المتغيرات السياسية والاجتماعية في المسرح المصري

أ.د.اعتماد خلف
استاذ الاعلام وثقافة الاطفال معهد الدراسات العليا للطفولة جامعة عين شمس
أ.د.هاني مطاوع
استاذ التمثيل والاخراج المعهد العالي للفنون المسرحية اكاديمية الفنون
شيرين محمد شعبان

الملخص

الخلفية: شهد المجتمع المصري في الفترة من عام ١٩٥٢ وحتى الآن تغيرات سياسية واقتصادية واجتماعية كان لها أثر عظيم على الحياة الثقافية لهذا المجتمع. ومن هنا فإن الإبداع المسرحي إنما هو انعكاس موضوعي لعناصر الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، وأن عملية الربط يجب أن تكون بين عناصر العمل المسرحي وعلاقات الواقع. وقد مرت مصر بمتناقضات فكرية "أيديولوجية" فرضت نفسها على المسرح المصري. ويهدف هذا البحث إلى رصد التغيرات السياسية والاقتصادية والاجتماعية في المجتمع المصري وبيان أثرها على البناء الدرامي للنصوص المسرحية المعروضة عقب ثورة يوليو ١٩٥٢.

مشكلة البحث: تدور حول العلاقة الجدلية بين المسرح كإبداع فني والواقع المتمثل في المتغيرات السياسية والاجتماعية، وكان السؤال الأساسي كيف تفاعل المؤلف المسرحي مع التغيرات الاجتماعية وأثرت في بنية المجتمع المصري وبالتالي في عناصر البناء الدرامي؟ وقد تناول البحث عدة محاور هى المسرح والمجتمع: التفسير الماركسي للعلاقة بين الأدب والمجتمع، التفسير البنيوي للعلاقة بين الأدب والمجتمع، المسرح البروليتاري في خدمة الحركات الثورية: المسرح البيسكاتوري والتلاحم بقضايا الجماهير، المنهج السوسيولوجي لدراسة المسرح، أثر ثورة يوليو وحكم العسكر على المسرح المصري: الواقعية كأثر لثورة يوليو على المسرح المصري.

النتائج والتوصيات: هناك شبه إجماع بين المختصين على وجود تلك الرابطة القوية بين المسرح والمجتمع منذ نشأته حتى الآن. أرتباط الفن المسرحي في مصر (منذ ظهوره) بهموم الأمة وقضايا المجتمع السياسية والاقتصادية. استطاعت الثورة أن توقظ في المثقفين وعيهم وإحساسهم بقوميتهم، فظهر الكاتب المسرحي المنتمي للمجتمع، وللفكر الثوري ذو الطابع الاشتراكي الغربي. تغيرت توجهات بعض الكتاب في المسرح المصري تماشيا مع النظام السائد كسبا لتأييده من خلال التجنيد الفكري. لم تكن الأفكار السياسية مباشرة عند التعبير عنها بل كانت في ثنايا الأحداث أو معادل موضوعي لحدث أو شخصية قيادية. على مدار فترات زمنية ممتدة ارتدى المسرح ملامح أيديولوجية مؤيدة للأنظمة الحاكمة فكان معبرا أكثر عن أيديولوجية حكام وليس مجتمع.

Political and Social Variabols in the Egyptian Theatre

Background: Egyptian society witnessed since 1952 until now, significant changes that had a great impact on the cultural life of the community. Egypt has passed varied intellectual "Ideology" which impose itself on the Egyptian theater, so this research aims to monitor the changes of political, economic and social development in the Egyptian society and the statement of its impact on the dramatic structure of theatrical texts displayed after the revolution of July 1952.

Problem: The dialectical relationship between theater as an invention art and reality of the political and social changes. The basic question of the research is How does the playwright interact with major events experienced in the country and the influence on the construction of the elements of drama? Research has addressed several topics including: Theater and society. Marxist interpretation of the relationship between literature and society. Structural interpretation of the relationship between literature and society. Theater in the service of proletarian revolutionary movements. Theater Alpescatora and cohesion issues of the masses. Sociological approach to the study of theate. The impact of the July Revolution and the military rule on the Egyptian Theatre. Realism movement impact on the revolution of July and the theatre.

Results and Recommendations: Specialists agree on the existence of a link between the theater and the community. The link between theatrical art in Egypt and the concerns of the nation. The revolution was able to awaken the awareness and intellectual's sense. Some writers change orientations in the Egyptian theater to gain support from the recruitment intellectual. The political ideas weren't directly expressed, but were equivalent to an event or a leading figure. Over extended periods, theater wore ideological features in favor of the ruling regimes.

المقدمة:

شهد المجتمع المصرى فى الفترة من عام ١٩٥٢ وحتى الآن تغيرات سياسية واقتصادية واجتماعية كبيرة كان لها أثر عظيم على الحياة الثقافية لهذا المجتمع، مما دفع عددا من الباحثين فى مجال العلوم الإنسانية إلى رصد هذه التغيرات وإلقاء الضوء على الظواهر التى تبعتها، فى محاولة لتقديم تفسيرات من وجهات نظر متباينة تختلف باختلاف الموقع الفكرى للباحثة.

وقد اتفق هذا الاتجاه مع ما برز فى السنوات الأخيرة من اتجاهات نقدية حديثة تؤكد اجتماعية الفن، وأنه لا يمكن فصل العمل الفنى بدرجة أو بأخرى عن العامل الاجتماعى الذى هو فى حقيقته عامل سياسى واقتصادى واجتماعي.

ومن هذا المنطلق نرى أن التغيرات فى حياة المجتمع وفى البنية الاجتماعية وفى العلاقات المتبادلة بين فئات المجتمع تؤثر على الإنتاج الفنى بشكل عام. وتبدو هذه الظاهرة أوضح ما تكون إذا ما تناولنا النصوص المسرحية.

ومع تعاظم دور جمهور المسرح فى تحديد مسيرة هذا الفن فى أى بلد من البلدان برزت حقيقة أخرى تتعلق بمدى خطورة هذا الفن، وبمدى تغلغل تأثيره على عقلية المتلقي، مما دعا الحكومات المختلفة للتدخل فى تحديد مضمون العمل المسرحى بكثير من القوانين الرقابية التى هى تعبير عن السلطة السياسية. ومن خلال ما يدخل فى قائمة الممنوعات الرقابية يمكن استنتاج نوعية واتجاه النظام السياسى الذى فرضها.

ويؤكد كل من هذا الدور الجديد لجمهور المسرح، والقوانين الرقابية الحكومية على الإبداع المسرحى ارتباط هذا الفن بالجماهير من ناحية، وخطورته من ناحية أخرى، ومدى تأثير العوامل السياسية والاجتماعية والاقتصادية السائدة فى المجتمع التى يعكسها الجمهور والنظام على مسيرة هذا الفن من ناحية ثالثة.

