من الدقة. بل

حتى المقدرة على تفسير الظاهرة تظل محدودة في حالة كثير من مجالات العلوم الاجتماعية»[٣٥]. ولعل العودة إلى السهم الأول الذي أطلقه (ابن خلدون)[٣٦] كان حافزاً وضرورة أساسية لتطور علم الاجتماع فيما بعد.

ونستطيع أن نخلص في النهاية إلى القول بأن الظفر الاجتماعي لا يزدهر إلا في المجتمعات التي تقل فيها سيطرة النزعات الإنسانية، وحين يعمل الفرد ـ أي فرد كان ـ من أجل المجموع الاجتماعي، الذي يرتبط هو الآخر في طبيعية تاريخية وعصرية بالنتاج الفكري والثقافي، فإن عمله ملتزم بأن يصب في نهاية المطاف في تنمية الفكر الإنساني، والنهوض بالتنمية الثقافية. فما هذه العناصر وتلك في كيان أمة إلا الأساس العلمي الحديث لبناء العقول وتكوين الثقافات، وتطوير الأحاسيس بعلوم التربية والجمال بغية خلق إنسان ملتزم قوي يتمتع بالتطور الحضاري المميز دوماً للأمم والشعوب.

الهوامش والمراجع

(١) نادية بدر الدين أبو غازي: **قضية الحرية في المسرح المصري المعاصر (١٩٥٢ ــ ١٩٦٧)**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٩م، ٣٧٤ صفحة، ص ١٠٤.

(٢) كمال عيد: **الدراما الاشتراكية**، طرابلس: الهيئة القومية للبحث العلمي ١٩٨٣م، ٤٥٩، صفحة ص ١٥.

(٣) عقيل مهدي: **في بنية العرض المسرحي**، بغداد: الناشر غير مذكور، تاريخ النشر غير مذكور، ٢٠٢ صفحة، ص ٣٤.

(٤) ضمّن توفيق الحكيم محاولاته في المسرحية النثرية مجلدين هما (مسرح المجتمع والمسرح المنوع).

(٥) الدراما الاشتراكية، ص ١٤، ١٥.

(٦) ترجمها أيرما. أ. ريختر، مطبوعات اكسفورد سنة ١٩٤٩م.

(٧) انظر الملاحق: رقم ١، ٢، ٣. للاطلاع على نوعية وطبيعة المسرحيات المترجمة أو المقتبسة.

(٨) الدراما الاشتراكية، ص ٢٠.

(٩) في أوائل القرن العشرين، بدأ الفن الأوروبي في تبني أشكال تهدد حقاً بتحويل الفن إلى شكل (وهمي) للوجود الإنساني... كان هناك خطر حقيقي في أن يصبح الفن شيئاً غير بعيد تماماً عما أشار إليه منظرو ونقاد اليسار فيما بعد بوصفه (فن الاستوديو) ـ بالمعنى الأصلي المتخصص للكلمة، الذي جعلوه مرادفاً لكل الفن البرجوازي.
المصدر: يوري دافيدوف: **الثورة والفن في القرن العشرين**، ترجمة: سامي الرزاز، القاهرة: دار الثقافة الجديدة، ١٩٧٨م، ص ٢٤١.

(١٠) سيد حامد النساج: **في الرومانسية والواقعية**، القاهرة: مكتبة غريب، تاريخ النشر غير مذكور، ١٨٢ صفحة، ص ١٣١.

(١١) في الرومانسية والواقعية، ص ١٨١.

(١٢) الدارما الاشتراكية، ص ٢٧.

(١٣) الدراما الاشتراكية، ص ٢٣ ـ ٢٥.

(١٤) عاطف أحمد فؤاد: **الصفوة المصرية قضاياها وانتماءاتها**، القاهرة: دار المعارف ١٩٨٥، ٣٥٥ صفحة، ص ٢٠٥، ٢٠٦.

(١٥) فتوح نشاطي: **خمسون عاما في خدمة المسرح**، الجزء الأول ـ القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٣م، ٢٤٧ صفحة، ٢٣٦ ـ ٢٤٧.

(١٦) في الرومانسية والواقعية ص ١٥٣.

(١٧) الدراما الاشتراكية، ص ٨٥.

(١٨) الدراما الاشتراكية، ص ٩٢، ٩٣.

(١٩) «تعريف أية ثورة يتناول إحداثها تغيرات نوعية وشاملة في مدة زمنية قصيرة، وهذا التعريف يميز الثورة عن التطور أو التغير التدريجي... بينما التغير الثوري يتميز بكثافة الكمية، وطبيعته النوعية، وتغطيته كل مناحي الحياة الاجتماعية، وبعنصر الإرادة الواعية في أحداثه وتحديد اتجاهاته. ولذلك يشعر بهذا التغيير الجيل المعاصر للثورة بشكل مباشر ودرامي» ..**المصدر**: سعد الدين إبراهيم (وآخرون): **مصر في ربع قرن (١٩٥٢ ــ ١٩٧٧م)**، بيروت: معهد الإنماء العربي، ١٩٨١م، ص ٥١ ـ ٥٤٦.

