

مسرحنا

رئيس التحرير
محمد الروبي

رئيس مجلس الإدارة
اللواء خالد اللبان

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 رمضان»

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.

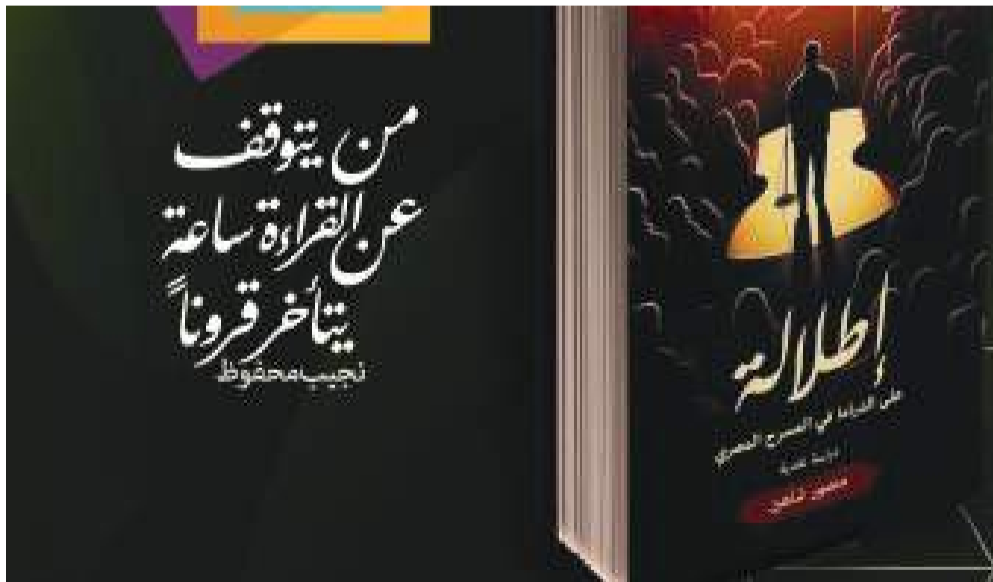
تضمن البرنامج باقة من الأنشطة الثقافية والفنية، حيث أقيمت ورشة حكي بعنوان «روحانيات رمضان» تناولت فضل شهر رمضان المبارك وأهم مظاهره الروحية والاجتماعية، في أجواء تفاعلية تهدف لتعزيز قيم التسامح والتكافل والانتماء.

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 تخول للجمهور سلطة عظيمة الشأن لأننا إذا قبلنا بها، فإن المسؤولية 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 يعد، 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

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

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



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

الأول مناصفة نوادي مسرح الطفل بإقليم غرب ووسط الدلتا الثقافي



ومنحت لجنة التحكيم الخاصة لأفضل عمل جماعي لعرض «ملوك والمملك سمكوم» 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 والمملك

سمكوم» 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»

وأكدت أن هذا الحدث يأتي بمثابة عرس فني حقيقي يستهدف توطین 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، ووجهته 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 يساهم 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

شهد مسرح قصر ثقافة الأنفوشي، بالإسكندرية حفل ختام عروض نوادي مسرح الطفل للموسم الحالي لمحافظة 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 يماني، مدير فرع ثقافة الإسكندرية، وأعضاء لجنة التحكيم: المخرج شاذلي فرح، والمخرجة تغريد عبد الرحمن، والفنان عمرو حمزة، مدير نوادي مسرح الطفل، إلى جانب ليفيف 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، مثنية جهود الفنانين والإداريين وأعضاء لجنة التحكيم، وكل من ساهم في خروج الحفل بهذه الصورة المشرفة.

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 بولكي
المركز الثالث: أحمد كهريا عن عرض «جنينة الأحلام» لقصر ثقافة الأنفوشي

جوائز الدراما الحركية والاستعراضات:

المركز الأول: الأمين مصطفى عن عرض «حكاية في حكاية» لبيت ثقافة بولكي
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 مايننج 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 الشراقوي، بالإضافة إلى تكريم اسم المخرج الراحل عاطف أبو شعبة الذي ترك بصمة واضحة في عالم تصميم العرائس.

هذا وتضمن الحفل تقديم تابلوه استعراضي بعنوان «بلدنا حلوة»، تلاه أوبريت بعنوان «مسرحة»، تأليف وأحان 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 مخارج 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.



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 بولكي
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

لبيت ثقافة بولكي، 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 بولكي، أحمد الشعراوي عن عرض «مسرح العفاريات» 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:





فاعلية استخدام المسرح التفاعلي في تنمية الوعي بالتغيرات المناخية لدى تلاميذ الحلقة الثانية من التعليم الأساسي



المسرح تجربة جمالية وإنسانية تسهم في تنمية الخيال، وتهذيب الأفكار، ومنح التلميذ مساحة للتعبير الحر.

المسرح التفاعلي كاتجاه مسرحي حديث

تناولت الرسالة المسرح التفاعلي بوصفه أحد الاتجاهات المسرحية الحديثة، التي تقوم على كسر الحواجز التقليدية بين الممثل والجمهور، حيث يتحول المتلقي من عنصر سلبي إلى مشارك فعلي في صياغة الحدث الدرامي. ويمنح هذا النوع من المسرح مساحة واسعة للجمهور للتعبير عن آرائه، وتوجيه مسار العرض، واتخاذ القرارات داخل الحدث المسرحي، مما يخلق تجربة تعليمية حسية أكثر عمقاً وتأثيراً.

وأشارت الدراسة إلى أن المسرح التفاعلي يركز على الإبداع الجماعي، ويوفر بيئة تعلم ثرية تُفعل المشاركة، وتطلق الخيال، وتساعد على استيعاب القضايا المعقدة بصورة مبسطة وواقعية، الأمر الذي يجعله أداة تربوية فعّالة في تناول القضايا المعاصرة ذات البعد الاجتماعي والبيئي.

التغيرات المناخية كقضية تربوية ملحة وفي ظل تصاعد القضايا البيئية عالمياً، أكدت الرسالة

حسن عوض الجندي، أستاذ المناهج وطرق تدريس الرياضيات المساعد، ومدرس بقسم العلوم التربوية والنفسية بكلية التربية النوعية - جامعة طنطا (مناقشاً داخلياً).

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

الإطار الفكري والعلمي 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 في تشكيل الوعي الجمعي. وأبرزت الدراسة المكانة المتنامية للمسرح داخل المؤسسات التعليمية، لما له من تأثير بالغ في حياة التلاميذ العلمية والعملية، ودوره في رفع مستوى الثقافة، وتوجيه السلوكيات، وتنمية الشخصية المتكاملة.

وأكدت الباحثة، استناداً إلى دراسات سابقة، أن المسرح يمثل وسيلة فعّالة لتبسيط الأحداث والوقائع المحيطة، ونقلها إلى التلاميذ في صورة سلسلة وجاذبة، مما يجعله من أنجح الوسائل القادرة على الوصول إلى عقل المراهق وعاطفته في آن واحد. وإلى جانب دوره التربوي، يقدم

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

«فاعلية استخدام المسرح التفاعلي في تنمية الوعي بالتغيرات المناخية لدى تلاميذ الحلقة الثانية من التعليم الأساسي»، والتي تقدمت بها الباحثة نرمين منير مكرم لبيب، بقسم الإعلام التربوي - شعبة المسرح، وذلك يوم الأربعاء الموافق ٢٨ يناير ٢٠٢٦، بقاعة المناقشات بالكلية، وسط حضور أكاديمي لافت من المتخصصين في مجالات المسرح والتربية والإعلام التربوي.

تشكيل لجنة الإشراف والمناقشة

تكوّنت لجنة الإشراف والمناقشة والحكم على الرسالة من نخبة من الأساتذة، ضمّت كلاً من: الأستاذة الدكتورة مایسة على زيدان، أستاذ المسرح ورئيس قسم الإعلام التربوي بكلية التربية النوعية - جامعة طنطا (مشرفاً ورئيساً).

والدكتورة فائزة أحمد مسعود، مدرس المسرح بقسم الإعلام التربوي بكلية التربية النوعية - جامعة طنطا (مشرفاً)، والأستاذ الدكتور وجيه جرجس فرنيسيس، أستاذ المسرح ورئيس قسم المسرح التربوي بكلية التربية النوعية - جامعة بنها (مناقشاً خارجياً)، والأستاذ المساعد الدكتور

وتعريف التلاميذ بالواقع البيئي الراهن، وبالخطط والاستراتيجيات التي تتبناها الدولة للتعامل مع قضية التغيرات المناخية، فضلاً عن التعرف على أبعاد المشكلة وتأثيرها على المجتمعين المحلي والدولي من خلال توظيف المسرح التفاعلي.

أهمية الدراسة والمنهج المستخدم تنبع أهمية الدراسة من قيمتها التربوية والبيئية، إذ تسلط الضوء على قضايا مناخية تمس مستقبل الأجيال القادمة، وتسهم في تنمية الوعي البيئي لدى التلاميذ باعتبارهم الفئة الأكثر تأثراً بالتغيرات المناخية مستقبلاً، كما تساعد في الحد من المشكلات الناتجة عنها عبر تعزيز السلوكيات البيئية الإيجابية.

واعتمدت الدراسة على المنهج شبه التجريبي لملاءمته لطبيعة البحث، حيث طبقت على عينة قوامها (٤٠) تلميذاً وتلميذة من تلاميذ الحلقة الثانية من التعليم الأساسي بمدرسة دويدار الإعدادية التابعة لإدارة قطور التعليمية.

نتائج الدراسة

توصلت الدراسة إلى عدد من النتائج، أبرزها: وجود فرق دال إحصائياً عند مستوى $(\alpha \leq 0,05)$ بين متوسطي درجات التلاميذ في التطبيقين القبلي والبعدي لمقياس الوعي بالتغيرات المناخية ككل، وكذلك عند كل مكون من مكوناته، وهي: الاحتباس الحراري، والتصحر، وندرة المياه والجفاف، والتوعية بالأنشطة المدرسية، وحرائق الغابات.

كما كشفت النتائج عن وجود علاقة ارتباطية موجبة دالة بين درجات التلاميذ على مقياس الوعي بالتغيرات المناخية ومكوناته المختلفة، وأكدت فاعلية استخدام المسرح التفاعلي في تنمية الوعي بالتغيرات المناخية وفقاً لنسبة الكسب المعدل لبلاك.

التوصيات

في ضوء النتائج، أوصت الدراسة بضرورة توفير ورش عمل وبرامج تدريبية متخصصة في المسرح التفاعلي داخل الكليات، وإدراج فن الارتجال المسرحي ضمن المناهج الدراسية، ودمج الارتجال كمهارة عملية في التدريس والأنشطة المدرسية، ودعم الأنشطة المدرسية القائمة على المسرح التفاعلي، وتزويد أخصائي المسرح التربوي بمناهج شاملة تركز على قضايا التغيرات المناخية والسلوكيات البيئية الإيجابية، وتعزيز التعاون بين إدارة المدرسة وأخصائي المسرح المدرسي، مع التأكيد على أن المسرح التربوي ليس نشاطاً ترفيهياً فحسب، بل أداة تعليمية وثقافية وتوعوية فعالة داخل العملية التعليمية.

سامية سيد



نظراً لطبيعتها الجغرافية التي يغلب عليها الجفاف وشبه الجفاف، إذ لا تتجاوز المساحة المأهولة بالسكان ٥,٥% من إجمالي المساحة، مقابل ٩٤,٥% من الصحارى غير المأهولة. كما يسهم تركز السكان في المناطق الساحلية وعلى ضفاف نهر النيل في زيادة حدة التهديدات المتوقعة. وتشير الإسقاطات المستقبلية إلى احتمال ارتفاع درجات الحرارة في مصر بنحو ١,٥ درجة مئوية بحلول عام ٢٠٥٠، وبنحو ٢,٤ درجة مئوية بحلول عام ٢١٠٠.

مشكلة الدراسة وأهدافها

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

ما فاعلية استخدام المسرح التفاعلي في تنمية الوعي بالتغيرات المناخية لدى تلاميذ الحلقة الثانية من التعليم الأساسي؟

وهدفت الدراسة إلى التعرف على دور المسرح التفاعلي في تنمية الوعي بالتغيرات المناخية لدى التلاميذ، والكشف عن حجم المخاطر الناتجة عن ضعف هذا الوعي،



ضرورة توظيف خصائص المسرح التفاعلي في تناول المشكلات المعقدة، وفي مقدمتها قضية التغيرات المناخية، باعتبارها مشكلة عالمية طويلة الأجل، تنطوي على تفاعلات متشابكة بين العوامل البيئية والاقتصادية والسياسية والاجتماعية والتكنولوجية.

وأوضحت الرسالة، استناداً 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. وهي تأثيرات تحدث بالفعل، ومن المتوقع أن تتفاقم مستقبلاً، مما يهدد ملايين السكان، لا سيما في الدول النامية ومنها مصر، بنقص المياه والغذاء، وارتفاع المخاطر الصحية، وغرق أجزاء من السواحل، مما يمس الأمن القومي ويؤثر في 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 البيئي إلى تغيرات جوهرية في المناخ، تمثلت في الارتفاع المستمر لدرجات الحرارة بسبب الاحتباس الحراري، وتراجع معدلات الأمطار في فصل الشتاء المصحوب بانخفاض حاد في درجات الحرارة. ورغم أن المشكلات البيئية ليست وليدة اليوم، فإن إدراك آثارها على التنمية الاقتصادية جاء متأخراً، بعد ملاحظة أن التنمية لا يمكن أن تقوم على موارد طبيعية متدهورة، كما لا يمكن الحفاظ على البيئة في ظل تجاهل التكلفة البيئية للنمو الاقتصادي، مما يؤكد أن التنمية والبيئة وجهان لعملة واحدة.