ومن هنا فإن الإبداع المسرحى إنما هو انعكاس موضوعى لعناصر الحياة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، وأن عملية الربط يجب أن تكون بين عناصر العمل المسرحى وعلاقات الواقع التاريخى لاستكشاف النموذج باعتباره مستودعا للوعى الجمعى أو الرؤية الكلية للواقع.

وانطلاقا من هذا المفهوم الذى يحدد أن التغيرات فى حياة المجتمع وفى البنية السياسية والاقتصادية والاجتماعية تؤثر تأثيرا تفاعليا على الحياة الفنية والثقافية بصفة عامة والمسرحية بشكل خاص، فإن التغيرات التى طرأت على المجتمع المصرى والتى واكبت الكتابة المسرحية كان لها أثرها على مسيرة هذا الفن فى مصر منذ نشأته وحتى الآن. وربما كانت من أوضح هذا الفترات التاريخية تأثيرا على الإبداع المسرحى المصرى فترتا الستينيات والسبعينيات. فقد شهدت كل فترة منها مناخا مغايرا للفترة الأخرى مما كان له تأثيره على نوعية النصوص المسرحية المنتجة فى كل من الفترتين.

فقد مرت مصر بمتناقضات فكرية أيدلوجية من المفترض أن تفرض نفسها على المسرح المصرى من منطلق أن المسرح هو المعبر الأول عن آلام وأحلام وطموحات المجتمع أو الهيئة السياسية التى يحاول البعض كسب ودها أو موافقتها أو الاختلاف معها.

ومن المنطقى أن الفترة المشار إليها كانت مليئة بالصراعات الأيديولوجية، كانت مجالا خصبا لإيجاد مسرح يصارع ويحاور ويعرض وجهة النظر ووجهة النظر المضادة من خلال بناء درامى محدد فى مواجهة استراتيجيات مختلفة بل ومتناقضة.

ومن المفترض أن هناك تغيرات حدثت فى البناء الدرامى للنص المسرحى للتعبير عن الصراعات والتطلعات لفكر كل مرحلة من هذه المراحل.

وعلى الرغم من الدراسات العديدة التى شهدها مجال العلوم الإنسانية فى مصر فى فترة الستينيات والسبعينيات وحتى الآن والتى تناولت جوانب من الحياة المصرية السياسية أو الاقتصادية أو الاجتماعية أو الفنية إلا أنه لم يتم تقديم دراسة متكاملة حتى الآن تقوم على المجتمع بين هذه الأوجه كلها وبين الحياة الفنية خاصة المسرحية منها، أو بمعنى آخر دراسة تقوم على تحليل النصوص المسرحية فى مصر من منظور سياسى اقتصادى اجتماعى تثبت وجود تلك العلاقة التفاعلية بين هذه التغيرات المتنوعة وبين العمل الفنى المنتج أو بين الحركة المسرحية وحركة التغير الاجتماعي.

ويهدف هذا البحث إلى تحقيق هذه الدراسة من خلال رصد التغيرات السياسية والاقتصادية والاجتماعية فى المجتمع المصرى وبيان أثرها على البناء الدرامى للنصوص المسرحية المعروضة بين فترتى الستينيات والسبعينيات.

ويقوم هذا البحث فى تحليله على المنهج التاريخى الاجتماعى بما يحويه من جانب سياسى واقتصادى واثره على المنتج الفنى المسرحى ممثلا فى النصوص المسرحية، أو بمعنى آخر تحقيق العلاقة بين الإنتاج الفنى المسرحى وبنيته الاجتماعية التى تطور فيها.

وقد لوحظ أن معظم الكتاب الذين تواجدوا فى المرحلة الناصرية (مرحلة التطبيق الاشتراكي) هم أنفسهم الكتاب الذين استمروا وقدمت مسارح الدولة أعمالهم بشكل كبير فى المرحلة الساداتية (مرحلة الانفتاح الاقتصادي) برغم اختلاف الاتجاهات السياسية والاجتماعية. ومن هنا تتبلور إشكالية متمثلة فى موقف كتاب الدراما من هذه المتغيرات المتناقضة وكيفية تضمين العمل المسرحى من خلال البنية الدرامية وشخصيات العمل المسرحى لفكر كل مرحلة وكيف تغيرت مواقف هذه الشخصيات والبناء الدرامى فى إبداعات نفس الكتاب فى المرحلتين كانعكاس للتغير الأيديولوجى فى المرحلتين.

إشكالية البحث:

تدور مشكلة البحث حول العلاقة الجدلية بين المسرح كإبداع فنى والواقع المتمثل فى المتغيرات السياسية والاجتماعية. وكان السؤال الأساسى المطروح للبحث هو كيف تفاعل المؤلف المسرحى مع الأحداث الكبرى والتغيرات التى مرت بها البلاد وأثرت أو حاولت أن تؤثر فى البنية الاجتماعية للمجتمع المصرى وبالتالى فى عناصر البناء الدرامى وفى شخصيات العمل المسرحى.

المسرح والمجتمع: المسرح هو ضرب من الأدب عند تناوله كنص، وضرب من الفنون عندما نتناوله كعرض مسرحي، وهو فى كلتا الحالتين لا يمكن أن ندرسه بمعزل عن المجتمع أو البنية الاجتماعية التى نشأ منها ولها، فالمسرح كظاهرة أدبية ينطبق عليه قول رينيه ويلك عن الأدب من أنه "نظام اجتماعى يصطنع اللغة وسيطا له، واللغة نفسها، إبداع اجتماعي، وإذا كان الأدب يمثل الحياة، فإن الحياة ذاتها حقيقة اجتماعية".(٢)

إذا فالعمليات الأدبية هى عمليات اجتماعية، فى مفهومها ووسيلتها، أو فى موضوعها أو فى جوهرها الذى هو "محاولة يبذلها بعض الأفراد المتميزين، وذوى القدرات الخاصة، من أجل فهم عالمهم الاجتماعي"(١٨)

لذلك يكون من غير المنطقى محاولة دراسة المسرح بعزله عن السياق الاجتماعى الذى يعايشه، والحقيقة أننا إذا درسنا التحولات الكبرى فى الآداب والفنون العالمية لأدركنا أنه لا يمكن فهمها وتفسيرها بمعزل عن التغيرات الاجتماعية المواكبة لها.(١٣)

التفسير الماركسى للعلاقة بين الأدب والمجتمع: اكد على إن الإطار المرجعى الخارجى أو الإحالة إلى الظروف الخارجية تعتبر ضرورية لتحقيق استيعاب كامل لأى نص من النصوص. ومن هذا المنطلق وضع المفكرون الماركسيون محكا رئيسيا للحكم على أى عمل أدبي، هو مدى إخلاصه فى رسم الواقع ووضعه فى الاعتبار.

