مسرحنا

رئيس مجلس الإدارة
اللواء خالد اللبان

رئيس التحرير
محمد الروبى

السنة الثامنة عشرة | العدد 965 | الإثنين 23 فبراير 2026

أسبوعية تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة

«ديك الجن» لملحة عبدالله
و«عطيل» شكسبير .. دراسة مقارنة

نوادى المسرح
فى عالم متغير

المسرح والجمهور..
أزمة وعى أم أزمة خطاب؟

ورشة حكي بعنوان «روحانيات رمضانية»

بثقافة أسيوط استعدادا لاستقبال شهر رمضان

نظم قصر ثقافة أسيوط يوما ثقافيا فنيا متنوعا للأطفال وذلك بمقر مدرسة نبيل العزبي بمحافظة أسيوط، احتفاء بقرب حلول شهر رمضان المبارك.

في إطار أنشطة الهيئة العامة لقصور الثقافة برئاسة اللواء خالد اللبان، وضمن برامج وزارة الثقافة.

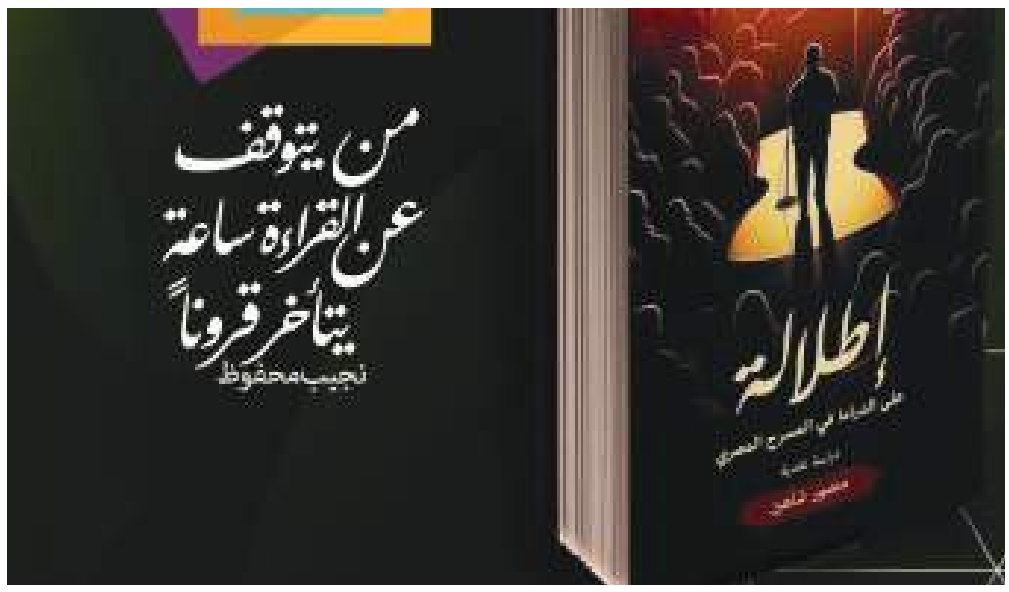
تضمن البرنامج باقة من الأنشطة الثقافية والفنية، حيث أقيمت ورشة حكي بعنوان «روحانيات رمضانية» تناولت فضل شهر رمضان المبارك وأهم مظاهره الروحية والاجتماعية، في أجواء تفاعلية تهدف لتعزيز قيم التسامح والتكافل والانتماء.

كما شهد اليوم عددا من الورش الفنية المتخصصة قدمها الفنان إبراهيم حسين، شملت ورشة لتعليم أساسيات الرسم والتلوين، وورشة لتصميم وتنفيذ فانوس رمضان باستخدام الورق المقوى، إلى جانب ورشة للطباعة على الورق، وأخرى لرسم البورتريه، عبر خلالها الأطفال للتعبير عن رؤيتهم للشهر الكريم من خلال أعمال فنية عكست خيالهم وإبداعاتهم.

أقيمت الفعاليات ضمن خطة إقليم وسط الصعيد الثقافي بإدارة جمال عبد الناصر مدير عام الإقليم، وتنفيذ فرع ثقافة أسيوط بإدارة خالد خليل، تأكيدا على دور قصور الثقافة في اكتشاف ورعاية المواهب الصغيرة، وتنمية الحس الفني والإبداعي لدى النشء، وتعزيز القيم الروحانية والاجتماعية المرتبطة بالشهر الفضيل.

جديد «قصور الثقافة»

«إطلالة على الدراما في المسرح المصري» بسلسلة كتابات نقدية



صدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتاب «إطلالة على الدراما في المسرح المصري» للدكتور منصور شاهين، وذلك ضمن إصدارات سلسلة كتابات نقدية.

النظرية النقدية الحديثة للعرض المسرحي

وجاء في الكتاب: »أكدت النظرية النقدية الحديثة أن المعاني تبرز فقط في عملية العرض المسرحي وأن هذا يحدث فقط إذا كان هناك مشاهدون، وترقى وجهة النظر هذه إلى أن تخوّل للجمهور سلطة عظيمة الشأن لأننا إذا قبلنا بها، فإن المسئولية النهائية لمعنى مسرحية وتفسيرها قد انتقلت من الكاتب المسرحي والمخرج والممثل إلى الجمهور.

ومن هنا نجد أن الدراما والعرض المسرحي نظام محير من النظريات النقدية التي تزعم أنها تساعد في تسهيل الاستجابات، وهناك آراء متباعدة إلى حد كبير، فالعلماء يختلفون، فيما إذا كان المؤدي يستطيع أن يُعد، بمعنى ما واحدا من المشاهدين أم لا، إذن لماذا نستخدم نظرية نقدية على الإطلاق؟«.

الإجابة ليست أن نرفض أو ننسى استجاباتنا العاطفية أو الذهنية للعرض، ولكن الأحرى أن يمكننا أن نبدأ في فهم استجاباتنا وكيف تولدها العروض المسرحية لنا، فالمسرح لا يوجد في فراغ، إنه يوجد داخل إطار ثقافات ومجتمعات ويعمل على مستويات كثيرة مستخدما شفرات وأعرافا وقواعد.

وتعنى سلسلة «كتابات نقدية« بنشر الكتابات النقدية القديمة والحديثة والمعاصرة النظري منها والتطبيقي من أجل تواصل مثمر مع فنون الأدب، مدير التحرير محمد التابعي، سكرتير عبد العليم عبد الفتاح، تصميم الأغلفة عماد عبد الغني.

همت مصطفى

«النجمة التي سقطت من السماء» و«حكاية في حكاية»

الأول مناصفة نوادي مسرح الطفل بإقليم غرب ووسط الدلتا الثقافي

شهد مسرح قصر ثقافة الأنفوشي، بالإسكندرية حفل ختام عروض نوادي مسرح الطفل للموسم الحالي لمحافظات إقليم غرب ووسط الدلتا الثقافي، التي نظمتها الهيئة العامة لقصور الثقافة برئاسة اللواء خالد اللبان، في إطار برامج وزارة الثقافة لدعم إبداعات النشء بالأقاليم.

حضر الحفل محمد حمدي، رئيس إقليم غرب ووسط الدلتا الثقافي، الفنانة الدكتورة منال يمني، مدير فرع ثقافة الإسكندرية، وأعضاء لجنة التحكيم: المخرج شاذلي فرح، والمخرجة تغريد عبد الرحمن، والفنان عمرو حمزة، مدير نوادي مسرح الطفل، إلى جانب لفيف من المخرجين والمسرحيين.

وفي كلمته، وجه رئيس الإقليم الشكر لوزيرة الثقافة، ورئيس الهيئة العامة لقصور الثقافة، وجميع الإدارات المعنية التي أتاحت الفرصة لاكتشاف الطاقات الإبداعية للأطفال، وفتح آفاق تبادل الخبرات بين المخرجين، مؤكدا أن مسرح الطفل يمثل ركيزة أساسية في تنمية الوعي وترسيخ قيم الانتماء.

كما أعرب عن سعادته باستضافة حفل ختام العروض بقصر ثقافة الأنفوشي، الذي يعد أحد المنارات الثقافية المهمة بالإسكندرية، ويقدم فعاليات متنوعة على مدار العام، تأكيدا لدور الحركة الثقافية في اكتشاف المواهب الصغيرة وصقلها.

من ناحيتها، توجهت مدير فرع ثقافة الإسكندرية بالشكر إلى الفرق المسرحية المشاركة، مثمنة جهود الفنيين والإداريين وأعضاء لجنة التحكيم، وكل من ساهم في خروج الحفل بهذه الصورة المشرفة.

وأكدت أن هذا الحدث يأتي بمثابة عرس فني حقيقي يستهدف توطين مناخ الإبداع لدى الأطفال، باعتبارهم طاقات المستقبل، ويعكس حجم الجهد المبذول لدعم مسرح الطفل والارتقاء به.

وفي كلمتها، أكدت المخرجة تغريد عبد الرحمن أن مسرح الطفل هو مكان الحلم الأول، وأول مساحة يشعر فيها الطفل أن صوته مسموع، ووجهت الشكر لكل طفل اتخذ قرار الصعود إلى خشبة المسرح والوقوف داخل بؤرة الضوء ليقول: «أنا قادر»، كما توجهت بالشكر لكل مدرب ومخرج منح الطفل فرصة أن يخطئ ويتعلم، وكذلك أولياء الأمور الذين دعموا أبناءهم وتحملوا مشقة البروفات، ليؤكدوا أن المسرح ما زال بخير، وأخيرا المخرجين ومصممي الإضاءة والديكور والملابس، الذين أثبتوا أن الإبداع لا يقاس بكثرة الإنتاج.

وأشار الفنان عمرو حمزة، إلى أهمية استمرار الفرق الفائزة في التدريب خلال الفترة المقبلة، استعدادا للمهرجان الختامي الذي تنظمه هيئة قصور الثقافة بالقاهرة، بما يسهم في الارتقاء بالمستوى الفني وتقديم عروض تليق باسم الإقليم.

وتواصلت فعاليات الحفل بإعلان نتائج العروض المسرحية الفائزة وجاءت كالتالي:

جائزة أفضل عرض:
المركز الأول: «النجمة التي سقطت من السماء» لمركز طنطا الثقافي مناصفة مع عرض «حكاية في حكاية» لبيت ثقافة بولكلي
المركز الثاني: «مدينة الثلج» لقصر ثقافة الأنفوشي
المركز الثالث: «جنينة الأحلام» لقصر ثقافة الأنفوشي

ومنحت لجنة التحكيم الخاصة لأفضل عمل جماعي لعرض «ملوك والملك سمكموك» لقصر ثقافة غزل المحلة

جوائز النصوص:
المركز الأول: محمود قناوي عن عرض «النجمة التي سقطت من السماء» لمركز طنطا الثقافي
المركز الثاني: أحمد عبد الرؤوف عن عرض «حكاية في حكاية» لبيت ثقافة بولكلي
المركز الثالث: سامح الرازقي عن عرض «ملوك والملك سمكموك» لقصر ثقافة غزل المحلة

جوائز الإخراج:
المركز الأول: أحمد عبد الرؤوف عن عرض «حكاية في حكاية» لبيت ثقافة بولكلي، مناصفة مع محمود قناوي عن عرض «النجمة التي سقطت من السماء» لمركز طنطا الثقافي
المركز الثاني: محمود أبو جميلة عن عرض «مدينة الثلج» لقصر ثقافة الأنفوشي
المركز الثالث: وسام أحمد عن عرض «جنينة الأحلام» لقصر ثقافة الأنفوشي

جوائز التمثيل (رجال):
المركز الأول: أحمد عمر عن عرض «النجمة التي سقطت من السماء» لمركز طنطا الثقافي
المركز الثاني: عادل محمد عن عرض «مدينة الثلج» لقصر ثقافة الأنفوشي
المركز الثالث: محمد ميشو عن عرض «حكاية في حكاية» لبيت ثقافة بولكلي

جوائز التمثيل (نساء):
المركز الأول: ريماس هاني عن عرض «حكاية في حكاية»

لبيت ثقافة بولكلي، مناصفة مع روضة محمود عن عرض «فينيسيا» لقصر ثقافة الأنفوشي
المركز الثاني: فريدة الملاح عن عرض «النجمة التي سقطت من السماء» لمركز طنطا الثقافي
المركز الثالث: ريم أدهم عن عرض «ملوك والملك سمكموك» لقصر ثقافة غزل المحلة

كما منحت اللجنة شهدت تميز لكل من محمد مبروك عن دوره في عرض «سفينة ديزني» لقصر ثقافة دمنهور، جنى إسلام، كاميليا كريم، وعلي المصري عن عرض «حكاية في حكاية» لبيت ثقافة بولكلي، أحمد الشعراوي عن عرض «مسرح العفاريت» لمركز طنطا الثقافي، بيلا عن عرض «جنينة الأحلام» لقصر ثقافة الأنفوشي، سلمى محمد، جنى السعيد، ويس فرج عن عرض «سيمبا» لمسرح ٢٣ يوليو، وعمرو أحمد جمعة عن عرض «سندريلا وعلاء الدين» لقصر ثقافة الأنفوشي

جوائز الأشعار:
المركز الأول: يس الضوي عن عرض «جنينة الأحلام» لقصر ثقافة الأنفوشي
المركز الثاني: سامح الرازقي عن عرض «ملوك والملك سمكموك» لقصر ثقافة غزل المحلة
المركز الثالث: محمود قناوي عن عرض «النجمة التي سقطت من السماء» لمركز طنطا الثقافي

جوائز الموسيقى والألحان:

المركز الأول: هبة السيد عن عرض «جنينة الأحلام» لقصر ثقافة الأنفوشي
المركز الثاني: حسام حسني عن عرض «ملوك والملك سمكموك» لقصر ثقافة غزل المحلة
المركز الثالث: إبراهيم أبو بكر عن عرض «النجمة التي سقطت من السماء» لمركز طنطا الثقافي

جوائز الديكور:
المركز الأول: أحمد البحاري عن عرض «النجمة التي سقطت من السماء» لمركز طنطا الثقافي، مناصفة مع مصطفى صديق عن عرض «حكاية في حكاية» لبيت ثقافة بولكلي
المركز الثاني: رحاب إيهاب عن عرض «مدينة الثلج» لقصر ثقافة الأنفوشي
المركز الثالث: إيمان حراز عن عرض «جنينة الأحلام» لقصر ثقافة الأنفوشي
كما منحت شهادة تميز لمحمد صلاح عن ديكور عرض «الجميلة والوحش» لقصر ثقافة السادات

جوائز الملابس:
المركز الأول: محمد القاسم عن عرض «النجمة التي سقطت من السماء» لمركز طنطا الثقافي
المركز الثاني: إيمان حراز عن عرض «جنينة الأحلام» لقصر ثقافة الأنفوشي
المركز الثالث نادر صفار عن عرض «الجميلة والوحش» لبيت ثقافة أبو قير

جائزة الماكياج:
ذهبت جائزة أفضل ماكياج لإيمان بدوي عن عرض «سفينة ديزني» لقصر ثقافة دمنهور
كما منحت اللجنة شهادة تميز لسلمى المنسوب عن ماكياج عرض «ملوك والملك سمكموك» لقصر ثقافة غزل المحلة

جوائز الإضاءة:
المركز الأول: جاسر الفرن عن عرض «مدينة الثلج» لقصر ثقافة الأنفوشي
المركز الثاني: محمود أبو جميلة عن عرض «حكاية في حكاية» لبيت ثقافة بولكلي
المركز الثالث: أحمد كهربا عن عرض «جنينة الأحلام» لقصر ثقافة الأنفوشي

جوائز الدراما الحركية والاستعراضات:
المركز الأول: الأمين مصطفى عن عرض «حكاية في حكاية» لبيت ثقافة بولكلي
المركز الثاني: عمر البدري عن عرض «ملوك والملك سمكموك» لقصر ثقافة غزل المحلة
المركز الثالث: ميادة جوهري عن عرض «النجمة التي سقطت من السماء» لمركز طنطا الثقافي
كما منحت اللجنة شهادات تميز لكل من: نجلاء ممدوح عن تصنيع عرائس عرض «جائزة أوسكار» لمركز طنطا الثقافي، إبراهيم أبو بكر عن تصميم مابينج عرض «النجمة التي سقطت من السماء» لمركز طنطا الثقافي، حنين مصطفى في الغناء عن عرض «جائزة أوسكار»، ومارينا ممدوح عن ترجمة لغة الإشارة في عرض «سندريلا».

كما شهد الحفل تكريم عدد من المخرجين الذين أثروا الحركة المسرحية وساهموا في اكتشاف ودعم مواهب الأطفال في الإقليم، وهم: محمد حمدان، د. شيماء إبراهيم، رنا بركات، وعزة الشرقاوي، بالإضافة إلى تكريم اسم المخرج الراحل عاطف أبو شهبة الذي ترك بصمة واضحة في عالم تصميم العرائس.

هذا وتضمن الحفل تقديم تابلوه استعراضي بعنوان «بلدنا حلوة»، تلاه أوبريت بعنوان «مسرحنا»، تأليف وألحان الفنان محمد مصطفى، غناء أطفال أوبرا عربي بقيادة الفنانة رنا بركات، واستعراضات فرقة أطفال وطلائع الأنفوشي للفنون الشعبية بقيادة المدرب مصطفى عبده.

واختتمت الفعاليات بإعلان التوصيات وشملت: ضرورة إقامة ورش تدريبية للمخرجين المتميزين، تدريب الأطفال على مخارج الحروف، ولغة الجسد، كما لاحظت اللجنة وقوع بعض مخرجي العروض في فخ «المخرج المنفذ» و«المخرج المفسر»، لذا أوصت اللجنة بضرورة مناقشة المشروع الفني لكل مخرج، للتأكيد على مفهوم المخرج المفسر في سياق المسرح العربي.

عروض نوادي مسرح الطفل من إنتاج الإدارة العامة لثقافة الطفل، برئاسة د. جيهان حسن، التابعة للإدارة المركزية للدراسات والبحوث برئاسة د. حنان موسى، وقدمت جميعها بالمجان بالتعاون مع إقليم غرب ووسط الدلتا الثقافي، والفروع الثقافية التابعة.

فاعلية استخدام المسرح التفاعلى فى تنمية الوعى

بالتغيرات المناخية لدى تلاميذ الحلقة الثانية من التعليم الأساسي

شهدت كلية التربية النوعية - قسم الإعلام التربوى - جامعة طنطا، مناقشة رسالة ماجستير علمية حملت عنوان:

«فاعلية استخدام المسرح التفاعلى فى تنمية الوعى بالتغيرات المناخية لدى تلاميذ الحلقة الثانية من التعليم الأساسي»، والتى تقدمت بها الباحثة نرمين منير مكرم لبيب، بقسم الإعلام التربوى – شعبة المسرح، وذلك يوم الأربعاء الموافق ٢٨ يناير ٢٠٢٦، بقاعة المناقشات بالكلية، وسط حضور أكاديمى لافت من المتخصصين فى مجالات المسرح والتربية والإعلام التربوى.

تشكيل لجنة الإشراف والمناقشة

تكوّنت لجنة الإشراف والمناقشة والحكم على الرسالة من نخبة من الأساتذة، ضمّت كلًا من: الأستاذة الدكتورة مايسة على زيدان، أستاذ المسرح ورئيس قسم الإعلام التربوى بكلية التربية النوعية - جامعة طنطا (مشرفًا ورئيسًا).

والدكتورة فايزة أحمد مسعود، مدرس المسرح بقسم الإعلام التربوى بكلية التربية النوعية - جامعة طنطا (مشرفًا)، والأستاذ الدكتور وجيه جرجس فرنسيس، أستاذ المسرح ورئيس قسم المسرح التربوى بكلية التربية النوعية - جامعة بنها (مناقشًا خارجيًا)، والأستاذ المساعد الدكتور حسن عوض الجندى، أستاذ المناهج وطرق تدريس الرياضيات المساعد، ومدرس بقسم العلوم التربوية والنفسية بكلية التربية النوعية – جامعة طنطا (مناقشًا داخليًا).

وقد شهدت المناقشة حوارات علمية موسعة التزمت بالمعايير الأكاديمية المتبعة، انتهت بمنح الباحثة درجة الماجستير.

الإطار الفكرى والعلمى للرسالة

انطلقت الرسالة من التأكيد على أن المسرح يُعد من أقدم الفنون الإنسانية وأكثرها قدرة على معالجة القضايا الاجتماعية والثقافية والبيئية، لما يمتلكه من طاقة تأثيرية مباشرة تسهم فى تشكيل الوعى الجمعى. وأبرزت الدراسة المكانة المتنامية للمسرح داخل المؤسسات التعليمية، لما له من تأثير بالغ فى حياة التلاميذ العلمية والعملية، ودوره فى رفع مستوى الثقافة، وتوجيه السلوكيات، وتنمية الشخصية المتكاملة.

وأكدت الباحثة، استنادًا إلى دراسات سابقة، أن المسرح يمثل وسيلة فعّالة لتبسيط الأحداث والوقائع المحيطة، ونقلها إلى التلاميذ فى صورة سلسة وجاذبة، بما يجعله من أنجح الوسائل القادرة على الوصول إلى عقل المراهق وعاطفته فى آن واحد. وإلى جانب دوره التربوى، يقدم المسرح تجربة جمالية وإنسانية تسهم فى تنمية الخيال، وتهذيب الأفكار، ومنح التلميذ مساحة للتعبير الحر.

المسرح التفاعلى كاتجاه مسرحى حديث

تناولت الرسالة المسرح التفاعلى بوصفه أحد الاتجاهات المسرحية الحديثة، التى تقوم على كسر الحواجز التقليدية بين الممثل والجمهور، حيث يتحول المتلقى من عنصر سلبى إلى مشارك فعلى فى صياغة الحدث الدرامى. ويمنح هذا النوع من المسرح مساحة واسعة للجمهور للتعبير عن آرائه، وتوجيه مسار العرض، واتخاذ القرارات داخل الحدث المسرحى، بما يخلق تجربة تعليمية حسية أكثر عمقًا وتأثيرًا.

وأشارت الدراسة إلى أن المسرح التفاعلى يرتكز على الإبداع الجماعى، ويوفر بيئة تعلم ثرية تُفعّل المشاركة، وتطلق الخيال، وتساعد على استيعاب القضايا المعقدة بصورة مبسطة وواقعية، الأمر الذى يجعله أداة تربوية فعّالة فى تناول القضايا المعاصرة ذات البعد الاجتماعى والبيئى.

التغيرات المناخية كقضية تربوية ملحّة

وفى ظل تصاعد القضايا البيئية عالميًا، أكدت الرسالة

ضرورة توظيف خصائص المسرح التفاعلى فى تناول المشكلات المعقدة، وفى مقدمتها قضية التغيرات المناخية، باعتبارها مشكلة عالمية طويلة الأجل، تنطوى على تفاعلات متشابكة بين العوامل البيئية والاقتصادية والسياسية والاجتماعية والتكنولوجية.

وأوضحت الرسالة، استنادًا إلى دراسات علمية، أن التأثيرات المرتبطة بتغير المناخ ترجع بدرجة كبيرة إلى الأنشطة البشرية، مثل ارتفاع متوسط درجات الحرارة، واختلال مواعيد الفصول، وتزايد شدة الظواهر المناخية المتطرفة. وهى تأثيرات تحدث بالفعل، ومن المتوقع أن تتفاقم مستقبلًا، بما يهدد ملايين السكان، لا سيما فى الدول النامية ومنها مصر، بنقص المياه والغذاء، وارتفاع المخاطر الصحية، وغرق أجزاء من السواحل، بما يمس الأمن القومى ويؤثر فى مسارات التنمية المختلفة.

كما أكدت نتائج عدد من الدراسات أن التغيرات المناخية تمثل أحد أبرز تحديات العصر نتيجة سوء استخدام الموارد الطبيعية وتدهور البيئة، حيث أدى التلوث البيئى إلى تغيرات جوهرية فى المناخ، تمثلت فى الارتفاع المستمر لدرجات الحرارة بسبب الاحتباس الحرارى، وتراجع معدلات الأمطار فى فصل الشتاء المصحوب بانخفاض حاد فى درجات الحرارة. ورغم أن المشكلات البيئية ليست وليدة اليوم، فإن إدراك آثارها على التنمية الاقتصادية جاء متأخرًا، بعد ملاحظة أن التنمية لا يمكن أن تقوم على موارد طبيعية متدهورة، كما لا يمكن الحفاظ على البيئة فى ظل تجاهل التكلفة البيئية للنمو الاقتصادى، بما يؤكد أن التنمية والبيئة وجهان لعملة واحدة.

تحذيرات دولية وسياق محلى

أشارت الرسالة إلى تحذيرات منظمة اليونيسف بشأن ضرورة اتخاذ إجراءات عاجلة لحماية الأطفال والمجتمعات من الصدمات المناخية المتزايدة، موضحة أن مصر تُعد من الدول المتوقع أن تتأثر بشدة بالتغيرات المناخية، نظرًا لطبيعتها الجغرافية التى يغلب عليها الجفاف وشبه الجفاف، إذ لا تتجاوز المساحة المأهولة بالسكان ٥,٥٪ من إجمالى المساحة، مقابل ٩٤,٥٪ من الصحارى غير المأهولة. كما يسهم تمركز السكان فى المناطق الساحلية وعلى ضفاف نهر النيل فى زيادة حدة التهديدات المتوقعة. وتشير الإسقاطات المستقبلية إلى احتمال ارتفاع درجات الحرارة فى مصر بنحو ١,٥ درجة مئوية بحلول عام ٢٠٥٠، وبنحو ٢,٤ درجة مئوية بحلول عام ٢١٠٠.

مشكلة الدراسة وأهدافها

فى ضوء ما سبق، حددت الدراسة مشكلتها فى التساؤل الرئيس:

ما فاعلية استخدام المسرح التفاعلى فى تنمية الوعى بالتغيرات المناخية لدى تلاميذ الحلقة الثانية من التعليم الأساسى؟

وهدفت الدراسة إلى التعرف على دور المسرح التفاعلى فى تنمية الوعى بالتغيرات المناخية لدى التلاميذ، والكشف عن حجم المخاطر الناتجة عن ضعف هذا الوعى، وتعريف التلاميذ بالواقع البيئى الراهن، وبالخطط والاستراتيجيات التى تتبناها الدولة للتعامل مع قضية التغيرات المناخية، فضلًا عن التعرف على أبعاد المشكلة وتأثيرها على المجتمعين المحلى والدولى من خلال توظيف المسرح التفاعلى.