تحذيرات دولية وسياق محلي

أشارت الرسالة إلى تحذيرات منظمة اليونسيف بشأن ضرورة اتخاذ إجراءات عاجلة لحماية الأطفال والمجتمعات من الصدمات المناخية المتزايدة، موضحة أن مصر تُعد من الدول المتوقع أن تتأثر بشدة بالتغيرات المناخية،



الهيئة العربية للمسرح

تطلق مسابقة التأليف للنص المسرحي الموجه للكبار للنسخة الـ ١٧



أعلنت الهيئة العربية للمسرح فتح باب استقبال النصوص المشاركة في 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 في عالم ما بعد إنساني».

شروط المسابقة والتقديم

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

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

في ظل الذكاء الاصطناعي والتطور التقني المتسارع، هل صنع الإنسان قاتله؟ من خلال هذا السؤال وما جاوره من أسئلة وإشارات، أردنا المسابقة للاحتفاء بنصوص تستشرف خطر عالم ما بعد بشري/ما بعد إنساني عالم la Posthumanism، فإذا كان الأديب التشيكي كارل تشاييك في مسرحيته «إنسان ورسوم الآلي الشامل»، التي ألفها خلال عام ١٩٢١م، قد استشرف الخيال الذي حوله العلم فيما بعد إلى واقع ملموس عبر التجربة، وهو أول من أطلق لفظ (روبوت) وتعني بالتشيكية (العبد/الخدم بالإكراه)، تشاييك كان مستشرفاً، ونحن نعيش الآن ما استشرف، بل وأكثر مع تسارع توسع وتطور الذكاء الاصطناعي في مفاصل حياتنا، ونعيشه الآن والسؤال المطروح علينا ككتاب مسرح، ماذا علينا أن نستشرف؟ وما عسانا أن نكتب لنحمي البشر وروح الإنسانية مع الحرص على التطور والنمو؟

ضوابط النصوص المتقدمة للمشاركة بالمسابقة

ووضعت الهيئة العربية للمسرح، ضوابط في إطار هذه الأسئلة السابقة المؤسسة لتوجه النسخة السابعة عشرة من مسابقة تأليف النص الموجه للكبار (١٨+) التي تنظمها في إطار البرنامج الثقافي والفني الذي وضعته استراتيجياتها، وخصت هذه النسخة بموضوع درامي «الإنسان في عالم ما بعد إنساني»؛ وذلك وفق الشروط التالية:

- أن يكون النص المرشح للمسابقة مبنياً على الناظم الدرامي الذي اعتمده الهيئة العربية للمسرح وهو «الإنسان في عالم ما بعد إنساني».
- أن يكون النص المرشح عربي الروح، إنساني الأبعاد.
- أن يكون النص المرشح للمسابقة جديداً ولم يسبق فوزه في مسابقة أخرى، ولم يسبق أن شارك في المسابقة نفسها ولم يسبق نشره بأية وسيلة نشر أو تقديمه في عرض مسرحي.
- ألا يكون النص مونودراما.
- أن يكون النص مكتوباً باللغة العربية الفصحى، مراعيًا



سلامتها وإشارات ترقيمها، ولا يقل عن ٣٠٠٠ كلمة.

- أن يقدم النص المسرحي كملف مطبوع بصيغة (Word) ويرسل بواسطة البريد الإلكتروني على العنوان المدون أدناه.
- أن يقدم صاحب/ة النص المقدم للمسابقة إقراراً بملكيتها 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 الإلكتروني صورة شخصية وصورة بطاقة إثبات هوية/جواز السفر + سيرة ذاتية مختصرة + العنوان كاملاً بما في ذلك الهاتف النقال
- أن يرسل النص والمرفقات إلى البريد الإلكتروني التالي: mosabaqat@atitheatre.ae
- ويرجاء كتابة اسم المؤلف/ة وعنوان النص في خانة (الموضوع) على سطح البريد الإلكتروني، وإرسال النص والوثائق المطلوبة كمرفقات في إرسالية واحدة.

إجراءات المشاركة

- يتم الإعلان عن النسخة السابعة عشرة من المسابقة

منتصف يونيو ٢٠٢٤.

- يفتح باب تلقي المشاركات من مطلع مارس ٢٠٢٦.
- يغلق باب تلقي 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 التالي:

- 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، وفي حال اكتشاف الهيئة العربية للمسرح أي إخلال بالشروط المدرجة آنفاً، ويكون لها الحق في اتخاذ الإجراءات التي تكفل حقها وأدبيات المسابقة.

الكلمة ضماناً الديمومة والبقاء للفكر والمعنى

ويأتي اهتمام الهيئة العربية للمسرح، بالنص المسرحي من إيمانها بأن الكلمة ضماناً الديمومة والبقاء للفكر والمعنى، وهو الأمر الذي حملته رؤى الرئيس الأعلى للهيئة الشيخ الدكتور سلطان بن محمد القاسمي، الذي جعل من كتابة النص المسرحي وثيقة تاريخية وأخلاقية.

ومن الجدير بالذكر أن المسابقة قد قدمت للمكتبة العربية عشرات الأسماء الجديدة وعشرات النصوص التي أثرت المحتوى الإبداعي المسرحي العربي، نصوص مشتبكة مع واقعنا وما تعيشه الإنسانية بشكل عام.

همت مصطفى

المسرح والجمهور.. أزمة وعى أم أزمة خطاب؟



بين خشبة تيرها الأضواء، ومقاعد كثيرا ما تخلو من جمهورها، يقف المسرح المصري 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 ووسائل التلقى الجديدة أم أن الخطاب المسرحي نفسه بات عاجزا عن مخاطبة هذا الجمهور، متأخرا عن إيقاع العصر، أو منغلقا داخل قوالب جمالية وفكرية لم تعد تعبر عن هموم الواقع وأسئلته الملحة؟

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

في هذا التحقيق، نفتح باب النقاش مع عدد من الكتاب والمخرجين والنقاد، لمحاولة تفكيك هذه الإشكالية المركبة: هل المشكلة في جمهور لم يعد يرى المسرح ضرورة في حياته اليومية أم في خطاب مسرحي لم ينجح في تجديد أدواته والاشتباك مع تحولات الوعي الجمعي.. وكيف يمكن استعادة العلاقة بين المسرح وجمهوره دون التفريط في جوهر «أبوالفنون» كفعل حس 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 موسمي عابر.

سامية سيد



المجتمعية. هذا التراجع ترافق مع تغير مصادر التلقى لدى الجمهور، الذي بات يستقى ثقافته من وسائل التواصل الاجتماعي ومنصات مثل "تيك توك"، في مقابل انحسار الحضور المسرحي في 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.

وبلغت إلى أن المسرح كان في الماضي ساحة أساسية للنجوم، سواء في القطاع الخاص أو مسرح الدولة، بينما أصبح العمل المسرحي اليوم عبئًا يخشاه كثير من الفنانين، نتيجة ضعف الميزانيات وتدني 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 الذي انعكس بوضوح على خلو خشبة 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 أحياناً على وسائل التواصل الاجتماعي، والذي يتحول في كثير من الأحيان من نقد فني إلى هجوم شخصي، ما خلق حالة من الخوف لدى المسرحيين من طرح موضوعات حساسة.

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

وفيما يخص الحضور الجماهيري، يرى أن أزمة الدعاية تمثل أحد أبرز أسباب تراجع الإقبال، في ظل ضعف الميزانيات وغياب الإبهار البصري، إضافة إلى إنتاج عروض تُقدّم ليوم أو يومين فقط من أجل المشاركة في مهرجان دون أي 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 حلاً جوهرياً يتمثل في الذهاب بالمسرح إلى الناس، وعدم حصره في القاهرة والإسكندرية، معتبراً أن من حق كل مواطن أن يشاهد المسرح. ومن



بين أزمة الوعي الجماهيري مع أزمة الخطاب المسرحي

فيما يرى المخرج سعيد منسى أن الأزمة التي يمر بها المسرح في الوقت الراهن مركبة، وتتداخل فيها أزمة الوعي الجماهيري مع أزمة الخطاب المسرحي ذاته، إلا أن الأخطر - من وجهة نظره - هو تراجع الإيمان الحقيقي بدور المسرح. هذا الإيمان المطلوب لا يقتصر على الدولة ومؤسساتها فقط، بل يمتد إلى صنّاع المسرح أنفسهم، وإلى قناعتهم بأهمية ما يقدمونه بوصفه فعلاً ثقافياً وتنويرياً، لا مجرد نشاط موسمي.

ويشير منسى إلى أن المسرح في السنوات الأخيرة بات محاصراً داخل منطق المهرجانات والجوائز، بحيث أصبح العرض «الجيد» هو العرض الحاصل على جائزة، وهو معيار اختزل قيمة المسرح وحوّج دوره الحقيقي في رفع الوعي ونشر الثقافة ومناقشة القضايا



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

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

ويضيف فهمي أن هذه الفجوة تتسع بفعل عوامل أخرى، من بينها ضعف الدعاية المحفّزة للعروض، وغياب النجوم القادرين على جذب الجمهور، مشيراً إلى أن تجربة الفنان يحيى الفخراني في عرض «الملك لير» - رغم كونه نصّاً أجنبياً - أثبتت أن النجم لا يزال عنصراً حاسماً في استعادة الحضور الجماهيري. إلى جانب ذلك، يعاني المسرح من ضعف ميزانيات الإنتاج، في مقابل تراجع الإمكانيات الاقتصادية لجمهوره التقليدي.

ويرفض ممدوح فهمي فكرة أن الجمهور قد هجر المسرح تماماً، مؤكداً أن ما حدث هو تحوّل في وسائط التلقى، حيث لجأ المتفرج إلى متابعة العروض المسرحية المُعاد بثها عبر الشاشات والمنصات الحديثة مثل «يوتيوب»، لافتاً إلى أن الإقبال الأكبر يظل موجّهاً نحو الأعمال الكوميديّة، حتى تلك التي تجاوزتها الزمن وقدمت في حقب الأبيض والأسود، ما يكشف عن حاجة نفسية وجمالية لم يخاطبها المسرح المعاصر بالشكل الكافي.

وفي ختام رؤيته، يدعو الكاتب إلى ضرورة بحث المسرحيين عن «خريطة طريق» حقيقية لإعادة بناء العلاقة بين المسرح وجمهوره، تقوم على طرح القضايا الملحة من خلال نصوص محلية أكثر قرباً من الواقع، يكتبها صنّاع ينتمون إلى نفس النسيج الاجتماعي للجمهور. ويشدد على أن استعادة هذه العلاقة يمكن أن تبدأ تدريجياً، وفق الإمكانيات المتاحة، عبر تذاكر ميسرة، 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،

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

ويختتم البلتاجي رؤيته بالتأكيد على أن الحل العملي يبدأ بإفصاح المجال لطرح الأفكار بحرية في ظل رقابة واعية، محذراً من أن فقدان الرقابة لوعيها أو ممارستها لدورها بتوجهات صارمة سيؤدي إلى فقدان المسرح حتى آخر رمق. ويستشهد بتجربته الشخصية حين تقدم بنص مسرحي عام ٢٠١٥ فتم رفضه بالكامل من قبل الرقابة، وتلقت صفحاته خطوطاً حمراء دون مناقشة فنية حقيقية، معتبراً أن مثل هذه الممارسات لا تهدد نصاً بعينه، بل تهدد وجود المسرح نفسه ومستقبله.

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

في رؤيته لأزمة المسرح المعاصر، يؤكد الدكتور محمد سمير الخطيب أن المسرح يمر حالياً بمنعطفات حادة وصعبة، ناتجة عن مجموعة متداخلة من الأسباب، في مقدمتها تراجع قدرته على المنافسة في صناعة الرأى العام، في ظل صعود أنماط جديدة للتأثير، خاصة تلك المرتبطة بوسائل التواصل الاجتماعى والمنصات الرقمية. ويرى أن المسرح، بوصفه «أبوالفنون»، بات مطالباً 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 جزءاً أصيلاً 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 حضوراً وتأثيراً، مثل السينما والتلفزيون، ثم دراما المنصات، التى استطاعت أن تفرض إيقاعها السريع وتستقطب الجمهور على حساب المسرح.

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



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

الجمهور لا يزال متعطشاً للمشاهدة الحية

أما عن تراجع الحضور الجماهيرى فىرى أن الجمهور لا يزال متعطشاً 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 الذهبى»: جمهور - عرض - خشبة مسرح، معتبراً أن غياب أحد



هنا تأتي أهمية مسرح الثقافة الجماهيرية ومسرح التجوال، شريطة دعم هذه التجارب وتخفيف القيود البيروقراطية عنها، باعتبارها مسارح غير هادفة للربح تؤدى دوراً تنويرياً واجتماعياً بالغ الأهمية.

ويختتم بالتأكيد على أن إعادة بناء العلاقة بين المسرح والجمهور تتطلب دوراً فاعلاً للإعلام، خاصة أن نسبة كبيرة من الجمهور لا تعرف المسرح إلا من خلال التلفزيون ومحض 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 ملحة 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 وتوجه 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 «أم الأزمات» وجذرها الحقيقى. ويؤكد أن تجاوز هذه الإشكالية لا يتحقق بفرض الوعى قسراً، لأن فرض الوعى بالقوة يؤدى فى النهاية إلى التفریط فى جوهر المسرح، كما جرى التفریط 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 معبر عن القضايا المتنوعة فى المجتمع، لافتاً 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، مؤكداً أن «المسرح كلمة فى المقام الأول، والكلمة أمانة».