التفسير البنيوى للعلاقة بين الأدب والمجتمع: فى محاولة للربط بين التيارين الماركسى والبنيوى يأتى لوسيان جولدمان (١٩١٣- ١٩٧٠) الذى يعتبر واحد من أهم أتباع جورج لوكاتش، ويحاول جولدمان من خلال دراسته لبنية العمل الأدبي، الكشف عن مدى تجسيد هذا العمل لبنية الفكر عند طبقة، أو فئة اجتماعية ينتمى إليها المبدع ويحاول فى دراسته من هذه الزاوية "أن يتجاوز الآلية التى وقع فيها التحليل الاجتماعى التقليدى للأدب، وذلك من خلال التركيز على بنية فكرية، تتمثل فى رؤية للعالم، تتوسط ما بين الأساس الاجتماعى الطبقي، الذى تصدر عنه، والأنساق الأدبية والفنية والفكرية التى تحكمها هذه الرؤية".(٤)

المسرح البروليتارى فى خدمة الحركات الثورية: إن المسرح البروليتاري، يضع نفسه فى خدمة الحركات الثورية السياسية وارتباط سياسته بسياسة وتحركات طبقة العمال والكادحين والمواطنين العاديين، بل إنه عمل على تكوين لجنة عمالية من النابهين منهم لتقوم بالدعاية لهم ولأهدافهم وللمسرح البروليتارى الساهر على قضاياهم".(١٦)

لقد وضع المسرح البروليتارى همه الأول فى تجسيد مأساة البروليتاريا ومصيرهم، فحدث التلاحم والترابط السياسى بين الفرد والمجتمع.

المسرح البيسكاتورى والتلاحم بقضايا الجماهير: على مستوى مضمون العرض المسرحي، فإن بيسكاتور يعتقد أن المسرح السياسى يجب ألا يكتفى بعرض الأحداث الفردية، بل يتخطى ذلك إلى تحليل انعكاساتها الاجتماعية والاقتصادية، وإلى إدراك جميع الوقائع التاريخية المتصلة بها بشكل ينقل الصورة الدرامية إلى الحدود والآفاق الملحمية.

المنهج السوسيولوجى لدراسة المسرح: إن دراسة العلاقة بين الأدب والمجتمع قديمة قدم فكرة المحاكاة الأفلاطونية وفكرة الواقعى والمحتمل الأرسطية لكن أقدم تناول مباشر حاول رسم بناء نظرى وفلسفى لهذه العلاقة يعود إلى المفكر الإيطالى جيامباتيسافيكو (١٦٦٨- ١٧٤٤) فى كتابه المشهور مبادئ العلم الجديد، الذى تضمن نظريته الفلسفية والحضارية المعروفة بنظرية الدورة التاريخية. التى بلور فيها مفهوم نسبية الإنجازات

الإنسانية وتطورها فى مجالات الفن والعلم والفكر، والذى ينبع من فهمه لدور الإنسان فى خلق عالمه الاجتماعى وعلاقاته بمؤسساته ومن ثم فنونه الإبداعية.

وهنا حاول فيكو أن يربط بين الجنس الأدبى وطبيعة المجتمع ومن هذا المنطلق الذى يحدد أشكال أو أجناس أدبية بعينها ويربطها ببنايات اجتماعية محددة يمكن القول، بأنه هذا المفهوم يصدق أيضا على ارتباط نشأة الدراما مع ظهور المدنية والدولة "حيث استقر الناس وتم الاختلاط بين أفراد الطبقات المختلفة، بعكس تلك العزلة التى كانت تفرض نفسها على مجتمع الإقطاعيات الكبرى ما بين طبقة الإقطاعيين وطبقة العبيد".(١١)

الواقع الاجتماعى المصري: وكما أثرت الثورة على البنية الاجتماعية للمجتمع المصري، فغيرت من الأدوار الاجتماعية لأبناء الطبقات والفئات المختلفة من أبناء الشعب، وحاولت أن تحل الصراع الطبقى وأن تذيب ما بين الطبقات من فروق من خلال مجموعات من القوانين والتشريعات الاقتصادية والسياسية، أفرجت أيضا عن الطاقات الحبيسة لدى الجماهير والفنانين والكتاب معا، لقد جاءت الثورة بمناخ مسرحى ممتاز.

وأيضا خلقت ذلك المناخ الذى تقف فيه أمم كبيرة عند مفترق الطرق تفكر فى أى طريق تسلك هذه اللحظة المتسائلة، التى تشمل الماضى بالتحليل، وتنظر إلى الحاضر بجدية وثورية، وتتطلع إلى مستقبل كثير الوعود، هى التى تخلق ما نسميه اللحظة المسرحية المناسبة والتى أحدثتها الثورة فى المناخ الفنى والأدبى فى مصر، والتى ساعدت على خلق مسرح مصرى جديد، لم يلعب دور جوق الدعاية للثورة وأفكارها، بل كان واجهة حضارية معبرة عن الثورة فالمسرح منذ البداية يحتل مكان الصدارة فى التعبير غير الرسمى عن الأحداث والآمال التى قامت الثورة من أجل تحقيقها"،(٨) والتى آمن بها المسرحيون حتى من قبل قيام الثورة ولكن لم تأتهم اللحظة المناسبة ليعبروا عن المكبوت فى صدورهم إلا مع الثورة.

وعلى سبيل المثال محمود تيمور ومسرحيته "المزيفون" قبل الثورة وهى تتعرض لشخصية الحاكم الذى يعد الأمة بالإصلاح، وربما يكون صادقا فيما يعد ويفكر، وعندما يتولى الحكم يتنكر للشعب ولنفسه ويساعده مريدو الغنائم والمكاسب الزائفة على حساب الشعب. ثم شخصية الصحفى أو رائد القلم الذى تنكر هو الآخر لرسالته ويجرى وراء مكاسب شخصية، هذه المسرحية لم ترى النور إلا مع الثورة.