أهمية الدراسة والمنهج المستخدم

تنبع أهمية الدراسة من قيمتها التربوية والبيئية، إذ تسلط الضوء على قضايا مناخية تمس مستقبل الأجيال القادمة، وتسهم فى تنمية الوعى البيئى لدى التلاميذ باعتبارهم الفئة الأكثر تأثرًا بالتغيرات المناخية مستقبلًا، كما تساعد فى الحد من المشكلات الناتجة عنها عبر تعزيز السلوكيات البيئية الإيجابية.

واعتمدت الدراسة على المنهج شبه التجريبى لملاءمته لطبيعة البحث، حيث طُبقت على عينة قوامها (٤٠) تلميذًا وتلميذة من تلاميذ الحلقة الثانية من التعليم الأساسى بمدرسة دويدار الإعدادية التابعة لإدارة قطور التعليمية.

نتائج الدراسة

توصلت الدراسة إلى عدد من النتائج، أبرزها:

وجود فرق دال إحصائيًا عند مستوى (٠,٠٥ ≥ ⍰) بين متوسطى درجات التلاميذ فى التطبيقين القبلى والبعدى لمقياس الوعى بالتغيرات المناخية ككل، وكذلك عند كل مكون من مكوناته، وهي: الاحتباس الحرارى، والتصحر، وندرة المياه والجفاف، والتوعية بالأنشطة المدرسية، وحرائق الغابات.

كما كشفت النتائج عن وجود علاقة ارتباطية موجبة دالة بين درجات التلاميذ على مقياس الوعى بالتغيرات المناخية ومكوناته المختلفة، وأكدت فاعلية استخدام المسرح التفاعلى فى تنمية الوعى بالتغيرات المناخية وفقًا لنسبة الكسب المعدل لبلاك.

التوصيات

فى ضوء النتائج، أوصت الدراسة بضرورة توفير ورش عمل وبرامج تدريبية متخصصة فى المسرح التفاعلى داخل الكليات، وإدراج فن الارتجال المسرحى ضمن المناهج الدراسية، ودمج الارتجال كمهارة عملية فى التدريس والأنشطة المدرسية، ودعم الأنشطة المدرسية القائمة على المسرح التفاعلى، وتزويد أخصائى المسرح التربوى بمناهج شاملة تركز على قضايا التغيرات المناخية والسلوكيات البيئية الإيجابية، وتعزيز التعاون بين إدارة المدرسة وأخصائى المسرح المدرسى، مع التأكيد على أن المسرح التربوى ليس نشاطًا ترفيهيًا فحسب، بل أداة تعليمية وتثقيفية وتوعوية فعّالة داخل العملية التعليمية.

سامية سيد

الهيئة العربية للمسرح

تطلق مسابقة التأليف للنص المسرحى الموجه للكبار للنسخة الـ١٧

أعلنت الهيئة العربية للمسرح فتح باب استقبال النصوص المشاركة فى النسخة السابعة عشرة من مسابقة تأليف النصوص الموجهة للكبار فوق ١٨ سنة، للعام ٢٠٢٦، وخصصت هذه النسخة لنصوص تم تأليفها وفق مسار وموضوع حددته الهيئة بعنوان «الإنسان فى عالم ما بعد إنسانى».

شروط المسابقة والتقديم

وقدمت الهيئة العربية للمسرح فى بيانها الجديد والأخير موضوع وضوابط، وقيمة جوائز المسابقة.

وأوضح الأمين العام الكاتب إسماعيل عبدالله، سبب توجه الهيئة العربية للمسرح لهذا المحور، وقال متسائلًا: «لماذا هذا المحور المخصص لنصوص هذه النسخة من المسابقة؟».

فى ظل الذكاء الاصطناعى والتطور التقنى المتسارع، هل صنع الإنسان قاتله؟ من خلال هذا السؤال وما جاوره من أسئلة وإشارات، أردنا المسابقة للاحتفاء بنصوص تستشرف خطر عالم ما بعد بشرى/ما بعد إنسانى عالم la Posthumanism، فإذا كان الأديب التشيكى كارل تشابيك فى مسرحيته «إنسان ورسوم الآلى الشامل»، التى ألفها خلال عام ١٩٢١م، قد استشرف الخيال الذى حوله العلم فيما بعد إلى واقع ملموس عبر التجربة، وهو أول من أطلق لفظ (روبوت) وتعنى بالتشيكية (العبد/الخادم بالإكراه)، تشابيك كان مستشرفًا، ونحن نعيش الآن ما استشرف، بل وأكثر مع تسارع توسع وتطور الذكاء الاصطناعى فى مفاصل حياتنا، ونعيشه الآن والسؤال المطروح علينا ككتاب مسرح، ماذا علينا أن نستشرف؟ وما عسانا أن نكتب لنحمى البشر وروح الإنسانية مع الحرص على التطور والنمو؟

ضوابط النصوص المتقدمة للمشاركة بالمسابقة

ووضعت الهيئة العربية للمسرح، ضوابط فى إطار هذه الأسئلة السابقة المؤسسة لتوجه النسخة السابعة عشرة من مسابقة تأليف النص الموجه للكبار (+١٨) التى تنظمها فى إطار البرنامج الثقافى والفنى الذى وضعته استراتيجياتها، وخصت هذه النسخة بموضوع درامى «الإنسان فى عالم ما بعد إنسانى»؛ وذلك وفق الشروط التالية:

- أن يكون النص المرشح للمسابقة مبنيًا على الناظم الدرامى الذى اعتمدته الهيئة العربية للمسرح وهو «الإنسان فى عالم ما بعد إنساني».
- أن يكون النصّ المرشح عربى الروح، إنسانى الأبعاد.
- أن يكون النص المرشح للمسابقة جديدًا ولم يسبق فوزه فى مسابقة أخرى، ولم يسبق أن شارك فى المسابقة نفسها ولم يسبق نشره بأية وسيلة نشر أو تقديمه فى عرض مسرحى.
- ألا يكون النص مونودراما.
- أن يكون النص مكتوبًا باللغة العربية الفصحى، مراعيًا

سلامتها وإشارات ترقيمها، ولا يقل عن ٣٠٠٠ كلمة.

- أن يقدم النص المسرحى كملف مطبوع بصيغة (Word) ويرسل بواسطة البريد الإلكترونى على العنوان المدون أدناه.
- أن يقدم صاحب/ة النص المقدم للمسابقة إقرارا بملكيته للنص والتزامه بحفظ حقوق الملكية الفكرية وبالشروط (حسب الصيغة المرفقة بهذا الإعلان).
- أن يكون عمر الكاتب/ة فوق الثامنة عشرة.
- أن يرسل صاحب/ة النص المرشح/ة بواسطة البريد الإلكترونى صورة شخصية وصورة بطاقة إثبات هوية/جواز السفر + سيرة ذاتية مختصرة + العنوان كاملًا بما فى ذلك الهاتف النقال
- أن يرسل النص والمرفقات إلى البريد الإلكترونى التالى:

mosabaqat@atitheatre.ae

وبرجاء كتابة اسم المؤلف/ة وعنوان النص فى خانة (الموضوع) على سطح البريد الإلكترونى، وإرسال النص والوثائق المطلوبة كمرفقات فى إرسالية واحدة.

إجراءات المشاركة

- يتم الإعلان عن النسخة السابعة عشرة من المسابقة منتصف يونيو ٢٠٢٤.
- يفتح باب تلقى المشاركات من مطلع مارس ٢٠٢٦.
- يغلق باب تلقى المشاركات مطلع شهر يوليو ٢٠٢٦.
- تعلن النتائج الأولية والنهائية خلال النصف الأول من شهر نوفمبر ٢٠٢٦.

جوائز مسابقة النص المؤلف للكبار

وتمنح الهيئة العربية للمسرح ثلاث جوائز على النحو التالى:

- الجائزة الأولى ٥٠٠٠ $
- الجائزة الثانية ٤٠٠٠ $
- الجائزة الثالثة ٣٠٠٠ $

الأيقونة الفضية للفائزين

وأوضحت الهيئة العربية للمسرح أنها تمنح الأيقونة الفضية للفائزين، للهيئة حقوق نشر الطبعة الأولى من النصوص الفائزة بالمسابقة ضمن منشوراتها، ولا يجوز طباعة ونشر النصوص الفائزة من قبل أصحابها أو جهات غير الهيئة العربية للمسرح قبل مرور ٣ سنوات على إعلان الفوز، وفى حال اكتشاف الهيئة العربية للمسرح أى إخلال بالشروط المدرجة آنفًا، ويكون لها الحق فى اتخاذ الإجراءات التى تكفل حقها وأدبيات المسابقة.

الكلمة ضمانة الديمومة والبقاء للفكر والمعنى

ويأتى اهتمام الهيئة العربية للمسرح، بالنص المسرحى من إيمانها بأن الكلمة ضمانة الديمومة والبقاء للفكر والمعنى، وهو الأمر الذى حملته رؤى الرئيس الأعلى للهيئة الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمى، الذى جعل من كتابة النص المسرحى وثيقة تاريخية وأخلاقية.

ومن الجدير بالذكر أن المسابقة قد قدمت للمكتبة العربية عشرات الأسماء الجديدة وعشرات النصوص التى أثرت المحتوى الإبداعى المسرحى العربى، نصوص مشتبكة مع واقعنا وما تعيشه الإنسانية بشكل عام.

همت مصطفى

المسرح والجمهور..
أزمة وعى أم أزمة خطاب؟

بين خشبة تنيرها الأضواء، ومقاعد كثيرًا ما تخلو من جمهورها، يقف المسرح المصرى اليوم عند مفترق طرق حاد، تتداخل فيه الأسئلة أكثر مما تتضح الإجابات. هل ابتعد الجمهور عن المسرح لأن وعيه تغير، وذائقته أعيد تشكيلها بفعل التحولات التكنولوجية ووسائط التلقى الجديدة أم أن الخطاب المسرحى نفسه بات عاجزًا عن مخاطبة هذا الجمهور، متأخرًا عن إيقاع العصر، أو منغلقًا داخل قوالب جمالية وفكرية لم تعد تعبر عن هموم الواقع وأسئلته الملحة؟

سؤال «المسرح والجمهور.. أزمة وعى أم أزمة خطاب؟» لا يطرح نفسه بوصفه جدلًا نظريًا مجردًا، بل كإشكالية حقيقية تمس جوهر الفن المسرحى ووظيفته الثقافية والتنويرية. فالتراجع الملحوظ فى الحضور الجماهيرى، وهيمنة منطق المهرجانات والجوائز، وضعف الدعاية، وغياب النجوم، وضغط الظروف الاقتصادية، جميعها مؤشرات لأزمة أعمق تتجاوز العرض المسرحى إلى منظومة كاملة من الإنتاج والتلقى والسياسات الثقافية.

فى هذا التحقيق، نفتح باب النقاش مع عدد من الكتاب والمخرجين والنقاد، لمحاولة تفكيك هذه الإشكالية المركبة: هل المشكلة فى جمهور لم يعد يرى المسرح ضرورة فى حياته اليومية أم فى خطاب مسرحى لم ينجح فى تجديد أدواته والاشتباك مع تحولات الوعى الجمعى.. وكيف يمكن استعادة العلاقة بين المسرح وجمهوره دون التفريط فى جوهر «أبوالفنون» كفعل حى قائم على اللقاء والمشاركة وإنتاج المعنى؟

تحقيق يسعى إلى ما هو أبعد من توصيف الأزمة، نحو البحث عن ملامح «خريطة طريق» ممكنة، تعيد للمسرح حضوره، وللجمهور شغفه، وللخشبة دورها بوصفها مساحة حية للأسئلة، لا مجرد طقس موسمى عابر.

سامية سيد

ممدوح فهمى: نبحث عن «خريطة طريق» حقيقية لإعادة بناء العلاقة بين المسرح وجمهوره

يرى الكاتب ممدوح فهمى أن الأزمة لا يمكن اختزالها فى عامل واحد، بل تبدأ بالاعتراف بوجود فجوة واضحة بين المسرح وجمهوره، فجمهور اليوم - فى رأيه - لم يعد يجد نفسه فى معظم ما يُقدَّم على الخشبة، خاصة مع الاعتماد المتزايد على النصوص الأجنبية، سواء عبر التمصير أو الإعداد الدراماتورجى، وهى نصوص تطرح قضايا لا تمسّ واقعه المباشر، ولا تعبّر عن أولوياته الملحّة فى لحظة تاريخية باتت فيها الضرورة معيار الاختيار الأول لدى المتلقى.

ويضيف فهمى أن هذه الفجوة تتسع بفعل عوامل أخرى، من بينها ضعف الدعاية المحفِّزة للعروض، وغياب النجوم القادرين على جذب الجمهور، مشيراً إلى أن تجربة الفنان يحيى الفخرانى فى عرض «الملك لير» - رغم كونه نصًا أجنبيًا - أثبتت أن النجم لا يزال عنصرًا حاسمًا فى استعادة الحضور الجماهيرى. إلى جانب ذلك، يعانى المسرح من ضعف ميزانيات الإنتاج، فى مقابل تراجع الإمكانيات الاقتصادية لجمهوره التقليدى.

ويرفض ممدوح فهمى فكرة أن الجمهور قد هجر المسرح تمامًا، مؤكدًا أن ما حدث هو تحوّل فى وسائط التلقى، حيث لجأ المتفرج إلى متابعة العروض المسرحية المُعاد بثها عبر الشاشات والمنصات الحديثة مثل «يوتيوب»، لافتًا إلى أن الإقبال الأكبر يظل موجّهًا نحو الأعمال الكوميدية، حتى تلك التى تجاوزها الزمن وقدّمت فى حقب الأبيض والأسود، ما يكشف عن حاجة نفسية وجمالية لم يخاطبها المسرح المعاصر بالشكل الكافى.

وفى ختام رؤيته، يدعو الكاتب إلى ضرورة بحث المسرحيين عن «خريطة طريق» حقيقية لإعادة بناء العلاقة بين المسرح وجمهوره، تقوم على طرح القضايا الملحّة من خلال نصوص محلية أكثر قربًا من الواقع، يكتبها صُنّاع ينتمون إلى نفس النسيج الاجتماعى للجمهور. ويشدد على أن استعادة هذه العلاقة يمكن أن تبدأ تدريجيًا، وفق الإمكانيات المتاحة، عبر تذاكر ميسّرة، وأجور رمزية للمشاركين كخطوة تضامنية ومبادرة جماعية لإعادة الروح إلى «أبوالفنون»، إذا كانت هناك إرادة حقيقية لعودته إلى مجده ودوره الحيوى.

سعيد منسى: أزمة المسرح مركبة، بين أزمة الوعى الجماهيرى مع أزمة الخطاب المسرحى

فيما يرى المخرج سعيد منسى أن الأزمة التى يمر بها المسرح فى الوقت الراهن مركبة، وتتداخل فيها أزمة الوعى الجماهيرى مع أزمة الخطاب المسرحى ذاته، إلا أن الأخطر - من وجهة نظره - هو تراجع الإيمان الحقيقى بدور المسرح. هذا الإيمان المطلوب لا يقتصر على الدولة ومؤسساتها فقط، بل يمتد إلى صُنّاع المسرح أنفسهم، وإلى قناعتهم بأهمية ما يقدمونه بوصفه فعلًا ثقافيًا وتنويريًا، لا مجرد نشاط موسمى.

ويشير منسى إلى أن المسرح فى السنوات الأخيرة بات محاصرًا داخل منطق المهرجانات والجوائز، بحيث أصبح العرض «الجيد» هو العرض الحاصل على جائزة، وهو معيار اختزل قيمة المسرح وحجّم دوره الحقيقى فى رفع الوعى ونشر الثقافة ومناقشة القضايا

المجتمعية. هذا التراجع ترافق مع تغير مصادر التلقى لدى الجمهور، الذى بات يستقى ثقافته من وسائل التواصل الاجتماعى ومنصات مثل "تيك توك"، فى مقابل انحسار الحضور المسرحى فى الحياة اليومية. فبعد أن كان مسرح الدولة والقطاع الخاص منتشرًا ويحظى بجمهور واسع، أصبح من النادر اليوم أن يعرف المواطن بوجود عروض مسرحية من الأساس.

ويلفت إلى أن المسرح كان فى الماضى ساحة أساسية للنجوم، سواء فى القطاع الخاص أو مسرح الدولة، بينما أصبح العمل المسرحى اليوم عبئًا يخشاه كثير من الفنانين، نتيجة ضعف الميزانيات وتدنى الأجور. ومع الظروف الاقتصادية الضاغطة، لم يعد المسرح قادرًا على أن يكون مصدر رزق مستقر، وهو ما يدفع العديد من الفنانين إلى الابتعاد عنه، الأمر الذى انعكس بوضوح على خلو الخشبة من النجوم.

المسرح المعاصر أصبح يتجنب الاقتراب من القضايا المجتمعية الشائكة

كما يؤكد أن المسرح المعاصر بات يتجنب الاقتراب من القضايا المجتمعية الشائكة، بسبب طبيعة النقد الحاد والمتطرف أحيانًا على وسائل التواصل الاجتماعى، والذى يتحول فى كثير من الأحيان من نقد فنى إلى هجوم شخصى، ما خلق حالة من الخوف لدى المسرحيين من طرح موضوعات حساسة.

وعلى الرغم من التطور التكنولوجى، يشدد سعيد منسى على أن جوهر المسرح سيظل قائمًا على العلاقة الحية المباشرة بين الممثل والمتلقى. فالتكنولوجيا قد تساهم فى تطوير أدوات العرض، لكنها لا يمكن أن تعوض لحظة اللقاء الحى، ولا الزخم الشعورى الذى يعيشه الجمهور وهو يشاهد العرض على خشبة المسرح.

وفيما يخص الحضور الجماهيرى، يرى أن أزمة الدعاية تمثل أحد أبرز أسباب تراجع الإقبال، فى ظل ضعف الميزانيات وغياب الإبهار البصرى، إضافة إلى إنتاج عروض تُقدَّم ليوم أو يومين فقط من أجل المشاركة فى مهرجان دون أى خطة ترويجية حقيقية. ويؤكد أن وعى الجمهور بأهمية المسرح لا يمكن أن يتحقق دون دعاية مستمرة وفعالة.

من حق كل مواطن أن يشاهد المسرح

ويطرح منسى حلًا جوهريًا يتمثل فى الذهاب بالمسرح إلى الناس، وعدم حصره فى القاهرة والإسكندرية، معتبرًا أن من حق كل مواطن أن يشاهد المسرح. ومن

هنا تأتى أهمية مسرح الثقافة الجماهيرية ومسرح التجوال، شريطة دعم هذه التجارب وتخفيف القيود البيروقراطية عنها، باعتبارها مسارح غير هادفة للربح تؤدى دورًا تنويريًا واجتماعيًا بالغ الأهمية.

ويختم بالتأكيد على أن إعادة بناء العلاقة بين المسرح والجمهور تتطلب دورًا فاعلًا للإعلام، خاصة أن نسبة كبيرة من الجمهور لا تعرف المسرح إلا من خلال التليفزيون وبمحض الصدفة. فبعد أن كانت هناك برامج متخصصة تبث العروض المسرحية، أصبح هذا الوجود شبه منعدم، ما جعل الأجيال الجديدة بعيدة عن المسرح ولا تدرك قيمته. لذلك تصبح التوعية عبر التلفزيون ووسائل التواصل، إلى جانب الوصول بالمسرح إلى الناس فى أماكنهم، ضرورة ملحّة لإحياء هذا الفن واستعادة دوره الحيوى فى المجتمع.

عبدالفتاح البلتاجى: جيل الشباب يمتلك طاقة إبداعية حقيقية

يرى الكاتب والسيناريست عبدالفتاح البلتاجى أن أزمة المسرح الراهنة لا يمكن اختزالها فى جدل الوعى الجماهيرى أو الخطاب المسرحى، بقدر ما تبدأ من السياسات العامة وتوجّه الدولة تجاه المسرح بوصفه مؤسسة ثقافية. فهدم مسرح واحد، أو تحويله إلى كافتيريا أو منشأة سياحية، كفيل - من وجهة نظره - بالإجابة عن كل الأسئلة المطروحة حول أزمة المسرح، باعتباره «أمّ الأزمات» وجذرها الحقيقى. ويؤكد أن تجاوز هذه الإشكالية لا يتحقق بفرض الوعى قسرًا، لأن فرض الوعى بالقوة يؤدى فى النهاية إلى التفريط فى جوهر المسرح، كما جرى التفريط فى مجالات ثقافية أخرى.

المسرح كلمة فى المقام الأول، والكلمة أمانة

وفيما يتعلق بقدرة الخطاب المسرحى المعاصر، يشدد البلتاجى على أن جيل الشباب يمتلك طاقة إبداعية حقيقية، وهو قادر على صياغة خطاب مسرحى معبّر عن القضايا المتنوعة فى المجتمع، لافتًا إلى أن هذا الجيل موهوب ومجتهد بلا شك. غير أنه يحذر فى الوقت نفسه من قلة تحاول إثبات وجودها عبر أى منفذ متاح، ولو على حساب مسؤولية المسرح فى تشكيل الوعى، مؤكّدًا أن «المسرح كلمة فى المقام الأول، والكلمة أمانة».

وحول التحولات التكنولوجية وتغير أنماط التلقى، يقرّ البلتاجى بتأثير إيقاع العصر والتكنولوجيا على

الجمهور، لكنه يرفض اعتبار ذلك سببًا رئيسيًا لاتساع الفجوة بين المسرح وجمهوره، موضحًا أن الفنان المبدع قادر دائمًا على مجاراة التطور، وتقديم أشكال مسرحية جديدة فى الإيقاع والرؤية تتلاءم مع الواقع، شرط إتاحة الفرصة الحقيقية للمبدعين.

الجمهور لا يزال متعطشًا للمشاهدة الحية

أما عن تراجع الحضور الجماهيرى فيرى أن الجمهور لا يزال متعطشًا للمشاهدة الحية، وأن ضعف الإقبال يعود إلى عوامل متعددة، من بينها تكرار الأعمال نفسها، خاصة العروض المترجمة المستهلكة، أو الأوضاع الاقتصادية التى تؤثر على القدرة الشرائية للجمهور. ويستدعى فى هذا السياق ما يسميه «المثلث الذهبي»: جمهور - عرض - خشبة مسرح، معتبرًا أن غياب أحد

أضلاعه يفرض البحث الجاد عن السبب الجذرى للأزمة بدل الاكتفاء بالنتائج.

ويختتم البلتاجى رؤيته بالتأكيد على أن الحل العملى يبدأ بإفساح المجال لطرح الأفكار بحرية فى ظل رقابة واعية، محذرًا من أن فقدان الرقابة لوعيها أو ممارستها لدورها بتوجهات صارمة سيؤدى إلى فقدان المسرح حتى آخر رمق. ويستشهد بتجربته الشخصية حين تقدم بنص مسرحى عام ٢٠١٥ فتم رفضه بالكامل من قبل الرقابة، وتلقت صفحاته خطوطًا حمراء دون مناقشة فنية حقيقية، معتبرًا أن مثل هذه الممارسات لا تهدد نصًا بعينه، بل تهدد وجود المسرح نفسه ومستقبله.

د. محمد الخطيب: الأزمة تتعلق بغياب المسرح عن نسيج تكوين الإنسان فى المجتمع المصرى

فى رؤيته لأزمة المسرح المعاصر، يؤكد الدكتور محمد سمير الخطيب أن المسرح يمر حاليًا بمنعطفات حادة وصعبة، ناتجة عن مجموعة متداخلة من الأسباب، فى مقدمتها تراجع قدرته على المنافسة فى صناعة الرأى العام، فى ظل صعود أنماط جديدة للتأثير، خاصة تلك المرتبطة بوسائل التواصل الاجتماعى والمنصات الرقمية.

ويرى أن المسرح، بوصفه «أبوالفنون»، بات مطالبًا بتطوير آلياته ونسقه العام للتعامل مع هذه المتغيرات المتسارعة، بدل الاكتفاء بالرهان على تاريخه أو رمزيته الثقافية.

ويشير الخطيب إلى أن الإشكالية لا تتوقف عند حدود الخطاب المسرحى، بل تتجاوزها إلى أزمة أعمق تتعلق بغياب المسرح عن نسيج تكوين الإنسان فى المجتمع المصرى، وهو أمر بالغ الخطورة؛ إذ لم يعد المسرح جزءًا أصيلًا من الوعى الجمعى أو من عملية التشكيل الثقافى للفرد.

الفن المسرحى يعجز عن المواجهة

ويقابل ذلك عجز واضح للفن المسرحى عن المواجهة أمام أنماط درامية أخرى أكثر حضورًا وتأثيرًا، مثل السينما والتليفزيون، ثم دراما المنصات، التى استطاعت أن تفرض إيقاعها السريع وتستقطب الجمهور على حساب المسرح.

ويُرجع الدكتور محمد سمير الخطيب جانبًا من الأزمة إلى طبيعة الفعل المسرحى ذاته، بوصفه فعلًا بطيئًا فى إنتاجه، يحتاج إلى زمن طويل لتكوين عناصر العرض المختلفة من تمثيل وديكور وبروفات، وغيرها، فى مقابل

السرعة الفائقة التى تتميز بها صناعة السينما والفيديو ودراما المنصات. هذا التفاوت الزمنى جعل المسرح أقل قدرة على مجاراة إيقاع العصر، وأضعف من حضوره فى المشهد الثقافى العام.

ومن هنا، يرى الخطيب أن الأزمة الراهنة هى فى جوهرها أزمة وعى جماهيرى، تتطلب إعادة نظر شاملة فى تركيبة المسرح نفسها، وفى علاقته بالتحولات التكنولوجية التى يصفها بالمزعجة، نظرًا لقدرتها المتواصلة على التطور والتجدد، فى وقت يعجز فيه المسرح عن اللحاق بها. وقد أسهمت هذه التحولات فى إنتاج أشكال درامية جديدة، جعلت شريحة واسعة من الجمهور تكتفى بما تقدمه المنصات الرقمية، وتستغنى عن الذهاب إلى المسرح.