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



اللقاء الحى. ومع ذلك، يرى مسعد أن التكنولوجيا ليست خصماً للمسرح، بل أفقاً ممكناً 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 فعلاً إنسانياً قائماً على اللقاء والمشاركة وإنتاج المعنى المشترك. وحين يستعيد المسرح قدرته على الإصغاء لزمناه، ومسرحه المكان، وتوسيع مفهوم المتلقى، يصبح قادراً على استعادة مكانته كضرورة 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 تعبر عن هموم الجيل الجديد، ما أفقد كثيراً 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 يوماً ما مركزاً رئيسياً للوعى والثقيف 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، مما 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 يُفرض الخطاب



كمتلقى سلبى لا شريك فى إنتاج الدلالة. ومن هنا نشأت الفجوة، التى لا تمثل قطعة مع المسرح، بل انفصلاً 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 تعاني 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 خصماً للمسرح

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



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، نظراً 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 جهداً ووقتاً، 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 محتفظاً بسحره الخاص، المتمثل فى فكرة «الحضور الحى»، 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، وفط 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 يعانىها 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

وغيرها، في ابتعاد نسبي عن خطاب البلطجة الذي ساد لفترة، مع وجود محاولات جادة من بعض الفنانين الشباب في السينما والتلفزيون والمسرح لتقديم رؤى فنية تمس أسئلة المجتمع. ورغم ذلك، يظل المسرح - في مجمله - عاجزاً عن التعبير الحقيقي عن قضايا الناس أو الاشتباك مع واقعهم اليومي.

غياب الحرية يهدد مستقبل المسرح

كما يربط الدويرى بين تراجع الخطاب المسرحي وحالة الضغط الاقتصادي العنيف التي يتعرض لها المواطن المصري، إلى جانب الدور المتشدد للرقابة، التي تضيق هامش الحرية وتدفع إلى رفض القضايا المطروحة أو تفرغها من مضمونها، ما يؤدي في النهاية إلى تغييب العروض الجادة عن المشهد، وإقصاء كل ما يحاول ملامسة الواقع الحقيقي.

ويؤكد أن غياب الحرية يهدد مستقبل المسرح، مشيراً إلى أن الجمهور، في حال لم يجد نفسه على خشبة، سيتجه بطبيعة الحال إلى منصات أخرى أكثر قدرة على التسلية والجذب، مثل وسائل التواصل الاجتماعي، التي باتت أكثر ذكاءً في مخاطبة الجمهور، وإن كانت تفتقر إلى العمق.

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

ويستشهد بتجربة مركز الهناجر للفنون في فترات سابقة، خاصة تحت إدارة الدكتورة هدى وصفي، باعتبارها نموذجاً لمسرح حي يتبنى الحركة المستقلة ويطرح قضايا حقيقية، على عكس ما آل إليه حال بعض مؤسسات المسرح الرسمي التي فقدت جزءاً كبيراً من حيويتها. ويأسف لتحوّل الهناجر في الوقت الراهن إلى كيان أقل إشعاعاً وتأثيراً، رغم وجود عروض جيدة، لكنها لا تعكس روحه السابقة أو توجهه الحقيقي.

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



التعبير الحقيقي عن قضايا الناس أو الاشتباك مع واقعهم اليومي

يرى المخرج طارق الدويرى أن المسرح يعاني في الأساس من أزمة وعي جماهيري تشكّلت ملامحها بوضوح بعد ثورة يناير وما تلاها من سنوات، حيث لعب الإعلام - بشكل مباشر أو غير مباشر - دوراً في تشويش وعي الناس وإبعادهم عن الأسئلة الجوهرية. وأسهمت بعض التجارب التجارية الخفيفة، التي لا تمت بصلة إلى عمق المسرح وجوهره، في التأثير سلباً على إدراك الجمهور لطبيعة هذا الفن ووظيفته الحقيقية.

ويؤكد الدويرى أن المشكلة لا يمكن اختزالها في الخطاب المسرحي وحده، لكنها في 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 للحرية لاحقاً أدى إلى تراجع هذا الزخم، وتوهان الناس عن القضايا التي كانت الأجيال السابقة تطرحها وتشتبك معها بوعي ومسؤولية.

ويشير إلى أن المسرح المصري وقع في مأزق حقيقي مع تصاعد السعي نحو عروض التسلية والترفيه الخالي من القضايا، ما أبعد عن دوره الطبيعي كمساحة للنقاش والاشتباك مع الواقع. وحتى في الحالات التي تبدو فيها المسارح ممتلئة، فإن الأمر - من وجهة نظره - لا يعكس حضوراً جماهيرياً حقيقياً، بقدر ما هو تكرار لدوائر مشاهدة محدودة، دون تأثير فعلي أو نقاش يمس هموم الناس.

ويلاحظ الدويرى أن بعض القضايا التي غابت عن المسرح بدأت تجد طريقها خلال العامين الأخيرين إلى الدراما التلفزيونية والسينما، مثل قضايا التحرش

من مضمونه ويُبعده عن القضايا الحقيقية. ويشير إلى أن التحولات التكنولوجية وتغيّر أنماط التلقى أسهمت بوضوح في اتساع الفجوة بين المسرح وجمهوره. فالجمهور المعاصر اعتاد على المحتوى الرقمي السريع والمكثف، بينما تقدم المنصات الرقمية محتوى مصمماً وفق أذواق فردية، في حين يظل المسرح فناً جمعياً بخطاب موحد. كما تمنح التفاعلية الرقمية الجمهور دوراً مباشراً في صناعة المحتوى، على عكس كثير من العروض المسرحية التقليدية التي ما زالت تعتمد على التلقى الصامت. وتزداد الفجوة اتساعاً بفعل العوامل الاقتصادية والجغرافية وارتفاع تكاليف الإنتاج والتذاكر، ما جعل المسرح نشاطاً نخبياً في ترتيب أولويات الأسرة.

تبنى المسرح التفاعلي

ويرجع د. وجيه جرجس تراجع الحضور الجماهيري 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 في تقديم العروض. كما لا يمكن إغفال الأعباء الاقتصادية واللوجستية التي تواجه صناع المسرح، سواء على مستوى الإنتاج أو التسويق أو إتاحة العروض لجمهور أوسع.

أما عن الحلول، فيطرح تصوراً عملياً يقوم على كسر صرامة «الجدار الرابع» عبر تبنى المسرح التفاعلي، بحيث يصبح الجمهور شريكاً في التجربة المسرحية لا مجرد متلقٍ. ويؤكد أهمية توظيف التكنولوجيا الحديثة، مثل الهولوجرام أو الإسقاط الضوئي ثلاثي الأبعاد، لا باعتبارها وسيلة للإبهار البصري فقط، بل كأداة درامية تخدم النص والرؤية الفنية. كما يدعو إلى نقل المسرح خارج القاعات المغلقة، إلى الساحات العامة والمقاهي والمصانع القديمة، فيما يُعرف بـ«مسرح الموقع»، بما يعيد ربطه بالحياة اليومية للناس.

ويختتم د. وجيه جرجس رؤيته بالتأكيد على ضرورة إعادة تأهيل الفنان المسرحي، ليكون قادراً على التعامل مع الوسائط التكنولوجية، وتمكناً من الارتجال التفاعلي، ومتمكناً مهارات متعددة تشمل الغناء والحركة والتواصل المباشر مع الجمهور، في تجاوز واضح لفكرة الاكتفاء بـ«إلقاء النص»، واستعادة جوهر المسرح كفن حي ومتجدد.

طارق الدويرى: المسرح يظل عاجزاً عن



«ديك الجن» لملحة عبدالله و«عطيل» شكسبير

رؤية في سيكولوجيا الشرف، الوشاية وفلسفة المسرح التنموي.. دراسة مقارنة

وبلاطه الذي يعج بالبرامكة والجواري. يظهر أبو الطيب (ابن عم ديك الجن) كشخصية حاقدة تمثل الصراع الطبقي والاجتماعي داخل القبيلة، فهو يكره ديك الجن بسبب هجائه له ولأهله.

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

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

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

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

يُعد ظهور عبدالرحمن الداخل في المسرحية «مرآة» لصورة الحاكم الذي يعاني الاغتراب، ولكنه يحمل هم الأمة:

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

الصراع مع الرشيد: يمثل الداخل التحدي الوجودي للعباسيين؛ فالرشيد يراه خطراً أمويًا يسعى لهدم الدولة، بينما يرى الداخل نفسه حامياً لثغور الإسلام في الغرب من مطامع شارلمان.

فلسفة السقوط: ينطق الداخل بعبارة تحليلية هامة: «القلعة لا تسقط إلا حين يتساءل حماؤها عن جدوى حمايتها». وهي رسالة موجهة ضد الفتن الداخلية والخيانة التي تغذيها القوى الخارجية (شارلمان والرشيد).

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

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

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

تنتهي المسرحية بجريمة قتل ديك الجن لورد وبكر في لحظة جنون وغيرة، ثم يكتشف لاحقًا براءتها من اعترافات أبي الطيب وهو يحتضر.

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

تجمع ملحة عبدالله في هذا النص بين مأساة الحب



جمال سليمان عبدالرحمن



١. مستخلص الدراسة (Abstract)

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

تستخدم الدراسة المنهج المقارن والمنهج السيكي-أنثروبولوجي لتشريح دوافع الأبطال، مع التركيز الخاص على مفهوم «الشرف» في الوجدان الجمعي. وتخلص الدراسة إلى أن معالجة ملحة عبدالله تندرج تحت مفهوم «المسرح التنموي» الذي يهدف إلى تفكيك سيكولوجيا العنف ضد المرأة، بينما ركز شكسبير على الصراع التراجيدي الكوني. إن هذه المقارنة تهدف في جوهرها إلى إثبات أن الفن المسرحي هو مرآة عاكسة للتحويلات السلوكية في المجتمعات البشرية كافة كون أن المسرح عموماً هو إرث عالمي للإنسانية جمعاء.

٢. أهمية الدراسة (Significance)

تنبثق أهمية هذه الدراسة من عدة زوايا بحثية هامة: الأهمية التاريخية: توثيق الحق العربي في واحدة من أعظم تراجيديات الأدب العالمي، وإثبات أن قصة ديك الجن الحمصي التي حدثت في حوالى (القرن التاسع الميلادي) كانت تمثل الخط الملهم الخفي لمسرحيات الغيرة العالمية.

الأهمية السيكلوجية: تشريح العوامل النفسية التي تجعل البطل (ديك الجن/عطيل) يستجيب للوشاية رغم عمق الحب، وتحليل «فويا الشرف» كمرض اجتماعي. 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 الحكمة (المحرض، الضحية، الأداة الرمزية) في 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 في 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 الحمصي ومسرحية عطيل، نظراً لتطابق التفاصيل (الغيرة، الوشاية، العقد/المنديل).

الفرضية الثانية: استجابة البطل (القتل) هي نتاج ضغط «أنثروبولوجي» خارجي (المجتمع والقبيلة) أكثر مما هي نتاج دافع عاطفي داخلي.

الفرضية الثالثة: المسرح التنموي يمثل نقلة نوعية في معالجة التراث، حيث ينتقل من «التمجيد» إلى «التفكيك والعلاج».

التأصيل التاريخي والدرامي 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 أبعاداً سياسية وفكرية وقومية، حيث يبرز عبدالرحمن الداخل (صقر قريش) كشخصية محورية تعكس الصراع على البقاء والهوية الإسلامية في الأندلس بالتوازي مع صراعات المشرق.

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

تبدأ المسرحية في حانات حمص، حيث يظهر ديك الجن كشخصية «ماجنة» تعيش في عالم من الشعر والخمر. يتم استعراض التباين بين حياة الشعراء (ديك الجن وأبو نواس) وبين السلطة السياسية المتمثلة في هارون الرشيد

سيكولوجيا "الإسقاط" لدى الواشي: من خلال الدراسة التحليلية لشخصية أبو الطيب بصفته تجسيدا للحقد الطبقي والغيرة من "الأخر" المختلف. هو لا يريد قتل "ورد" لذاتها، بل يريد قتل "الروح المتمردة" في ديك الجن. الوشاية هنا هي "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 وفي عصر النهضة، قد عرف من منهل إنساني قديم هو قصة "ديك الجن". وحدة الأداة الرمزية (العقد والمندبل): نورد في هذه الدراسة تفصيلاً مذهلاً وهاماً حول تحول "الأشياء التافهة" إلى "أدلة قطعية". العقد في مسرحية ملحمة عبدالله، والمندبل في مسرحية شكسبير، يمثلان "البكارة الرمزية". في وعى ديك الجن وعطيل، انتقال هذه الأداة من يد الزوجة إلى يد رجل آخر هو "انتقال للملكية الجسدية". هذا التحليل السلوكي يوضح كيف أن العقل التراجيدي يُلغى المنطق ويستعيز عنه بـ "الرمز".

عطيل كبطل "شرقي" في بيئة "غربية": تحلل هذه الدراسة عطيل بصفته (The Moorocian) الذي يحمل في أعماقه ذات المفاهيم الأنثروبولوجية عن الشرف التي يحملها ديك الجن الحمصي. كلاهما يشعر بأنه "غريب" أو "مهذب"، مما يجعل دفاعه عن شرفه دفاعاً عن "هويته" المهذبة بالذوبان أو التشويه.

"المسرح التنموي" كأداة لتفكيك العنف هذا القسم يمثل جوهر رؤية الدكتورة ملحمة عبدالله، حيث تفصل الدراسة في كيفية تحويل "المأساة" إلى "درس تنموي":

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

استراتيجية "الصدمة والتطهير": مشهد الندم المروع (شرب كاسات الرماد) يهدف إلى إحداث "قرف سيكولوجي" من العنف. فالمسرح التنموي هنا يعمل كـ "علاج جمعي" يهدف إلى دفع المشاهد لإعادة النظر في معتقداته حول "جرائم الشرف"، وتحويل الغيرة من "دليل حب" إلى "دليل مرض".