كما ظهر يوسف إدريس الذى قدم مسرحيتين هما: "جمهورية فرحات" و"ملك القطن" وذلك فى موسم ١٩٥٦– ١٩٥٧ ثم جاء من بعده ألفريد فرج الذى قدم "سقوط فرعون" موسم ٥٧– ١٩٥٨ ثم لطفى الخولى– فسعد الدين وهبة موسم ٦١– ١٩٦٣، فيمخائيل رومان والذى قدم الدخان ٦٢– ١٩٦٣، كما أدلى الحكيم بدلوه فى هذه النهضة والتى بدأ المشاركة فيها بمسرحية "الأيدى الناعمة" موسم ٥٤– ١٩٥٥، وهكذا جاءت الثورة وأخذ كتاب المسرح، يظهرون واحد وراء الآخر، فى صف طويل متنوع الألوان المسرحية، كأنما كانوا على ميعاد.

وأيضا فى ظهور مسرح المخرج والذى بدأ منذ عام ١٩٥٢ يقف على قدميه فى مواجهة مسرح النجم الذى استنفذ كل طاقاته، وأصبح عاجزا عن تلبية حاجتنا الفنية والمتعددة الجوانب، وبدأت العروض المسرحية تأخذ شكلا جديدا لم يعتاده الجمهور من قبل فأصبحنا نلمس العروض المسرحية نوعا من الوحدة، ونوعا من الترابط بين عناصر العرض المسرحى ونوعا من الانسجام بين شكل العرض ومضمونه، وأصبحت الحركة المسرحية عنصرا تعبيريا كالكلمة المنطوقة سواء بسواء، وأصبحت نابعة من الموقف الدرامى ومرتبطة بسيكولوجية الشخصية.

كما قامت الثورة من جانبها برعاية هذا الفن، لإدراكها أهميته بالنسبة للجماهير فأنشأت الأجهزة الثقافية التى تتبنى وتحتضن هذا الفن ورجاله فأنشأت وزارة الثقافة عام ١٩٥٨ أكاديمية الفنون بمعاهدها المتخصصة– الباليه والكونسرفتوار– والسينما والمعهد العالى للفنون المسرحية. كما أنشأت الفرق الخاصة بالفنون الشعبية.

كذلك اهتمت الوزارة بتوسيع مجال انتشار الفنون، وحاولت جاهدة أن تشجع قيام فنون الأقاليم، بفضل قصور الثقافة التى أقيمت بعواصم كثيرة فى الأقاليم.

ومع كل هذا التطور ومع جوانب هذه النهضة المسرحية، إلا أنه كان هناك شيء يحير المسرحيين ورجال المسرح وهو ما يشير إليه على الراعى فى سؤالين طرحتهما الثورة على ضمائر الكتاب المسرحيين ورجال المسرح، أهمها "هل هذا المسرح وثيق الصلة بتراث البلاد وفنون العرض المسرحى عامة أم هو مسرح مستورد (معرب) مسرح مستعرب".(١٤)

وقد أدت محاولات الإجابة على هذا التساؤل إلى البحث عن مسرح مصرى جديد، يقدم ما يهم الشعب من قضايا ويستفيد من أشكال التراث الشعبى فى مظاهر العروض المسرحية، وتخالف الباحثة هنا على الراعى فى قوله وقد انبثق السؤال فجأة، دون مقدمات ظاهرة. لأن محاولات البحث عن شكل مسرحي، هى محاولات قديمة قدم ظهور المسرح المصرى نفسه على يد يعقوب صنوع الذى حاول الاستفادة إلى حد ما من مظاهر الفرجة الشعبية التى سبقته، بخلق موضوعات نقد اجتماعية، وخلق مسرح تحريضى قاوم به السلطات آنذاك.

بعد ذلك تعددت أحداث الواقع الحضارى بمكوناته السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية منها: قضية فلسطين، ونكسة يونيو ٦٧، والتحول الاشتراكي، ووفاة عبدالناصر، وعبور أكتوبر، ثم معاهدة السلام المصرية الإسرائيلية فى مارس ١٩٧٩ مع ما يصاحب كل ذلك من علاقة بين السلطة وأجهزة الحكم.

وهو ما نطلق عليه قضية الديمقراطية أو أزمة الحرية، ممثلة فى دور الكتاب والمثقفين فى هذا الواقع سلبا وإيجابا ودورهم فى التعبير عن هذا الواقع بكل ملابساته، منه استمدوا موضوعاتهم المسرحية وأشكالهم الفنية، لأننا فى قراءتنا لأدبهم لا بد أن نضع فى تصورنا النظم الموجودة والعلاقات القائمة والجو الثقافى السائد والصراعات المتطاحنة ولون الفكر المسيطر وقضية الحرية وموقف الرقابة وما إلى ذلك مما يكون البيئة أو المحيط أو ما نسميه حركة المجتمع على المستوى الواقعي، فى السياسة والاقتصاد وفى تركيبة الطبقات الاجتماعية.

لقد كان لنكسة يونيو أثرها فى المسرح السياسى بوجه خاص وطرحت أنواعا من المسرحيات التى من شأنها أن تؤلم وتعذب الذات العربية، كما أنها "أسهمت إلى حد كبير فى إبراز الشخصية النضالية للإنسان الفلسطيني".(١٢)

وعلى الفور كانت استجابة المسرحيين فى أعمال مسرحية، ينقصها الكثير فى قدرتها على التعبير عن اللحظة التى تعيشها الأمة العربية، وفى بنائها الفني، ومثال ذلك مسرحيات مثل المسامير ويا سلام سلم الحيطة بتتكلم ورأس العش، لسعد الدين وهبة الذى لجأ إلى التاريخ ليسقط عليه أحزان اللحظة، واستطاع عبدالرحمن الشرقاوى أن يكتب مسرحيات إسقاط سياسية، فكتب الحسين ثائرا وشهيدا وطنى عكا والثلاثية، النسر الأحمر، النسر والغربان، النسر وقلب الأسد.

ثم كتبت مسرحيات أكثر مباشرة وصراحة مثل محاكمة الرجل الذى لم يحارب للسورى ممدوح عدوان، والداروبش يبحثون عن الحقيقة، لمطصفى الحلاج، ونداء الأرض للفلسطينى عدنان ابوشرخ، ولعبة الحب والثورة لرياض عصمت والمهرج لمحمد الماغوط، وكيف تصعد دون أن تقع لوليد إخلاصى وكتب عصام محفوظ مسرحية القتل، وهى مسرحية سياسية لبنانية.

فالمسرح بين العرب المحدثين "ولد فنا سياسيا"،(٣) منذ البداية، هادفا منذ البداية، ونظر إليه على أنه وسيلة تحضر ومحاولة لتلاقى ما فات الأمة العربية من تطور ثقافى جاد، ومنذ أن كتب يعقوب صنوع أولى مسرحياته مطالبا بالحكم النيابى أو مهاجما لاستبداد الخديوي، أو التدخل الأجنبي، أو ناقدا لبعض الأخلاقيات المتخلفة السائدة فى المجتمع المصري.