كما يلفت إلى أن المسرح يعانى بشكل خاص من طبيعة تلقيه القائمة على الحضور الجمعى، الذى يتطلب من المتفرج جهدًا ووقتًا، فى مقابل سهولة التلقى عبر الشاشات، ما دفع كثيرين إلى العزوف بدافع الكسل أو ضيق الوقت. ومع ذلك، يؤكد الخطيب أن المسرح، رغم كل هذه التحديات، يظل محتفظًا بسحره الخاص، المتمثل فى فكرة «الحضور الحي»، وهى القيمة الجوهرية التى تميّزه عن باقى الفنون.

ويشدد فى ختام رؤيته على أن التحدى الحقيقى يكمن فى كيفية تطوير هذا الحضور الحى، وإعادة صياغته فى شكل معاصر قادر على التواصل مع الجمهور، والوصول إلى صيغة جديدة للمسرح تنطلق من خصوصيته ولا تتنازل عن جوهره. وهو ما يستدعى، فى رأيه، طرح أسئلة جذرية من داخل الوسط المسرحى حول المسرح نفسه، ونمط التعامل معه، وضرورة دراسته بعمق فى ضوء التحولات والتغيرات الكبرى التى يشهدها العالم اليوم.

حسام مسعد: الأزمة تنبع من خطاب مسرحى تأخر عن استيعاب التحولات العميقة

فيما يرى الناقد والمخرج المسرحى حسام مسعد أن الأزمة التى يعانيها المسرح اليوم ليست مرتبطة بغياب وعى جماهيرى، بقدر ما تنبع من خطاب مسرحى تأخر عن استيعاب التحولات العميقة التى أصابت أنماط التلقى وبنية الوعى الجمعى. فالمتلقى المعاصر لم يفقد اهتمامه بالفعل الثقافى، لكنه أعاد تشكيل علاقته بالمعنى والزمن والصورة، فى حين ظل جزء معتبر من الخطاب المسرحى أسير قوالب جمالية وفكرية تقليدية تقوم على الوعظ أو النخبوية، وتتعامل مع الجمهور

كمتلقى سلبى لا شريك فى إنتاج الدلالة. ومن هنا نشأت الفجوة، التى لا تمثل قطيعة مع المسرح، بل انفصالًا بين خطاب جامد وواقع متحوّل.

اختناق فى آليات الاشتباك مع الواقع

ويؤكد مسعد أن المسرح لم يفقد قدرته على التعبير عن قضايا المجتمع، بل إن هذه القدرة ما زالت كامنة، لكنها تعانى من اختناق فى آليات الاشتباك مع الواقع. فالتحدى لا يكمن فى اختيار القضايا، بل فى كيفية مساءلتها، والانتقال من تمثيل الظواهر إلى تفكيك بنياتها وإنتاج أسئلة مفتوحة حولها.

التكنولوجيا ليست خصمًا للمسرح

وقد أسهمت التحولات التكنولوجية وتغيّر أنماط التلقى فى إظهار هذا الخلل، إذ لم تعد الخشبة وحدها مركز الفعل الثقافى، ولم يعد الحدث المسرحى يحتكر فكرة

اللقاء الحى. ومع ذلك، يرى مسعد أن التكنولوجيا ليست خصمًا للمسرح، بل أفقًا ممكنًا لإعادة بناء العلاقة مع الجمهور، إذا ما أُحسن استثمارها كوسيط معرفى وجمالى وليس كزينة شكلية فقط.

ويخلص مسعد إلى أن تجاوز هذه الإشكالية لا يتحقق بالتفريط فى جوهر المسرح، بل بإعادة تعريف هذا الجوهر بوصفه فعلًا إنسانيًا قائمًا على اللقاء والمشاركة وإنتاج المعنى المشترك. وحين يستعيد المسرح قدرته على الإصغاء لزمنه، ومسرحة المكان، وتوسيع مفهوم المتلقى، يصبح قادرًا على استعادة مكانته كـ ضرورة ثقافية حية، لا مجرد طقس موسمى معزول عن المجتمع.

د. وجيه جرجس: الخطاب المسرحى المعاصر ما زال يمتلك قدرة كامنة على الاشتباك مع الواقع

يرى الأستاذ الدكتور وجيه جرجس فرنسيس، رئيس قسم المسرح التربوى بكلية التربية النوعية – جامعة بنها، أن أزمة المسرح المعاصر لا تنفصل فى جوهرها عن أزمة الخطاب المسرحى ذاته، أكثر من كونها أزمة وعى جماهيرى خالصة. فبحسب رؤيته، يعانى الخطاب المسرحى من انفصال واضح عن الواقع المعيش، نتيجة الرتابة والاعتماد المتكرر على نصوص مقتبسة أو كلاسيكية لم تعد تعبّر عن هموم الجيل الجديد، ما أفقد كثيرًا من العروض عنصر الدهشة وأضعف تماسك بعض النصوص وبنيتها الدرامية.

ويؤكد أن غياب التجديد فى القوالب الفنية جعل العديد من العروض تبدو خارج سياق الزمن الرقمى، خاصة مع بروز المسرح الرقمى والمنصات التفاعلية، التى كشفت عن فجوة حقيقية فى قدرة المسرح التقليدى على توظيف التقنيات الحديثة. هذا التحول أسهم فى سحب السينما والتلفاز، ثم المنصات الرقمية، البساط من تحت خشبة المسرح، التى كانت يومًا ما مركزًا رئيسيًا للوعى والتثقيف والتسلية.

وعلى الرغم من ذلك، يشدد د. وجيه جرجس على أن الخطاب المسرحى المعاصر ما زال يمتلك قدرة كامنة على الاشتباك مع الواقع، ويظل «مرآة» تعكس ملامح المجتمع وتشارك فى تشكيل وعيه الفكرى. فالمسرح، فى جوهره، قادر على تحفيز التفكير النقدى وتشخيص التناقضات الاجتماعية، بما يجعله أداة فعالة لتغيير السلوك والوعى الاجتماعى. غير أن هذه القدرة تظل مرهونة بتوافر لغة مسرحية حرة وقادرة على التعبير، إذ إن عجز اللغة أو تقييد حرية التعبير يُفرغ الخطاب

من مضمونه ويُبعده عن القضايا الحقيقية.

ويشير إلى أن التحولات التكنولوجية وتغيّر أنماط التلقى أسهمت بوضوح فى اتساع الفجوة بين المسرح وجمهوره. فالجمهور المعاصر اعتاد على المحتوى الرقمى السريع والمكثف، بينما تقدم المنصات الرقمية محتوى مصممًا وفق أذواق فردية، فى حين يظل المسرح فنًا جمعيًا بخطاب موحد. كما تمنح التفاعلية الرقمية الجمهور دورًا مباشرًا فى صناعة المحتوى، على عكس كثير من العروض المسرحية التقليدية التى ما زالت تعتمد على التلقى الصامت. وتزداد الفجوة اتساعًا بفعل العوامل الاقتصادية والجغرافية وارتفاع تكاليف الإنتاج والتذاكر، ما جعل المسرح نشاطًا نخبوياً فى ترتيب أولويات الأسرة.

تبنّى المسرح التفاعلى

ويرجع د. وجيه جرجس تراجع الحضور الجماهيرى للمسرح خلال السنوات الأخيرة إلى هيمنة المنصات الرقمية وتغيّر عادات التلقى، وانتشار ثقافة الفيديو القصير، إلى جانب غياب عنصر الدهشة واستمرار الاعتماد على قوالب تقليدية فى تقديم العروض. كما لا يمكن إغفال الأعباء الاقتصادية واللوجستية التى تواجه صناع المسرح، سواء على مستوى الإنتاج أو التسويق أو إتاحة العروض لجمهور أوسع.

أما عن الحلول، فيطرح تصورًا عمليًا يقوم على كسر صرامة «الجدار الرابع» عبر تبنّى المسرح التفاعلى، بحيث يصبح الجمهور شريكًا فى التجربة المسرحية لا مجرد متلقٍ. ويؤكد أهمية توظيف التكنولوجيا الحديثة، مثل الهولوجرام أو الإسقاط الضوئى ثلاثى الأبعاد، لا باعتبارها وسيلة للإبهار البصرى فقط، بل كأداة درامية تخدم النص والرؤية الفنية. كما يدعو إلى نقل المسرح خارج القاعات المغلقة، إلى الساحات العامة والمقاهى والمصانع القديمة، فيما يُعرف بـ«مسرح الموقع»، بما يعيد ربطه بالحياة اليومية للناس.

ويختتم د. وجيه جرجس رؤيته بالتأكيد على ضرورة إعادة تأهيل الفنان المسرحى، ليكون قادرًا على التعامل مع الوسائط التكنولوجية، ومتمكنًا من الارتجال التفاعلى، وممتلكًا لمهارات متعددة تشمل الغناء والحركة والتواصل المباشر مع الجمهور، فى تجاوز واضح لفكرة الاكتفاء بـ«إلقاء النص»، واستعادة جوهر المسرح كفن حى ومتجدد.

طارق الدويرى: المسرح يظل عاجزاً عن التعبير الحقيقى عن قضايا الناس أو الاشتباك مع واقعهم اليومى

يرى المخرج طارق الدويرى أن المسرح يعانى فى الأساس من أزمة وعى جماهيرى تشكّلت ملامحها بوضوح بعد ثورة يناير وما تلاها من سنوات، حيث لعب الإعلام - بشكل مباشر أو غير مباشر - دورًا فى تشويش وعى الناس وإبعادهم عن الأسئلة الجوهرية. وأسهمت بعض التجارب التجارية الخفيفة، التى لا تمت بصلة إلى عمق المسرح وجوهره، فى التأثير سلبًا على إدراك الجمهور لطبيعة هذا الفن ووظيفته الحقيقية.

ويؤكد الدويرى أن المشكلة لا يمكن اختزالها فى الخطاب المسرحى وحده، لكنها فى الوقت نفسه أزمة خطاب بالدرجة الأولى؛ فخلال سنوات الثورة وما بعدها، شهد المسرح محاولات جادة أعادت الجمهور إلى القاعة، وفتحت باب الأسئلة والمعرفة، إلا أن تغيّر المناخ العام للحريات لاحقًا أدى إلى تراجع هذا الزخم، وتوهان الناس عن القضايا التى كانت الأجيال السابقة تطرحها وتشتبك معها بوعى ومسؤولية.

ويشير إلى أن المسرح المصرى وقع فى مأزق حقيقى مع تصاعد السعى نحو عروض التسلية والترفيه الخالى من القضايا، ما أبعده عن دوره الطبيعى كمساحة للنقاش والاشتباك مع الواقع. وحتى فى الحالات التى تبدو فيها المسارح ممتلئة، فإن الأمر - من وجهة نظره - لا يعكس حضورًا جماهيريًا حقيقيًا، بقدر ما هو تكرار لدوائر مشاهدة محدودة، دون تأثير فعلى أو نقاش يمس هموم الناس.

ويلاحظ الدويرى أن بعض القضايا التى غابت عن المسرح بدأت تجد طريقها خلال العامين الأخيرين إلى الدراما التليفزيونية والسينما، مثل قضايا التحرش وغيرها، فى ابتعاد نسبى عن خطاب البلطجة الذى ساد لفترة، مع وجود محاولات جادة من بعض الفنانين الشباب فى السينما والتليفزيون والمسرح لتقديم رؤى فنية تمس أسئلة المجتمع. ورغم ذلك، يظل المسرح - فى مجمله - عاجزًا عن التعبير الحقيقى عن قضايا الناس أو الاشتباك مع واقعهم اليومى.

غياب الحرية يهدد مستقبل المسرح

كما يربط الدويرى بين تراجع الخطاب المسرحى وحالة الضغط الاقتصادى العنيف التى يتعرض لها المواطن المصرى، إلى جانب الدور المتشدد للرقابة، التى تضيّق هامش الحرية وتدفع إلى رفض القضايا المطروحة أو تفريغها من مضمونها، ما يؤدى فى النهاية إلى تغييب العروض الجادة عن المشهد، وإقصاء كل ما يحاول ملامسة الواقع الحقيقى.

ويؤكد أن غياب الحرية يهدد مستقبل المسرح، مشيرًا إلى أن الجمهور، فى حال لم يجد نفسه على الخشبة، سيتجه بطبيعة الحال إلى منصات أخرى أكثر قدرة على التسلية والجذب، مثل وسائل التواصل الاجتماعى، التى باتت أكثر ذكاءً فى مخاطبة الجمهور، وإن كانت تفتقر إلى العمق.

أما الحل، فيراه الدويرى بسيطًا وواضحًا: وجود إرادة سياسية حقيقية لدى وزارة الثقافة للاهتمام بالمسرح، ودعمه بعروض جادة، وتوفير هامش فعلى من الحرية يسمح بتقديم فن صادق. فالجمهور - بحسب تجربته - لا يحركه النجم بقدر ما تحركه القضية والمصداقية والأسلوب الفنى المتطور.

ويستشهد بتجربة مركز الهناجر للفنون فى فترات سابقة، خاصة تحت إدارة الدكتورة هدى وصفى، باعتبارها نموذجًا لمسرح حى يتبنى الحركة المستقلة ويطرح قضايا حقيقية، على عكس ما آل إليه حال بعض مؤسسات المسرح الرسمى التى فقدت جزءًا كبيرًا من حيويتها. ويأسف لتحوّل الهناجر فى الوقت الراهن إلى كيان أقل إشعاعًا وتأثيرًا، رغم وجود عروض جيدة، لكنها لا تعكس روحه السابقة أو توجهه الحقيقى.

ويختتم الدويرى رؤيته بالتأكيد على أن الجمهور سيعود عندما يجد ما هو حقيقى يُقدَّم له، فالتسلية متاحة فى كل مكان، لكن الفن لا يمكن أن يعيش أو يستمر دون حرية. ويشدد على أن تراجع سقف الحريات يعنى بالضرورة تراجع الحضور الجماهيرى، لأن الفن - فى جوهره - لا ينفصل عن الحرية، ولا يمكن أن يطرح قضايا حقيقية أو يشتبك مع المجتمع فى غيابها.

«ديك الجن» لملحة عبدالله و«عطيل» شكسبير

رؤية فى سيكولوجيا الشرف، الوشاية وفلسفة المسرح التنموى.. دراسة مقارنة

جمال سليمان عبدالرحمن

١. مستخلص الدراسة (Abstract)

تعد هذه الدراسة محاولة نقدية موسعة لإعادة قراءة المسرح العربى المعاصر فى ضوء المسرح العالمى، من خلال إجراء مقارنة بنيوية وسيكولوجية بين مسرحية «ديك الجن» للدكتورة ملحة عبدالله ومسرحية «عطيل» لوليام شكسبير. تنطلق الدراسة من إشكالية «الجذور الثقافية المشتركة» لمأساة الغيرة والوشاية، بالبحث فى فرضية الأسبقية التاريخية لقصة ديك الجن الحمصى كأصل أصيل انتقل عبر الوسائط الثقافية إلى الأدب الأوروبى.

تستخدم الدراسة المنهج المقارن والمنهج السيكو-أنثروبولوجى لتشريح دوافع الأبطال، مع التركيز الخاص على مفهوم «الشرف» فى الوجدان الجمعى. وتخلص الدراسة إلى أن معالجة ملحة عبدالله تندرج تحت مفهوم "المسرح التنموي" الذى يهدف إلى تفكيك سيكولوجيا العنف ضد المرأة، بينما ركز شكسبير على الصراع التراجيدى الكونى. إن هذه المقارنة تهدف فى جوهرها إلى إثبات أن الفن المسرحى هو مرآة عاكسة للتحولات السلوكية فى المجتمعات البشرية كافة كون أن النسرح عموما هو إرث عالمى للإنسانية جمعاء.

٢. أهمية الدراسة (Significance)

تنبثق أهمية هذه الدراسة من عدة زوايا بحثية هامة:

الأهمية التاريخية: توثيق الحق العربى فى واحدة من أعظم تراجيديات الأدب العالمى، وإثبات أن قصة ديك الجن الحمصى التى حدثت فى حوالى (القرن التاسع الميلادي) كانت تمثل الخط الملهم الخفى لمسرحيات الغيرة العالمية.

الأهمية السيكولوجية: تشريح العوامل النفسية التى تجعل البطل (ديك الجن/عطيل) يستجيب للوشاية رغم عمق الحب، وتحليل "فوبيا الشرف" كمرض اجتماعى.

الأهمية التنموية: إبراز دور المسرح كأداة "تنموية" قادرة على مواجهة جرائم الشرف وتغيير المفاهيم البالية من خلال "الصدمة الدرامية".

٣. أهداف الدراسة (Objectives)

تسعى الدراسة إلى تحقيق الأهداف التالية:

تحليل البناء الدرامي: مقارنة عناصر الحبكة (المحرض، الضحية، الأداة الرمزية) فى كلا العملين.

التأصيل الأنثروبولوجي: فهم الأبعاد الثقافية لمفهوم "الشرف" وكيف يتحول إلى قيد يقتل صاحبه قبل ضحيته.

دراسة "المسرح التنموي": استجلاء فلسفة الدكتورة ملحة عبدالله فى توظيف التاريخ لخدمة قضايا معاصرة.

تتبع المسار الأدبي: رصد كيفية انتقال القصة العربية إلى إيطاليا ثم إلى إنجلترا شكسبير.

٤. فروض الدراسة (Hypotheses)

الفرضية الأولى: هناك علاقة تأثر وتأثير مباشرة أو غير مباشرة تربط بين قصة ديك الجن الحمصى ومسرحية عطيل، نظرًا لتطابق التفاصيل (الغيرة، الوشاية، العقد/المنديل).

الفرضية الثانية: استجابة البطل (القتل) هى نتاج ضغط "أنثروبولوجي" خارجى (المجتمع والقبيلة) أكثر مما هى نتاج دافع عاطفى داخلى.

الفرضية الثالثة: المسرح التنموى يمثل نقلة نوعية فى معالجة التراث، حيث ينتقل من "التمجيد" إلى "التفكيك والعلاج".

التأصيل التاريخى والدرامى لقصة "ديك الجن"

القراءة التحليلية لنص مسرحية ديك الجن

تُقدم مسرحية "ديك الجن" للدكتورة ملحة عبدالله قراءة تحليلية عميقة تتجاوز مجرد سرد قصة حب مأساوية، لتشمل أبعادًا سياسية وفكرية وقومية، حيث يبرز عبدالرحمن الداخل (صقر قريش) كشخصية محورية تعكس الصراع على البقاء والهوية الإسلامية فى الأندلس بالتوازى مع صراعات المشرق.

١. البداية: عالم المجون والاغتراب (فى المشهد الأول - الثالث)

تبدأ المسرحية فى حانات حمص، حيث يظهر ديك الجن كشخصية "ماجنة" تعيش فى عالم من الشعر والخمر.

يتم استعراض التباين بين حياة الشعراء (ديك الجن وأبو نواس) وبين السلطة السياسية المتمثلة فى هارون الرشيد وبلاطه الذى يعج بالبرامكة والجوارى.

يظهر أبو الطيب (ابن عم ديك الجن) كشخصية حاقدة تمثل الصراع الطبقى والاجتماعى داخل القبيلة، فهو يكره ديك الجن بسبب هجائه له ولأهله.

٢. الوسط: لقاء ورد وبداية الصراع (فى المشهد السادس - السابع)

تلتقى المسارات الشخصية بالسياسية؛ فبينما يقع ديك الجن فى حب ورد بنت الناعمة عند نهر العاصى، تشتعل الصراعات فى بغداد وقرطبة.

تطرح المسرحية قضية الفتنة الطائفية والقبلية من خلال رفض الكنيسة والقبيلة لزواج ديك الجن (المسلم) من ورد (المسيحية)، وهو الرفض الذى باركه القضاء والخليفة درءًا للفتنة.

٣. جزئية صقر قريش (عبدالرحمن الداخل) فى السرد التحليلي:

يُعد ظهور عبدالرحمن الداخل فى المسرحية "مرآة" لصورة الحاكم الذى يعانى الاغتراب، ولكنه يحمل همّ الأمة:

الظهور الدرامي: يظهر فى المشهد الثامن تحت "نخلة" بالأندلس، وهو فى التاسعة والخمسين من عمره، يجسد رمزية الحنين لدمشق (الشام).

الصراع مع الرشيد: يمثل الداخل التحدى الوجودى للعباسيين؛ فالرشيد يراه خطرًا أمويًا يسعى لهدم الدولة، بينما يرى الداخل نفسه حاميًا لثغور الإسلام فى الغرب من مطامع شارلمان.

فلسفة السقوط: ينطق الداخل بعبارة تحليلية هامة: "القلعة لا تسقط إلا حين يتساءل حماتها عن جدوى حمايتها". وهى رسالة موجهة ضد الفتن الداخلية والخيانة التى تغذيها القوى الخارجية (شارلمان والرشيد).

المأساة الشخصية للداخل: يصور السرد عبدالرحمن الداخل كقائد جريح ينزف دمًا من عينه، فى إشارة رمزية إلى الألم الذى يعتصر قلبه من تشرذم الأمة العربية.

٤. النهاية: ذروة المأساة والسقوط (المشهد الثانى عشر وما بعده)

تكتمل المؤامرة الشخصية حين يستغل أبو الطيب غيرة ديك الجن، فيعطيه عقدًا ادعى أنه لورد ليوهمه بخيانتها مع صديقه بكر بن رستم.

تنتهى المسرحية بجريمة قتل ديك الجن لورد وبكر فى لحظة جنون وغيرة، ثم يكتشف لاحقًا براءتها من اعترافات أبى الطيب وهو يحتضر.

الخاتمة الرمزية: يحرق ديك الجن جثة ورد ويخلط رمادها بالتراب ليصنع منه كأسًا، وهى نهاية ترمز إلى تدمير الجمال والطهر نتيجة الجهل والمؤامرة، تمامًا كما حذر عبدالرحمن الداخل من سقوط القلاع بسبب الفتن.

تجمع ملحة عبدالله فى هذا النص بين مأساة الحب

ومأساة السياسة، معتبرة أن الجهل والحقد الشخصى (أبوالطيب) لا يقلان خطورة عن المؤامرات الدولية (شارلمان) فى هدم الكيانات الإنسانية والسياسية.

وتعد مسرحية «ديك الجن» للكاتبة الدكتورة ملحة عبدالله عملًا دراميًا تاريخيًا يغوص فى أعماق النفس البشرية، مستلهمًا قصة الشاعر العباسى الشهير عبدالسلام بن رغبان المعروف بـ«ديك الجن الحمصى». إن هذا الاختيار للشخصية لم يكن عشوائيًا، بل جاء ليجسد الصراع الأزلى بين العاطفة الجياشة وبين القيود الاجتماعية الصارمة فى العصر العباسى.

١. البيئة الدرامية والشخصيات:

تدور أحداث المسرحية فى حمص، وهى مدينة كانت تمتاز بتنوعها الثقافى والدينى فى العصر الذهبى (عهد هارون الرشيد والمأمون).

ديك الجن (عبدالسلام بن رغبان): يظهر فى المسرحية كشخصية إشكالية؛ فهو الشاعر الماجن الـذى يهيم بالجمال، لكنه فى الوقت ذاته مسكون بقلق وجودى وتملك عاطفى.

ورد بنت الناعمة: هى الشخصية المحورية التى تمثل النقاء، وهى فتاة نصرانية أسلمت لتتزوج من تحب، ما جعلها هدفًا سهلًا للمؤامرات لكونها «غريبة» أو «وافدة» على المنظومة القبلية لابن رغبان.

وتُعد شخصية «ورد» فى مسرحية ملحة عبدالله رمزًا مكثفًا لـ العروبة فى حالتها المأساوية، حيث تتجلى صورة «العروبة التى لا حول لها ولا قوة» من خلال عدة أبعاد تحليلية تربط بين مصيرها الشخصى والمصير القومى المهدد بالدسائس:

١. ورد كرمز للأرض والهوية (الجمال المستهدف)

تُمثل ورد فى السرد التحليلى للنص تلك «الأرض» أو «الهوية» التى يتكالب عليها الجميع؛ فهى الفتاة التى توصف بأنها «أنقى من ماء نهر العاصى»، وبياض وجهها الموشح بالحمرة جعلها رمزًا للجمال العربى الفطرى.

هذا الجمال والصفاء هو ما جعلها مطمعًا للدسائس، تمامًا كما كانت الحواضر العربية (مثل حمص وبغداد وقرطبة) مطمعًا للصراعات السياسية بين العباسيين والأمويين وبين الشرق والغرب.

٢. ضحية صراع الأجندات (المؤامرة والفتنة)

تجسد ورد صورة العروبة الممزقة بين القوى المتصارعة؛ فهى مسيحية أحبت مسلمًا، وهذا الحب لم يُترك ليكون إنسانيًا، بل تحول إلى وقود لـ«فتنة بين القبائل» يخشاها القضاة والسياسيون.

وقوف الكنيسة والقبيلة والخليفة ضد رغبتها يعكس كيف تُسحق إرادة «الإنسان العربى» (الذى تمثله ورد) تحت وطأة القوانين والتحالفات السياسية والدينية التى تُحاك فى الغرف المغلقة.

٣. «لا حول لها ولا قوة» أمام الغدر الداخلى

تتجلى قمة مأساتها فى كونها ضحية لـ«خيانة الأقربين»، المتمثلة فى شخصية أبوالطيب (ابن عم ديك الجن). هو لم يقتلها مباشرة، بل استخدم «الدسيسة» لإيهام حبيبها بخيانتها.

هذا يعكس رمزيًا كيف تُطعن العروبة من الداخل عبر الفتن والمكائد التى ينسجها "أبناء العمومة" (الصراعات العربية-العربية)، مما يؤدى فى النهاية إلى تدمير الذات (قتل ديك الجن لورد).