التشريح السيكو-أنثروبولوجي لثقافة الشرف من خلال تركيزنا على "قوبيا الشرف" والوشاية كأداة للهدم الاجتماعي

علينا أن نتمعن من خلال هذا تحليل التفكيكي لكيفية اشتغال "الوشاية" داخل المجتمعات التي تقدر مفهوم الشرف بشكل عصابي. إن الوشاية التي قام بها "أبو الطيب" في مسرحية د. ملحمة عبدالله، و"إياغو" في مسرحية شكسبير، لم تكن لتؤتي ثمارها الدموية لولا وجود "بنية نفسية" هشة لدى الأبطال تجاه الأنثى:

الشرف ككيان "بيولوجي" و"اجتماعي": ونشير إليها في هذه الدراسة مستشهدين بأراء بيتر بيرتوتشي في كتابه (أنثروبولوجيا الشرف والعار)، إلى أن الشرف في المنظور التقليدي الشرقي ليس قيمة أخلاقية مجردة، بل هو "جسد مادي". وعندما وشى أبو الطيب لديك الجن،

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

هذا القرار لم يحمها، بل زاد من حدة المؤامرة ضدها، مما يصور العروبة ككيان يحاول البحث عن مخرج أو هوية جامعة، لكنه يواجه بالرفض والتحرير الذي ينتهي بسقوطها في "النهر" أو موتها غدرًا.

5. رماد ورد ورماد الأمة
النهاية التي يخلط فيها ديك الجن رماد جثة ورد بالتراب ليصنع منه كاساً، هي أبلغ صورة لضياح العروبة؛ حيث يتحول الكيان الحي والجميل إلى مجرد "ذكرى ميتة" أو "رماد" يشربه التاريخ بمرارة نتيجة الجهل والغيرة والفتن التي حذر منها الدكتورة ملحمة عبدالله على لسان عبدالرحمن الداخل في النص المسرحي.

فورد في نص ملحمة عبدالله ليست مجرد امرأة مقتولة، بل هي "جغرافيا العروبة" التي دُبحت بسكين الفتنة الداخلية، وضاعت وسط صراعات الكراسي (الرشيد والداخل) ومؤامرات الحاقدين (أبو الطيب)، لتبقى صورة للضحية التي لم تملك من أمرها شيئاً سوى الحب والوفاء في زمن الغدر السياسي.

أبو الطيب (الواشي): هو ابن عم ديك الجن، وهو الشخصية التي تمثل "الظل" أو "الجانب المظلم" من المجتمع. إن دافعه ليس مجرد كره "ورد"، بل هو حقد طبقي واجتماعي ورغبة في تحطيم "صورة" الشاعر (الفنان العربي) المتمرد على تقاليد العائلة.

2. العقد الرمزي وسلطة الوهم:

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

سيكولوجيا الشرف والوشاية (رؤية في التربة النفسية للأبطال)

إن نجاح الوشاية في مسرحيتي «ديك الجن» و«عطيل» لا يمكن عزوه فقط إلى ذكاء الواشي (أبو الطيب/إياغو)، بل يعود في المقام الأول إلى طبيعة «التربة النفسية» التي نشأ فيها الأبطال. توضح المسرحيتين موضوع الدراسة أن البطل في كلا العمليين يعاني من «هشاشة وجودية» تجاه مفهوم الشرف:

الشرف ككيان زجاجي: تشير المسرحيتين بالاستناد إلى رؤية على الورد في «طبيعة المجتمع العراقي» ومصطفى حجازي في «سيكولوجية الإنسان المقهور»، إلى أن الشرف في المجتمعات التقليدية ليس قيمة أخلاقية متراكمة، بل هو «وضع اجتماعي» يمكن هدمه بكلمة واحدة. ديك الجن، بصفته شاعراً مرهفًا، كان يرى في «ورد» تجسيداً لكرامته الشخصية أمام القبيلة. لذا، عندما ألقى «أبو الطيب» بذرة الشك، لم يتعامل معها ديك الجن كمعلومة تحتاج للتحميص، بل كـ«اعتداء» على وجوده الاجتماعي يستوجب الرد العنيف الفوري.

ومأساة السياسة، معتبرة أن الجهل والحقد الشخصي (أبو الطيب) لا يقلان خطورة عن المؤامرات الدولية (شارلمان) في هدم الكيانات الإنسانية والسياسية.

وتعد مسرحية «ديك الجن» للكاتبة الدكتورة ملحمة عبدالله عملاً درامياً تاريخياً يغوص في أعماق النفس البشرية، مستلهماً قصة الشاعر العباسي الشهير عبدالسلام بن رغبان المعروف بـ«ديك الجن الحمصي». إن هذا الاختيار للشخصية لم يكن عشوائياً، بل جاء ليجسد الصراع الأزلي بين العاطفة الجياشة وبين القيود الاجتماعية الصارمة في العصر العباسي.

1. البيئة الدرامية والشخصيات:
تدور أحداث المسرحية في حمص، وهي مدينة كانت تمتاز بتنوعها الثقافي والديني في العصر الذهبي (عهد هارون الرشيد والمأمون).

ديك الجن (عبدالسلام بن رغبان): يظهر في المسرحية كشخصية إشكالية؛ فهو الشاعر الماجن الذي يهيم بالجمال، لكنه في الوقت ذاته مسكون بقلق وجودي وتملك عاطفي.

ورد بنت الناعمة: هي الشخصية المحورية التي تمثل النقاء، وهي فتاة نصرانية أسلمت لتتزوج من تحب، ما جعلها هدفاً سهلاً للمؤامرات لكونها «غريبة» أو «وافدة» على المنظومة القبلية لابن رغبان.

وتُعد شخصية «ورد» في مسرحية ملحمة عبدالله رمزاً مكثفاً لـ العروبة في حالتها المأساوية، حيث تتجلى صورة «العروبة التي لا حول لها ولا قوة» من خلال عدة أبعاد تحليلية تربط بين مصيرها الشخصي والمصير القومي المهدد بالدسائس:

1. ورد كرمز للأرض والهوية (الجمال المستهدف)
تمثل ورد في السرد التحليلي للنص تلك «الأرض» أو «الهوية» التي يتكالب عليها الجميع؛ فهي الفتاة التي توصف بأنها «أنقى من ماء نهر العاصي»، وبياض وجهها الموشح بالحمرة جعلها رمزاً للجمال العربي الفطري.

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

2. ضحية صراع الأجناس (المؤامرة والفتنة)
تجسد ورد صورة العروبة الممزقة بين القوى المتصارعة؛ فهي مسيحية أحببت مسلماً، وهذا الحب لم يُترك ليكون إنسانياً، بل تحول إلى وقود لـ«فتنة بين القبائل» يخشاها القضاة والسياسيون.

وقوف الكنيسة والقبيلة والخليفة ضد رغبتها يعكس كيف تُسحق إرادة «الإنسان العربي» (الذي تمثله ورد) تحت وطأة القوانين والتحالفات السياسية والدينية التي تُحاك في الغرف المغلقة.

3. «لا حول لها ولا قوة» أمام الغدر الداخلي
تتجلى قمة مأساتها في كونها ضحية لـ«خيانة الأقربين»، المتمثلة في شخصية أبو الطيب (ابن عم ديك الجن). هو لم يقتلها مباشرة، بل استخدم «الدسيسة» لإيهام حبيبها بخيانتها.

هذا يعكس رمزياً كيف تُطعن العروبة من الداخل عبر الفتن والمكائد التي ينسجها «أبناء العمومة» (الصراعات العربية-العربية)، مما يؤدي في النهاية إلى تدمير الذات (قتل ديك الجن لورد).

4. التضحية بالذات (الإسلام كخيار وجودي)



هو لم يضرب أخلاق ورد فحسب، بل ضرب "رجولة" ديك الجن في مقتل. ففي ثقافتنا الشرقية، يُختزل شرف العائلة والقبيلة في "عفة المرأة"، مما يجعلنا كرجال في حالة استنفار دائم لحماية هذا الكيان الذي نراه "ملكاً مشاعاً" لسمعة العشيرة.

سيكولوجيا "الإنسان المقهور" (مصطفى حجازي) نلاحظ تحليلاً مستفيضاً مبنياً على رؤية د. مصطفى حجازي؛ حيث يعاني "الإنسان المقهور" والذي يمثله لنا بطلنا (ديك الجن هنا) من تضخم في "الأنا" المرتبط بالمكانة التي خدش لهذه المكانة يُنظر إليه كفناء وجودي و الوشاية هنا عملت كشرارة في حقل جاف من الهواجس عندما صدق ديك الجن ابن عمه لأن المجتمع الذي يحيط به علمه أن "الشك في الشرف هو يقين حتى يثبت العكس بالدم فقط وليس غيره".

الأنثروبولوجيا وفوبيا العفة (عند كل من نوال سعداوي وهشام شرابي) ومن خلال استشهدنا بتفصيل قسوة الممارسات الأنثروبولوجية التي تسيج جسد المرأة تقودنا إلى حملة هذه المفاهيم خاصة عندما نستحضر جغرافيا الجسد نتوصل إلى أن الهوس بالعفة، قد يصل في بعض الثقافات إلى ممارسات جراحية قاسية (كالخفاز)، وهو ذات الهوس الذي 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 الأبوي (المفهوم القبلي المسيطر): بالاستناد إلى هشام شرابي، ومن خلال تحليل النص كيف أن "أبو الطيب" مثل سلطة النظام الأبوي الذي لا يقبل "الخروج عن السرب". زواج ديك الجن من "ورد" النصرانية كان في حد ذاته خرقاً للمنظومة، لذا كانت الوشاية وسيلة المنظومة لإعادة ديك الجن إلى "رشده" القبلي عبر الجريمة وهذا هو أحد المستويات الخفية الغيرة المتحركة بها نفسية الواشي.

تحليل "الأداة المادية" (العقد مقابل المنديل) وعندما تتوسع في شرح سيكولوجيا "الدليل القطعي التافه":

العقد في مسرحية ملحمة عبدالله تجده بأنه يمثل "القيد الرمزي". إن ضياع العقد وتسلمه من يد الواشي مثل لديك الجن لحظة "سقوط الحصن". الأداة هنا ليست مجرد غرض، بل هي "لسان الواشي" الذي نطق بما كان ديك الجن يخشاه سراً.

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

المسرح التنموي كإطار علاجي (رؤية ملحمة عبدالله) وهنا نصل إلى ذروة التوسع في مفهوم "المسرح التنموي" الذي 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 واري أن الكاتبة تريد من المشاهد أن "يتقياً" فكرة القتل باسم الشرف من خلال بشاعة مصير البطل.

بناء الوعي النقدي: المسرح التنموي هنا لا يكتفى بالحزن، بل يدفع المتلقى للتساؤل: "لماذا صدق البطل؟". وبذلك يتحول المسرح إلى "مختبر اجتماعي" لتعديل القيم وتفكيك العقد النفسية الموروثة.

تحليل الشخصيات من منظور هشام شرابي حول "النظام الأبوي"، حيث اعتقد جازماً بأن جريمة ديك الجن هي نتاج طبيعي لسلطة ذكورية متسلطة ما زالت تسيطر على مجتمعاتنا.

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

المرأة كضحية للنظام: تحلل هذه الدراسة كيف أن (ورد) في "ديك الجن" و(ديزدمونة) في "عطيل" تمثلان "القرايين" التي تُذبح على مذبح الشرف الذكوري.

فالمسرح التنموي عند ملحمة عبدالله يحاول تعرية هذا النظام من خلال إظهار "عبيثية" الجريمة، وبشاعة مصير الجاني الذي ينتهي به المطاف في قاع الجنون.

لحظة "الاستنارة" والعدالة الدرامية (مقارنة النهايات) وهنا علينا أن نتمعن في تفصيل الفارق الجوهرى بين مأساة شكسبير ومعالجة ملحمة عبدالله:

نهاية عطيل (التطهير الكلاسيكي): يختار شكسبير "الانتحار" كحل تراجيدي يعيد للبطل كرامته المفقودة. الانتحار هنا هو "فعل شجاع" في العرف الدرامي الغربي، حيث يعاقب البطل نفسه ويسترد نبل روحه.

نهاية ديك الجن (العقاب التنموي): في المقابل، تختار الدكتوراة ملحمة عبدالله "الجنون" و"الندم الأبدي" يتحقق من خلال مشهد (كؤوس الرماد) فهو يمثل قمة العقاب السيكولوجي؛ حيث يُجبر القاتل على العيش مع بقايا ضحيته في حالة من العذاب الدائم. هذا النوع من النهايات هو جوهر "المسرح التنموي" الذي يهدف لزراعة فكرة "اللاعودة" والندم المرير في وعي المشاهد، ليكون رادعاً سلوكياً في الواقع.

الخاتمة والنتائج العامة للدراسة تخلص الدراسة، بناءً على هذا التحليل المقارن والأنثروبولوجي، 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 الحمصي (القرن ٩م) هي المصدر التاريخي الأصيل الذي استقى منه الأدب العالمي مآسى الغيرة والوشاية، وهو ما يعيد الاعتبار للتراث العربي في حركة الأدب المقارن.

نجاح نموذج المسرح التنموي: أثبتت المعالجة الحديثة لملحمة عبدالله أن المسرح قادر على أن يكون "مختبراً سلوكياً"؛ فهي لم تكتفِ بسرد التاريخ، بل قامت بـ "تفكيكه" لتواجه ظاهرة معاصرة وهي "جرائم الشرف"، مقدمة رؤية سيكولوجية تدين العنف وتتنصر للبراءة.