(٢٠) مصر في ربع قرن (١٩٥٢ ـ ١٩٧٧م)، ص ٥٢٤.

(٢١) الدراما الاشتراكية، ص ٩٩: ١٠١.

(٢٢) اريك بنتلي: **نظرية المسرح الحديث**، ترجمة: يوسف عبدالمسيح ثروت، بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة «آفاق عربية»، ١٩٧٥م، ٤٧٤ صفحة، ص ٤٦٥.

(٢٣) ايفان مالينوفسكي IVAN MALINOVSKI (من مواليد كوبنهاجن في ١٩٢٦/٢/١٨م) شاعر دائمركي تخصص في اللغات السلافية SLAVICIST وترجم أعمال لوركا وإليوت وباسترناك BORIS PASTERNAK (١٩٨٠ ـ ١٩٦٠م) وتأثر تأثراً بالغا بآداب ومذهب برخت «وهو يبني مفهوم الثقة عنده على أساس الإيمان بالفوضوية ANARCHISM وبالثورة على السلطة الحاكمة والنظام القائم واضعاً معتقداته الجريئة غير الهيابة DEFIANT في مواجهة الأفكار والقيم المدمرة!!.

المصدر: دائرة المعارف الصغير للأدب العالمي ـ الجزء الثاني ص ٢٤ ـ بودابست ١٩٨٤م ـ ٨٣٤ صفحة.

(٢٤) سامية حسن الساعاتي: **الثقافة والشخصية، بحث في علم الاجتماع الثقافي**، الطبعة الثانية، (٢٥) **قضية الحرية في المسرح المصري المعاصر** (١٩٥٢ ـ ١٩٦٧م)، ص ٧٠.

(٢٦) التكنوقراطية TECHNOCRACY، حكومة الفنيين «أي إدارة المجتمع من قبل الاختصاصيين التقنيين المهنيين».

(٢٧) عماد حاتم: **مدخل إلى تاريخ الآداب الأوروبية**، الطبعة الثانية، طرابلس: الدار العربية للكتاب ١٩٨٤م، ٤٣٦ صفحة، ص ١٣٧.

(٢٨) قضية الحرية في المسرح المصري المعاصر (١٩٥٢ ـ ١٩٦٧م)، ص ١٠٦.

(٢٩) قضية الحرية في المسرح المصري المعاصر (١٩٥٢ ـ ١٩٦٧م)، ص ١١٤، ١١٥.

(٣٠) محمد عزيز نظمي سالم: **القيم الجمالية**، القاهرة: دار المعارف (منطقة الإسكندرية)، تاريخ النشر غير مذكور، ٣١٨ صفحة، ص ٢٨٣.

(٣١) قضية الحرية في المسرح المصري المعاصر (١٩٥٢ ـ ١٩٦٧م)، ص ٦٥.

(٣٢) تكفل القوانين المرعية في كثير من دساتير الدول ولوائح وحقوق الإنسان حق التعبير للإنسان، والحق في المنافسة بحرية، والحق في المعرفة، فتنص المادة التاسعة من الإعلان العالمي لحقوق الإنسان «لكل شخص الحق في حرية الرأي والتعبير». والمادة الثامنة عشرة «لكل شخص الحق في حرية التفكير». والمادة الثانية عشرة «لا يتعرض أحد لتدخل تسعفي في حياته الخاصة أو في أسرته أو في مسكنه أو مراسلاته أو لحملات على شرفه وسمعته». والمادة العشرون «لكل شخص الحق في حرية الاشتراك في الجمعيات والجماعات السلمية، ولا يجوز إرغام أحد على الانضمام إلى جمعية ما».

المصدر: جبار العبيدي، فلاح كاظم: **وسائل الاتصال الجماهيري**، بغداد: المكتبة الوطنية، ١٩٨٩م، ص ١٠٤ ـ ٣٥١.

(٣٣) في كتابه «مجتمع جمال عبدالناصر». بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٧٨م، ص ١٥٩.

(٣٤) قضية الحرية في المسرح المصري المعاصر (١٩٥٢ ـ ١٩٦٧م)، ص ٦٦.

(٣٥) مصطفى عمر التير: **مقدمة في مبادىء وأسس البحث الاجتماعي**، ليبيا: المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، تاريخ النشر غير مذكور، ٣٢٥ صفحة، ص ١٥.

(٣٦) عبدالرحمن بن خلدون (١٣٣٢ ـ ١٤٠٦م) مؤسس فلسفة التاريخ وعلم الاجتماع.