٤. التضحية بالذات (الإسلام كخيار وجودي)

فى تحول درامى عميق، تختار ورد الإسلام كفعل إرادة لتكسر القيود،من خلال إعلانها لاسلامها قائلة لوالدها: "أشهد أن لا إله إلا الله وأن محمدًا رسول الله".

هذا القرار لم يحمِها، بل زاد من حدة المؤامرة ضدها، مما يصور العروبة ككيان يحاول البحث عن مخرج أو هوية جامعة، لكنه يواجه بالرفض والتحريض الذى ينتهى بسقوطها فى "النهر" أو موتها غدرًا.

٥. رماد ورد ورماد الأمة

النهاية التى يخلط فيها ديك الجن رمـاد جثة ورد بالتراب ليصنع منه كأسًا، هى أبلغ صـورة لضياع العروبة؛ حيث يتحول الكيان الحى والجميل إلى مجرد "ذكرى ميتة" أو "رماد" يشربه التاريخ بمرارة نتيجة الجهل والغيرة والفتن التى حذر منها الدكتورة ملحة عبدالله على لسان عبدالرحمن الداخل فى النص المسرحى.

فورد فى نص ملحة عبدالله ليست مجرد امرأة مقتولة، بل هى "جغرافيا العروبة" التى ذُبحت بسكين الفتنة الداخلية، وضاعت وسط صراعـات الكراسى (الرشيد والداخل) ومؤامرات الحاقدين (أبو الطيب)، لتبقى صورة للضحية التى لم تملك من أمرها شيئًا سوى الحب والوفاء فى زمن الغدر السياسى.

أبو الطيب (الـواشي): هو ابن عم ديك الجن، وهو الشخصية التى تمثل "الظل" أو "الجانب المظلم" من المجتمع. إن دافعه ليس مجرد كره "ورد"، بل هو حقد طبقى واجتماعى ورغبة فى تحطيم "صورة" الشاعر (الفنان العربى) المتمرد على تقاليد العائلة.

٢. العقد الرمزى وسلطة الوهم:

فى نص الدكتورة ملحة عبدالله، يلعب العقد دور المحرك الأساسى للمأساة. تشير المسرحية بتفصيل إلى أن العقد ليس مجرد حلى، بل هو وثيقة براءة تم تزييف مدلولها. عندما قدم أبو الطيب العقد لديك الجن مدعيًا أنه وجده فى فراش الضحية مع الصديق بكر بن رستم، فإنه لم يقدم دليلًا ماديًا فحسب، بل قدم إدانة للمنظومة الذكورية بأكملها. ديك الجن لم يقتل ورد لأنه لم يعد يحبها، بل قتلها لأنه لن يستطع تحمل نظرة المجتمع التى جسدها له ابن عمه الخائن.

سيكولوجيا الشرف والوشاية (رؤية فى التربة النفسية للأبطال)

إن نجاح الوشاية فى مسرحيتى «ديك الجن» و«عطيل» لا يمكن عزوه فقط إلى ذكاء الواشى (أبوالطيب/إياغو)، بل يعود فى المقام الأول إلى طبيعة "التربة النفسية" التى نشأ فيها الأبطال. توضح المسرحيتين موضوع الدراسة أن البطل فى كلا العملين يعانى من «هشاشة وجودية» تجاه مفهوم الشرف:

الـشرف ككيان زجاجي: تشير المسرحيتين بالاستناد إلى رؤية على الـوردى فى "طبيعة المجتمع العراقي" ومصطفى حجازى فى "سيكولوجية الإنسان المقهور"، إلى أن الشرف فى المجتمعات التقليدية ليس قيمة أخلاقية متراكمة، بل هو "وضع اجتماعي" يمكن هدمه بكلمة واحدة. ديك الجن، بصفته شاعرًا مرهفًا، كان يرى فى "ورد" تجسيدًا لكرامته الشخصية أمام القبيلة. لذا، عندما ألقى "أبو الطيب" بذرة الشك، لم يتعامل معها ديك الجن كمعلومة تحتاج للتمحيص، بل كـ"اعتداء" على وجوده الاجتماعى يستوجب الرد العنيف الفورى.

سيكولوجيا "الإسقاط" لدى الواشي: من خلال الدراسة التحليلية لشخصية أبو الطيب بصفته تجسيدًا للحقد الطبقى والغيرة من "الآخر" المختلف. هو لا يريد قتل "ورد" لذاتها، بل يريد قتل "الروح المتمردة" فى ديك الجن. الوشاية هنا هى "فعل سياسي" داخل المنظومة القبلية، تهدف إلى إعادة الفرد المتمرد (الشاعر) أو (الفنان) إلى حظيرة الطاعة والالتزام بالقيم الجماعية القاسية.

الدراسة المقارنة مع "عطيل" (وحدة المأساة الإنسانية)

تنتقل هذه الدراسة إلى حقل "الأدب المقارن" لتثبت أن شكسبير، وإن كتب بالإنجليزية وفى عصر النهضة، قد غرف من منهل إنسانى قديم هو قصة "ديك الجن".

وحدة الأداة الرمزية (العقد والمنديل): نورد فى هذه الدراسة تفصيلًا مذهلًا وهاما حول تحول "الأشياء التافهة" إلى "أدلة قطعية". العقد فى مسرحية ملحة عبدالله، والمنديل فى مسرحية شكسبير، يمثلان "البكارة الرمزية". فى وعى ديك الجن وعطيل، انتقال هذه الأداة من يد الزوجة إلى يد رجل آخر هو "انتقال للملكية الجسدية". هذا التحليل السلوكى يوضح كيف أن العقل التراجيدى يُلغى المنطق ويستعيض عنه بـ "الرمز".

عطيل كبطل "شرقـي" فى بيئة "غربية": تحلل هذه الدراسة عطيل بصفته (The Moorocian) الذى يحمل فى أعماقه ذات المفاهيم الأنثروبولوجية عن الشرف التى يحملها ديك الجن الحمصى. كلاهما يشعر بأنه "غريب" أو "مهدد"، مما يجعل دفاعه عن شرفه دفاعًا عن "هويته" المهددة بالذوبان أو التشويه.

"المسرح التنموي" كأداة لتفكيك العنف

هذا القسم يمثل جوهر رؤية الدكتورة ملحة عبدالله، حيث تفصل الدراسة فى كيفية تحويل "المأساة" إلى "درس تنموي":

تجريد العنف من "قدسيته": فى الموروث الشعبى، قد يُنظر لقتل ديك الجن لزوجته كفعل "بطولي" لغسل العار. لكن ملحة عبدالله، كما حولنا أن نوضح هنا فهى تقوم بـ "نزع القدسية" عن هذا الفعل، وتظهره كفعل "جنوني" بل و"أحمق".

استراتيجية "الصدمة والتطهير": مشهد الندم المروع (شرب كـاسـات الـرمـاد) يهدف إلى إحـداث "قـرف سيكولوجي" من العنف. فالمسرح التنموى هنا يعمل كـ "علاج جمعي" يهدف إلى دفع المشاهد لإعادة النظر فى معتقداته حول "جرائم الشرف"، وتحويل الغيرة من "دليل حب" إلى "دليل مرض".

التشريح السيكو-أنثروبولوجى لثقافة الشرف من خلال تركيزنا على "فوبيا الـشرف" والوشاية كـأداة للهدم الاجتماعي

علينا أن نتمعن من خلال هذا تحليل التفكيكى لكيفية اشتغال "الوشاية" داخـل المجتمعات التى تقدس مفهوم الشرف بشكل عصابى. إن الوشاية التى قام بها "أبو الطيب" فى مسرحية د. ملحة عبدالله، و"إياغو" فى مسرحية شكسبير، لم تكن لتؤتى ثمارها الدموية لولا وجود "بنية نفسية" هشة لدى الأبطال تجاه الأنثى:

الشرف ككيان "بيولوجي" و"اجتماعي": ونشير إليها فى هذه الدراسة مستشهدين بآراء بيتر بيرتوتشى فى كتابه (أنثروبولوجيا الشرف والعار)، إلى أن الشرف فى المنظور التقليدى الشرقى ليس قيمة أخلاقية مجردة، بل هو "جسد مادي". وعندما وشى أبو الطيب لديك الجن،

هو لم يضرب أخلاق ورد فحسب، بل ضرب "رجولة" ديك الجن فى مقتل. ففى ثقافتنا الشرقية، يُختزل شرف العائلة والقبيلة فى "عفة المـرأة"، مما يجعلتا كرجال فى حالة استنفار دائم لحماية هذا الكيان الذى نراه "ملكًا مشاعًا" لسمعة العشيرة.

سيكولوجيا "الإنسان المقهور" (مصطفى حجازي) نلاحظ تحليلًا مستفيضًا مبنيًا على رؤية د. مصطفى حجازي؛ حيث يعانى "الإنسان المقهور" والذى يمثله لنا بطلنا (ديك الجن هنا) من تضخم فى "الأنا" المرتبط بالمكانة ى خدش لهذه المكانة يُنظر إليه كفناء وجـودى و الوشاية هنا عملت كشرارة فى حقل جاف من الهواجس عندما صدق ديك الجن ابن عمه لأن المجتمع الذى يحيط به علمه أن "الشك فى الشرف هو يقين حتى يثبت العكس بالدم فقط وليس غيره ".

الأنثروبولوجيا وفوبيا العفة (عند كل من نوال سعداوى وهشام شرابي)ومـن خـلال استشهادنا بتفصيل قسوة الممارسات الأنثروبولوجية التى تسيج جسد المرأة تقودنا الى حملة هذه المفاهيم خاصة عندما نستحضر جغرافيا الجسد نتوصل إلى أن الهوس بالعفة، قد يصل فى بعض الثقافات إلى ممارسات جراحية قاسية (كالخفاض)، وهو ذات الهوس الذى حرك خنجر ديك الجن وعطيل. ويمثل الجسد هنا كل من (جسد ورد وديزدمونة) وهو "أرض معركة" يثبت فيها الرجل سيطرته المطلقة لمفهوم العفة كما ينظر النظام الأبوى (المفهوم القبلى المسيطر): بالاستناد إلى هشام شرابى، ومن خلال تحلل النص كيف أن "أبو الطيب" مثل سلطة النظام الأبوى الذى لا يقبل "الخروج عن السرب". زواج ديك الجن من "ورد" النصرانية كان فى حد ذاته خرقًا للمنظومة، لذا كانت الوشاية وسيلة المنظومة لإعادة ديك الجن إلى "رشده" القبلى عبر الجريمة وهذا هو أحد المستويات الخفية الغيرة المتحركة بها نفسية الواشى.

تحليل "الأداة المادية" (العقد مقابل المنديل)

وعندما تتوسع فى شرح سيكولوجيا "الدليل القطعى التافه":

العقد فى مسرحية ملحة عبدالله تجده بأنه يمثل "القيد الرمزي". إن ضياع العقد وتسلمه من يد الـواشى مثل لديك الجن لحظة "سقوط الحصن". الأداة هنا ليست مجرد غرض، بل هى "لسان الواشي" الذى نطق بما كان ديك الجن يخشاه سرًا.

المنديل فى عطيل: يشرح لنا بوضوح كيف أن المنديل المنقّط بالفراولة يمثل "البكارة المفقودة" فى عقل عطيل. ونستطيع أن نؤكد أن هذا التشابه الحرفى بين "العقد" و"المنديل" كأداة للإدانة الزائفة هو أكبر دليل على وحدة المصدر التاريخى لكلا المأساتين التراجيديتين.

المسرح التنموى كإطار علاجى (رؤية ملحة عبدالله)

وهنا نصل إلى ذروة التوسع فى مفهوم "المسرح التنموي" الذى تتبناه الكاتبة من خلال رؤاها الفلسفية والفكرية والجمالية.

الصدمة كعلاج سلوكي: أن مشهد "الكؤوس والرماد" ليس مجرد تراجيديا، بل هو "فعل تنموي" يهدف لتوليد "اشمئزاز" من العنف وارى أن الكاتبة تريد من المشاهد أن "يتقيأ" فكرة القتل باسم الشرف من خلال بشاعة مصير البطل.

بناء الوعى النقدي: المسرح التنموى هنا لا يكتفى بالحزن، بل يدفع المتلقى للتساؤل: "لمـاذا صدق البطل؟". وبذلك يتحول المسرح إلى "مختبر اجتماعى" لتعديل القيم وتفكيك العقد النفسية الموروثة.

تحليل الشخصيات من منظور هشام شرابى حول "النظام الأبـوى"، حيث اعتقد جازمًا بأن جريمة ديك الجن هى نتاج طبيعى لسلطة ذكورية متسلطة ما زالت تسيطر على مجتمعاتنا.

سطوة "أبوالطيب" الرمزية: ويرى الباحث إلى أن أبو الطيب لا يمثل نفسه فقط، بل يمثل "حارس التقاليد" الذى يرفض خروج ديك الجن عن المألوف (حبه لورد النصرانية). الوشاية هنا كانت "أداة ضبط اجتماعي" قاسية، تهدف لإعادة الشاعر إلى "بيت الطاعة" القبلى حتى لو كان الثمن هو ارتكاب جريمة قتل.

المـرأة كضحية للنظام: تحلل هذه الدراسة كيف أن (ورد) فى "ديك الجن" و(ديزدمونة) فى "عطيل" تمثلان "القرابين" التى تُذبح على مذبح الشرف الذكورى.

فالمسرح التنموى عند ملحة عبدالله يحاول تعرية هذا النظام من خلال إظهار "عبثية" الجريمة، وبشاعة مصير الجانى الذى ينتهى به المطاف فى قاع الجنون.

لحظة "الاستنارة" والعدالة الدرامية (مقارنة النهايات)

وهنا علينا أن نتمعن فى تفصيل الفارق الجوهرى بين مأساة شكسبير ومعالجة ملحة عبدالله:

نهاية عطيل (التطهير الكلاسيكي): يختار شكسبير "الانتحار" كحل تراجيدى يعيد للبطل كرامته المفقودة. الانتحار هنا هو "فعل شجاع" فى العرف الدرامى الغربى، حيث يعاقب البطل نفسه ويسترد نبل روحه.

نهاية ديك الجن (العقاب التنموي): فى المقابل، تختار الدكتورة ملحة عبدالله "الجنون" و"الندم الأبدي" يتحقق من خلال مشهد (كؤوس الرماد) فهو يمثل قمة العقاب السيكولوجي؛ حيث يُجبر القاتل على العيش مع بقايا ضحيته فى حالة من العذاب الدائم. هذا النوع من النهايات هو جوهر "المسرح التنموي" الذى يهدف لزرع فكرة "اللاعودة" والندم المرير فى وعى المشاهد، ليكون رادعًا سلوكيًا فى الواقع.

الخاتمة والنتائج العامة للدراسة

تخلص الـدراسـة، بـنـاءً عـلى هـذا التحليل المقارن والأنثروبولوجى، إلى مجموعة من النتائج الجوهرية.

إثبات الأسبقية العربية: نستطيع أن نؤكد من خلال المقارنة الحرفية لعناصر الدراما (الغيرة، الوشاية، الأداة المادية كالعقد والمنديل) أن قصة ديك الجن الحمصى (القرن ٩م) هى المصدر التاريخى الأصيل الذى استقى منه الأدب العالمى مآسى الغيرة والوشاية، وهو ما يعيد الاعتبار للتراث العربى فى حركة الأدب المقارن.

نجاح نموذج المسرح التنموي: أثبتت المعالجة الحديثة لملحة عبدالله أن المسرح قادر على أن يكون "مختبرًا سلوكيًا"؛ فهى لم تكتفِ بـسرد التاريخ، بل قامت بـ "تفكيكه" لتواجه ظاهرة معاصرة وهى "جرائم الشرف"، مقدمةً رؤية سيكولوجية تدين العنف وتنتصر للبراءة.

وحدة المأساة الإنسانية: رغم الفارق الزمنى والمكانى بين شكسبير وملحة عبدالله، إلا أن الدراسة كشفت أن "هواجس الشرف" و"فوبيا الخيانة" هى نقاط ضعف إنسانية كونية يتم استغلالها من قبل "الواشي" لتدمير المجتمعات من الداخل.

مقارنة حول مسارات انتقال القصة (من حمص إلى لندن عبر إيطاليا)

تُثبت الحقائق التاريخية والأدبيـة أن قصة ديك الجن الحمصى هى الأسبق بقرون، حيث عاش بطلها "عبدالسلام بن رغبان" فى القرن التاسع الميلادى (توفى عام ٨٤٩م)، بينما كتب شكسبير مسرحية "عطيل" فى مطلع القرن السابع عشر (حـوالى ١٦٠٣م). ويرسم البحث مسار انتقال هذا الأثر عبر المحطات التالية:

- الجسر الثقافى (صقلية والأندلس): كانت إيطاليا، وتحديدًا صقلية، مستودعًا للقصص المشرقية بفعل التجارة مع موانئ الشام. قصة ديك الجن لم تكن مجرد حكاية محلية، بل "نموذجًا مأساويًا" سافر عبر التجار والحكواتية.
- المحطة الإيطالية (سينثيو): اعتمد شكسبير فى حبكته على قصة "القائد المغربي" للكاتب الإيطالى "سينثيو" (نُشرت عام ١٥٦٥م). اختيار سينثيو لبطل "مغربي" فى بيئة فينيسية يعكس استيراده لنموذج "الرجل الشرقي" المعروف بحساسيته المفرطة تجاه الـشرف، وهو ما يتطابق مع شخصية ديك الجن.
- التجريد الدرامي: حتى لو لم يقرأ سينثيو الديوان، فقد استقبل "الجوهر الدرامي" المكون من (رجل نبيل + زوجة فاتنة + واشى خبيث + دليل مادى + قتل بدافع الغيرة)، وهى بصمة عربية انتقلت للأدب الإيطالى.

ثانيًا: تفنيد الحجج التاريخية والأدبية للأسبقية

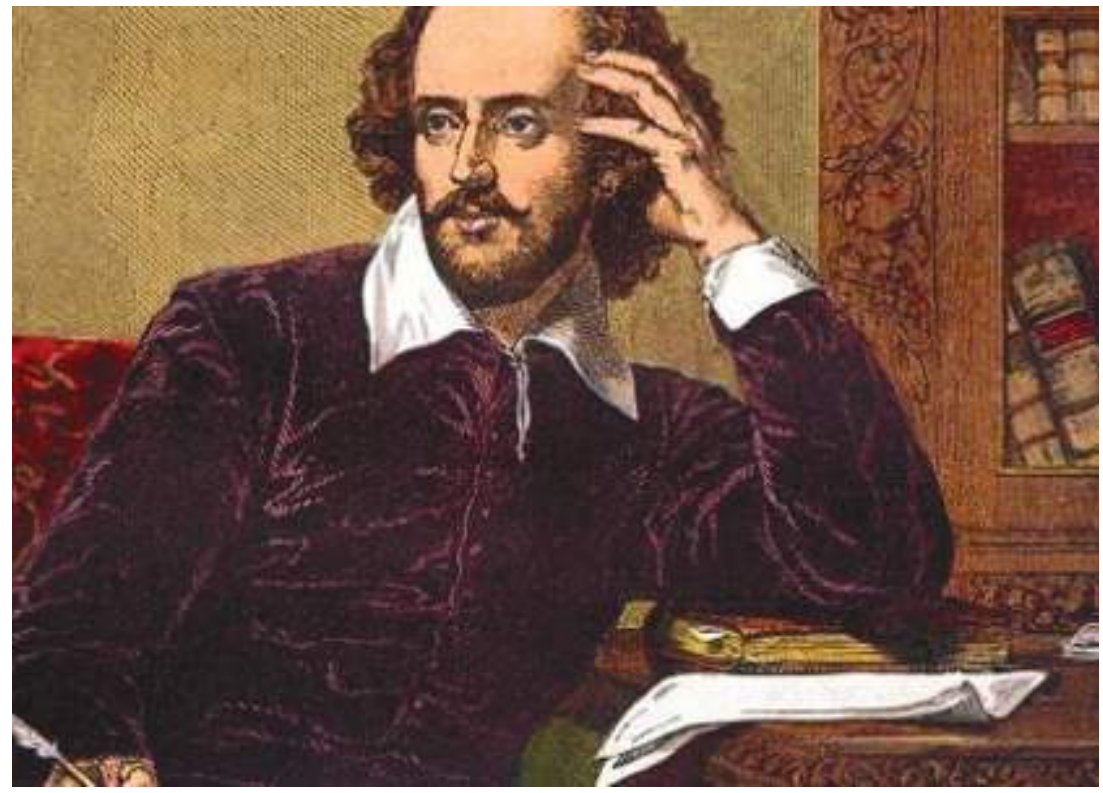
تعتمد هذه الدراسة على مراجع تاريخية رصينة لتفنيد أى ادعاء ينسب أصل الفكرة لغير التراث العربي:

- التوثيق المرجعى: وردت تفاصيل قصة ديك الجن فى أمهات الكتب العربية مثل "كتاب الأغانى" للأصفهانى (القرن ٤هـ)، و"وفيات الأعيان" لابن خلكان، و"تاريخ دمشق" لابـن عساكر. هـذه المصادر سبقت ظهور شكسبير بنحو ٨٠٠ عام.
- فرضية التأثر المباشر: استنادًا لباحثين مثل د. صفاء خلوصى ود. نسيب نشاوى، يُرجح أن شكسبير استقى "الهيكل المـأسـاوي" من الـتراث العربى الـذى تسرب لأوروبا عبر الحروب الصليبية والتبادل التجارى.
- التشابه البنيوى المذهل: لا يقتصر الأمر على الزمن، بل يمتد للتطابق فى "الأداة الرمزية"؛ فبينما استخدم شكسبير "المنديل" كدليل مادى، تورد القصة العربية والمسرحية الحديثة "العقد" كأداة للوشاية وتزييف الحقيقة.

المقارنة السوسيو-ثقافية (تطور مفهوم الشرف)

كما يمكننا أن نفند الاختلاف فى تلقى هـذه الأدلـة التاريخية بين الشرق والغرب من خلال:

- فى الوجدان العربي: يظل "الـشرف" قيمة جمعية مرتبطة بـ"الناموس" والعائلة. لذا فإن فعل ديك الجن (القتل لغسل العار) يُفهم فى سياقه التاريخى والأنثروبولوجى كـ"ثورة انتحارية" لاستعادة المكانة الاجتماعية.
- فى الـوجـدان الأوروبى: تحول الـشرف بعد عصر التنوير إلى "حق مدنى" ومسألة تعاقدية تُحل قانونيًا. هذا التباين يوضح لماذا تبدو مأساة ديك الجن أكثر "جذرية" وأصالة فى بيئتها العربية مقارنةً بعطيل الذى



نُقلت قصته لبيئة فينيسية مختلفة ثقافيًا.

تمايز رؤية ملحة عبدالله عن الخطاب "الفمنيست" (النسوى الغربى)

توضح الدراسة بوضوح أن معالجة ملحة عبدالله لجرائم الشرف وسيكولوجيا الغيرة تختلف جذريًا عن اطروحات النسوية التقليدية فى عدة نقاط محورية:

١. نقد البنية السلوكية لا الصراع الجندرى أو صراع النوع:

بينما يميل الخطاب النسوى (Feminist) إلى تصوير الصراع كحرب بين "الرجل القامع" و"المرأة المقهورة"، نجد أن ملحة عبدالله فى "ديك الجن" تشرح المأساة كـ "عطب ثقافي" يصيب الرجل والمرأة معًا. ديك الجن فى المسرحية ليس "ظالمًا مستبدًا" بالمعنى التقليدى، بل هو "ضحية لنسق ثقافي" (الناموس) جعل منه قاتلًا رغمًا عن حبه. الكاتبة هنا تُشرح "سيكولوجيا القاتل" لتكشف حجم قهره الداخلى، وهو ما لا يفعله الخطاب النسوى الذى غالبًا ما يكتفى بإدانة الفعل.

٢. الانطلاق من "الناموس" لا من "الحقوق المدنية":

الخطاب النسوى الغربى يطالب بالحقوق انطلاقًا من الفردية والمواطنة، أما ملحة عبدالله فتتعامل مع مفهوم "الناموس" كقيمة وجودية جمعية. هى لا تحاول إلغاء قيمة "الشرف"، بل تحاول "تنميتها" وتخليصها من الدماء والوشاية. هى ترفض أن يكون "الدم" هو الوسيلة الوحيدة لاستعادة المكانة الاجتماعية، وتدعو بدلًا من ذلك إلى "بصيرة" العقل.

٣تُعد شخصية "ورد" فى مسرحية ملحة عبدالله رمزًا مكثفًا لـ العروبة فى حالتها المأساوية، حيث تتجلى صورة "العروبة التى لا حول لها ولا قوة" من خلال عدة أبعاد تحليلية تربط بين مصيرها الشخصى والمصير القومى المهدد بالدسائس:

١. ورد كرمز للأرض والهوية (الجمال المستهدف)

• تُمثل ورد فى السرد التحليلى للنص تلك "الأرض" أو "الهوية" التى يتكالب عليها الجميع؛ فهى الفتاة التى توصف بأنها "أنقى من ماء نهر العاصي"، وبياض وجهها الموشح بالحمرة جعلها رمزًا للجمال العربى الفطرى.

• هذا الجمال والصفاء هو ما جعلها مطمعًا للدسائس، تمامًا كما كانت الحواضر العربية (مثل حمص وبغداد وقرطبة) مطمعًا للصراعات السياسية بين العباسيين والأمويين وبين الشرق والغرب.

٢. ضحية صراع الأجندات (المؤامرة والفتنة)

• تجسد ورد صـورة العروبة الممزقة بين القوى المتصارعة؛ فهى مسيحية أحبت مسلمًا، وهذا الحب لم يُترك ليكون إنسانيًا، بل تحول إلى وقود لـ "فتنة بين القبائل" يخشاها القضاة والسياسيون.

• وقوف الكنيسة والقبيلة والخليفة ضد رغبتها يعكس كيف تُسحق إرادة "الإنسان العربي" (الذى تمثله ورد) تحت وطأة القوانين والتحالفات السياسية والدينية التى تُحاك فى الغرف المغلقة.