وحدة المأساة الإنسانية: رغم الفارق الزمني والمكاني بين شكسبير وملحمة عبدالله، إلا أن الدراسة كشفت أن "هواجس الشرف" و"فوبيا الخيانة" هي 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 والأدبية أن قصة ديك الجن الحمصي هي الأسبق بقرون، حيث عاش بطلها "عبدالسلام بن رغبان" في القرن التاسع الميلادي (توفي عام ٨٤٩م)، بينما كتب شكسبير مسرحية "عطيل" في مطلع القرن السابع عشر (حوالي ١٦٠٣م). ويرسم البحث مسار انتقال هذا الأثر عبر المحطات التالية:

• الجسر الثقافي (صقلية والأندلس): كانت إيطاليا، وتحديداً صقلية، مستودعاً للقصص المشرقية بفعل التجارة مع موانئ الشام. قصة ديك الجن لم تكن مجرد حكاية محلية، بل "هوّجاً مأساوياً" سافر عبر التجار والحكواتية.

• المحطة الإيطالية (سينثيو): اعتمد شكسبير في حيكته على قصة "القائد المغربي" للكاتب الإيطالي "سينثيو" (نُشرت عام ١٥٦٥م). اختيار سينثيو لبطل "مغربي" في بيئة فينيسية يعكس استيراده لنموذج "الرجل الشرقي" المعروف بحساسيته المفرطة تجاه الشرف، 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 + واشي خبيث + دليل مادي + قتل بدافع الغيرة)، وهي بصمة عربية انتقلت للأدب الإيطالي.

ثانياً: تفنيد الحجج التاريخية والأدبية للأسبقية تعتمد هذه الدراسة على مراجع تاريخية رصينة لتفنيد أي ادعاء ينسب أصل الفكرة لغير التراث العربي:

• التوثيق المرجعي: وردت تفاصيل قصة ديك الجن في أمهات الكتب العربية مثل "كتاب الأغاني" للأصفهاني (القرن ٤هـ)، و"وفيات الأعيان" لابن خلكان، و"تاريخ دمشق" لابن عساكر. هذه المصادر سبقت ظهور شكسبير بنحو ٨٠٠ عام.

• فرضية التأثر المباشر: استناداً لباحثين مثل د. صفاء خلوصي ود. نسيب نشاوي، يُرجح أن شكسبير استقى "الهيكل المأساوي" من التراث العربي الذي تسرب لأوروبا عبر الحروب الصليبية والتبادل التجاري.

• التشابه البنوي المذهل: لا يقتصر الأمر على الزمن، بل يمتد للتطابق في "الأداة الرمزية"؛ فبينما استخدم شكسبير "المنديل" كدليل مادي، تورد القصة العربية والمسرحية الحديثة "العقد" كأداة للوشاية وتزييف الحقيقة.

المقارنة السوسيو-ثقافية (تطور مفهوم الشرف) كما يمكننا أن ننفذ الاختلاف في تلقى هذه الأدلة التاريخية بين الشرق والغرب من خلال:

• في الوجدان العربي: يظل "الشرف" قيمة جمعية مرتبطة بـ"الناموس" والعائلة. لذا فإن فعل ديك الجن (القتل لغسل العار) يُفهم في سياقه التاريخي والأنثروبولوجي كـ"ثورة انتحارية" لاستعادة المكانة الاجتماعية.

• في الوجدان الأوروبي: تحول الشرف بعد عصر التنوير إلى "حق مدني" ومسألة تعاقدية تُحل قانونياً. هذا التباين يوضح لماذا تبدو مأساة ديك الجن أكثر "جذرية" وأصالة في بيئتها العربية مقارنة بعطيل الذي

العروبة؛ حيث يتحول الكيان الحي والجميل إلى مجرد "ذكرى ميتة" أو "رماد" يشربه التاريخ بمرارة نتيجة الجهل والغيرة والفتن التي حذر منها أيضاً عبدالرحمن الداخل في ذات النص.

فورد في نص ملحمة عبدالله ليست مجرد امرأة مقتولة، بل هي "جغرافيا العروبة" التي دُبحت بسكين الفتنة الداخلية، وضاعت وسط صراعات الكراسي (الرشيد والداخل) ومؤامرات الحاقدين (أبو الطيب)، لتبقى صورة للضحية التي لم تملك من أمرها شيئاً سوى الحب والوفاء في زمن الغدر السياسي

. "المسرح التنموي" كبديل للإيديولوجيا:

وخلال كل ما تقدم تستطيع أن تؤكد بأن الكاتبة ملحمة عبدالله تستخدم المسرح كأداة "جراحية" لتفكيك العقد الاجتماعية وظهر لنا هذا جلياً في مشهد "الرماد والكؤوس"، هي لا تقدم وعظاً نسوياً، بل تقدم "صدمة إنسانية" كبرى و الهدف الأساسي هو إحداث "تطوير" في وجدان الرجل (ديك الجن المعاصر) ليرى أن اندفاعه خلف الوشاية باسم الشرف هو في الحقيقة "انتحار معنوي" وفقدان لأجمل ما في حياته من قيم (الجمال والحب).

٤. الحفاظ على الخصوصية الأثروبولوجية:

تدرك ملحمة عبدالله تماماً أن جل المجتمع العربي المعاصر لن يستجيب لخطاب "فمنيست" مستورد، لذا هي تخاطبه من خلال تراثه (ديك الجن) ورموزه فهي تضع المجتمع أمام مرآة تاريخه لتقول له: "انظروا ماذا فعل بنا الوهم والشك". هذا "التفكيك من الداخل" هو ما يميز مسرحها ويجعله "تنموياً" يهدف للبناء، لا "إيديولوجياً" يهدف للمصادمة ولتؤمّد لنا إذا كانت المشاكل تورث فإن الحلول تقترح وهي رؤية فلسفية ركينة في المسرح التنموي.

"الثورة الانتحارية" وفلسفة الفداء

في المنظور الأثروبولوجي الذي تتبناه من خلال هذه الدراسة، يُعتبر فعل القتل الذي أقدم عليه ديك الجن نوعاً من "الانتحار الرمزي". هو قتل نفسه حين قتل "ورد"، لأنه يعلم أن حياته بعدها مستحيلة. ملحمة عبدالله تبرز هذا الجانب لتوضح أن "القاتل باسم الشرف" هو إنسان "مهزوم سيكولوجياً" أمام المجتمع، وليس قوياً كما يتوهم.

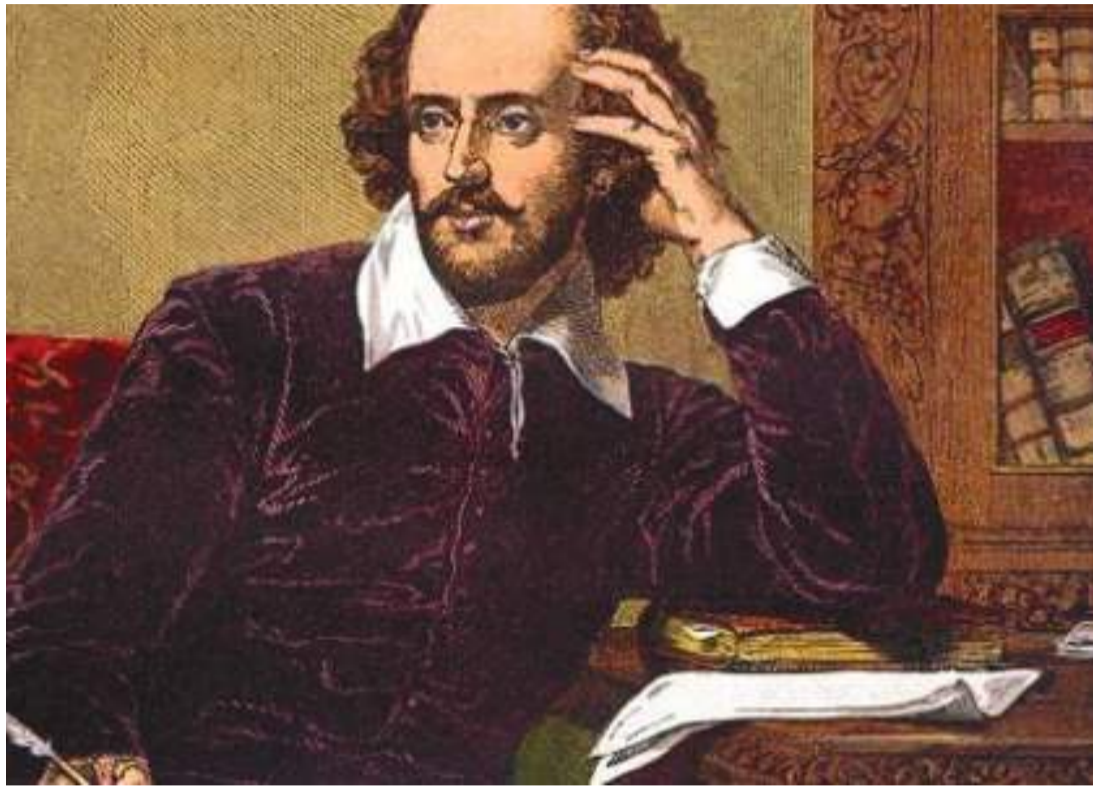
وهو الاتجاه الذي اراضيت ان يفسر اعتمادي بالتركيز على مراجعات مثل مصطفى حجازي (سيكولوجيا الإنسان المقهور) وهشام شرابي (النظام الأبوي)؛ لأن هذه المراجعات تعكس تماماً وتشرح "الآليات الدفاعية" التي يلجأ إليها الانسان عندما يشعر بتهديد "الناموس"، وهي آليات تختلف تماماً عن تحليلات الحركة النسوية الغربية.

المسرح التنموي وإعادة صياغة "الرجولة"

تخلص دراستنا في هذا الجزية إلى أن الدكتوراة ملحمة عبدالله تعيد تعريف "الرجولة"؛ فالرجل الحقيقي في مسرحها التنموي هو الذي يمتلك "بصيرة اليقين" ولا ينساق خلف "عقدة العار" الزائفة فهي تهدف لتغيير السلوك المجتمعي من خلال:

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

مواجهة الوشاية بالحب: التأكيد على أن "الثقة" هي



الموشح بالحمرة جعلها رمزاً للجمال العربي الفطري.

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

٢. ضحية صراع الأجدات (المؤامرة والفتنة)

• تجسد ورد صورة العروبة الممزقة بين القوى المتصارعة؛ فهي مسيحية أحببت مسلماً، وهذا الحب لم يُترك ليكون إنسانياً، بل تحول إلى وقود لـ "فتنة بين القبائل" يخشاها القضاة والسياسيون.

• وقوف الكنيسة والقبيلة والخليفة ضد رغبتها يعكس كيف تُسحق إرادة "الإنسان العربي" (الذي تمثله ورد) تحت وطأة القوائن والتحالفات السياسية والدينية التي تُحك في الغرف المغلقة.

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

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

• هذا يعكس رمزياً كيف تُطعن العروبة من الداخل عبر الفتن والمكائد التي ينسجها "أبناء العمومة" (الصراعات العربية-العربية)، مما يؤدي في النهاية إلى تدمير الذات (قتل ديك الجن لورد).

٤. التضحية بالذات (الإسلام كخيار وجودي)

• في تحول درامي عميق، تختار ورد الإسلام كفعل إرادة لتكسر القيود، قائلة لوالدها: "أشهد أن لا إله إلا الله وأن محمداً رسول الله".

• هذا القرار لم يحمها، بل زاد من حدة المؤامرة ضدها، مما يصور العروبة ككيان يحاول البحث عن مخرج أو هوية جامعة، لكنه يواجه بالرفض والتحرير الذي ينتهي بسقوطها في "النهر" أو موتها غدرًا.

٥. رماد ورد ورماد الأمة

• النهاية التي يخلط فيها ديك الجن رماد جثة ورد بالتراب ليصنع منه كأساً، هي أبلغ صورة لضياح

نقلت قصته لبيئة فينيسية مختلفة ثقافياً.

تمايز رؤية ملحمة عبدالله عن الخطاب "الفمنيست" (النسوي الغربي)

توضح الدراسة بوضوح أن معالجة ملحمة عبدالله لجرائم الشرف وسيكولوجيا الغيرة تختلف جذرياً عن اطروحات النسوية التقليدية في عدة نقاط محورية:

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

بينما يميل الخطاب النسوي (Feminist) إلى تصوير الصراع كحرب بين "الرجل القامع" و"المرأة المقهورة"، نجد أن ملحمة عبدالله في "ديك الجن" تشرح المأساة كـ "عطب ثقافي" يصيب الرجل والمرأة معاً. ديك الجن في المسرحية ليس "ظالماً مستبداً" بالمعنى التقليدي، بل هو "ضحية لنسق ثقافي" (الناموس) جعل منه قاتلاً رغمًا عن حبه. الكاتبة هنا تُشرح "سيكولوجيا القاتل" لتكشف حجم قهره الداخلي، وهو ما لا يفعله الخطاب النسوي الذي غالباً ما يكتفى بإدانة الفعل.

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

الخطاب النسوي الغربي يطالب بالحقوق انطلاقاً من الفردية والمواطنة، أما ملحمة عبدالله فتتعامل مع مفهوم "الناموس" كقيمة وجودية جمعية. هي لا تحاول إلغاء قيمة "الشرف"، بل تحاول "تنميتها" وتخليصها من الدماء والوشاية. هي ترفض أن يكون "الدم" هو الوسيلة الوحيدة لاستعادة المكانة الاجتماعية، وتدعو بدلاً من ذلك إلى "بصيرة" العقل.