أثر ثورة يوليو وحكم العسكر على المسرح المصري: قامت ثورة يوليو، وأفرجت عن الطاقات الحبيسة لدى الجماهير والفنانين والكتاب معا، فلقد جاءت بمناخ مسرحى ممتاز هو الذى خلق المسرح الناهض فى كل مكان، ومن حسن حظ المسرح أن وجد المكان خاليا تماما حين قامت الثورة، فالسينما المصرية قضت على الفرق المسرحية. والتقى شباب آمن بالثورة والثقافة الثورية، ووضعوا عواطفهم وأحلامهم وعقولهم وأرواحهم فى خدمة المسرح المصري، وبعد الثورة أخذ الكتاب يظهرون واحدا بعد الآخر فى صف طويل متنوع الألوان المسرحية، فظهر نعمان عاشور الذى قدمت أعماله فرقة المسرح الحر (المغناطيس– الناس اللى تحت– سيما أونطة– صنف الحريم– عيلة الدغورى– الناس اللى فوق).

ثم ظهر يوسف إدريس الذى قدم له المسرح القومى (جمهورية فرحات وملك القطن) وألفريد فرج قدم له المسرح القومى (سقوط فرعون) وظهر لطفى الخولى وميخائيل رومان وفتحى رضوان إلى جوار توفيق الحكيم الذى دعم إنتاجه بلون شعبى من ألوان المسرحيات هو الفانتازيا والأوبريت كما فى (الصفقة– السلطان الحائر).

وعملت الثورة على رعاية هذا الفن إذ أنشأت وزارة الإرشاد القومي، فأنشأت أكاديمية الفنون، وعملت على التوسع فى هذا الفن، ونشره فى الأقاليم بفضل قصور الثقافة، إلى جوار ذلك توسعت الدولة فى إرسال البعثات إلى عواصم البلاد المسرحية (بوخارست–

موسكو- براغ- بكين) وغيرها من عواصم البلاد الاشتراكية، ومنذ أوائل الستينيات أخذ مبعوثو الوزارة من الفنيين والموسيقيين يفدون إلى البلاد حاملين مكتسباتهم الفنية أمثال (سعد أردش- كرم مطاوع) اللذين أسهما إسهاما مرموقا فى الحركة المسرحية.

فقدم سعد أردش مسرح الجيب وبه كثير من العروض الفنية. وظهرت المسرحيات التعليمية (عسكر وحرامية) لألفريد فرج- (شمس النهار) لتوفيق الحكيم وخطا المسرح الشعرى خطوات واسعة على يد عبدالرحمن الشرقاوى فى مسرحياته (مأساة جميلة- الفتى مهران- الحسين ثائرا- الحسين شهيدا- وطنى عكا- النسر الأحمر- الغربان- النسر وقلب الأسد). وتعد مسرحيات صلاح عبدالصبور الميلاد الحقيقى للمسرح الشعرى فكتب (مأساة الحلاج- مسافر ليل- ليلى والمجنون- الأميرة تنتظر- بعد أن يموت الملك).

وتطورت المسرحية السياسية على يد على سالم كما فى (مأساة أوديب) وميخائيل رومان فى (الدخان- العرضحالجى- ليلة مصرع جيفارا) ولطفى الخولى فى (الأرانب- القضية- قهوة الملوك)، وحلق محمود دياب فى أجواء الفانتازيا كما فى (باب الفتوح)، وظهر المسرح التراثى الذى استفاد من المأثورات والتراث الشعبى فى الصيغة والمضمون ومن أهم كتاب هذا اللون (ألفريد فرج- نجيب سرور- شوقى عبدالحكيم- محمود دياب) إلى جانب أحمد على باكثير الذى اتجه إلى اختيار موضوع مسرحياته من التاريخ الفرعونى كما فى (أوديب وأوزوريس- الفرعون الموعود) إلى جانب التاريخ الإسلامى...

ورشاد رشدى كما فى (عيون بهية- بلدى يا بلدى- الفراشة- رحلة خارج السور) وخلال تلك الفترة ظهرت دعوات لتقديم مسرح عربى بعيدا عن الصيغة الغربية على يد يوسف إدريس وتلاه توفيق الحكيم فى كتابه (قالبنا المسرحي).

وفى هذا الصدد يقول رشاد رشدي إن المسرح والمجتمع بينهما علاقة هندسية، قد تكون عكسية وقد تكون طردية. بمعنى أنه حينما تزيد الضغوط بشدة على المجتمع يظهر المسرح. ويبرز ويتقدم ليظهر دوره الهام فى تغيير المجتمع كذلك حينما يسبق المجتمع المسرح بظهور ثورة يتحول المسرح كى يلحق بهذا المجتمع الجديد. وهذا ما حدث للمسرح المصرى بعد ثورة يوليو. فقد تأثر المسرح بالثورة تأثرا كبيرا. وقد ظهر هذا التأثر الثورى على المسرح عن طريق التأثير المباشر فيتضح فى معالجة الكاتب لمواقف خلقتها الثورة. فقد دبت الثورة روحا جديدة فى أدب المسرح. وتتمثل هذه الروح فى الإيمان بمجتمع جديد يقوم على قيم جديدة.. لا تسمح لأحد بالتخلف عنها. بل تدعو الجميع إلى المساهمة فيها.[٩]

ونحن لا ننكر وجود المسرح قبل الثورة. ولكنه كان موجودا مبعثرا يرتبط بقيام فرقة مسرحية أو أخرى. فإذا زالت زال المسرح معها. فقد كانت كلها محاولات وجهود فردية متناثرة يمكن أن تتصف بأنها حركة مسرحية.

ولكن بعد مجيء الثورة. بدأت الخيوط تتجمع والدائرة تتسع ويرجع ذلك إلى عناية الدولة بعد الثورة بالمسرح، ذلك الفن الجماعى الذى يعبر عن روح الشعب فى كل مكان.

وقد تولد الوعى بالكيان القومى رغبة فى التعرف على الذات الجماعية. فظهرت هذه الرغبة فى إقبال الجماهير على المسرح بشكل لم يسبق له نظير. وصاحبت هذه الرغبة استجابة لها زيادة ملحوظة فى عدد المسرحيات المؤلفة. وكتاب المسرح أيضا. حتى أصبح لا يمضى عام دون أن تشاهد مسارحنا أكثر من مسرحية جديدة. وأهم ما يميز هذه المسرحيات أنها جميعا قد تأثرت بالثورة. وليس هذا بالشيء المستغرب. فالمسرح أداة جماعية هو ألصق الفنون بالمجتمع وأكثرها عكسا لروح الجماعة وتجاوبا معها.[٧]

إذن كانت الصورة بمثابة نقطة انطلاق للمسرح. لأنها كانت نقطة انطلاق لروح الشعب المصرى التى ظلت حبيسة فترة من الزمن.