٣. "لا حول لها ولا قوة" أمام الغدر الداخلي

• تتجلى قمة مأساتها فى كونها ضحية لـ "خيانة الأقربين"، المتمثلة فى شخصية أبو الطيب (ابن عم ديك الجن). هو لم يقتلها مباشرة، بل استخدم "الدسيسة" لإيهام حبيبها بخيانتها.

• هذا يعكس رمزيًا كيف تُطعن العروبة من الداخل عبر الفتن والمكائد التى ينسجها "أبناء العمومة" (الصراعات العربية-العربية)، مما يؤدى فى النهاية إلى تدمير الذات (قتل ديك الجن لورد).

٤. التضحية بالذات (الإسلام كخيار وجودي)

• فى تحول درامـى عميق، تختار ورد الإسـلام كفعل إرادة لتكسر القيود، قائلة لوالدها: "أشهد أن لا إله إلا الله وأن محمدًا رسول الله".

• هذا القرار لم يحمِها، بل زاد من حدة المؤامرة ضدها، مما يصور العروبة ككيان يحاول البحث عن مخرج أو هوية جامعة، لكنه يواجه بالرفض والتحريض الذى ينتهى بسقوطها فى "النهر" أو موتها غدرًا.

٥. رماد ورد ورماد الأمة

• النهاية التى يخلط فيها ديك الجن رماد جثة ورد بالتراب ليصنع منه كأسًا، هى أبلغ صـورة لضياع العروبة؛ حيث يتحول الكيان الحى والجميل إلى مجرد "ذكرى ميتة" أو "رماد" يشربه التاريخ بمرارة نتيجة الجهل والغيرة والفتن التى حذر منها أيضًا عبدالرحمن الداخل فى ذات النص.

فورد فى نص ملحة عبدالله ليست مجرد امرأة مقتولة، بل هى "جغرافيا العروبة" التى ذُبحت بسكين الفتنة الداخلية، وضاعت وسط صراعـات الكراسى (الرشيد والداخل) ومؤامرات الحاقدين (أبو الطيب)، لتبقى صورة للضحية التى لم تملك من أمرها شيئًا سوى الحب والوفاء فى زمن الغدر السياسي

. "المسرح التنموي" كبديل للإيديولوجيا:

وخلال كل ما تقدم تستطيع أن تؤكد بأن الكاتبة ملحة عبدالله تستخدم المسرح كـأداة "جراحية" لتفكيك العقد الاجتماعية وظهر لنا هذا جليا فى مشهد "الرماد والكؤوس"، هى لا تقدم وعظًا نسويًا، بل تقدم "صدمة إنسانية" كبرى و الهدف الأساسى هو إحداث "تطوير" فى وجدان الرجل (ديك الجن المعاصر) ليرى أن اندفاعه خلف الوشاية باسم الشرف هو فى الحقيقة "انتحار معنوي" وفقدان لأجمل ما فى حياته من قيم (الجمال والحب).

٤. الحفاظ على الخصوصية الأنثروبولوجية:

تـدرك ملحة عبدالله تماما أن جل المجتمع العربى المعاصر لن يستجيب لخطاب "فمنيست" مستورد، لذا هى تخاطبه من خلال تراثه (ديك الجن) ورموزه فهى تضع المجتمع أمام مرآة تاريخه لتقول له: "انظروا ماذا فعل بنا الوهم والشك". هذا "التفكيك من الداخل" هو ما يميز مسرحها ويجعله "تنمويًا" يهدف للبناء، لا "إيديولوجيًا" يهدف للمصادمة ولتؤمد لنا إذا كانت المشاكل تورث فإن الحلول تقترع وهى رؤية فلسفية ركينة فى المسرح التنموى.

"الثورة الانتحارية" وفلسفة الفداء

فى المنظور الأنثروبولوجى الذى تتبناه من خلال هذه الدراسة، يُعتبر فعل القتل الذى أقدم عليه ديك الجن نوعًا من "الانتحار الرمزي". هو قتل نفسه حين قتل "ورد"، لأنه يعلم أن حياته بعدها مستحيلة. ملحة عبدالله تبرز هذا الجانب لتوضح أن "القاتل باسم الشرف" هو إنسان "مهزوم سيكولوجيًا" أمام المجتمع، وليس قويًا كما يتوهم.

وهو الاتجاه الذى اراضيت ان يفسر اعتمادى بالتركيز على مراجعيات مثل مصطفى حجازى (سيكولوجيا الإنسـان المقهور) وهشام شرابى (النظام الأبـوي)؛ لأن هذه المرجعيات تعكس تماما وتـشرح "الآليات الدفاعية" التى يلجأ إليها الانسان عندما يشعر بتهديد "الناموس"، وهى آليات تختلف تمامًا عن تحليلات الحركة النسوية الغربية.

المسرح التنموى وإعادة صياغة "الرجولة"

تخلص دراستنا فى هذا الجزية إلى أن الدكتورة ملحة عبدالله تعيد تعريف "الرجولة"؛ فالرجل الحقيقى فى مسرحها التنموى هو الذى يمتلك "بصيرة اليقين" ولا ينساق خلف "عقدة العار" الزائفة فهى تهدف لتغيير السلوك المجتمعى من خلال:

تفكيك مفهوم "غسل العار": إظهار أن الدم لا يغسل العار بل يلوث الروح بالندم الأبدى.

مواجهة الوشاية بالحب: التأكيد على أن "الثقة" هى

عماد الاستقرار الاجتماعى والتنموى.
الخصوصية الثقافية: استخدام قصة (ديك الجن) التراثية من أجل لمخاطبة الوجدان العربى بلغة يفهمها، بعيدًا عن المصطلحات النسوية الغربية التى قد تُقابَل بالرفض.
أن "الديناميات النفسية" التى تحكمت فى "ديك الجن" و"عطيل". من خلال فعل الجريمة فى كلا العملين لم تكن وليدة لحظة غضب عابرة، بل كانت انفجارًا لمركبات نفسية معقدة تراكمت تحت ضغط الموروث الأنثروبولوجى.
١. "عصاب الشرف": عندما تتحول القيمة إلى مرض
ومـن خـلال التحليل المعميق الـذى يمكن تسميته بـ "عصاب الـشرف" فى حالة ديك الجن وعطيل، لا يُعد الشرف مجرد فضيلة أخلاقية، بل هو "مركز الأنا" (Ego Center).
سيكولوجية التملك: وهذا يتضح جليا بأن البطل يربط كينونته ووجوده الاجتماعى بـ "طهر" المرأة التى يحب وهذا الربط يخلق حالة عصابية تجعل البطل فى حالة "ترقب قلق".
عطيل وديـك الجن: كلاهما يعانى من "عقدة النقص المبطنة"؛ عطيل بسبب كونه (المغربى الغريب) فى مجتمع فينيسيا، وديك الجن بسبب كونه (الشاعر المتمرد) الذى يخشى سلطة القبيلة فهذا العصاب يجعل "الشك" فى الشرف بمثابة "تهديد بالفناء الوجودي"، مما يدفع البطل لتصديق الوشاية فورًا كآلية دفاعية استباقية لحماية ما تبقى من كرامته.
٢. "فوبيا التدنيس": سيكولوجيا الجسد المحرم
وايضا من خلال توسعنا فى شرح مفهوم "فوبيا التدنيس" (Defilement Phobia). الجسد الأنثوى (ورد/ديزدمونة) فى وعى الأبطال نكتشف أنه ليس جسدًا بشريًا له حق الخطأ والصواب، بل هو "جغرافيا مقدسة" تمثل شرف الرجل.
الخوف من "الدنس": ويكتشف لنا هذا الاتجاه بوضوح إلى أن لحظة الوشاية (تقديم العقد أو المنديل) استثارت لدى الأبطال رعبًا بدائيًا من "التدنيس". رؤية "العقد" فى يد بكر بن رستم (كما ادعى أبو الطيب) تعنى فى ذهن ديك الجن أن "حرمه" قد استبيح تماما.
الانتقال من الحب إلى الكراهية: يفسر لنا هذا التحول المفاجئ بأن "الحب التملكي" ينقلب فورًا إلى "كراهية تدميرية" عند الشعور بالتدنيس، لأن المحبوب يتحول من "مصدر للسعادة" إلى "مصدر للعار" يجب استئصاله لتطهير الذات.
٣. تحليل لحظة "اتخاذ قرار القتل" سيكولوجيًا
هذه اللحظة هى ذروة المأساة، ويمكن أن نوردها كالتالي:
تغييب الوعى المنطقي: فى لحظة رؤية "الدليل المادي" (العقد)، يدخل ديـك الجن فى حالة من "الذهول السيكولوجي". فى هذه اللحظة، يتوقف "العقل الواعي" عن العمل، وتسيطر "الأنـا الأعـلى" الجمعية (تقاليد القبيلة، الناموس، كلام الناس).
القتل كـ "فعل تطهيري" (Cathartic Act): القتل هنا ليس انتقامًا من ورد أو ديزدمونة لذواتهما، بل هو محاولة "لقتل العار" نفسه. البطل يعتقد واهمًا أنه بمجرد سيلان الدم، سيُغسل الدنس وتعود له مكانته الاجتماعية.
الصراع بين "العاشق" و"الرجل الاجتماعي": توضح ملحة عبدالله (كما تحلل هذه الدراسة) أن ديك الجن القاتل هو "الرجل الاجتماعي" الذى انتصر على "ديك الجن العاشق". قرار القتل هو "رضوخ ذليل" لسلطة المجتمع التى يمثلها أبو الطيب، وهو ما يفسر الانهيار والجنون اللاحق؛ فبمجرد زوال تأثير "فورة الشرف"، يستيقظ "العاشق" ليجد نفسه قد دمر وجوده.
٤. سيكولوجيا "الندم السادي" (مشهد الرماد)
تتجلى فى تحليل مشهد شرب الـرمـاد كـ "تعويض سيكولوجى مـرضى" وبعد اكتشاف الـبراءة، يحاول ديك الجن "استعادة" ورد من خلال "استدخالها" (Internalization) فى جسده عبر شرب رمادها.
هـذا السلوك هو قمة "الـعـذاب العصابي"؛ حيث يتحول الجانى إلى "معذب لذاته" واعتقد انها الرؤية التى أرادت ملحة عبدالله إيصالها من خلال "المسرح التنموي"؛ لإظهار أن القاتل باسم الشرف ينتهى به المطاف فى جحيم سيكولوجى لا مخرج منه.
فى ختام هذه الدراسة المقارنة والمعمقة، نجد أنفسنا أمام حقيقة لا تقبل الجدل؛ وهى أن الدكتورة ملحة عبدالله لم تكن مجرد كاتبة مسرحية عابرة، بل هى مهندسة الوعى الدرامى وواحـدة من أنـدر العقول التى استطاعت تطويع التراث لخدمة التنمية البشرية.
إن "ديك الجن" لم يكن مجرد استعادة لشاعر عباسى، بل مثلت لى "مختبرًا سيكولوجيًا" أعاد صياغة الهوية العربية على خشبة المسرح العالمى.
تجلت عبقرية ملحة عبدالله فى قدرتها الفذة على "استنطاق الصمت" فى الـتراث. فبينما كان الآخرون يكتفون بالرواية التاريخية، ذهبت هى إلى "الأعماق" لتستخرج لآلئ النفس البشرية. إنها الرائدة التى وضعت المسرح العربى على خارطة التراجيديا العالمية، منافسةً بذلك قامات بحجم شكسبير، بل ومتفوقة عليه فى قدرتها على ملامسة "الناموس" العربى بذكاء وحرفية، دون الانزلاق فى فخ الخطابات المستوردة
وكما هو شأن المعادن النفيسة والدرر والألماس التى لا توجد إلا فى أعمق طبقات الأرض، اختارت الدكتورة ملحة عبدالله "عزلة المبدع" وترفعت عن صخب الأضواء والنجومية الزائفة. لقد آثرت "الظل" ليكون منطلقًا لضوئها الفكرى، مؤمنةً بأن المبدع الحقيقى هو من يترك أثره فى "تغيير السلوك" لا فى "تصدر المشاهد" والأضـواء إن اختيارها للظل هو فى الحقيقة "اعتلاء لعرش الدراما" من باب السيادة الفكرية لا الشهرة الإعلامية، مما جعل إنتاجها الوافر يتسم بالرصانة والعمق والخلود.
إن الدكتورة ملحة عبدالله تمثل اليوم "ثروة قومية" عابرة للحدود فبأعمالها التى تفكك سيكولوجيا العنف والوشاية، وبمنهجها فى "المسرح التنموي"وبنظريتها البعد الخامس قدمت لنا ترياقًا فكريًا يحمى مجتمعاتنا من أمراضها الموروثة و إن الجواهر والذهب والدرر التى صاغتها فى " اعملها المسرحية " لاسيما (ديك الجن)هى إرث حضارى يجب أن يُـدرّس، لا بصفته أدبًا فحسب، بل بصفته "دستورًا سلوكيًا" ينشد الرقى بالإنسان العربى.
ومن خلال هذه الدراسة أستطيع أن أعلن بوضوح أن الدكتورة ملحة عبدالله هى اليوم تتربع بجدارة عـلى عـرش الـدرامـا العربية؛ ليس بمقاييس عدد النصوص،دوالاعمال المسرحية فحسب، بل بمقاييس "الأثر والتحول". لقد نجحت فى أن تجعل من القصة المحلية نمـوذج (ديـك الجن) قضية إنسانية كونية، وأثبتت أن المـسرح العربى يمتلك من "الأصـالـة" ما يجعله ندًا لأعرق المدارس العالمية.إن الحفاظ على إرث الدكتورة ملحة عبدالله هو حفاظ على "بصيرة الأمة". فهى التى علمتنا أن "الـشرف" الحقيقى يكمن فى "اليقين" لا فى "الدم"، وأن الحب هو القيمة التنموية الكبرى التى تبنى الأوطـان. ستبقى أعمالها منارات تهدى السائرين فى دروب المسرح، وستظل هى "جواهر الأعـماق" التى تضيء لنا عتمة التقاليد البالية بنور العقل والجمال.
واخيرا نخلص إلى أن "عطيل" و"ديك الجن" هما فى الحقيقة وجهان لعملة واحدة؛ الأول يمثل "قمة الفن" فى رصد المأساة، والثانية تمثل "قمة الفكر" فى محاولة علاجها، ليظلا معًا منارةً لكل باحث فى أغوار النفس البشرية وصراعاتها الوجودية.

قائمة بأهم المراجع والمصادر العربية والإنجليزية:

• ابن خلكان، أحمد بن محمد: وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، لبنان، ١٩٧٢م.
• الأصفهانى، أبو الفرج: كتاب الأغانى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة مهرجان الـقـراءة للجميع،٢٠٠١م.
• الـوردى، علي: دراسـة فى طبيعة المجتمع العراقى، دار ليلى، بغداد، العراق، طبعة مزيدة ٢٠٠٥م (مرجع لسيكولوجية الشرف).
• بـيـتـر بـيرتـوتـشى (Bertocci, Peter): The Anthropology of Honor and Shame (دراسات مترجمة ومنشورة فى دوريات أنثروبولوجية)، أكسفورد، المملكة المتحدة، ١٩٨٦م.
• حجازى، مصطفى: التخلف الاجتماعى: مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور، المركز الثقافى العربى، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٥م.
• ديك الجن الحمصى (عبدالسلام بن رغبان): ديوان ديك الجن الحمصى، جمع وتحقيق: مظهر الحجى، وزارة الثقافة، دمشق، سوريا، ١٩٨٧م.
• ريتشارد نيسبيت ودوف كوهين (Nisbett & Cohen): Culture of Honor:The Psychology of Violence in the South، دار نشر Westview Press، الولايات المتحدة، ١٩٩٦م.
• سعداوى، نـوال: الوجه العارى للمرأة العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بـيروت، لبنان، ١٩٧٧م.
• شرابى، هشام: النظام الأبوى (البطريركى): بحث فى المجتمع العربى المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ١٩٨٨م.
• شكسبير، وليام: عطيل (Othello)، ترجمة د. محمد عنانى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ٢٠٠٥م.

نوادى المسرح

فى عالم متغير(٩)

أحمد عادل القُضَّابِى

٢/٢/٣ سردية المرأة مقابل سردية الرجل

تمثَّلت «سردية المرأة» و«سردية الرجل» بالتعارض فى عدد من العروض من نماذج الدراسة؛ وهي: «الأيام المخمورة» (إخـراج: عبد الرحمن طلعت؛ الأسكندرية)، «طقوس الإشـارات والتحولات» (إخـراج: أحمد زكي؛ القاهرة)، «الخروج عن النص» (إخـراج: ماركو فـؤاد؛ الشرقية)، «ظـلال» (إخـراج: هانى يـسري؛ الغربية)، «خيط أحمر طويل» (إخـراج: زينب العزب؛ الأقـصر). ونلاحظ تكرار حضور تعارض السرديتين فى خمسة عروض مسرحية تنتمى إلى بيئات ثقافية متنوعة (الأسكندرية، القاهرة، الشرقية، الغربية، الأقصر)، لتكون السرديات المتصارعة الأكثر حضورًا وتكرارًا فى خطاب العروض المسرحية فى نموذج الدراسة.

سنولى اهتمامًا بالصراع الدرائر بين «سردية المرأة» و«سردية الرجل» فى خطاب العروض المسرحية نموذج الدراسة، بعرض مكوناتها البنائية المتصارعة؛ التالية:

• الفاعلون: نجد أن «سرديـة المـرأة» تمثَّلتْ فى عدد من الشخوص الفاعلة؛ منها: (سناء) من عرض «الأيام المـخـمـورة»، و(مؤمنة) من عـرض «طقوس الإشـارات والتحولات»، المرأة من عرض «خيط أحمر طويل»، لكنها لم تخرج من تمثُّلٍ ساذجٍ سطحى للسردية حول التعظيم الأنثوى للنفس حيث تم التحيز للمرأة لكن مع اختزال وتبسيط فى طرح وجهو نظر أحادية التكوين حول كون المـرأة موضع اضطهاد من الذكور. كما نجد أن «سردية الرجل» تمثَّلت -كذلك فى عددٍ من الشخوص الفاعلة؛ منها: المفتى من عرض (طقوس الإشارات والتحولات»، والزوج (عبد القادر) من عرض «الأيـام المخمورة»، والرجل من عرض «خيط أحمر طويل»، وكلها تمحورت حول النظام الأبـوى (البطريركي) من حيث «كونه نظامًا اجتماعيًا واقتصاديًا سابقًا على الحداثة والرأسمالية، يعمل فيه الرجال على إخضاع واستعباد النساء»(رعد عبد الجليل الخليل، حسام الدين على مجيد؛ ٢٠٢٢م؛ ص٤٦)، فلم تُقدم «سرديـة الرجل» ما يجعل المتلقى يميل إليها أو يقتنع بها، فقد كانت تُقدم بشكل يشوهها ولا يمنحها الفرصة لطرح نفسها بشكل واضح مقنع، باستثناء عرض «الخروج عن النص» لأنه اعتمد على تقديم «سردية الرجل» من خلال الرواية التوراتية لها، وهى رواية مترابطة مقنعة، عمل العرض على تفكيكها عبر أحداثه.

• الأحداث: تمثَّلتْ «سردية المرأة» فى أحداث العروض الثلاثة («الأيـام المـخـمـورة»، «طـقـوس الإشـارات والتحولات»، «خيط أحمر طويل») حيث كانت المرأة تحيا فى مجتمع ذكورى، يعتمد على مركزية الـذكر داخـل المجتمع وهـامشية المرأة، وهـو ما أنتج مركزية مكانة الـذكر وهـامشية مكانة المرأة، ومنح الذكر حرية الفعل، وحرمها على المرأة، وهـو ما أثر بدوره عـلى نمط العـلاقـة الاجـتماعـية بين الـذكر والمرأة، وقدمت «سردية المـرأة» تفسيرًا لهذه الوضعية التى تمنح الذكر المركز وتضع المرأة على هامشه. وتُعرض الأحداث فى العروض الثلاثة عبر التسلسل التعاقبى، ويتم وضع علاقات بينها وبين غيرها من الأحـداث. أما فى عرض «ظـلال» فقد تمثلتْ «سردية المـرأة» بشكل هامشى، وكذلك قدِّمتْ تمثُّلات رمزية لسردية المرأة فى عرض «الخروج عن النص» من خلال حكاية داخلية يلعب الممثل (برنار) وشريكه على تمثيلها؛ وهى قصة خلق (حواء)، ثم يتم معاضتها فى نهاية العرض بواسطة (ميشيل) التى أصبحت شريكة (برنار) فى عروضه المسرحية، ليكون هناك ترابط بين ماضى السردية وما آلت إليه العلاقة بين شخوصها.

• السياق: للغة نصيب عظيم فى السياق المُنتج لخطاب العروض الثلاثة («الأيام المخمورة»، «طقوس الإشارات والتحولات»، «خيط أحمر طويل»)؛ حيث أن النظام اللغوى هو نظام ذكـورى بطريركى يتم فيه التواصل وفقًا لمخيلة ذكورية محضة(رعد عبد الجليل الخليل؛ ص٢٣٠)، وهـو ما ساهم فى وجـود خَـلال فى إدراك بعض النساء للعالم الناتج عـن العـلاقـة الاجـتماعـية المؤسـسة عـلى مركزية الـذكر فى اللغة ومركزية مكانته، ووضاعة المرأة وهـامشية مكانتهـا لغويًا؛ مما أدى إلى تعـزيز مركزية الـذكر ومركزية مكانته داخـل المجـتمع، وبدوره حـافـظ عـلى رسوخ المجـتمع الذكورى وثـوابته الاجـتماعـية، فجلب خـروج المـرأة الفاعلة فى سياق العروض الثلاثة عن النص الاجتماعى المعزز باللغة ومؤسسات المجتمع الدينية والدنيوية معارضة ذكورية شديدة، استلزمت عنفًا لغويًا وجسديًا أحيانًا. ففى عرض «الأيـام المخمورة» يقول (عبد القادر) لزوجته (سناء) غاضبًا من سوء سلوكها المتصور معه: «كلما اقتربت منك يداهمك التعب. أتعرفين أن هذا نشوز، وأن الناشزات يُضربن». يمكن اعتبار التمثُّل الهامشى فى الأحداث لـ«سردية الرجل» فى عرض «الخروج عن النص»

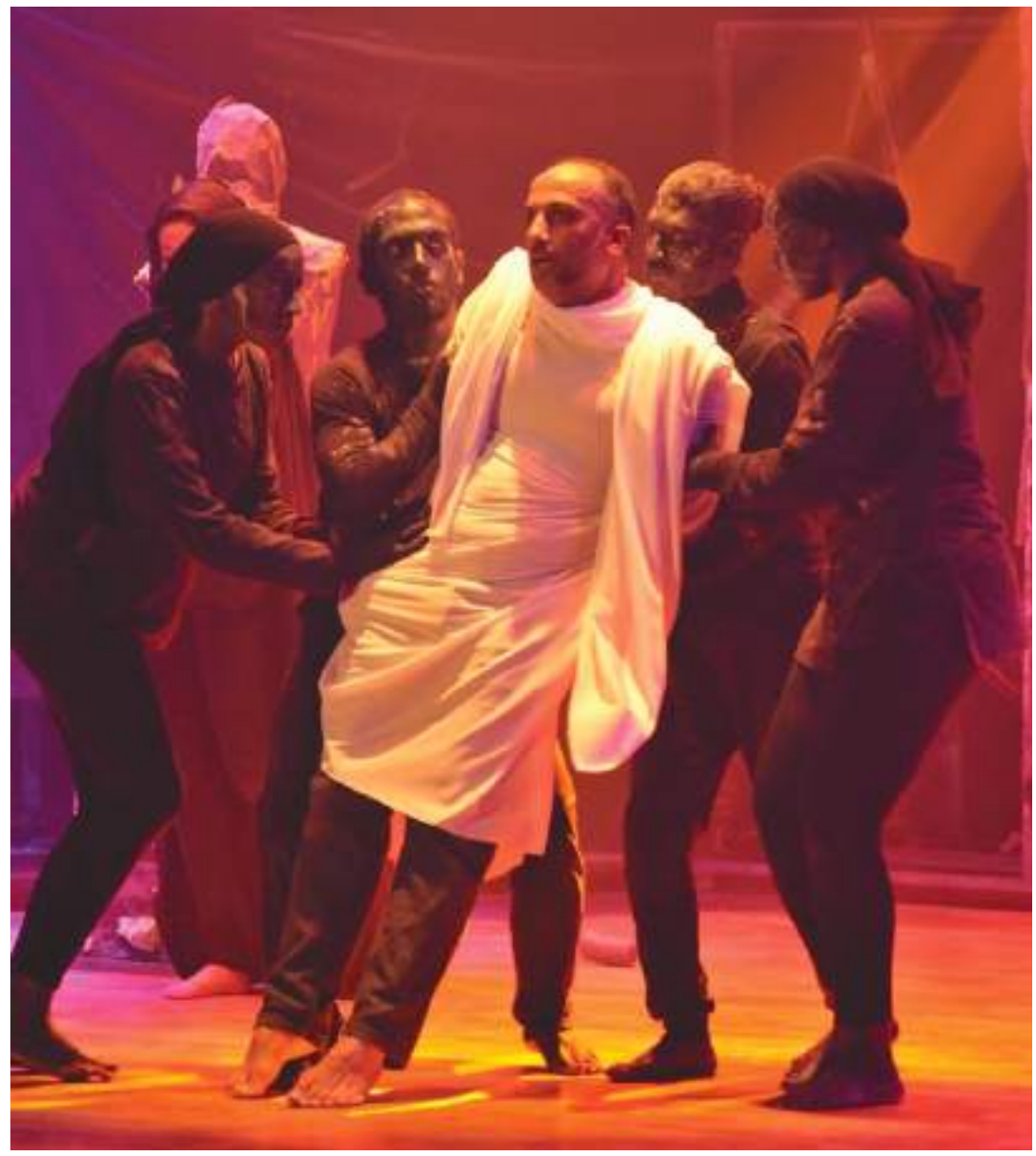
مركزيًا فى فهم تمثلات «سردية الرجل» فى باقى العروض فى هذا التحليل، إذ يقدم عرض «الخروج عن النص» تمثلًا فى الأحـداث لسردية الرجل من خلال قصة خلق حواء عبر التمثيلية التوراتية «قصة الخلق»، فيحاكى (برنار و(ميشيل) الحكاية التى يقوم الراوى بسردها بقوله: «غير أنه لم يجد لنفسه [يقصد: آدم] معينًا نظيره.. فأوقع الإله آدم فى نوم عميق.. ثم تناول ضلعًا من أضلاعه.. وعمل من هذا الضلع امرأة [هى حواء] أحضرها إلى آدم»، وهو ما استتبع فى «سردية الرجل» أن المرأة خلقت من الرجل لصالح الرجل، فهى شىء خاص ملكه يتصرف فيه كما يشاء، وليس للتابع أية حقوق لدى سيده، وعلى مر العصور صار الأمر استعبادًا، فعلى المرأة أن تتعبد فى رجلها، وتنتظر منه المنح والعطايا؛ فليس لها أية حقوق؛ حتى تحول استعباد الرجل للمرأة استعبادًا اجتماعيًا مؤسسًا ونظاميًا تحميه القوانين، فلاستعباد ليس أمرًا شخصيًا، ولا راجعًا إلى تدنى القدرات الفردية فقط بقدر ما هو حصاد بنية اجتماعية معينة ورؤى محددة، بالإضافة إلى كونه مؤشر على أداء هذه البنية الاجتماعية لوظائفها. وبهذا يمكن أن نفهم كلمات (وردة) إلى (مؤمنة) فى عرض «طقوس الإشارات والتحولات»؛ إذ تقول لها: «ألم يكن الشيخ الجليل.. أبوك هو الذى علمنى طبقات الفسق ومراتبه قبل أن أحيض، ثم تناوب على الابن مع الأب، ثم ألقوا بى فى الشارع لأن العرق دساس، ولأن حركاتى تنم عن فسق مبكر!». ومن خلال الحركة والإيماءة نجد الرجل فى عرض «خيط طويل أحمر» هو الذى يقوم بإخضاء المرأة ومجموعة النساء فى العرض حتى تصنع علامات «لا أرى»، «لا أسمع»، «لا أتكلم»، ويعلن الرجل للمرأة أنها هى المسئولة عن أفعالها بلغة رمزية: «شجرتك مرهونة بأفعالك»، دون أن يترك الرجال للمرأة حرية اختيار أفعالها.