٣. تعدد شخصية "ورد" في مسرحية ملحمة عبدالله رمزاً مكثفاً لـ العروبة في حالتها المأساوية، حيث تتجلى صورة "العروبة التي لا حول لها ولا قوة" من خلال عدة أبعاد تحليلية تربط بين مصيرها الشخصي والمصير القومي المهدد بالذات:

١. ورد كرمز للأرض والهوية (الجمال المستهدف)

• تمثل ورد في السرد التحليلي للنص تلك "الأرض" أو "الهوية" التي يتكالب عليها الجميع؛ فهي الفتاة التي توصف بأنها "أنقى من ماء نهر العاصي"، وبياض وجهها



”الأثر والتحول“. لقد نجحت في أن تجعل من القصة المحلية نموذج (ديك الجن) قضية إنسانية كونية، وأثبتت أن المسرح العربي يمتلك من ”الأصالة“ ما يجعله نداءً لأعرق المدارس العالمية. إن الحفاظ على إرث الدكتورة ملحمة عبدالله هو حفاظ على ”بصيرة الأمة“. فهي التي علمتنا أن ”الشرف“ الحقيقي يكمن في ”اليقين“ لا في ”الدم“، وأن الحب هو القيمة التنموية الكبرى التي تبني الأوطان. ستبقى أعمالها منارات تهدي السائرين في دروب المسرح، وستظل هي ”جواهر الأعماق“ التي تضيء لنا عتمة التقاليد البالية بنور العقل والجمال.

واخيراً نخلص إلى أن ”عطيل“ و”ديك الجن“ هما في الحقيقة وجهان لعملة واحدة؛ الأول يمثل ”قمة الفن“ في رصدها، والثانية تمثل ”قمة الفكر“ في محاولتها علاجها، ليظلا معاً منارة لكل باحث في 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.
- الأصفهاني، أبو الفرج: كتاب الأغاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة مهرجان القراءة للجميع، ٢٠٠١م.
- السوردي، علي: دراسة في طبيعة المجتمع العراقي، دار ليلي، بغداد، العراق، طبعة مزودة ٢٠٠٥م (مرجع لسيكولوجية الشرف).
- بيتر بيرتوتشي (Bertocci, Peter): The Anthropology of Honor and Shame (دراسات مترجمة ومنشورة في دوريات أنثروبولوجية)، أكسفورد، المملكة المتحدة، ١٩٨٦م.
- حجازي، مصطفى: التخلف الاجتماعي: مدخل إلى سيكولوجية الإنسان المقهور، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ٢٠٠٥م.
- ديك الجن الحمصي (عبدالسلام بن رغبان): ديوان ديك الجن الحمصي، 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.
- سعداوي، نوال: الوجه العاري للمرأة العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ١٩٧٧م.
- شرابي، هشام: النظام الأبوي (البطريكي): بحث في المجتمع العربي المعاصر، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ١٩٨٨م.
- شكسبير، وليام: عطيل (Othello)، ترجمة د. محمد عناني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ٢٠٠٥م.

هو ”الرجل الاجتماعي“ الذي انتصر على ”ديك الجن العاشق“. قرار القتل هو ”رضوخ ذليل“ لسلطة المجتمع التي 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 في تحليل مشهد شرب الرماد كـ ”تعويض سيكولوجي مرضي“ وبعد اكتشاف البراءة، يحاول ديك الجن ”استعادة“ ورد من خلال ”استدخالها“ (Internalization) في جسده عبر شرب رمادها.

هذا السلوك هو قمة ”العذاب العصبي“؛ حيث يتحول الجاني إلى ”معدب لذاته“ واعتقد انها الرؤية التي أرادت ملحمة عبدالله إيصالها من خلال ”المسرح التنموي“؛ لإظهار أن القاتل باسم الشرف ينتهي به المطاف في حميم سيكولوجي لا مخرج منه.

في ختام هذه الدراسة المقارنة والمعقدة، نجد أنفسنا أمام حقيقة لا تقبل الجدل؛ وهي أن الدكتورة ملحمة عبدالله لم تكن مجرد كاتبة مسرحية عابرة، بل هي مهندسة الوعي الدرامي وواحدة من أندر العقول التي استطاعت تطويع التراث لخدمة التنمية البشرية. إن ”ديك الجن“ لم يكن مجرد استعادة لشاعر عباسي، بل مثلت لي ”مختبراً سيكولوجياً“ أعاد صياغة الهوية العربية على خشبة المسرح العالمي.

تجلت عبقرية ملحمة عبدالله في قدرتها الفذة على ”استنطاق الصمت“ في التراث. فبينما كان الآخرون يكتفون بالرواية التاريخية، ذهبت هي إلى ”الأعماق“ لتستخرج لآلئ النفس البشرية. إنها الرائدة التي وضعت المسرح العربي على خارطة التراجيديا العالمية، منافسةً بذلك قامات بحجم شكسبير، بل ومتفوقة عليه في قدرتها على ملامسة ”الناموس“ العربي بذكاء وحرفية، دون الانزلاق في فخ الخطابات المستوردة

وكما هو شأن المعادن النفيسة والدرر والألماس التي لا توجد إلا في أعماق طبقات الأرض، اختارت الدكتورة ملحمة عبدالله ”عزلة المبدع“ وترفعت عن صخب الأضواء والنجومية الزائفة. لقد أثرت ”الظل“ ليكون منطلقاً لضوئها الفكري، مؤمنةً بأن المبدع الحقيقي هو من يترك أثره في ”تغيير السلوك“ لا في ”تصدر المشاهد“ والأضواء إن اختارها للظل هو في الحقيقة ”اعتلاء لعرش الدراما“ من باب السيادة الفكرية لا الشهرة الإعلامية، مما جعل إنتاجها الوافر يتسم بالرصانة والعمق والخلود.

إن الدكتورة ملحمة عبدالله تمثل اليوم ”ثروة قومية“ عابرة للحدود فأعمالها التي تفكك سيكولوجيا العنف والوشاية، ومبناها في ”المسرح التنموي“ وبنظيرتها البعد الخامس قدمت لنا ترياقاً فكرياً يحمي مجتمعاتنا من أمراضها الموروثة و إن الجواهر والذهب والدرر التي صاغتها في ”أعمالها المسرحية“ لا سيما (ديك الجن) هي إرث حضاري يجب أن يُدرّس، لا بصفته أدباً فحسب، بل بصفته ”دستوراً سلوكياً“ ينشد الرقي بالإنسان العربي.

ومن خلال هذه الدراسة أستطيع أن أعلن بوضوح أن الدكتورة ملحمة عبدالله هي اليوم تتربع بجدارة على عرش الدراما العربية؛ ليس بمقاييس عدد النصوص، ودوال الأعمال المسرحية فحسب، بل بمقاييس

عماد الاستقرار الاجتماعي والتنموي. الخصوصية الثقافية: استخدام قصة (ديك الجن) التراثية من أجل مخاطبة الوجدان العربي بلغة يفهمها، بعيداً عن المصطلحات النسوية الغربية التي قد تقابل بالرفض.

أن ”الديناميات النفسية“ التي تحكمت في ”ديك الجن“ و”عطيل“. من خلال فعل الجريمة في كلا العملين لم تكن وليدة لحظة غضب عابرة، بل كانت انفجاراً لمركبات نفسية معقدة تراكمت تحت ضغط الموروث الأثروبولوجي.

١. ”عصاب الشرف“: عندما تتحول القيمة إلى مرض ومن خلال التحليل المعميق الذي يمكن تسميته بـ ”عصاب الشرف“ في حالة ديك الجن وعطيل، لا يُعد الشرف مجرد فضيلة أخلاقية، بل هو ”مركز الأنا“ (Ego Center).

سيكولوجية التملك: وهذا يتضح جلياً بأن البطل يربط كينونته ووجوده الاجتماعي بـ ”طهر“ المرأة التي يحب وهذا الربط يخلق حالة عصائية تجعل البطل في حالة ”ترقب قلق“.

عطيل وديك الجن: كلاهما يعاني من ”عقدة النقص المبطنة“؛ عطيل بسبب كونه (المغربي الغريب) في مجتمع فينيسييا، وديك الجن بسبب كونه (الشاعر المتمرد) الذي يخشى سلطة القبيلة فهذا العصاب يجعل ”الشك“ في الشرف بمثابة ”تهديد بالفناء الوجودي“، مما يدفع البطل لتصديق الوشاية فوراً كألية دفاعية استباقية لحماية ما تبقى من كرامته.

٢. ”فوبيا التنديس“: سيكولوجيا الجسد المحرم وايضاً من خلال توسعنا في شرح مفهوم ”فوبيا التنديس“ (Defilement Phobia)، الجسد الأثوي (ورد/ديزدمونة) في وعى الأبطال نكتشف أنه ليس جسداً بشرياً له حق الخطأ والصواب، بل هو ”جغرافيا مقدسة“ تمثل شرف الرجل.

الخوف من ”الندس“: ويكتشف لنا هذا الاتجاه بوضوح إلى أن لحظة الوشاية (تقديم العقد أو المنديل) استنارت لدى الأبطال رعباً بدايئياً من ”التنديس“. رؤية ”العقد“ في يد بكر بن رستم (كما ادعى أبو الطيب) تعنى في ذهن ديك الجن أن ”حرمه“ قد استبيح تماماً.

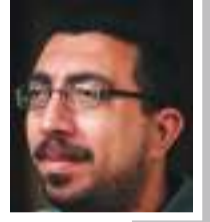
الانتقال من الحب إلى الكراهية: يفسر لنا هذا التحول المفاجئ بأن ”الحب التملكي“ ينقلب فوراً إلى ”كراهية تدميرية“ عند الشعور بالتنديس، لأن المحبوب يتحول من ”مصدر للسعادة“ إلى ”مصدر للعار“ يجب استئصاله لتطهير الذات.

٣. تحليل لحظة ”اتخاذ قرار القتل“ سيكولوجياً هذه اللحظة هي ذروة المأساة، ويمكن أن نوردتها كالتالي: تغييب الوعي المنطقي: في لحظة رؤية ”الدليل المادي“ (العقد)، يدخل ديك الجن في حالة من ”الذهول السيكولوجي“. في هذه اللحظة، يتوقف ”العقل الواعي“ عن العمل، وتسيطر ”الأنا الأعلى“ الجمعية (تقاليد القبيلة، الناموس، كلام الناس).

القتل كـ ”فعل تطهيري“ (Cathartic Act): القتل هنا ليس انتقاماً من ورد أو ديزدمونة لذواتهما، بل هو محاولة ”لقتل العار“ نفسه. البطل يعتقد وإهما أنه مجرد سيلان الدم، سيغسل الندس وتعود له مكانته الاجتماعية. الصراع بين ”العاشق“ و”الرجل الاجتماعي“: توضح ملحمة عبدالله (كما تحلل هذه الدراسة) أن ديك الجن القاتل

نوادى المسرح

فى عالم متغير (٩)



أحمد عادل القُضابى

٢/٢/٣ سردية المرأة مقابل سردية الرجل

تمثّلت «سردية المرأة» و«سردية الرجل» بالتعارض في عدد من العروض من نماذج الدراسة؛ وهي: «الأيام المخمورة» (إخراج: عبد الرحمن طلعت؛ الأسكندرية)، «طقوس الإشارات والتحولات» (إخراج: أحمد زكي؛ القاهرة)، «الخروج عن النص» (إخراج: ماركو فؤاد؛ الشرقية)، «ظلال» (إخراج: هاني يسري؛ الغربية)، «خيوط أحمر طويل» (إخراج: زينب العزب؛ الأقصر). ونلاحظ تكرار حضور تعارض السرديتين في خمسة عروض مسرحية تنتمى إلى بيئات ثقافية متنوعة (الأسكندرية، القاهرة، الشرقية، الغربية، الأقصر)، لتكون السرديات المتصارعة الأكثر حضوراً وتكراراً في خطاب العروض المسرحية في نموذج الدراسة. سنولى اهتماماً بالصراع الدائر بين «سردية المرأة» و«سردية الرجل» في خطاب العروض المسرحية نموذج الدراسة، بعرض مكوناتها البنائية المتصارعة؛ التالية:

• الفاعلون: نجد أن «سردية المرأة» تمثّلت في عدد من الشخصيات الفاعلة؛ منها: (سواء) من عرض «الأيام المخمورة»، و(مؤمنة) من عرض «طقوس الإشارات والتحولات»، المرأة من عرض «خيوط أحمر طويل»، لكنها لم تخرج من تمثّل ساذجٍ سطحيٍّ للسردية حول التعظيم الأنثوي للنفس حيث تم التحيز للمرأة لكن مع اختزال وتبسيط في طرح وجوه نظر أحادية التكوين حول كون المرأة موضع اضطهاد من الذكور. كما نجد أن «سردية الرجل» تمثّلت -كذلك في عددٍ من الشخصيات الفاعلة؛ منها: المفتى من عرض (طقوس الإشارات والتحولات)، والزوج (عبد القادر) من عرض «الأيام المخمورة»، والرجل من عرض «خيوط أحمر طويل»، وكلها تمحورت حول النظام الأبوي (البطريكي) من حيث «كونه نظاماً اجتماعياً واقتصادياً سابقاً على الحداثة والرأسمالية، يعمل فيه الرجال على إخضاع واستعباد النساء» (رعد عبد الجليل الخليل، حسام الدين على مجيد؛ ٢٠٢٢م؛ ص٤٦)، فلم تُقدم «سردية الرجل» ما يجعل المتلقى يميل إليها أو

يقنتع 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، وهي رواية مترابطة مقنعة، عمل العرض على تفكيكها عبر أحداثه.