وعندما نتحدث عن المسرح كبناء يتطور. وكتعبير عن وثبة الشعب وتطلعاته لا نتحدث عنه كدار للعرض. ولكن يأتى فى المقام الأول الكاتب المسرحى فبدون النص المسرحى الأصيل لا يمكن أن يوجد المسرح. وقد وجد النص بعد الثورة بصورة لم تكن موجودة من قبل. فقد جاء المجتمع الجديد المتحمس للثورة ومبادئها ويبحث عن مساوئ القديم الذى أسماه بالعهد البائد. فجاءت الأعمال فى هذه الفترة تظهر مساوئ القديم والدعوة إلى مبادئ الثورة الستة. وذلك ما حدث فى فرقة "المسرح الحر" عام ١٩٥٢ عندما كونها خريجو معهد التمثيل ولم تكن الفرقة القومية قادرة على استيعاب كل الخريجين. فقد اختار المسرح الحر أعمالا ذات طابع وطنى حماسى فى أوائل عروضه. الأرض الثائرة.. الرضا السامي. ثم اتجهت إلى تقديم المسرحيات الاجتماعية تستمد أحداثها وشخصياتها من الواقع المصرى على نحو يختلف عما تقدم من مسرحيات فاترة كانت سائدة فى الفرقة.

وقد بدأت أعمال الثورة إلى تقدم تتميز بحيوية واضحة فى طرح الأفكار وذلك حين نجحت مجموعة عبدالناصر فى أن تحسم الصراع لصالحها داخل مجلس قيادة الثورة وخارجه ١٩٥٤ ثم أمسكت زمام النظام والسلطة بأيد قوية كى تعيد صياغة أسس الواقع المصرى سياسيا واقتصاديا واجتماعيا ولم تكن الثقافة بعيدة عن هذه القضية بطبيعة الحال. فنشئت مصلحة الفنون وشكلت لجنة لدراسة أوضاع المسرح. وأوصت بتكوين فرقة قومية قوية وأخرى للتجارب مع تشجيع الفرق الخاصة والترجمة ونشر الثقافة المسرحية.

وتنفيذا لهذه التوصيات اختير أحمد حمروش لتولية الإدارة المسرحية. وكان يستعد لتقديم مسرحية الافتتاح "إيزيس" لتوفيق الحكيم. ولكن أحداث العدوان الثلاثى جعلته يتراجع عن الافتتاح.. وأخذ البحث عن مسرحيات وطنية وبدأ المسرح يتحول فى اتجاه المعركة وقدم أعمالا ذات الفصل الواحد منها: عفاريت الجبانة لنعمان عاشور وصوت مصر لألفريد فرج، معركة بورسعيد لعبدالرحمن خليل.[١٥]

تلك كانت الصورة الدرامية لميلاد المسرح المصرى الجديد مع المعركة. فأنتجت ثورة ١٩٥٢ جيلا جديدا من الكتاب المسرحيين كتب فى قضايا تعنى شعبهم بصورة مباشرة مقدمين شخصيات مصرية صميمة. وغالبا ما كانت لغتهم هى العامية المصرية. ويجمع النقاد على أن مسرحية الناس اللى تحت لنعمان عاشور التى عرضت فى ١٩٥٦ تعد بداية مرحلة جديدة فى تاريخ التأليف المسرحى العربي؛ إذ إنها استبدلت باللغة الفصيحة اللغة العامية وبالحوار الذهنى الخالص الحوار الواقعى العفوي، وبالشخصيات المستدعاة من متحف التاريخ شخصيات عادية مما يصادفه الناس فى الطريق العام، وبالعقدة الدرامية التقليدية المشكلة الاجتماعية المأخوذة مباشرة من ظروف الحياة العادية لعامة الناس. وعلى أيدى هذا الجيل عبرت المسرحية من المرحلة الكلاسيكية إلى المرحلة الواقعية.

فلا شك أن الثورة، قد فجرت كل هذه الطاقات من الكتاب والفنانين وأمدتهم بالجو الملائم لتنمو ملكاتهم وتترعرع. وفى هذا الصدد يؤكد نعمان عاشور أن الثورة قدمت مجموعة من الرجال عبروا عن حياتنا وشكلوا وعينا ورؤيتنا، حيث قدمت طبقة وسطى وكيف تندمج مع الآفاق التى تتطلع إليها الثورة.

ويضيف: لقد نقلتنا ثورة يوليو وهى التى أتاحت لنا أن نكتب ونمثل ونخرج، وهذه كلمة حق، واعترف أنى واحد من نتاج هذا الجهد الذى قامت به الثورة والمناخ الذى أتاحه للناس أن يعبروا عن أنفسهم من خلال الجامعة الشعبية التى تبنتها الثورة جامعة ثقافة حرة، وتم عمل قصور ثقافة مماثلة لنماذج تم استيرادها من الاتحاد السوفيتي، أصبحت بعد ذلك (الثقافة الجماهيرية) وقد خرج حشود من الكتاب والفنانين من هذه الجامعة.[١٩]

ليس معنى هذا أن كل هذه المآسى أو الكوميديات كاملة أو قريبة من الكمال من الناحية الفنية. فهى تختلف نضجا ولكنها فى مجموعها يمكن أن تعد بدايات مبشرة لمسرح قومى حقيقي.

وقد ارتكب بعض هؤلاء الكتاب أخطاء جسيمة فى الناحية الفنية ولا سيما فى بداية الطريق حين فهموا وظيفة الأدب الملتزم فهما ميكانيكا.ف نحو إلى الموضوع الجزئى وإلى التعبير المباشر. ولكن الدلائل بعد ذلك تدل على أنهم جميعا سعوا إلى النضج الفني. ونضج إنسانى واضح تماما أيضا. ولكن بفضل ما أسبغته الثورة عليهم من رعايا وتبنٍ. والذى يسجله التاريخ فى مصر أنها خرجت من أفئدة كتابها أدبا قوميا لا شبهة فى قوميته. أدبا لا يقوم على الاقتباس أو الاحتذاء. بل أدبا خامته تربتنا الثورية. قام على الخلق والابتكار من خلال ما يطرحه كل كاتب من مشكلة بنفسه ويبتكر عقدتها. وحلها بنفسه. ويبنى بناءها ويتصور شخصياتها دون معاون من نموذج يحتذى به. أو صورة تنسخ مما أتاح للمسرح المصرى أن يحقق ذاته المصرية.