إن عرض «الأيام المخمورة» عاد وصنع إدانة لترك (سناء) لزوجها، فقلب الصراع برمته لصالح «سردية الرجل»، مقدمًا إدانة لسردية المرأة، بينما نجحت النساء فى عرض «خيط أحمر طويل» فى التخلص من هيمنة الرجل، إذ تخلصن منه بذلك الخيط الأحمر الطويل الذى كان يتدلى من سقف المسرح طيلة العرض ويستخدمه الرجل فى إخضاع النساء، لقد فهم المرأة عبر الأحداث فى «خيط أحمر طويل» أن سرديتها الحقيقية ليست تعظيم نفسها الأنثوية فقط، أو فى نديتها للرجل، أو فى التخلى عن الرجل واستقلالية العيش، لكن سرديتها الحقيقة تكمن فى التخلى عن طاعتهن لذلك العالم الذى وصفه لهن الرجال.

- الترتيب الزمنى لـلأحـداث: تخلت الـعـروض عن استخدام النسق التعاقبى لتسلسل الأحـداث، فقدمت الأحـداث متشظية بغير ترتيب، مما يعمل على جذب تركيز المتلقى لمحاولة تجميع المشاهد وترتيبها زمنيًا لصنع نسق خطى للأحداث، مما جعل الترابط بين ماضيها ومستقبلها غير متماسك بنائيًا.
- السببية: ظلت السببية هى العلاقة التى يُعتمد عليها فى إعادة ربط الأحداث المتشظية فى فضاء العروض، فلم تخضع جميع الأحـداث لأن تكون إما سببًا أو نتيجة، فالتحولات الحادثة للفاعلات لم تكن تحولات ثقافية أو فكرية بقدر ما كانت ردود أفعال، «فمجتمعات ما بعد الحداثة مجتمعات معلوماتية، إذ تتميز بكونها متشظية وتعددية ولا يجمعها مركز قـوى»(رعـد عبد الجليل الخليل؛ ص ٢٠٣)، كذلك الأفـراد فى تلك المجتمعات الحديثة، ربما كانت العروض تؤمىء بخطابها المسرحى إلى ذلك.

٣/٣ خاتمة أخرى أولية

تصارعت عدة «السرديات الكبرى» داخل عروض نوادى المسرح فى الدورة الحادية والثلاثين، وقد شكلت سرديات (الدستوبيا ضد اليوتوبيا؛ والمرأة – ضد الرجل) قاسمًا مشتركًا فى عدد من العروض، وكان الـصراع بينها على مستويين أحدهما بنائى حيث تتصاعد الأحداث وتكون السرديات من خلال تمثيلاتها هى محور الصراع الذى تُشيد من خلاله الحبكة الدرامية. أما المستوى الثانى؛ فكان على مستوى الخطاب الذى ينتجه العرض المسرحى وتوجيه المعنى به، كما فى عرض «الخروج عن النص» على وجه التحديد، فالعروض الأخـرى كعرض «الأيام المخمورة» ينتصر لسردية الذكر ضد «سرديـة المـرأة»،



وعرض «خيط أحمر طويل» ينتصر لسردية المرأة، وعرض «أخر الأرض» ينتصر لسردية الديستوبيا عبر خطابه.

إن حضور «السرديات الكبرى» خلال العروض كان عبر تمثلاتها المتعددة والمتنوعة سواء من شخوص أو أحداث أو رموز أو عبر ممارسات بصرية أو سمعية، وكانت تعمل على أن تصنع هيمنة لوظيفتها -كسردية- على المعنى الـذى ينتجه خطاب العرض، فقدمت (تبريرًا لما حدث من قتل) فى خطاب عرض «موسم الحرب والغناء»، وقدمت (تفسيرًا لفشل النجاة) فى عرض «أخر الأرض»، وقدمت (رصـدًا لوضعية المـرأة فى المجتمع الذكوري) فى عرض «طقوس الإشارات والتحولات»، أى أن السرديات هيمنت على خطاب العروض باستثناء العروض التى حدث بها إرتباك خلال تمثُّل السردية بالعرض، كعرض «ثامن أيام الأسبوع».

المراجع

• تحرير: جيمس ميردوند – الفضاء المسرحى – ترجمة: محمد سد، وآخرون – وحدة إصدارات المسرح – ع ١٥ – أكاديمية الفنون – القاهرة – مصر – بدون تاريخ نشر.

• نخبة من الباحثين – الفعل الثقافى ومشكلة المعنى – كتاب أبحاث المؤتمر العام لأدباء مصر الدورة ٣٥ – الهيئة العامة لقصور الثقافة – الوادى الجديد – مصر – ٢٠٢٢م.

• جان بول سارتر – دفاع عن المثقفين – ترجمة: جورج طرابيشى – دار الآداب – الطبعة الأولى – بيروت - لبنان – ١٩٧٣م.

• حسن حنفى – الهوية - المجلس الأعلى للثقافة - الطبعة الأولى – القاهرة - مصر - ٢٠١٢م.

• محمد إبراهيم عيد - دراسة تحليلية للاغتراب وعلاقته ببعض المتغيرات النفسية لدى الشباب - رسالة دكتوراه غير منشورة – كلية التربية - جامعة عين شمس – القاهرة - مصر – ١٩٨٧م.

• محمد القاضى، وآخرون - معجم السرديات - الرابطة الدولية للناشرين - الطبعة الأولى - بلا بلد نشر محدد - ٢٠١٠م.

• إيريكا فيشر-ليشته – جماليات الأداء: نظرية فى علم جمال العرض – ترجمة: مروة مهدى - المشروع القومى للترجمة - العدد ١٩٦٨ – المركز القومى للترجمة – الطبعة الأولى – القاهرة – مصر – ٢٠١٢م.

• أريستوفانيس – السُّحُب – ترجمة: أحمد عتمان – سلسلة من المسرح العالمى – العدد ١٨ و١٩ – المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب – الطبعة الثانية – الكويت – الكويت – سبتمبر ونوفمبر ٢٠١١م.

• برنار نوبل – الموجز فى الإهانة – ترجمة: محمد بنيس – دار توبقال للنشر – الطبعة الأولى – الدار البيضاء – المغرب – ٢٠١٧م.

• جميل صليبا – المعجم الفلسفى – دار الكتاب اللبناني/ مكتبة المدرسة – بيروت – لبنان – ١٩٨٢م.

• جاستون بشلار - جدلية الزمن - ترجمة: خليل أحمد خليل - المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع - الطبعة الثالثة - بيروت - لبنان - ١٩٩٢م.

• إيكه هولتكرانس – قاموس مصطلحات الأثنولوجيا والفلكلور – ترجمة: محمد الجوهرى، حسن الشامى – سلسلة ذاكرة الكتابة – العدد ٩ – الهيئة العامة لقصور الثقافة – الطبعة الثانية – القاهرة – مصر – ١٩٩٩م.

• جوردون مارشال - موسوعة علم الاجتماع - ترجمة: محمد الجوهرى، وآخـرون - المجلس الأعـلى للثقافة - المشروع القومى للترجمة - الطبعة الأولى - القاهرة - مصر - ٢٠٠٠م.

• مراد عبد الرحمن مبروك - العناصر التراثية فى الرواية العربية فى مصر: دراسة نقدية (١٩١٤ - ١٩٨٦) - دار معارف – القاهرة - مصر - ١٩٩١م.

• أحمد زلط - معجم الطفولة: مفاهيم مصطلحية - دار هبة النيل للنشر والتوزيع - الطبعة الأولى - القاهرة - مصر - ١٤٢٢ هـ/ ٢٠٠١م.

• سعد الله ونوس - الأعمال الكاملة - الأهالى للطباعة والنشر والتوزيع - الطبعة الأولى - دمشق - سوريا - ١٩٩٦م.

• عالم الفكر – المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب - الكويت – الكويت - أكتوبر/ديسمبر ١٩٩٨م:

• – المجلد ٢٧ - العدد الثانى.

• العدد ١٨٦.

• مجلة علامات – مجلد ١ – العدد ٣ – ١٩٩٥م – ص ١٢١. (نسخة إلكترونية) رابطها:

٦٦٩٢=https://alamat.saidbengrad.net/?p

• نشرة النوادى ٣١ – الإدارة العامة للمسرح – الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة – مصر - مايو ٢٠٢٤م:

• العدد الخامس

• العدد السابع

• العدد التاسع

العزلة والاغتراب

فى «تحليق نسبى» لنواف يونس

أحمد محمد الشريف

يُعدّ المسرح من أكثر الفنون قدرة على التعبير عن الإنسان فى لحظات ضعفه وحيرته وأسئلته الصعبة. وفى مسرحيات الكاتب نواف يونس، لا نقرأ حكايات فقط، بل نقترب من شخصيات تبحث عن ذاتها، وتصارع الألم والخوف والوحدة. تأتى هذه الدراسة لتتأمل فكرة العزلة الوجودية فى ثلاث مسرحيات، هى: الرحيل، ملك ليوم واحد، وأشواق معتقلة.

تقدم هذه المسرحيات صورة لإنسان معاصر يقف وحيدًا أمام قوى أكبر منه، مثل الموت أو السلطة أو المجتمع أو الزمن. هنا، لا تظهر العزلة كحالة نفسية مؤقتة، بل كواقع يعيشه الإنسان، ويؤثر فى علاقته بنفسه وبالآخرين وبالعالم من حوله.

وتهدف الدراسة إلى تتبع أشكال هذه العزلة، سواء كانت مكانية أو نفسية أو اجتماعية، مع التوقف عند الأساليب الفنية التى يستخدمها الكاتب لتجسيدها على خشبة المسرح، فى محاولة لفهم رؤيته للإنسان بوصفه كائنًا قلقًا، يسعى إلى معنى فى عالم كثيرًا ما يبدو غامضًا وخاليًا من اليقين.

يعتبر عنوان المجموعة «تحليق نسبى» مدخلًا مهمًا لفهم العالم المسرحى الذى يقدّمه نواف يونس فى نصوصه الثلاثة. فبينما تشير العناوين الفرعية (الرحيل، ملك ليوم واحد، أشواق معتقلة) بوضوح إلى موضوع كل نص، يأتى العنوان الرئيسى أكثر هدوءًا وشاعرية، ليعبّر عن الحالة العامة التى تعيشها الشخصيات.

كلمة «تحليق» لا تعنى هنا حرية كاملة أو خلاصًا حقيقيًا، بل تعبّر عن محاولة للهروب أو الحلم بحياة أفضل. شخصيات هذه المسرحيات تحاول أن ترتفع قليلًا فوق واقعها، لكنها تظل مقيدة به. فـ«غريب» فى الرحيل يحلم بتأجيل الموت، والملك فى ملك ليوم واحد يعيش وهم القوة، بينما تحلم «أشواق» بالحب، لكن هذه الأحلام لا تكتمل، وتبقى معلّقة بين الرغبة والواقع.

أما كلمة «نسبى» فتعكس نظرة الكاتب إلى عالم غير ثابت، لا تحكمه حقائق نهائية. فكل شىء مؤقت وقابل للتغيّر: الموت يمكن تأجيله، والسلطة لا تدوم، والعزلة قد تخفّ بالحلم أو الوهم. لذلك لا يفرض الكاتب معنى واحدًا، بل يترك للقارئ والمشاهد مساحة للتأويل.

بهذا المعنى، يشير العنوان أيضًا إلى طبيعة المسرح نفسه، بوصفه تجربة تخيّلية مؤقتة. نحن نحلق مع النص داخل عالم من الحلم، لكننا ندرك فى الوقت نفسه أن هذا التحليق له حدود. وهكذا يصبح تحليقًا نسبيًا وصفًا لحالة الشخصيات، ولتجربة المسرح، وللحياة نفسها: تحليق جميل، لكنه هشّ ومؤقت، ومفتوح على أكثر من معنى.

المكان المغلق كصورة للعزلة

الغرفة: عزلة الإنسان الأولى

فى المسرحيات الثلاث، يختار نواف يونس أماكن مغلقة لتدور فيها الأحداث، وكأن العزلة هى السجن الأول الذى يعيش فيه الإنسان. فى مسرحية الرحيل، تدور الأحداث داخل غرفة نوم «غريب»، فى البداية تبدو الغرفة عادية ومألوفة، لكنها تتحول إلى مكان مخيف بمجرد

دخول «المندوب» (ملك الموت).

الغرفة هنا لم تعد مكانًا للراحة، بل أصبحت مكان انتظار. انتظار النهاية. التفاصيل الدقيقة فى وصفها - السرير، الطاولة، الكراسى، الزهور، الساعة - تعكس حياة يومية هادئة، لكنها سرعان ما تنقلب إلى مواجهة قاسية بين رغبة الإنسان فى الاستمرار وحقيقة الموت التى لا مفر منها.

القصر والسجن: صورتان مختلفتان للعزلة

فى ملك ليوم واحد، يظهر القصر فى البداية رمزًا للسلطة، لكنه يتحول إلى سجن فاخر يعزل الملك عن الناس. القاعة الواسعة المليئة بالمدعوين تعطى انطباعًا بالقوة، لكن الملك، رغم الزحام، يعيش وحيدًا وبعيدًا عن الواقع.

وعندما يُسجن الملك متخفيًا، يحدث العكس. السجن، الذى يفترض أن يكون مكانًا للعقاب، يصبح مساحة لاكتشاف الحقيقة. هنا يلتقى الملك بأناس بسطاء ومهمشين، ويتعرف على واقع لم يكن يراه وهو فى القصر. المفارقة أن القصر كان سجنه الحقيقى، بينما السجن قرّبه من الناس والحقيقة.

غرفة «أشواق»: عزلة مضاعفة

فى أشواق معتقلة، تتحول غرفة البطلة إلى عالم مغلق يعكس عزلة مزدوجة: عزلة عن المجتمع، وعزلة داخل النفس. التفاصيل الأنثوية فى الغرفة - المرآة، العطور، أدوات الزينة - تشير إلى محاولة البطلة التمسك بذاتها فى مواجهة الوحدة.

كل عنصر فى الغرفة له معنى: النافذة ترمز إلى الرغبة فى الخروج، المرآة تعكس الصراع الداخلى، والساعة تمثل ضغط الزمن. حين تقول أشواق: «وحيدة ما زلت، وحيدة بين جدران هذه الغرفة»، فهى لا تتحدث فقط عن مكان، بل عن حالة وجودية تسيطر على حياتها كلها.

تغيير المكان: محاولة لا تنجح

تحاول الشخصيات فى المسرحيات الثلاث الهروب من عزلتها عبر تغيير المكان:

«غريب» يحاول البقاء فى غرفته أطول وقت ممكن.

الملك يخرج من القصر إلى الشارع ثم إلى السجن.

«أشواق» تحوّل غرفتها إلى مساحة للحلم والرقص.

لكن هذه المحاولات لا تنهى العزلة. فالمكان يتغير، بينما الإحساس بالوحدة يبقى. وكأن الكاتب يؤكد أن الهروب من المكان لا يعنى بالضرورة الهروب من العزلة نفسها.

العزلة الاجتماعية.. الفرد فى مواجهة السلطة

العزلة أمام الموت: حوار بلا تفاهم

فى مسرحية الرحيل، تظهر العزلة الاجتماعية فى العلاقة بين «غريب» و«المندوب». فالحوار بينهما ليس حوارًا حقيقيًا بل حديثًا يدور فى اتجاهين مختلفين، دون أن يلتقى الطرفان.

«غريب» يتحدث من خوفه ورغبته فى الحياة، بينما يتحدث «المندوب» من منطق النهاية التى لا يمكن تغييرها. حين يقول المندوب: «لا تخش شيئًا، هذا أمر فى حكم المنتهى»، يرد غريب بالرفض والصراخ: «كلا.. كلا..». كل واحد منهما يسمع نفسه فقط.

هذا المشهد يعبّر عن عزلة الإنسان حين يواجه قوى أكبر منه، مثل الموت. لا مجتمع يسانده، ولا صوت يُسمع. العزلة هنا كاملة، والإنسان يقف وحده أمام مصيره.

العزلة السياسية: المسافة بين الحاكم والناس

فى ملك ليوم واحد، تظهر العزلة فى شكل سياسى واضح. الملك يعيش بعيدًا عن شعبه، تحيط به طبقات من الفساد، مثل الوزير وقائد الجند والتجار. فى البداية يظن أن هذه العزلة جزء من الحكم، لكنه يكتشف لاحقًا أنها سبب أزمته.

الحوار بين الملك وأخته «ست الملك» يكشف هذه المسافة، حين تسأله أن ينظر جيدًا إلى ما حوله. هنا تبدأ لحظة الوعي: الملك لا يعرف حقيقة شعبه، ولا حقيقة نفسه.

العزلة السياسية لا تضر الشعب وحده، بل تضر الحاكم أيضًا، إذ تجعله غريبًا عن الواقع، ومجرد أداة فى يد من حوله.

العزلة الاجتماعية للمرأة: حكم المجتمع

فى أشواق معتقلة، تأخذ العزلة شكلًا أكثر قسوة. البطلة لا تختار وحدتها، بل تُفرض عليها من المجتمع. كلمة «عانس» التى تُلصق بها تتحول إلى حكم دائم، وإلى سجن معنوى يضاف إلى سجن الغرفة.

عندما تصرخ أشواق بأن هذه الكلمة تخنقها، فهى تعبّر عن قهر اجتماعى لا يترك للمرأة حق الدفاع عن نفسها. المجتمع هنا لا يكتفى بعزل الفرد، بل يجعله يشعر بالذنب لأنه وحيد.

هذه العزلة المفروضة أقسى من أى عزلة أخرى، لأنها تسلب الإنسان إحساسه بالقيمة والحق فى الحياة.

العزلة كأداة للسيطرة

فى المسرحيات الثلاث، ترتبط العزلة بشكل مباشر بالسلطة، مهما اختلف شكلها:

الموت فى الرحيل

الحكم فى ملك ليوم واحد

التقاليد فى أشواق معتقلة

كل هذه السلطات تستخدم العزلة كوسيلة للسيطرة. فالإنسان المعزول يكون أضعف وأسهل فى الإخضاع. ومع ذلك، يلمّح نواف

يونس إلى أن العزلة قد تتحول أحيانًا إلى بداية للمقاومة، كما يحدث فى ملك ليوم واحد، حين يكتشف السجناء أن وحدتهم المشتركة يمكن أن تمنحهم قوة ومعنى.

...

العزلة النفسية... الصراع داخل الإنسان

الانقسام الداخلي

فى مسرحية الرحيل، يعيش «غريب» صراعًا داخليًا حادًا بين قبول الموت ورفضه. حديثه مع «المندوب» ليس مجرد حوار بين شخصين، بل هو حوار داخل النفس نفسها. جزء منه يدرك أن النهاية قادمة، وجزء آخر يرفضها ويتمسك بالحياة.

حين يقول: «أعطنى مهلة على الأقل» ، فهو لا يطلب وقتًا فقط، بل يعبّر عن تمزقه الداخلى، حتى «المندوب» يمكن فهمه كصورة خارجية لهذا الصراع، كصوت يمثل الاستسلام للحتمية. العزلة هنا ليست مع الآخر، بل داخل الإنسان نفسه.

ضياع الهوية

فى ملك ليوم واحد، يعانى الملك من فقدان واضح لهويته. هو ملك لا يعرف شعبه، ولا يعرف من يكون حقًا. وعندما يُسجن ويُعرف باسم «برهوم»، تبدأ أزمة جديدة: هل هو الملك أم برهوم؟

الحوار فى النهاية يكشف هذا الانقسام. لا يمكن الجمع بين الشخصيتين فى آن واحد، وهذا الانقسام نتيجة مباشرة للعزلة. الإنسان الذى يعيش بعيدًا عن الواقع يفقد تدريجيًا علاقته بذاته، تمامًا كما يفقد علاقته بالآخرين.

الحديث مع النفس

فى أشواق معتقلة، تتحول المسرحية إلى حديث طويل مع النفس. أشواق تتكلم مع صورتها فى المرآة، ومع أشياء غرفتها، وكأنها تحاول أن تملأ الفراغ من حولها بالكلام.

هذا الحوار الداخلى لا يعنى فقط أنها وحيدة، بل يدل على عمق عزلتها. فعندما لا تجد من يسمعها، لا يبقى أمامها إلا نفسها. ومع ذلك، يوضح النص أن هذا الكلام لا ينقذها، بل يكرّس وحدتها، لأن كل ما تقوله يبقى داخلها ولا يصل إلى أحد.

العزلة والجنون

فى المسرحيات الثلاث، تظهر إشارات إلى الجنون بوصفه نتيجة محتملة للعزلة الشديدة:

«غريب» يدّعى الجنون ليهرب من الموت.

الملك يكاد يفقد عقله حين يكتشف زيف عالمه.

«أشواق» ترقص مع كرسى كأنه شخص حى،

الجنون هنا ليس مرضًا بقدر ما هو محاولة للهروب من واقع قاسٍ. حين تصبح العزلة خانقة، يخلق الإنسان عالماً خاصًا به. قد يبدو هذا العالم غريبًا للآخرين، لكنه بالنسبة لصاحبه وسيلة للبقاء.

الزمن... وجه آخر للعزلة

زمن بطيء ومؤلم

فى المسرحيات الثلاث، لا يمرّ الزمن بشكل طبيعى، الشخصيات تشعر بأن الوقت إمّا متوقف أو يتحرك ببطء شديد، وكأنه يضغط عليها.

فى الرحيل، تشير الساعة إلى الثامنة، لكن اللحظة تتجمّد عند مواجهة «غريب» للموت. لا شيء يتقدّم، وكأن الزمن نفسه توقف.

وفى أشواق معتقلة، تصبح البطلة مهووسة بالوقت، تحسب الساعات والدقائق وحتى الثوانى،

هنا يتحول الزمن إلى سجن إضافى، فحين يكون الإنسان وحيدًا، يصبح الوقت عبئًا ثقيلًا، ويغدو مرور الدقائق دليلًا مؤلمًا على العزلة.

الذاكرة سجن من الماضي

فى أشواق معتقلة، لم تعد الذاكرة مصدر دفء، بل أصبحت عبئًا. تستعيد البطلة ذكرياتها محاولةً الهروب من وحدتها، لكنها تكتشف أن هذه الذكريات تزيد من عزلتها بدل أن تنقذها.

حتى الصور الجميلة التى تستدعيها - الغيمة، النجمة، العصفور - تبقى معلّقة فى الماضى، الذاكرة هنا لا تفتح بابًا للحياة، بل تغلقه. فالإنسان المعزول لا يعيش الحاضر، بل يظل أسير ما كان، أو ما

يتمنى أن يكون.

زمن السلطة: عالمان منفصلان

فى مسرحية ملك ليوم واحد، نعيش داخل زمنين لا يلتقيان.

هناك زمن القصر، وهو زمن بطيء وهادئ، تمتلئ أيامه بالاحتفالات والمظاهر.

وفى المقابل، هناك زمن الشعب، وهو زمن سريع وقاسٍ، تحكمه المعاناة والغضب.

الملك يعيش داخل زمن القصر، بعيدًا عن حياة الناس الحقيقية. وعندما يكتشف زمن الشعب، يشعر بصدمة كبيرة، كأنه أضاع سنوات من عمره وهو يعيش فى وهم. هنا تتحول العزلة إلى فجوة زمنية تفصل الحاكم عن شعبه، وتجعله غريبًا عن حياتهم وآلامهم.

الموت: العزلة الأخيرة

فى مسرحية الرحيل، يمثّل الموت نهاية الزمن بالنسبة للإنسان. «غريب» لا يطلب الخلود، بل يطلب وقتًا إضافيًا: سنة، أو شهرًا، أو حتى يومًا واحدًا. لكن كل هذه الطلبات تُقابل بالرفض.

هذا الرفض لا يعنى فقط نهاية الحياة، بل نهاية الوقت نفسه. فالموت هو أقصى درجات العزلة: عزلة عن الناس، وعن المكان، وعن الزمن. قد يحتمل الإنسان أن يكون وحيدًا بين الآخرين، لكن العزلة عن الزمن هى النهاية التى لا عودة بعدها.