• الأحداث: تمثّلت «سردية المرأة» في أحداث العروض الثلاثة «الأيام المخمورة»، «طقوس الإشارات والتحولات»، «خيوط أحمر طويل»؛ حيث كانت المرأة تحيا في مجتمع ذكوري، يعتمد على مركزية الذكر داخل المجتمع وهامشية المرأة، وهو ما أنتج مركزية مكانة الذكر وهامشية مكانة المرأة، ومنح الذكر حرية الفعل، وحرمانها على المرأة، وهو ما أثر بدوره على نمط العلاقة الاجتماعية بين الذكر والمرأة، وقدمت «سردية المرأة» تفسيراً لهذه الوضعية التي تمنح الذكر المركز وتضع المرأة على هامشه. وتُعرض الأحداث في العروض الثلاثة عبر التسلسل التعاقبي، ويتم وضع علاقات بينها وبين غيرها من الأحداث. أما في عرض «ظلال» فقد تمثّلت «سردية المرأة» بشكل هامشي، وكذلك قدّمت تمثّلات رمزية لسردية المرأة في عرض «الخروج عن النص» من خلال حكاية داخلية يلعب الممثل (برنار) وشريكه على تمثيلها؛ وهي قصة خلق (حواء)، ثم يتم معاضتها في نهاية العرض بواسطة (ميشيل) التي أصبحت شريكة

(برنار) في عروضه المسرحية، ليكون هناك ترابط بين ماضى السردية وما آلت إليه العلاقة بين شخصها.

• السياق: للغة نصيب عظيم في السياق المنتج لخطاب العروض الثلاثة «الأيام المخمورة»، «طقوس الإشارات والتحولات»، «خيوط أحمر طويل»؛ حيث أن النظام اللغوي هو نظام ذكوري بطريكي يتم فيه التواصل وفقاً لمخيلة ذكورية محضة (رعد عبد الجليل الخليل؛ ص٢٣٠)، وهو ما ساهم في وجود خلال في إدراك بعض النساء للعالم الناتج عن العلاقة الاجتماعية المؤسسة على مركزية الذكر في اللغة ومركزية مكانته، ووضاعة المرأة وهامشية مكانتها لغوياً؛ مما أدى إلى تعزيز مركزية الذكر ومركزية مكانته داخل المجتمع، وبدوره حافظ على رسوخ المجتمع الذكوري وثوابته الاجتماعية، فجلب خروج المرأة الفاعلة في سياق العروض الثلاثة عن النص الاجتماعي المعزز باللغة ومؤسسات المجتمع الدينية والدينيوية معارضة ذكورية شديدة، استلزمت عنفاً لغوياً وجسدياً أحياناً. ففي عرض «الأيام المخمورة» يقول (عبد القادر) لزوجته (سواء) غاضباً من سوء سلوكها المتصور معه: «كلما اقتربت منك يداهمك التعب. أتعرفين أن هذا نشوز، وأن الناشزات يُضربن». يمكن اعتبار التمثّل الهامشي في الأحداث لـ«سردية الرجل» في عرض «الخروج عن النص»



• السببية: ظلت السببية هي العلاقة التي يُعتمد عليها في إعادة ربط الأحداث المتشظية في فضاء العروض، فلم تخضع جميع الأحداث لأن تكون إما سبباً 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 قوى» (رعد عبد الجليل الخليل؛ ص ٢٠٣)، كذلك الأفراد في تلك المجتمعات الحديثة، ربما كانت العروض تؤمىء بخطابها المسرحي إلى ذلك.

٣/٣ خاتمة أخرى أولية

تصارعت عدة «السرديات الكبرى» داخل عروض نوادي المسرح في الدورة الحادية والثلاثين، وقد شكلت سرديات (الديستوبيا ضد البيوتوبيا؛ والمرأة - ضد الرجل) قاسماً مشتركاً في عدد من العروض، وكان الصراع بينها على مستويين أحدهما بنائي حيث تتصاعد الأحداث وتكون السرديات من خلال تمثيلاتها هي محور الصراع الذي تُشيد من خلاله الحكمة الدرامية. أما المستوى الثاني؛ فكان على مستوى الخطاب الذي ينتجه العرض المسرحي وتوجيه المعنى به، كما في عرض «الخروج عن النص» على وجه التحديد، فالعروض الأخرى كعرض «الأيام المخمورة» ينتصر لسردية الذكر ضد «سردية المرأة»،

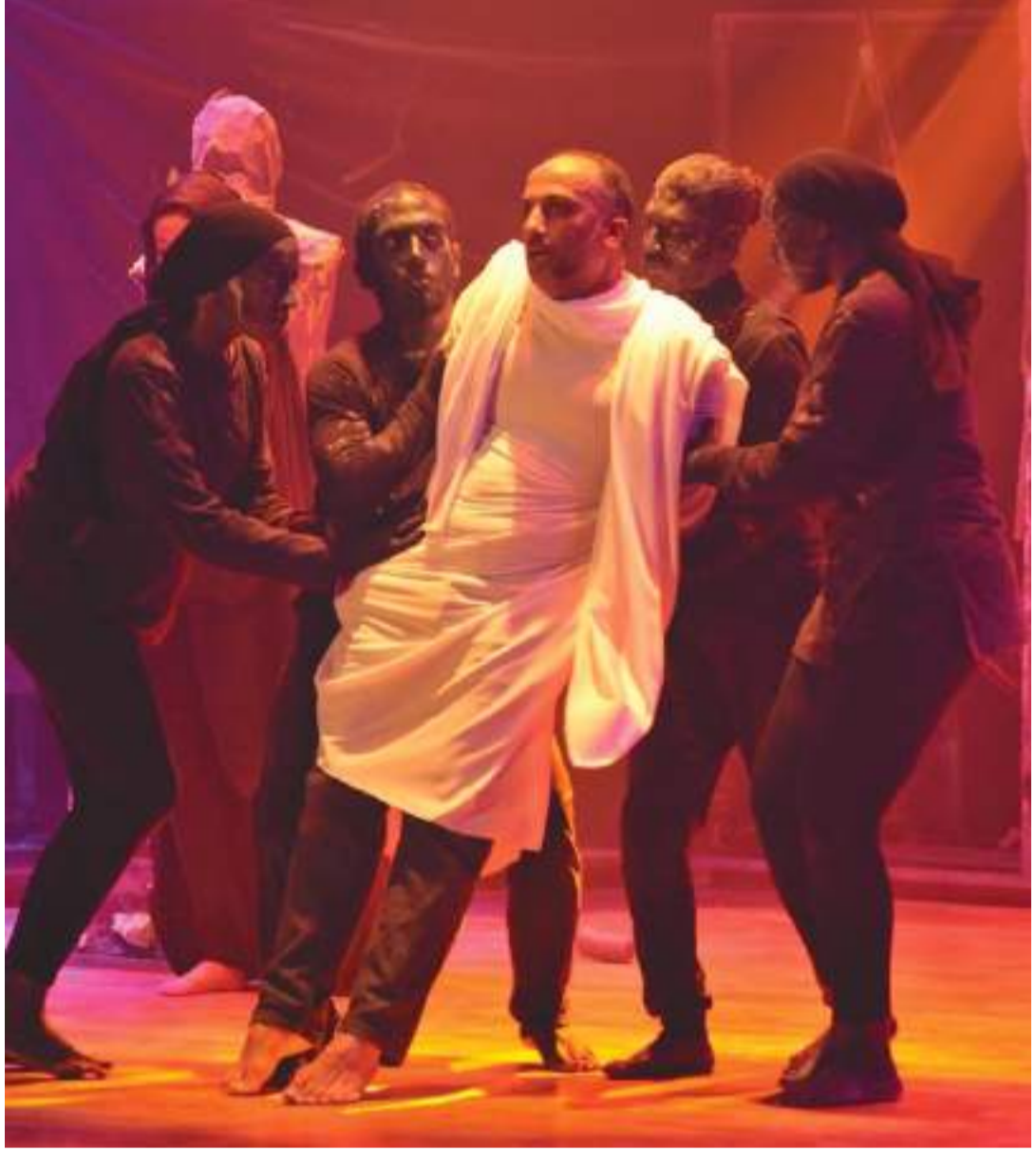
خلال الحركة والإيماء نجد الرجل في عرض «خييط طويل أحمر» هو الذي يقوم بإخضاع المرأة ومجموعة النساء في العرض حتى تصنع علامات «لا أرى»، «لا أسمع»، «لا أتكلم»، ويعلن الرجل للمرأة أنها هي المسئولة عن أفعالها بلغة رمزية: «شجرتك مرهونة بأفعالك»، دون أن يتك الرجل للمرأة حرية اختيار أفعالها.

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

• الترتيب الزمني للأحداث: تخلت العروض عن استخدام النسق التعاقبي لتسلسل الأحداث، فقدمت الأحداث متشظية بغير ترتيب، مما يعمل على جذب تركيز المتلقى لمحاولة تجميع المشاهد وترتيبها زمنياً لصنع نسق خطى للأحداث، مما جعل الترابط بين ماضيها ومستقبلها غير متماسك بنائياً.

مركزياً في فهم تمثيلات «سردية الرجل» في باقي العروض في هذا التحليل، إذ يقدم عرض «الخروج عن النص» تمثلاً في الأحداث لسردية الرجل من خلال قصة خلق حواء عبر التمثيلية التوراتية «قصة الخلق»، فيحاكي (برنار) و(ميشيل) الحكاية التي يقوم الراوي بسردها بقوله: «غير أنه لم يجد لنفسه [يقصد: آدم] معيناً نظيره.. فأوقع الإله آدم في نوم عميق.. ثم تناول ضلعاً من أضلعه.. وعمل من هذا الضلع امرأة [هي حواء] أحضرها إلى آدم»، وهو ما استتبع في «سردية الرجل» أن المرأة خلقت من الرجل لصالح الرجل، فهي شيء خاص ملكه يتصرف فيه كما يشاء، وليس للتابع أية حقوق لدى سيده، وعلى مر العصور صار الأمر استعباداً، فعلى المرأة أن تتعبد في رجلها، وتنتظر منه المنح والعطايا؛ فليس لها أية حقوق؛ حتى تحول استعباد الرجل للمرأة استعباداً اجتماعياً مؤسساً ونظامياً تحميه القوانين، فلاستعباد ليس أمراً شخصياً، ولا راجعاً إلى تدني 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) في عرض «طقوس الإشارات والتحولات»؛ إذ تقول لها: «ألم يكن الشيخ الجليل.. أبوك هو الذي علمني طبقات الفسق ومراتبه قبل أن أحيض، ثم تناوب على الابن مع الأب، ثم ألقوا بي في الشارع لأن العرق دساس، ولأن حركاتي تنم عن فسق مبكر!». ومن

- للترجمة - العدد ١٩٦٨ - المركز القومي للترجمة - الطبعة الأولى - القاهرة - مصر - ٢٠١٢م.
- أريستوفانيس - السُّحْب - ترجمة: أحمد عثمان - سلسلة من المسرح العالمي - العدد ١٨ و١٩ - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الطبعة الثانية - الكويت - الكويت - سبتمبر ونوفمبر ٢٠١١م.
- برنار نوبل - الموجز في الإهانة - ترجمة: محمد بنيس - دار توبقال للنشر - الطبعة الأولى - الدار البيضاء - المغرب - ٢٠١٧م.
- جميل صليبا - المعجم الفلسفي - 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.
- إيكة هولتكرانس - قاموس مصطلحات الأثنولوجيا والفلكلور - ترجمة: محمد الجوهري، حسن الشامي - سلسلة ذاكرة الكتابة - العدد ٩ - الهيئة العامة لقصور الثقافة - الطبعة الثانية - القاهرة - مصر - ١٩٩٩م.
- جوردون مارشال - موسوعة علم الاجتماع - ترجمة: محمد الجوهري، وآخرون - المجلس الأعلى للثقافة - المشروع القومي للترجمة - الطبعة الأولى - القاهرة - مصر - ٢٠٠٠م.
- مراد عبد الرحمن مبروك - العناصر التراثية في الرواية العربية في 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 - الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع - الطبعة الأولى - دمشق - سوريا - ١٩٩٦م.
- عالم الفكر - المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب - الكويت - الكويت - أكتوبر/ديسمبر ١٩٩٨م:
- - المجلد ٢٧ - العدد الثاني.
- العدد ١٨٦.
- مجلة علامات - مجلد ١ - العدد ٣ - ١٩٩٥م - ص ١٢١. (نسخة إلكترونية) رابطها:
- <https://alamat.saidbengrad.net/?p=٦٦٩٢>
- نشرة النوادي ٣١ - الإدارة العامة للمسرح - الهيئة العامة لقصور الثقافة - القاهرة - مصر - مايو ٢٠٢٤م:
- العدد الخامس
- العدد السابع
- العدد التاسع



- نخبة من الباحثين - الفعل الثقافي ومشكلة المعنى - كتاب أبحاث المؤتمر العام لأدباء مصر الدورة ٣٥ - الهيئة العامة لقصور الثقافة - الوادي الجديد - مصر - ٢٠٢٢م.
- جان بول سارتر - دفاع عن المثقفين - ترجمة: جورج طرابيشي - دار الآداب - الطبعة الأولى - بيروت - لبنان - ١٩٧٣م.
- حسن حنفي - 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 القاضي، وآخرون - معجم السرديات - الرابطة الدولية للناشرين - الطبعة الأولى - بلا بلد نشر محدد - ٢٠١٠م.
- إيريك فيشر-ليشته - جماليات الأداء: نظرية في علم جمال العرض - ترجمة: مروة مهدي - المشروع القومي

- وعرض «خيوط 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 شخص أو أحداث أو رموز أو عبر ممارسات بصرية أو سمعية، وكانت تعمل على أن تصنع هيمنة لوظيفتها -كسردية- على المعنى الذي ينتجه خطاب العرض، فقدمت (تبريراً) لما حدث من قتل) في خطاب عرض «موسم الحرب والغناء»، وقدمت (تفسيراً لفشل النجاة) في عرض «أخر الأرض»، وقدمت (رصدًا لوضعية المرأة في المجتمع الذكوري) في عرض «طقوس الإشارات والتحولات»، أي أن السرديات هيمنت على خطاب العروض باستثناء العروض التي حدث بها إرتباك خلال تمثّل السردية بالعرض، كعرض «ثامن أيام الأسبوع».
- المراجع
- تحرير: جيمس ميردوند - الفضاء المسرحي - ترجمة: محمد سد، وآخرون - وحدة إصدارات المسرح - ع ١٥ - أكاديمية الفنون - القاهرة - مصر - بدون تاريخ نشر.