أما من حيث الفرق المسرحية. فقد كان هناك ثلاث فرق قبل الثورة. اثنتان تحت إشراف الحكومة هما: "الفرقة المصرية للتمثيل" وتقدم الهزليات والمليودراما والمسرحيات الشعرية. والفرقة الثانية "فرقة المسرح المصرى الحديث" وكانت تسير على نفس النهج. وبعد الثورة ضمت الفرقتان تحت اسم "المسرح المصرى الحديث" بإدارة يوسف وهبى حتى ١٩٥٦.. واستمرت هذه الفرقة تقدم ما كان يقدم قبل الثورة- ثم قدمت مسرحيتان تتجاوبان مع الأوضاع وهما المزيفون والأيدى الناعمة.

وظلت مسرحيات الفارس والفودفيلات تقدم إما بفرقة الريحاني. أو على مسرح فرقة إسماعيل يس الذى كونها ١٩٥٤ وكانت تجتذب كثيرا من الجمهور حتى ظهرت فرق التليفزيون المسرحية سنة ٦١- ١٩٦٢.

فقدم كل من نعمان عاشور أعمالا هامة هي: الناس اللى تحت، الناس اللى فوق، علية الدغوري. وأتيح ليوسف إدريس أن يكتب جمهورية فرحات. ملك القطن، اللحظة الحرجة، وكذلك ألفريد فرج الذى كتب سقوط فرعون، حلاق بغداد، سليمان الحلبي، وسعد الدين

الاحتكار. فجاءت دعوته فى الأيدى الناعمة تأييدا وليست تبشيرا لرؤية مستقبلية. وهذا ما يؤخذ على كتابنا فى هذه المرحلة التى نعتبر أعمالهم لم تصل إلى مرحلة شجاعة المواجهة الفكرية.

وتعرض الباحثة ذلك ضمن نماذج مسرحية هي الناس اللى تحت لنعمان عاشور، السبنسة لسعد الدين وهبة، الأيدى الناعمة لتوفيق الحكيم.

جاءت هذه الأعمال الدرامية وغيرها بعد الثورة لتؤكد ارتباطها بقضايا المجتمع وحرصها على تصوير فساد القيم القديمة. وكانت هذه الأعمال فى أفضل صورها. تعطى صورة فنية لمجتمع يموج بالصراعات بين قيم قديمة فاسدة وأخرى جديدة صحيحة. ولكن لم يتم إرساؤها بعد. بل تظل دائما كأمل بعيد فى مستقبل مشرق. وهى فى النهاية دعوة إلى الإصلاح الاجتماعى حتى تسود العدالة فى المجتمع. وغالبا ما يتقمص الكاتب فى هذه الأعمال الشخصية الثورية بغرض بث أفكاره وآراءه التى هى غالبا أمورا حدثت بالفعل. ولكن ينقصها التبشير بالرؤى المستقبلية ففى الناس اللى تحت نجد انطلاقة عزت ولطيفة إلى مصر الجديدة من أجل حياة أفضل ولكن نعمان عاشور لم يرسم مصر الجديدة أو معالمها، كذلك فى السبنسة وعى وإدراك صابر وهو فى قميص المجانين بأن القنبلة حتنفجر فالثورة التى يبشر بها قد حدثت بالفعل ومضى على حدوثها سنوات وسنوات. إذن هذا ليس بالتبشير.

وأيضا سالم فى الأيدى الناعمة العامل الذى يوجه كل من البرنس العاطل والدكتور المثقف إلى الاهتمام كضرورة هو تأييد لمطالب الثورة. إذن أين التبشير للمجتمع الأفضل؟

لذا فلم يواكب اهتمام نعمان عاشور بالصراع الطبقى فى الناس اللى تحت بين الأجيال القديمة وبين الجديد المبشر. واختياره للشخصيات التى تتفق مع الواقع الاجتماعي. راسما لهذه الشخصيات بأبعاد جسمانية ونفسية واجتماعية بحيث تكون شخصيات متباينة متناقضة ليتولد منها الصراع الذى يحقق الوحدة المنشودة فى كل عمل فني. ولكى يحتدم الصراع ويستمر إلى النهاية يجب أن يكون بين هذه الشخوص شخصية محورية من الطراز القوى العنيد الذى لا يقنع بأنصاف الحلول. فإما يبلغ كل ما يريد أو يتحطم. وغالبا ما يكون التطور فى هذه الشخصية أقل منه فى غيرها.

والصراع ينبغى أن يكون متدرجا فى الصعود فلا يلحقه ركود أو جمود فى الطريق. ولا تثبت به طفرة حتى يبلغ الذروة. ويصدق هذا الصراع الرئيسى الذى يحكم المسرحية كلها من أولها لآخرها. ولكن هذه الشخصية المحورية أو الرئيسية لم تتوفر فى أعمال نعمان عاشور رغم وجود ألوان من الصراعات فى العمل الواحد.

فمسرح نعمان عاشور "تأريخى تسجيلي" يرصد صراعات البيئة ويهتم بصراعات الطبقات المتعددة الدنيا والوسطى والعليا. ويلاحق التغييرات المختلفة التى تعقب الثورة والانقلابات الاجتماعية. وهو نفسه يعترف بأنه أخذ قالبا جديدا مناسبا لهذه التغييرات فى المجتمع المصرى وجميع الدراسات تجمع على أنها مدرسة تولستوي. جوركي. وتشكيوف التى ترصد الواقع وتدعو للتغيير وتلاحق الشخصيات المختلفة الممثلة بقطاعات المجتمع. وهو مسرح مهلهل البناء خالٍ من الصراع بين القوى المتضاربة وهو مسرح سماه مندور مسرح "الريبورتاج" وهو مسرح "الأوتشرك" عند تشكيوف وجوركى.(٦)

وعند الحديث عن مسرح سعد الدين وهبة الذى ينتمى إلى تيار الأدب المصرى الحديث بوجه عام. وأدب المسرح بصورة خاصة. هو تيار النقد الاجتماعى والسياسى الذى فرضته ظروف تخلف المجتمع المصرى قبل ١٩٥٢ وبعدها. وظروف إحساس المثقفين والكتاب المصريين لهذا التخلف الذى يعانيه مجتمعهم. وعدم استسلامهم للقوى الخفية والطاهرة التى ترمى إلى عزلهم عن القيام بواجبهم نحو المجتمع.