...

اللغة والأسلوب

كيف تعبّر الكتابة عن العزلة

حوار قليل ومتقطع

يعتمد نواف يونس فى كثير من الأحيان على حوار قصير ومقتضب، وهو اختيار يعكس صعوبة التواصل بين الشخصيات.

فى الرحيل، نسمع جملًا قصيرة ومتقطعة، وكأن الكلام ينكسر قبل أن يكتمل.

وفى أشواق معتقلة، تطول الجمل، لكنها تدور فى دائرة واحدة، وتعود إلى النقطة نفسها.

هذا الأسلوب ليس ضعفًا لغويًا بل تعبيراً واضحًا عن العزلة. فالإنسان الوحيد إما يقلّ كلامه، أو يتكلم كثيراً دون أن يصل إلى أحد.

كسر الإيهام المسرحى: عزلة بين الواقع والخيال

فى ملك ليوم واحد، يكسر يونس الإيهام المسرحى حين يدخل المؤلف نفسه إلى النص. هذا الخروج عن الشكل التقليدى ليس مجرد لعبة فنية، بل يحمل معنى أعمق.

هنا تظهر عزلة من نوع آخر: عزلة بين الخيال والواقع، بين الكاتب وشخصياته، وبين العرض والمشاهد. حتى المؤلف يبدو معزولًا عن عالمه، مضطرًا للتدخل لأن شخصياته عاجزة عن حل أزماتها بنفسها.

بهذا الأسلوب، يضيف الكاتب بُعدًا جديدًا لفكرة العزلة، يجعلها لا تخص الشخصيات وحدها، بل تمتد إلى العمل الفنى نفسه.

الشعر: محاولة للهروب من الوحدة

تلجأ شخصيات المسرحيات الثلاث إلى الشعر بوصفه ملاذًا من وحدتها:

فى الرحيل، تظهر الأغنية فى بداية العرض.

فى ملك ليوم واحد، يتبادل السجناء الشعر.

فى أشواق معتقلة، تعبّر البطلة عن نفسها بلغة قريبة من الشعر.

الشعر هنا يمنح الشخصيات مساحة للتعبير عما تعجز اللغة العادية عن قوله. لكنه فى الوقت نفسه لغة خاصة، شخصية، قد لا تصل إلى الآخرين. وهكذا، يصبح الشعر محاولة للنجاة من العزلة، لكنه لا ينجح دائمًا فى كسرها.

الصمت: اللغة الأخيرة

فى مسرح نواف يونس، لا يعنى الصمت غياب الكلام، بل يحمل دلالة قوية. لحظات الصمت بين «غريب» و«المندوب» فى الرحيل، أو توقف «أشواق» عن الكلام، تعبّر عن عجز اللغة عن احتواء ما يشعر به الإنسان.

الصمت هنا هو أقصى درجات التعبير عن العزلة. فعندما تعجز الكلمات، يبقى الصمت هو اللغة الوحيدة القادرة على قول ما لا يُقال.

العزلة بوصفها جزءًا من الوجود الإنسانى

بعد هذا التتبع، يمكن القول إن العزلة فى مسرح نواف يونس ليست فكرة عابرة أو موضوعًا ثانويًا، بل هى الأساس الذى يقوم عليه عالمه المسرحى، فالعزلة تظهر بأشكال متعددة: فى المكان، وفى النفس، وفى المجتمع، وفى الزمن، لتصبح جزءًا من تجربة الإنسان كما يراها الكاتب.

وتقودنا الدراسة إلى عدد من النتائج الواضحة:

أولًا: العزلة ليست حالة مؤقتة، بل وضع إنسانى يحدد علاقة الفرد بنفسه وبالعالم من حوله.

ثانيًا: الأماكن المغلقة مثل الغرفة أو القصر أو السجن تتحول إلى صورة مادية لهذه العزلة.

ثالثًا: تلعب السلطة بأشكالها المختلفة دورًا أساسيًا فى صناعة العزلة، لكنها قد تتحول أحيانًا إلى نقطة بداية للمقاومة.

رابعًا: يتحول الزمن لدى الإنسان المعزول إلى عبء ثقيل، فيخرج عن إيقاعه الطبيعى،

خامسًا: تعجز اللغة أحيانًا عن التعبير عن العزلة، فيلجأ النص إلى الشعر أو الصمت أو كسر الشكل التقليدى،

من الناحية الفكرية، يقدّم نواف يونس رؤية تراجيدية لكنها قريبة من الإنسان. شخصياته لا تنتصر على عزلتها، لكنها تحاول فهمها والتعايش معها، والبحث عن معنى داخلها، ولو كان معنى مؤقتًا. العزلة هنا ليست عقابًا خالصًا، بل مساحة للتفكير والبحث عن الذات فى عالم يبدو قاسيًا ومربكًا.

ومع ذلك، لا يغلق الكاتب الباب أمام الأمل تمامًا. ففى كل مسرحية تومض لحظة إنسانية صغيرة:

يحاول «غريب» التفاوض مع الموت

ويكتشف الملك الحقيقة وسط السجناء

وتحلم «أشواق» بلقاء حبيب قد يبدد وحدتها.

هذه اللحظات البسيطة تؤكد أن الإنسان، مهما اشتدت عزلته، يظل فى جوهره كائنًا يبحث عن الآخر، حتى وهو بعيد عنه.

فى النهاية، تكشف مسرحيات الكاتب نواف يونس عن وجع الإنسان الحديث فى عزلته، لكنها تمنح هذا الوجع معنى وجمالًا. فالعزلة هنا ليست نقصًا، بل طريقًا لفهم الذات، وربما تكون أحيانًا شرطًا من شروط الحرية الحقيقية.

المسرح الفلسطينى فى أمريكا

هشام عبدالرءوف

قد يندهش البعض عندما يطالع هذا الموضوع عن المسرح الفلسطينى فى أمريكا. فهناك البعض - وأنا منهم شخصيًا.

لم يتوقعوا أن يكون هناك وجود لشىء من هذا القبيل فى أمريكا، حيث يسود النفوذ اليهودى ويخنق اى صوت ينطق بالحق ويدافع عن عدالة القضية الفلسطينية ويسعى إلى إبراز مأساة شعب فلسطين حتى لو كانوا من اليهود المنصفين غير الصهاينة.

هذا بينما تحفل الحياة المسرحية فى الولايات المتحدة بفرق يهودية وصهيونية تروج لأكاذيب العداء للسامية ومحارق النازى الوهمية وغرف الغاز وغيرها.

لكن تبين أن الامر غير ذلك وأن هناك من يتحدون الارهاب والنفوذ الصهيونى ويدافعون عن القضية الفلسطينية حتى لو دفع ثمنًا لذلك مثل فقدان عمله أو حتى حياته كما حدث بالفعل فى حالات عديدة لا مجال لتفصيلها فى هذا الموضع.

أيمن شحادة

ومن الأمثلة على ذلك فى عالم المسرح الأمريكى حالة ايمن شحادة (٥٢ سنة) استاذ التاريخ فى جامعة الينوى فى شيكاغو ومعهد شيكاغو للفنون وكلية كولومبيا فى شيكاغو. وهو أمريكى المولد لأبوين مهاجرين أو لاجئين من فلسطين. وهو أيضًا كاتب مسرحى وممثل وناشط فى جال حقوق الإنسان.

وهو أيضًا مرشح سابق لمجلس النواب الأمريكى عن الدائرة الثالثة فى ولاية الينوى ومرشح سابق لمجلس الولاية، لكن التوفيق لم يحالفه فى حالتين رغم احتلاله مركزًا متقدمًا.

ولا يعنى إطلاقًا كونه أمريكى المولد فى شيكاغو - ثالث كبرى المدن الأمريكية - أن ينسى أو يتناسى شعبه الفلسطينى الذى جاء إلى الحياة من أبوين ينتميان إليه.

الانتفاضة

أسس أيمن شحادة، مسرح أبرايزينج أو الانتفاضة عام ٢٠١٣ فى شيكاغو بعد أن ألغت كلية كولومبيا محاضرته عن كفاح الشعب الفلسطينى ضد الاحتلال الإسرائيلى.

والسبب أن محاضرته كان من المقرر أن تتضمن عرض فيلم تسجيلى باسم «خمس كاميرات محطمة». وهذا الفيلم كان مرشحًا لجائزة الأوسكار قبلها بعامين فى فئة الأفلام التسجيلية عام ٢٠١١. وهو يتناول احتجاجات الشعب الفلسطينى على مصادرة الأرض والاستيطان وهدم البيوت فى إحدى قرى الضفة الغربية.

وفى الصيف الماضى، حصلت فرقة المسرح على قاعة عرض صغيرة ومقهى خاصين بها لعرض أعمالها المسرحية وعدد من الأفلام التسجيلية.

ويواصل شحادة، بصفته المدير التنفيذى عرض أفلام فلسطينية، وتقديم بعض العروض المسرحية الحية. وفى ذلك يقول: «أدركت حينها كم كان من السهل سلب منصتى التى استخدمها فى التعبير عن مأساة شعبى».

ويضيف قائلًا: إنّ الجمع بين الجانب الأكاديمى والفنى من شأنه أن ينسجم مع ما سعيتُ إليه دائمًا، ألا وهو، فى جوهره، إتاحة الفرصة للفلسطينيين لسرد قصتهم بشروطهم الخاصة.

والى جانب العمل المسرحى ينظم شحادة يشكل متكرر دورات تركز على التاريخ والأحداث المعاصرة فى الشرق الأوسط بما فى ذلك دورات حول مأساة الشعب الفلسطينى مع الاحتلال الإسرائيلى والعدوان الإسرائيلى على سوريا.

ويعمل ايمن شحادة مستشارا للشئون الفلسطينية

لأعضاء هيئات التدريس فى العديد من الجامعات الأمريكية سواء التى يدرس بها أم جامعات أخرى فى شيكاغو.

مضايقات

ولا تتوقف السلطات الأمريكية عن مضايقة أيمن شحادة والمفروض أنه يحمل الجنسية الأمريكية بالمولد، وله حقوق مؤكدة فى التعبير عن آرائه.

وهنا تلجأ السلطات الأمريكية إلى حيل غير لائقة باتت مكشوفة بدورها، لكنها لا تتوقف عنها. ومثال ذلك ما حدث بعد عرض فيلم «خمس كاميرات مكسورة» حول معاناة الشعب الفلسطينى مع الاحتلال فى كلية كولومبيا بشيكاغو.

فقد اشتكى طالب واحد فقط من «التحيز» المزعوم ضد اليهود فى الفيلم فى ٢٠١٣. قامت كلية كولومبيا فى شيكاغو بإلغاء مقرر كانت قد أسندته إلى شحادة فى الفصل الدراسى الربيعى لعام ٢٠١٤. ووجدت الجمعية الأمريكية لأساتذة الجامعات وفقًا لتعريف الحرية الأكاديمية فى اتفاقية التفاوض الجماعى لكلية كولومبيا أن كلية كولومبيا مذنبة بانتهاك الحرية الأكاديمية. فقاموا بإعادة الفصل الدراسى.

وبعد هذه القضية عمل شحادة كأحد الأعضاء الخمسة فى اللجنة التابعة للجمعية الأمريكية لأساتذة الجامعات المعنية بالحرية الأكاديمية.

وكل هذه المتاعب لم تجعله يتراجع عن الدفاع عن قضية شعبه الفلسطينى. وأكد فى كل مناسبة مكانته كمؤسس لمسرح الانتفاضة، وهى منظمة غير ربحية فى شيكاغو، مكرسة للعمل على إعطاء صوت للشعب الفلسطينى وغيرهم من المهمشين فى المجتمع الأمريكى. وقبلها فى عام ٢٠٠٩ كتب شحادة وأخرج مسرحية عن عائلة فلسطينية تعيش تحت الاحتلال تسمى حديقة الثلاثة.

ويقول انه يؤمن بمسرح الانتفاضة كمنظمة توعية مجتمعية لاتقصر دورها على المسرح فقط بل تنخرط فى انشطة اجتماعية أخرى، مثل توزيع وجبات على الفقراء واستضافة حملات التبرع بالدم وجمع المنسوجات لإعادة التدوير والمزيد.

ويحدد شحادة الرعاية الطبية للجميع والتعليم للجميع وإصلاح الهجرة وخطة مارشال للولايات المتحدة باعتبارها القضايا الأساسية المثيرة للقلق لكل الطوائف.

كما يدعو دائمًا إلى الدفاع عن حقوق العمال الأمريكيين حيث يرى أن أصحاب العمل فى الولايات المتحدة يستخدمون اتفاقية العمل كأداة رخيصة لتحقيق مكاسب سياسية فى وقت يواجه فيه العديد من العمال فى ولاية إلينوى صعوبات مالية.

العبث والتجربة

والأداء المسرحي(١)

تأليف: جودى ماكنيلى رينودي
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

العنوان الأصلى لهذا المقال هو :

Phenomenologically Absurd, Absurdly Phenomenlogical

ارتبط مفهوم العبث فى المسرح ارتباطًا وثيقًا باستخدام مارتن إسلين لهذا المصطلح، كما هو موضح فى كتابه الصادر عام ١٩٦١ مسرح العبث. وبينما يقدم إسلين تاريخًا شاملًا وممتازًا للكتاب والممارسين المسرحيين المرتبطين بهذا التقليد الذى يُنسب إليه الكتاب، فإنه يُمكن القول إنه يُثير مشكلة وجود حدود سياقية للأعمال المسرحية، ماضيها وحاضرها ومستقبلها، والتى تُفهم أو تُعاش على أنها عبثية. وعلى الرغم من أن الباحثين الفينومينولوجيين فى مسرح صموئيل بيكيت يُجادلون بأن النظريات الوجودية الفرنسية التى يعتمد عليها تحليل إسلين «قديمة» و«مُستخدَمة بكثرة»، فإن أفكاره لا تزال تهيمن وتمنع فهمًا تجريبيًا أكثر شمولًا للعبث فى المسرح. ()

يرتكز مفهوم إسلين للعبث، بتعريفه الواسع، على نسخة محددة من الوجودية تُبرز مفاهيم عدم اليقين، وفقدان المعنى، والعدم، واللاعقلانية، وانعدام المعنى والغاية فى الحياة.() ويُوصَف الوجود الإنسانى، فى جوهره، بأنه متعثر فى تفاعله مع العالم. إنه فئة وجودية: «وجود» فرد مُغترب، منفى عن حياته. يرفض هذا التعريف الوجودى، أو ما شابهه من التعريفات الشائعة للعبث: «غير متناغم مع اللياقة؛ متناقض، غير معقول، غير منطقي»، أو ببساطة «سخيف». ومع ذلك، لا شك أن هذه التعريفات الشائعة أقرب بكثير إلى وصف تجربة الظاهرة التى نسميها العبث. فعندما تُطوَّرت هذه التعريفات وجوديًا ضمن سياقٍ مثل سياق فترة ما بين الحربين العالميتين و/أو سنوات ما بعد الحرب فى القرن العشرين، يصبح من المنطقى بالفعل وصف العبث بالطريقة التى يتبعها إسلين وممارسو المسرح فى هذا التقليد. ومع ذلك، فإن هذا الوصف يُغفل جانبًا أساسيًا من تجربة العبث التى يطرحها مسرح العبث ويعتمد عليها، ألا وهو الطريقة المحددة التى يتمكن بها المرء من «إضفاء معنى على انعدام المعنى». وهذا يعنى أنه حتى فشل المعنى يمكن تجربته كطريقة معينة لإضفاء المعنى، وهذه الإمكانية لخلق معنى من انعدام المعنى تشكل، فى رأينا، جانبًا أساسيًا من عرض العبث على المسرح.

يمكن صياغة فرضيتنا على النحو الأمثل كما يلي: إن جذرية العبث التى يصفها مسرح العبث لا تعتمد فقط على فقدان المعنى، بل على قدرة الإنسان على إيجاد أهمية حتى فى غياب المعنى. إن مجرد غياب المعنى ليس جذريًا بما يكفى للتعبير عن خصوصية التجربة المتناقضة التى يولدها العبث. ويغفل وصف إسلين للعبث عن الخاصية المميزة لتجربة العبث، وهى تجربة يتمكن فيها المرء، بشكل متناقض، من جعل اللامعنى ذا

معنى.

نعتقد أن هذا التصور الإيجابي للعبث، الذى يعتبر جزءًا هامًا من النشاط الإنسانى لا سمة سلبية للوجود الإنسانى، متغلغل فى مسرح العبث، ويشكل جانبًا أساسيًا منه، تمامًا كالتحديدات الوجودية التى تركز عليها تحليلات إسلين. ولوصف هذه التجربة، وتوضيح هذه العلاقة بين المعنى واللامعنى، سنتناول مسرحية «نهاية اللعبة» لبيكيت، مع الاستعانة بمنهج فينومينولوجى مستوحى من هوسرل، يحلل بنى تجربة المعنى. على الرغم من أن نظرية إسلين عن العبث تُعدّ نقطة انطلاق حاسمة لتحليل كتّاب المسرحيات والمخرجين الذين شكّلوا هذا التقليد (بيكيت، بينتر، يونسكو، وغيرهم) ومناهجهم تجاه كتّاب المسرحيات المعاصرين (مثل أعمال جون فوس النرويجى المعاصر – الخائز على جائزة نوبل للآداب ٢٠٢٣)،() فإن شبح هذه النظرية المُتقنة، وإن كانت بالية، لا يزال يُلقى بظلاله على مستقبل العبث فى المسرح، لاسيما فى استخدامه كأداة فى كتابة المسرحيات الجديدة، وفى إخراج و/أو دراماتورجيا الأعمال القديمة والجديدة. وانطلاقًا من هذا القلق، تقع على عاتقنا مسئولية إعادة النظر فى العديد من هذه المسرحيات بمفهوم فينومينولوجى مُنقّح للعبث، ربما يكون قد تم إغفاله بسبب قراءة متأثرة بإسلين تمامًا كما يُصرّ عليه أى

تنقيح للنصوص المسرحية.()

لا يمكن إنكار دور وأهمية الفينومينولوجيا كمنهج فلسفى لفهم محتوى ودراما المسرحيات المضمنة فى «مسرح العبث». على صعيد السيرة الذاتية، ورغم أن بيكيت أنكر صراحةً أى تأثير للأفكار الفلسفية، إلا أن علاقته بشخصيات بارزة فى التراث الوجودى للفينومينولوجيا أثناء إقامته فى باريس موثقة جيدًا، إلى جانب متابعته للخطوط المثيرة للجدل لهذا الفكر الفلسفى، بدءًا من هوسرل (مرورًا بفيلهلم ويندلباند، أحد أتباع كانط الجدد)، وصولًا إلى تأثيرات هايدجر (عبر تلميذه وصديقه جان بوفريه فى المدرسة العليا للأساتذة فى باريس)،() وعلى الصعيد الشخصى، جان بول سارتر، وسيمون دى بوفوار، وموريس ميرلو بونتى، الذين تفاعل معهم بيكيت جميعًا فى فترة ما بين الحربين العالميتين. سواء أكانت هذه التأثيرات قد تأثرت به بشكل مباشر، أو بشكل غير مباشر من خلال انغماسه فى هذا الوسط، فقد ساهمت بلا شك فى الطابع الفينومينولوجى لأعماله الدرامية والأدبية، وكذلك فى توجيه الدراسات التى تركز على هذا التاريخ.

يُركز منهج إسلين، بحق، على التجربة الخاصة للعبث التى يُتيحها لنا كُتّاب المسرحيات بطريقة أكثر جذرية من الفلاسفة الوجوديين. وفى سياق تطوير نظريته، أشار إسلين إلى العلاقة التاريخية بين الفلسفة الوجودية والمسرح الذى أنتجه كُتّاب مثل بيكيت، مُشكلًا تمييزًا مفيدًا بين «المسرح الوجودي» للفلاسفة، و«مسرح العبث» الذى كتبه الشعراء وكُتّاب المسرحيات. فمن جهة، تُناقش مسرحيات كامى وسارتر «عبثية الوضع الإنساني»، دون التخلى عن «منطقها الواضح والمبنى على أسس متينة»، بينما يُقدم كُتّاب المسرحيات العبث فى صور ملموسة على خشبة المسرح: «مجرد تقديمه فى الواقع». ويكمن تصور إسلين هنا فى أن الأخير يُقدم نظرة ثاقبة إلى «تجربة» العبث، بدلًا من مجرد نظرية عقلانية عن اللاعقلانية.

ومع ذلك، فإنّ مفهوم إسلين قاصر عن تحليل بنى التجربة نفسها التى ساهم فيها بتأكيده على أهميتها إذا كانت التجربة هى ما يميّز هذين النهجين فى تجسيد العبث، فإنّ نظرية العبث فى المسرح (وفقًا لرؤية إسلين) تتطلب منهجًا فينومينولوجى للحديث عن - «وصف» - ما يعتبره فى المقام الأول «ظاهرة مذهلة». نعتقد أنّ هذه السمة من سمات العبث لا يمكن الكشف عنها إلا من خلال الانتباه إلى تجربة العبث التى قدّمها بعض كتّاب المسرحيات الذين ذكرهم إسلين، ومن خلال طرح سؤال فينومينولوجى أقوى حول بنى تلك التجربة: كيف يمكننا وصف الظواهر التى قد تبدو (جسديًا أيضًا) غير متناسقة، أو معكوسة، أو مزعجة، أو لا تتبع المسار المعتاد، إلخ؟

ينبغى طرح هذا السؤال بدلًا من توصيف الظواهر بفئات مستمدة من الوجود. فلو اتُبع هذا التوجه الفينومينولوجى، لربما وجدنا أن العبث أكثر دلالة بكثير مما تسخر منه الفئات المستقرة. وبالعمل مع إسلين ومعارضته هنا، فإن المنهج الفينومينولوجى فى هذا الفصل يقاوم التفسير الوجودى للحالة الإنسانية باعتبارها سلبية عديمة المعنى، بلا غاية، ولا معنى لها، سواء أكانت مدروسة فلسفيًا ومُحكمة الحجة (كما عند كامو، سارتر، وغيرهما)، أو ظاهرية على خشبة المسرح (كما عند بيكيت، يونسكو، بينتر، وغيرهم).()

سيركز نهجنا على التجربة بدلًا من تأثيرات التباعد الناجمة عن التخمين النظرى، والتى تنشأ بسهولة من داخل «الموقف الطبيعى» ()، بينما تفسر نظرية إسلين تجربة العبث على أنها وصف فلسفى للوجود الإنسانى. ووفقًا لتحليله، فإن تجربة العبث ليست سوى تعبير (مسرحى أو فلسفي) عن الحالة التى تجد الشخصيات نفسها فيها. وهذا يعنى أن تجربة العبث لا تُحلل لذاتها، بل فقط كتعبير عن شىء آخر - كمظهر من مظاهر الحالة الإنسانية التى تُعتبر المصدر الأصلى لعبثية الوجود. وعلى الرغم من أن إسلين يؤكد أهمية التمثيل المسرحى لتجربة العبث فى المسرحيات التى يحللها، فإن تحليله يركز بشكل أقل على هذه التجربة فى حد ذاتها، وأكثر على الوضع الوجودى الذى يعبر عنه هذا النوع المحدد من التجارب ويكشف عنه. إن معنى العبث الذى تعيشه شخصيات المسرحيات يعود إلى الحالة الوجودية للإنسانية، ولا يمكن إيجاده فى التجربة بحد ذاتها. تحليله يغفل المعنى الحقيقى، لأنه يبحث عنه خارج التجربة، وبالتالى يتجاهله باستمرار.

تطورت مفاهيم إسلين عن مسرح العبث من سياق تاريخى قوى من اليأس الذى أعقب الحرب، والذى يعكس «الموقف الأكثر تمثيلًا لهذا الزمن». ويبدو أن تجربة عبثية الحياة هى بمثابة دراسة لأحداث هذا الوقت، وتُوصَف هذه التجارب بأنها عديمة المعنى. إنها أحداث شكلت بشكل سببى نوع الاستجابات الإنسانية التى تقدمها لنا شخصيات مثل هام وكلوف على مسرح بيكيت. وبدلًا من دراسة بنى تجربة العبث كظاهرة تحمل نفس «تحقيق المعنى» الذى تحمله الظواهر الأخرى، فقد اختُطفت التجربة المعاشة للعبث من قِبَل حقبة، وتم تعريفها وتحديدها بتعريفات مثل: «العبث هو ما يخلو من الغاية [...] الإنسان تائه؛ كل أفعاله تصبح بلا معنى، عبثية، عديمة الجدوى». مع أن هذا يُعد تشخيصًا صحيحًا للحالة الإنسانية فى أعقاب الدمار والخراب الذى خلفته حروب وأنظمة القرن العشرين الشمولية، فهل ينبغى لنا أن نفهم وضعنا الراهن بالطريقة نفسها؟ وإن لم يكن كذلك، فكيف لنا أن نحدد ونحلل ونخلق مسرحًا معاصرًا للعبث ضمن حدود تعريف إسلين، أو أى تعريف آخر مستمد من السياق؟

يتطلب مسرح العبث مفهومًا مستمدًا من الفينومينولوجيا، يتجاوز واقعية الأحداث الاجتماعية والسياسية والثقافية، ويدرس بنى وعينا القصدى، التى تُعاش ضمن هذه السياقات. يجب أن يكون هذا المفهوم فينومينولوجى متميز بوضوح عن التحليل الأنطولوجى للأفق الوجودى لعبثية الحالة الإنسانية، والذى كان الجانب الأكثر إثارة للاهتمام فى الفينومينولوجيا لتحليل العبثية فى المسرح. لهذا السبب، وبدلًا من أن ينطلق من فلسفات الوجود التى طورها جان بول سارتر أو موريس ميرلو بونتى بعد مارتن هايدجر، يجب أن يعود منهجنا إلى تحليل إدموند هوسرل، مؤسس الفينومينولوجيا، للأفعال التى تمكن المرء من فهم تجربته.