كما يرى الباحث أن هناك ارتباط بين سعد الدين وهبة وتوفيق الحكيم وخاصة فى أعمال النقد الاجتماعى عند الحكيم إلا أن الحكيم جعل أحداثه تدور فى المدينة. بينما سعد الدين وهبة اختار القرية والريف المصري. إلا أن الموقف النقدى الاجتماعى والمعالجة الكوميدية الساخرة والاعتماد المطلق على الحدث المسرحى الكامل والشخصيات النمطية كلها قسمات فكرية وفنية مشتركة بين الحكيم وسعد الدين وهبة.(١٠)

وعند تطبيق ذلك على مسرحية الأيدى الناعمة لم يستطع الحكيم التخلص نهائيا من مذهبه الفنى فى المسرح فالشخصية تتجلى من خلال القضية والمشكلة. ومسرحه هو المسرح الفكرى وهو مسرح تقليدى فى بنائه رسم الشخصية ولكن العنصر المميز لهذه الشخصيات ليس العاطفة أو الماديات بقدر ما هو قضية فكرية.

فاهتم توفيق الحكيم بالفكر وهو يعالج القضايا الاجتماعية. فنرى محورا مزدوجا تدور حوله المسرحية هو ذلك المحور الممتد من مشكلة الإنسان مع النظام.

ففى الأيدى الناعمة يعالج توفيق الحكيم مشكلة العدل والسلام كوجهين لعملة واحدة هى مستقبل الإنسان على هذه الأرض. ولكن يعاب عليه أن هذا المنهج قاده إلى طريق مسدود ولم يسبق الأحداث بصدق بصيرته. ولكنه يقدم الحلول للأزمة فى إطار البديل. أى الصناعة الكبرى بديل الرأسمالية.

لذا تخلص الباحثة إلى اتساع مفهوم الصراع الدرامى نتيجة للتغيرات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية التى تركت صداها فى حياتنا المصرية وأصبحت الأنماط الجديدة من المسرحيات لا تتضمن صراعا محددا ومركزا بين طرفين. بل صراعا خارجيا بين الشخصيات المتعددة. وصراعا داخليا يجرى داخل النفس البشرية.

فى الناس اللى تحت تناول نعمان عاشور خطا دراميا وسياسيا هو الصراع بين عالمين يبشر فى النهاية بانتصار الجديد. هذان العالمان ممثلان فى عمارة بهيجة هانم التى تمثل بشقتها العليا مركزا للقيم البورجوازية الجوفاء وبين ساكنى البدروم فى نفس العمارة حيث تسكن الأنماط المقهورة الباحثة عن حياة أفضل. وهذان رمزان للبناء الاجتماعي. ولا بد من الصعود من السفلى للعليا أو العكس حتى تذوب الفوارق الطبقية ويتساوى الجميع فى المجتمع.

أما أحداث السبنسة التى تدور فى قرية الكوم الأخضر فهى تجسيد واقعى لمصر كلها بما فيها آنئذ من مآسى وطغيان. والقنبلة الضائعة هى الثورة التى توجد فى كل مكان ولا بد لها إزاء تعسف الطبقة الأولى لطبقة السبنسة من أن تنفجر ذات يوم لتغير الوضع الطبقى الظالم وتحتل الطبقة المقهورة مكانها فى مقدمة السلم الاجتماعي. أما الطبقة المستغلة فلا بد أن تتقهقر بحكم فسادها إلى المؤخرة (السبنسة). ومن هنا يأتى خط الصراع الرئيسى بين ممثل السلطة وبين الطبقة المقهورة التى يعيش داخلها القرويون. هذا على المستوى الاجتماعي.

وبالنسبة للأيدى الناعمة فهى تتناول جوانب حياة الإنسان فى المجتمع وفيه تختلط العناصر النفسية بالعناصر الاجتماعية. النفسية النابعة من ذات الإنسانية الاجتماعية التى ولدتها فى الفرد حياته داخل المجتمع. وهذا يؤكد رأى محمد مندور على مسرح الحكيم "بمسرح الحياة".

كما يلحظ الباحث أن الأيدى الناعمة تقوم على الاختلاف بين مفهوم الحياة قبل الثورة ومفهومها بعد الثورة فالأول يقبل حياة التنطع والبطالة. أما الثانى فيقوم على التعاون بين الجميع وخدمة المجتمع الجديد. وليس فيه مكان لمن لا يخدم أو يعمل حتى تذوب الفوارق القائمة. والعمل الذى ينبع من الحب والهواية هو أساس المجتمع الجديد حتى ولو كان من الأمراء المطرودين.

وفى إطار الوعى بالأعمال الثلاثة من خلال الصراع المتباين فيها سنلاحظ مدى ارتباط هذه الأعمال بالمجتمع بصورة مباشرة. فى الناس اللى تحت يبدو الصراع القائم بين البورجوازية الوسطى الممثلة فى بهيجة هانم وبين طبقة المقهورين طبقة الدنيا وهم سكان البدروم صراعا لم يرتفع إلى مرتبة الصراع الاجتماعى أو صراع بين طبقتين، بل صراع من أجل المنفعة لكليهما.

النتائج والتوصيات:

من دراسة العلاقة بين المسرح والمجتمع فى مصر وهى الهدف الأساسى من هذا البحث خلصت الباحثة إلى مجموعة من النتائج من خلال دراسته لتاريخ المسرح المصرى الحديث مستخدما منهج التحليل السوسيولوجى للأعمال المسرحية التى واكبت التغيرات الاجتماعية التى أصابت البنية الاجتماعية فى مصر، مستخدمة نفس المنهج والذى يتلخص فى التحليل الاجتماعى للنص المسرحى بحثا عن قيمه الدرامية الأساسية، والتى تعكس واقع التغير الاجتماعي، وأهم الأفكار التى يحملها الكاتب لشخصياته والتى تتجسد ردود أفعالها إزاء هذا التغير، ولقياس مدى وعى الكاتب بقضايا مجتمعه، وكيفية توظيف أدواته فى بناء درامى اجتماعي، يحاكم فيه الكاتب مجتمعه، وأفراده، بحثا عن حياة أفضل ولتجاوز سلبيات المراحل المتعاقبة فى مراحل لاحقة، حتى لا يعوق الأفراد مسيرة الثورة. ومسيرة المجتمع من وجهة نظر الكاتب المسرحي، ويمكن رصد أهم النتائج التى توصلت إليها الباحثة فى نقاط هي:

١. هناك شبه إجماع بين المختصين على وجود تلك الرابطة القوية بين المسرح والمجتمع منذ نشأته حتى الآن، ولذلك لابد من دراسة المسرح المعاصر من خلال السياق الاجتماعى المعايش لظهوره، وأنماط العلاقات والبنى الاجتماعية السائدة فيه، ثم محاولة ربط كل هذا بالتطورات والتغيرات الاجتماعية، وربطها باللحظة التاريخية التى ظهرت فيها، وعلاقة كل ذلك بذات المبدع التى تتفاعل مع مجتمعه وقضاياه