فى الأقسام المتبقية، نعتزم استخلاص مفهومٍ فينومينولوجى للعبث فى المسرح من مخلفات يأس منتصف القرن العشرين. ونقدم مخططًا لتفسيرٍ بديلٍ غير وجوديٍّ لهذه الظاهرة، قائمٍ على نظرية هوسرل فى المعنى ومفهومه عن الإتمام.

التفاصيل المجهولة لبدايات الفرقة القومية(٧)

اتحاد الممثلين!

سيد علي إسماعيل

فشل مؤتمر إنقاذ المسرح المصرى، الذى عُقد عام ١٩٣٤، ولم يسفر عن تكوين «الفرقة الحكومية»، كونها هدف المؤتمر وسبب انعقاده! وسبب الفشل هو الصراع بين أصحاب الفرق المسرحية أو بين مديرى الفرق المسرحية، دون أى تدخل من قبل الممثلين أنفسهم، لذلك استغل بعض الممثلين الموقف، وتقدموا إلى لجنة الوزارة باقتراح تشكيل اتحاد منهم يكون بديلًا للفرقة الحكومية! فوجدت الوزارة فى هذا المقترح مخرجًا لها من أزمة فشل المؤتمر، وفشلها فى تكوين الفرقة الحكومية، وطالبت اللجنة من هؤلاء الممثلين سرعة تقديم المقترح رسميًا! وبالفعل كتبوا خطابًا رسميًا، نشرته مجلة «الصباح»، وهذا نصه:

«حضرة صاحب المعالى وزير المعارف.. بعد الإجلال والاحترام يتشرف «اتحاد الممثلين» بإبلاغ معاليكم بالآتي: لاحظت الهيئة التى يضمها الاتحاد والتى تتألف من كبار الممثلين والممثلات أن مديرى الفرق القائمة لأسباب لا داعى لذكرها ولا نتعرض لها منصرفون عن الغاية التى نعمل جميعًا من أجلها لذلك اتحدنا، وتضافرنا وكوّنا وحدتنا مستقلين عنهم، وليس فيما عملناه ثمة تحدٍ لمديرى الفرق الذين نجلهم ونحمل لهم أحسن الذكريات، وكل ما عملناه هو إيجاد مخرج يضمن لنا الأرزاق فى هذه الأزمة الطاحنة كيما سيسير فن التمثيل نحو الكمال المنشود، ولذلك قررنا ألا نعمل مع هؤلاء المديرين ونستقل بأنفسنا فكوّنا هذا الاتحاد راجين أن نستأنس الوزارة برأى «اتحاد الممثلين» الذى يمثل الأغلبية الساحقة من ممثلى وممثلات المسرح المصرى قبل «البت» فى توزيع الإعانة وإلا فات على اللجنة غرضها من إقالة المسرح من عثرته. وتنازلوا يا معالى الوزير بقبول مزيد احتراماتنا. [توقيع] «اللجنة المنتدبة»: أحمد علام، حسين رياض، فتوح نشاطى، عبدالعزيز خليل، دولت أبيض.

هذا الخطاب يحتاج إلى توضيح من مجلة «الصباح»، كونه جاء بعد اجتماع يوم ٨ فبراير، الذى لا نعلم ماذا حدث فيه ليتغير موقف الوزارة من تكوين «الفرقة الحكومية» إلى قبول «اتحاد الممثلين»! لذلك نشرت المجلة هذا التوضيح تحت عنوان «اتحاد الممثلين فى وزارة المعارف»، قائلة: كان مساء الاثنين ١٢ فبراير موعد انعقاد اللجنة الرسمية بوزارة المعارف برئاسة صاحب العزة محمد بك العشماوى للبحث فى تنفيذ القرار الذى صدر فى جلسة مساء الخميس ٨ فبراير بتكوين فرقة أدبية واحدة من الأستاذ يوسف وهبى والسيدة فاطمة رشدى وفرقة أخرى للأوبرا والأوبريت من السيدة منيرة المهدية والأستاذين عزيز عيد وعبدالله عكاشة. فلما علمت اللجنة بعدول الأستاذ يوسف وهبى عن قبول الاشتراك مع السيدة فاطمة رشدى وانسحابه من التمثيل وطلب الإعانة وأن الأستاذ عزيز عيد هو الآخر أرسل إليها مذكرة خلاصتها استحالة اتفاقه مع السيدة منيرة المهدية وعبد الله عكاشة وأنه أحق بأن تعهد إليه الوزارة بتكوين فرقة أدبية تنفق عليها الحكومة من إعانتها. لما علمت اللجنة بهذا سألت مندوبى «اتحاد الممثلين»، وهم الأساتذة عمر وصفى، وعبد العزيز خليل، ومحمد يوسف عن نظام الاتحاد فأبلغوها أن هذا الاتحاد مكون من جميع الممثلات والممثلين المحترفين والذى يضم ثلاثين ممثلًا و١٤ ممثلة موقعين بإمضاءاتهم على تفويض يعطى لنا حق الكلام بأسمائهم وهو مستعد لأن يقوم بإحياء المسرح المصرى بالشروط التى تعرضها الوزارة على أن تصرف له بهذه الصفة الإعانة المقررة للمسرح هذا العام! وفى هذا الوقت أعلن «جورج أبيض» أمام الجميع انضمامه إلى الاتحاد! وهنا سألت اللجنة مندوبى الاتحاد عن المسرح الذى ستمثل عليه فرقتهم، فأبرزوا خطابًا من «عزيز عيد» يقول فيه: «قبلت ورضيت أنا الموقع على هذا عزيز عيد أن أضع مسرحى «دار التمثيل العربي» وما فيه من معدات ومناظر وملابس تحت تصرف هيئة الممثلين وأن أنضم إلى هذه الهيئة للعمل معها». لكن الأستاذ عزيز تراجع أمام الجميع عن الانضمام وعن تقديم مسرحه! فقال مندوبو الاتحاد إنهم على استعداد للاتفاق مع مسرح آخر حالًا!

حافظ عفيفي

تأجج الصراع بين مديرى الفرق المسرحية، وبين اتحاد الممثلين، وبين الممثلين أنفسهم، فظهر اتحاد آخر للممثلين، يُطالب بدعم الوزارة له، وتقدم بمذكرة - نشرتها الصحف تحت عنوان «عريضة الاتحاد الجديد إلى لجنة تشجيع التمثيل» - قال فيها: «حضرة صاحب العزة رئيس لجنة تشجيع التمثيل. بعد التحية، نتشرف بأن نحيط علم عزتكم أنه رغبة فى النزول على إرادة لجنة تشجيع التمثيل من إيجاد وحدة تجمع عنصر التمثيل فى جبهة واحدة لتوحيد الجهود فى خدمة فن التمثيل قد اتحد ممثلو وممثلات فرق الكوميدى والأوبرا والأوبراكوميك وكوّنوا منهم اتحادًا شبيهًا باتحاد إخوانهم ممثلى «الدراما» وأطلقوا عليه اسم «اتحاد الممثلين العام» لانضمام جميع الممثلين المحترفين. ولوفرة عددهم الذى يربو عن المائة والعشرين، قرروا أن يؤلفوا منهم فرقة كبيرة تعمل على تحقيق فكرة الوزارة لتمثيل روايات الأوبرا والأوبراكوميك لتوفر استعداد أفرادهم فى هذا النوع من التمثيل. وهم لا يقصدون شل حركة مديرى الأجواق. بل هم مستعدون لأن يمدوهم بمن يلزم لهم من الأفراد. وقد انتخبوا رئيسًا لهم الأستاذ «عزيز عيد» ليسترشدوا بفنه فى إنشاء الأوبرا والأوبراكوميك على قواعدهما المنشودة. والأعضاء هم: محمد شكرى، محمد مصطفى، جبران نعوم، محمد حجازى، لإدارة حركة تنظيم هذا الاتحاد وللتشرف بمقابلة اللجنة واطلاعها على هذا الاتحاد والاسترشاد بآرائها السديدة وستمثل هذه الفرقة بعون الله على مسرح الأستاذ عزيز عيد الذى سيديرها فنيًا ويخرج رواياتها وهى معدة بكامل الاستعداد ولا ينقصها سوى تعضيد الوزارة الأدبى والمادى. وجميع أعضاء اتحاد الممثلين العام يؤملون أن تشملهم الوزارة برعايتها وعطفها وأن تساعدهم على تحقيق غايتهم عسى أن يحقق الله سبحانه وتعالى الخير والتوفيق».

ظل التنافس قائمًا بين الاتحادين، ووصل الأمر إلى التشاحن اللفظى وكتابة المقالات، حتى استقرت الأمور بعض الشيء واستكمل «اتحاد الممثلين» الموسم المسرحى بعروض مسرحية محدودة! ومن الصعب علينا تتبع ما حدث لأنه يحتاج إلى سلسلة مقالات خاصة، لا يجوز كتابتها هنا لأنها خارج الموضوع، هذا بالإضافة إلى أن فرقة «اتحاد الممثلين» لم تكن بديلة عن «الفرقة الحكومية»، التى نادى بها البعض، وكأننا سنبدأ من الصفر مرة أخرى! لذلك وضع ناقد جريدة «أبو الهول» شروطًا لقيام الفرقة الحكومية، متجنبًا فيها جميع المشاكل التى ظهرت من فرقة «اتحاد الممثلين»، ونشر هذا فى فبراير ١٩٣٥، تحت عنوان «مشكلة المسرح»، قائلًا:

ليس لنا الآن سوى موضوع واحد لحل مشكلة المسرح، ويعود إليه رونقه وبهاؤه وعظمته الواجبة الخلود. وفى رأينا أن السبيل الوحيد إلى ذلك هو «الفرقة الحكومية»، فرقة تتكون من الممثلين الممتازين فحسب، أما غيرهم ممن يصرون على الاشتغال بالتمثيل أمامهم البلاد فليزرعها طولًا وعرضًا صحبة فرق جوالة تنشر الفن فى الريف. ورأينا فى نظام الفرقة الحكومية نبينه فيما يلي: أولًا، تساوى المرتبات.

إعلان العرض الأول لفرقة اتحاد الممثلين

ونأمل أن لا يلقى هذا الاقتراح أى اعتراض من الممثلين الذين يحسون من أنفسهم بالتفوق على غيرهم فكفاهم أنانية أودت بالمسرح إلى مثل هذه الحال، ثم أنهم يجب أن يبرهنوا على إخلاصهم للفن، وما دام أنه قد كفل لهم العيش فلا محل للشكوى. ثانيًا، الرقابة الفنية يجب أن تكون لأحدهم على أن لا يسمح له بالتمثيل أبدًا إلا إذا تنازل نهائيًا عنها حتى لا يستأثر بالدور الذى يعجبه لنفسه. ثالثًا، اختيار الروايات يعهد إلى جماعة من النقاد المعترف بهم الذين تسمح لهم ثقافتهم بذلك وهم المسئولون أدبيًا أمام الحكومة والجمهور عن قيمة هذه الروايات، على أن يعطوا مكافأة عن عملهم هذا. رابعًا، توزيع الأدوار ويعهد إلى هؤلاء النقاد أنفسهم مع معاونة المدير الفنى ولا شأن للممثلين بهذا مطلقًا، وليس لأحدهم أن يرفض الدور الذى يعطى له مهما كانت قيمته. خامسًا، يسمح للممثلين أن يشتغلوا بالخارج بضع ليال إذا سمح العمل بذلك حتى يعوض ذووا المقدرة منهم بعض ما خسروه ماديًا من تساوى المرتبات. سادسًا: مدة العمل أربعة شهور شتاءً وهى نوفمبر وديسمبر ويناير وفبراير والعمل بمدينة القاهرة، وشهران صيفًا وهما يوليو وأغسطس والعمل بمدينة الإسكندرية. سابعًا، يجب ألا يزيد عدد الروايات التى تخرجها الفرقة فى الأربعة شهور عن ثمانية، وألا تقل عن ستة. هذا هو رأينا فى تكوين «الفرقة الحكومية» ونظامها أدلينا به فى انتظار ما يتمخض عنه المستقبل وما تخبئه الأيام.

وفى مارس ١٩٣٥ نشرت جريدة «الوادى» ملخصًا لتقرير لجنة ترقية المسرح المصرى - المرفوع إلى الوزير، والموقع من الدكتور «حافظ عفيفى باشا»، قائلة: حرصت اللجنة على ما تقول فيما أصاب التمثيل من ضعف ولا فيما يزيل عنه هذا الضعف بل أرادت أن تبحث وتستقصى وتسمع آراء الممثلين أنفسهم والمتصلين بالتمثيل من قريب أو من بعيد، فدعت إليها جماعة من رؤساء الفرق التى كانت عاملة ومن الممثلين والممثلات الذين كانوا يعملون ومن الذين لهم بهذا الفن عناية، أما لأن عملهم الرسمى يضطرهم إلى ذلك وأما لأنهم يحبون الفن. وقرأت ما رفع إليها من التقارير والملاحظات وانتهت بعد هذا كله وبعد المناقشات الخاصة فى خمس جلسات طويلة إلى طائفة من الاقتراحات نرى أن ليس من سبيل إلى إصلاح التمثل العربى دونها. «أولًا: إنشاء فرقة قومية» تحمى الفرق التمثيلية الضعيفة الموجودة الآن من التنافس الذى لا تقدر عليه ولا تستطيع أن تنهض بأثقاله. وسبيل ذلك إنشاء «فرقة قومية» قوية تتألف من أقوى العناصر وأعظمها حظًا من الكفاية وتختار هذه العناصر من الفرق التى كانت عاملة كلها وتختار كذلك من الممثلين الذين لم يكونوا يعملون أو لم يكونوا يحترفون التمثيل ويتخذونه صناعة. ويجب أن تكون العناصر القوية التى تتألف منها هذه الفرقة مختلفة متنوعة يمكن أن تمثل أنواع القصص التمثيلية على اختلافها وتنوعها. «ثانيًا، إشراف الحكومة ووسائله»: ولتحقيق ذلك لا بد من أن يحال بين هذه الفرقة وبين الاشتغال بغير التمثيل أو التفكير فى غير التمثيل أو تكلف ما لا يطيقه أصحاب الفن من العناية بالإدارة وتدبير المال، وسبيل ذلك أن تشرف الحكومة على هذه الفرقة إشرافًا يغنيها عن أن تتحمل ما لا تطيق، بأن تعين الوزارة لجنة من خمسة أعضاء تختارهم من بين أصحاب الثقافة الممتازة فى الأدب والفن وتكل إليهم تدبير أمور هذه الفرقة على

مداولات ومباحثات ومناقشات الاسبوع

في جلسات اتحاد الممثلين

وقفنا بالقراءة فى الصباح الماضى عند خد انضمام الاستاذ (جورج ابيض) الى اتحاد الممثلين وانسحاب الاستاذ (عزيز عيد) من هذا الاتحاد بعد ان كان قد أعطى الممثلين خطابا بانضمامه اليهم ، وان اللجنة الرسمية بوزارة المعارف ، وعدت مندوبي الاتحاد الذين قابلوها بانها على استعداد لتشجيعهم اذا استطاعوا تكوين أنفسهم تكوينا رسميا ، وانتخبوا لهم رئيسا ومجلسا للادارة واتفقوا مع مسرح للتمثيل وما إلى ذلك من الشروط

وقد اخبار الاتحاد بعد ذلك الاستاذ حسنى رحمى لوضع القانون وانتخب بعض أعضائه للمفاوضة مع ادارات بعض المسارح وأقسم الاستاذ جورج ابيض يمين الاتحاد وفى مساء الخميس الماضى كان ممثلو فرقة رمسيس قد انتهوا من حفلاتهم فى الاسكندرية ودمنهور وطنطا والمنصورة وعادوا الى القاهرة فاجتمع الاتحاد بكامل الاعضاء الذين انضموا اليه برآسة الاستاذ عمر وصفى ، وأخذ الاستاذ حسنى رحمى المحامى فى تلاوة القانون الذى أعده للاتحاد وعند ماوصل الاستاذ رحمى الى مادة مجلس التأديب فى حالة طلب معاقبة أحد الاعضاء طلب محمد افندى يوسف أن يضم الى هيئة مجلس التاديب ناس خارجون عن الاتحاد لانصاف العضو المطلوب معاقبته وعارض ابراهيم افندى الجزار قائلا:

— انى أجد فى هذا عيبا كبيراً اذ يقال هنا اننا غير قادرين على أن نحكم أنفسنا باقصنا فلجانا الى الخارجين عنا

فرد محمد افندى يوسف بقوله:

ولكن ربما يتحكم أعضاء مجلس التاديب فى هذا العضو المطلوب معاقبته

وهنا قال الاستاذ علام:

نحن هنا اخوان ويجب أن تنذكروا أننا اجتمعنا لتكوين هذه الوحدة بيننا لا لنتحكم بعضنا فى البعض . ونحن إلى الان لم ننتخب مجلس الادارة فيجب ان تراعوا فى الانتخاب من تتفقون فيهم وإلا كان هذا طعنا فيهم قبل معرفتهم .. ويخيل الى أنه بهذه الوحدة سوف لايكون هناك عداء .. ويجب أن نتناسى كل عداء فى سبيل وحدتنا .. وان هذا (التاديب) المطلوب هو اتهام لنقابة .. ولا اظن اننا سنلجأ اليه مادمنا متناسين لكل عداء

وقال الاستاذ عبدالعزيز خليل ان هذا الطلب الذى يطلبه زميلى محمد يوسف ليس إلا ضمانا لحق العضو وانى أؤيده فى ذلك ثم اخذت الاراء فى هذه النقطة فقررت الاغلبية أن ينتخب العضو المخالف اثنين من زملائه كمحامين له فى اجتماع مجلس (التاديب) وجاء دور أمانة الصندوق فقررت الاغلبية ايضا ان يكون أمين الصندوق من نفس الممثلين

وفى تمام الساعة السادسة مساء الجمعة انعقدت هيئة الاتحاد تحت رئاسة الدكتور عبد العزيز بك فهمى وأخذت فى مراجعة مواد القانون .. ومن الملاحظات التى أبداها النائب المحترم الدكتور فهمى بك شطب كلمة (كبار) عند مراجعة المادة التى جاء فيها فى يوم كذا تكونت هيئة من كبار الممثلين والممثلات لاعضاء الحقهم بل لان المفروض أن الهيئة هى التى وضعت القانون فيجب أن يكون هناك شىء من التواضع وقامت مناقشة بين الاستاذين علام ومحمد يوسف بسبب عدد أعضاء اللجنة الفنية ، وأعضاء مجلس الادارة ..

ثم أجريت عملية الانتخاب السرى لانتخاب أعضاء مجلس الادارة السبعة ، وظهرت النتيجة فوز الاساتذة احمد علام بـ ٢٦ صوتا ، وعمر وصفى بـ ٢٥ صوتا ، وحسين رياض بـ ٢٤ صوتا ، وجورج ابيض بـ ٢٢ صوتا ، وعبدالعزيز خليل بـ ٢٠ صوتا وزكى رستم بـ ١٨ صوتا أما العضو السابع فقد اتفق أن حصل الاساتذة منسى فهمى وفتوح نشاطى وحسن البارودى على نسبة متساوية .. ثم أجرى انتخاب ثان فاز فيه منسى فهمى وبذلك انتهى انتخاب أعضاء مجلس الادارة ... أما باقى الاسماء فنتيجة انتخابه ان حصل ابراهيم الجزار على ٨ أصوات ومحمود رضا ٨ وعباس فارس ٤ وعبدالمجيد شكرى ٣ ومحمد يوسف ٣ وقد فاز بصوت واحد كل من دولت ابيض وزينب صدقى ، وفؤاد فهيم ، وفؤاد شفيق وتوفيق صادق ، وعبد العزيز احمد ، وحسن فريد

ثم أجريت عملية انتخاب اللجنة الفنية فنال الاساتذة احمد علام ٢٣ صوتا وجورج ابيض ٢٢ وعمر وصفى ٢١ وحسين رياض ٢٠ ومنسى فهمى ١٥ وفتوح نشاطى ١٠ وعبد العزيز خليل ٩ وزكى رستم ٣ وعباس فارس ٣ وحسن البارودى ٢ ودولت أبيض ٢ واستفان روستى ٢ ومحمود رضا ٢ ومحمد يوسف ٢ وابراهيم الجزار ١ وبشاره واكيم ١ وحسن فايق ١ وفؤاد فهيم ١

مقالات المجلات عن الاتحاد

اتحاد الممثلين

ما أحسبنى بحاجة الى اعلان غبطتى بتكوين اتحاد الممثلين ، فقد كنت دائما فى صفوف المنادين به والساعين الى ايجاده واليوم وقد تحققت الامنية وكان الفضل فى تحقيقها للظروف القاسية التى احاطت بزملائى الاقدمين فانى أرجو الله أن يكون للتمثيل والممثلين من هذا الاتحاد مايرجونه وما يرجوه لهم

وتدفعنى رغبتى الحارة فى نجاح الاتحاد الى مصارحة السادة المتحدين بالشكوك التى تساورنى فى اتمام الغرض المرجو من الاتحاد ، وكنت أود ألا أذيع شكوكى فى مقال و أن اجملها حديثا أو مناقشة مع أحد حضرات من يمثلون الاتحاد خيفة ان يفسر غرضى من اذاعتها على غير ما أريد أو أن تترك اثراً من التشكك فى نجاح الاتحاد لا أريده كنت أود هذا ومن اجله ذهبت الى المقر المؤقت الذى اختاره الاتحاد لاجتماعاته ، وصارحت صديقى الاستاذ علام برغبتى فاستمهلنى حتى ينتهى الاجتماع . ثم حدث أن احسست فى الجو انهم يعتبروننى غريبا على الاتحاد فانسحبت على أن احاول مقابلة أحد اساتذة الاتحاد بعيداً عن مقر الاجتماع فلم اوفق وخشيت إذا ما أبقيت شكوكى فى نفسى أن تتحول الى يقين يقف حائلا بينى وبين مناصرة الاتحاد بقدر ما استطيع ؛ فلم أر بداً من الافضاء بها بأمل أن يبددها فى من يعنيهم بقاء الاتحاد بعيداً عن كل مظنة وشك ، ويوم تتبدد سأكون أول من يطرب لذلك

تنحصر شكوكى فى مظاهر التناقض التى شهدت الاتحاد يسير عليها ، فبينما نرام يحرمون حسن شلبى مثلا من عضوية الاتحاد بدعوى انه كان مديراً لفرقة نرام يقبلون الاستاذ جورج ابيض لاعضواً فحسب بل ورئيسا لهم ، ولست اجادل فى أهمية حسن شلبى أو رئاسة الاستاذ ابيض فانا مع المتحدين لأرى خسارة كبيرة للاتحاد فى ابعاد حسن شلبى ، كما أرى معهم أن الاستاذ

مقالة عن الاتحاد

اختلافها، بمعنى أنها تعنى بالناحية الفنية فتكوّن منها لجنة القراءة وتعنى بالناحية الإدارية أيضًا، وأن يعين الوزير لهذه اللجنة رئيسًا يكون هو المدير العام للفرقة المسئول وأن يعين الوزير أيضًا مديرًا فنيًا للفرقة ترشحه له هذه اللجنة نفسها. «ثالثًا: إيراد الفرقة»: أما دخل هذه الفرقة فيتكون مما يناله التمثيل نفسه لها أثناء الموسم، ومن الإعانة التى ترفعها لها الوزارة. وإذا قدر لهذه الفرقة البقاء والنجاح لا بد من أن تخصص الحكومة لها إعانة قيمة خليقة بما يجب لهذا الفن الأدبى الرفيع من حمايتها وعنايته. وإذا لاحظنا أن الإعانة التى تخصصها الحكومة للتمثيل الأجنبى لم تقل منذ سنة ١٩٣٠ عن ثمانية آلاف من الجنيهات وقد ارتفعت فى هذه السنة إلى ثلاثة عشر ألفًا، وإذا أضفنا إلى هذا المقدار ما تنفقه الحكومة على دار الأوبرا نفسها وهو لا يقل عن خمسة آلاف من الجنيهات. فلسنا غلاة ولا مسرفين إن طالبنا ألا تقل إعانة الحكومة المصرية للتمثيل العربى عن خمسة عشر ألفًا من الجنيهات، ولسنا فى حاجة إلى أن نذكر أن هذه الإعانة لن تكون ضائعة ولن تنفق عبثًا. ونرى أن يكون الممثلون صنفين، أحدهما فريق يتقاضى مرتبات ثابتة، والآخر فريق يتقاضى حصصًا معينة من الأرباح. «رابعًا: دار التمثيل»: نجاح هذه الفرقة موقوف على أن تكون لها دار ملائمة بقدر الإمكان لحاجات التمثيل فى هذا العصر الحديث. واللجنة تقترح أن تخصص الحكومة دار الأوبرا لهذه الفرقة فى الموسم من كل عام على أن يكون الموسم فى القاهرة فصلين أحدهما يبتدئ فى أوائل أكتوبر وينتهى فى أوائل مايو، وفيما بين هذين الفصلين تعمل الفرقة فى الأقاليم ليكون لأهل المُدن حظهم من هذا المتاع الفنى من جهة ولتستطيع الفرقة أن تجتنب البطالة فى أحسن فصول السنة من جهة أخرى. وفى أثناء هذا الوقت تخصص دار الأوبرا شهرين للتمثيل الأجنبى من ١٥ يناير إلى ١٥ مارس، فأما شهر مايو ويونيو فستشتغل فيهما الفرقة بالتمثيل فى مدينة الإسكندرية، وعلى هذا النحو تنفق الفرقة فى العمل تسعة أشهر كاملة موزعة توزيعًا حسنًا بين أهل مصر جميعًا. «خامسًا: إصلاح الدار»: على أن تخصيص دار الأوبرا لهذه الفرقة لا يعنى شيئًا إذا لم تنهض الوزارة بإصلاح هذه الدار وجعلها ملائمة بقدر الطاقة لا لحاجات التمثيل العربى وحده بل لحاجات التمثيل الأجنبى أيضًا. وسبيل ذلك فيما نعتقد أن تدعو الوزارة مهندسًا خبيراً بعمارة دور التمثيل وحاجاتها المختلفة ليقضى فى مصر مدة قصيرة مع الخبير الآخر الذى سنشير باستدعائه!