العزلة والاعتراب

فى «تحليق نسبي» لنواف يونس

تغيير المكان: محاولة لا تنجح
تحاول الشخصيات في المسرحيات الثلاث الهروب من عزلتها عبر تغيير المكان:

«غريب» يحاول البقاء في 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 في مواجهة السلطة

العزلة أمام الموت: حوار بلا تفاهم

في مسرحية الرحيل، تظهر العزلة الاجتماعية في العلاقة بين «غريب» و«المنذوب». فالحوار بينهما ليس حواراً حقيقياً بل حديثاً يدور في اتجاهين مختلفين، دون أن يلتقى الطرفان.

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

هذا المشهد يعبر 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

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

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

العزلة السياسية لا تضر الشعب وحده، بل تضر الحاكم أيضاً، إذ تجعله غريباً عن الواقع، ومجرد أداة في يد من حوله.

العزلة الاجتماعية للمرأة: حكم المجتمع

في أشواق معتقلة، تأخذ العزلة شكلاً أكثر قسوة. البطلة لا تختار وحدتها، بل تُفرض عليها من المجتمع. كلمة «عانس» التي تُلصق بها تتحول إلى حكم دائم، وإلى سجن معنوي يضاف إلى سجن الغرفة.

عندما تصرخ أشواق بأن هذه الكلمة تختنقها، فهي تعبر 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 في الحياة.

العزلة كأداة للسيطرة

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

الموت في الرحيل

الحكم في ملك ليوم واحد

التقاليد في أشواق معتقلة

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



دخول «المنذوب» (ملك الموت).

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

القصر والسجن: صورتان مختلفتان للعزلة

في ملك ليوم واحد، يظهر القصر في البداية رمزاً للسلطة، لكنه يتحول إلى سجن فاخر يعزل الملك عن الناس. القاعة الواسعة المليئة بالمندوبين تعطى انطباعاً بالقوة، لكن الملك، رغم الزحام، يعيش وحيداً وبعيداً عن الواقع.

وعندما يُسجن الملك متخفياً، يحدث العكس. السجن، الذي يفترض أن يكون مكاناً للعقاب، يصبح مساحة لاكتشاف الحقيقة. هنا يلتقى الملك بأناس بسطاء ومهمشين، ويتعرف على واقع لم يكن يراه وهو في القصر. المفارقة أن القصر كان سجنه الحقيقي، بينما السجن قربته من الناس والحقيقة.

غرفة «أشواق»: عزلة مضاعفة

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

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



أحمد محمد الشريف

يُعد المسرح من أكثر الفنون قدرة على التعبير عن الإنسان في لحظات ضعفه وحيرته وأسئلته الصعبة. وفي مسرحيات الكاتب نواف يونس، لا نقرأ حكايات فقط، بل نقرب من شخصيات تبحث عن ذاتها، وتصارع الألم والخوف والوحدة. تأتي هذه الدراسة لتأمل فكرة العزلة الوجودية في ثلاث مسرحيات، هي: الرحيل، ملك ليوم واحد، وأشواق معتقلة.

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

وتهدف الدراسة إلى تتبع أشكال هذه العزلة، سواء كانت مكانية أو نفسية أو اجتماعية، مع التوقف عند الأساليب الفنية التي يستخدمها الكاتب لتجسيدها على خشبة المسرح، في محاولة لفهم رؤيته للإنسان بوصفه كائناً قلقاً، يسعى إلى معنى في عالم كثيراً ما يبدو غامضاً وخالياً من اليقين.

يعتبر عنوان المجموعة «تحليق نسبي» مدخلاً مهماً لفهم العالم المسرحى الذى يقدمه نواف يونس في نصوصه الثلاثة. فبينما تشير العناوين الفرعية (الرحيل، ملك ليوم واحد، أشواق معتقلة) بوضوح إلى موضوع كل نص، يأتي العنوان الرئيسى أكثر هدوءاً وشاعرية، ليعبر عن الحالة العامة التي تعيشها الشخصيات.

كلمة «تحليق» لا تعنى هنا حرية كاملة أو خلاصاً حقيقياً، بل تعبر عن محاولة للهروب أو الحلم بحياة أفضل. شخصيات هذه المسرحيات تحاول أن ترتفع قليلاً فوق واقعها، لكنها تظل مقيدة به. ف«غريب» في الرحيل يحلم بتأجيل الموت، والملك في ملك ليوم واحد يعيش وهم القوة، بينما تحلم «أشواق» بالحب، لكن هذه الأحلام لا تكتمل، وتبقى معلقة بين الرغبة والواقع.

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

بهذا المعنى، يشير العنوان أيضاً إلى طبيعة المسرح نفسه، بوصفه تجربة تخيلية مؤقتة. نحن نحلق مع النص داخل عالم من الحلم، لكننا ندرك في الوقت نفسه أن هذا التحليق له حدود. وهكذا يصبح تحليقاً نسبياً وصفاً لحالة الشخصيات، ولتجربة المسرح، وللحياة نفسها: تحليق جميل، لكنه هش ومؤقت، ومفتوح على أكثر من معنى.

المكان المغلق كصورة للعزلة

الغرفة: عزلة الإنسان الأولى

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



هنا تظهر عزلة من نوع آخر: عزلة بين الخيال والواقع، بين الكاتب وشخصياته، وبين العرض والمشاهد. حتى المؤلف يبدو معزولاً عن عالمه، مضطراً للتدخل لأن شخصياته عاجزة عن حل أزمتها بنفسها. بهذا الأسلوب، يضيف الكاتب بُعداً جديداً لفكرة العزلة، يجعلها لا تخص الشخصيات وحدها، بل تمتد إلى العمل الفني نفسه.

الشعر: محاولة للهروب من الوحدة
تلجأ شخصيات المسرحيات الثلاث إلى الشعر بوصفه ملاذاً من وحدتها:

في الرحيل، تظهر الأغنية في بداية العرض.

في ملك ليوم واحد، يتبادل السجناء الشعر.

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

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

الصمت: اللغة الأخيرة

في مسرح نواف يونس، لا يعنى الصمت غياب الكلام، بل يحمل دلالة قوية. لحظات الصمت بين «غريب» و«المنذوب» في 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 جزءاً من الوجود الإنساني

بعد هذا التتبع، يمكن القول إن العزلة في مسرح نواف يونس ليست فكرة عابرة أو موضوعاً ثانوياً، بل هي الأساس الذي يقوم عليه عالمه المسرحي، فالعزلة تظهر بأشكال متعددة: في المكان، وفي النفس، وفي المجتمع، وفي الزمن، لتصبح جزءاً من تجربة الإنسان كما يراها الكاتب.

وتقودنا الدراسة إلى عدد من النتائج الواضحة:

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

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

ثالثاً: تلعب السلطة بأشكالها المختلفة دوراً أساسياً في صناعة العزلة، لكنها قد تتحول أحياناً إلى نقطة بداية للمقاومة.

رابعاً: يتحول الزمن لدى الإنسان المعزول إلى عبء ثقيل، فيخرج عن إيقاعه الطبيعي،

خامساً: تعجز اللغة أحياناً عن التعبير عن العزلة، فيلجأ النص إلى الشعر أو الصمت أو كسر الشكل التقليدي،

من الناحية الفكرية، يقدم نواف يونس رؤية تراجمية لكنها قريبة من الإنسان. شخصياته لا تنتصر على عزلتها، لكنها تحاول فهمها والتعايش معها، والبحث عن معنى داخلها، ولو كان معنى مؤقتاً. العزلة هنا ليست عقاباً خالصاً، بل مساحة للتفكير والبحث عن الذات في عالم يبدو قاسياً ومربكاً.

ومع ذلك، لا يغلق الكاتب الباب أمام الأمل تماماً. ففي 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 في جوهره كائنًا يبحث عن الآخر، حتى وهو بعيد عنه.

في النهاية، تكشف مسرحيات الكاتب نواف يونس عن وجع الإنسان الحديث في عزلته، لكنها تمنح هذا الوجع معنى وجمالاً. فالعزلة هنا ليست نقصاً، بل طريقاً لفهم الذات، وربما تكون أحياناً شرطاً من شروط الحرية الحقيقية.



يتمنى أن يكون.

زمن السلطة: عالمان منفصلان

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

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

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

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

الموت: العزلة الأخيرة

في مسرحية الرحيل، يمثل الموت نهاية الزمن بالنسبة للإنسان. «غريب» لا يطلب الخلود، بل يطلب وقتاً إضافياً: سنة، أو شهراً، أو حتى يوماً واحداً. 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 وحيداً بين الآخرين، لكن العزلة عن الزمن هي النهاية التي لا عودة بعدها.

...

اللغة والأسلوب

كيف تعبّر الكتابة عن العزلة

حوار قليل ومتقطع

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

في الرحيل، نسمع جملاً قصيرة ومتقطعة، وكأن الكلام ينكسر قبل أن يكتمل.

وفي أشواق معتقلة، تطول الجملة، لكنها تدور في دائرة واحدة، وتعود إلى النقطة نفسها.

هذا الأسلوب ليس ضعفاً لغوياً بل تعبيراً واضحاً عن العزلة. فالإنسان الوحيد إما يقلّ كلامه، أو يتكلم كثيراً دون أن يصل إلى أحد.

كسر الإيهام المسرحي: عزلة بين الواقع والخيال

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

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

...

العزلة النفسية... الصراع داخل الإنسان

الانقسام الداخلي

في مسرحية الرحيل، يعيش «غريب» صراعاً داخلياً حاداً بين قبول الموت ورفضه. حديثه مع «المنذوب» ليس مجرد حوار بين شخصين، بل هو حوار داخل النفس نفسها. جزء منه يدرك أن النهاية قادمة، وجزء آخر يرفضها ويتمسك بالحياة.

حين يقول: «أعطني مهلة على الأقل»، فهو لا يطلب وقتاً فقط، بل يعبر عن تمزقه الداخلي، حتى «المنذوب» يمكن فهمه كصورة خارجية لهذا الصراع، كصوت يمثل الاستسلام للحتمية. العزلة هنا ليست مع الآخر، بل داخل الإنسان نفسه.

ضياع الهوية

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

الحوار في النهاية يكشف هذا الانقسام. لا يمكن الجمع بين الشخصيتين في آن واحد، وهذا الانقسام نتيجة مباشرة للعزلة. الإنسان الذي يعيش بعيداً عن الواقع يفقد تدريجياً علاقته بذاته، تماماً كما يفقد علاقته بالآخرين.

الحديث مع النفس

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

هذا الحوار الداخلي 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 يكسرها وحدتها، لأن كل ما تقوله يبقى داخلها ولا يصل إلى أحد.

العزلة والجنون

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

«غريب» يدعى الجنون ليهرب من الموت.

الملك يكاد يفقد عقله حين يكتشف زيف عالمه.

«أشواق» ترقص مع كرسى كأنه شخص حي،

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

الزمن... وجه آخر للعزلة

زمن بطيء ومؤلم

في المسرحيات الثلاث، لا يمر الزمن بشكل طبيعي، الشخصيات تشعر بأن الوقت إما متوقف أو يتحرك ببطء شديد، وكأنه يضغط عليها.

في الرحيل، تشير الساعة إلى الثامنة، لكن اللحظة تتجمد عند مواجهة «غريب» للموت. لا شيء يتقدم، وكأن الزمن نفسه توقف.

وفي أشواق معتقلة، تصبح البطلة مهووسة بالوقت، تحسب الساعات والدقائق وحتى الثواني،

هنا يتحول الزمن إلى سجن إضافي، فحين يكون الإنسان وحيداً، يصبح الوقت عبئاً ثقيلاً، ويغدو مرور الدقائق دليلاً مؤملاً على العزلة.

الذاكرة سجن من الماضي

في أشواق معتقلة، لم تعد الذاكرة مصدر دفاء، بل أصبحت عبئاً. تستعيد البطلة ذكرياتها محاولاً الهروب من وحدتها، لكنها تكتشف

أن هذه الذكريات تزيد من عزلتها بدل أن تنقذها.

حتى الصور الجميلة التي تستدعيها - النجمة، النجمة، العصفور - تبقى معلقة في الماضي، الذاكرة هنا لا تفتح باباً للحياة، بل تغلقها.

فالإنسان المعزول لا يعيش الحاضر، بل يظل أسير ما كان، أو ما



هشام عبدالرؤف

المسرح الفلسطيني في أمريكا



الأفلام التسجيلية عام ٢٠١١. وهو يتناول احتجاجات الشعب الفلسطيني على مصادرة الأرض والاستيطان وهدم البيوت في إحدى قرى الضفة الغربية. وفي الصيف الماضي، حصلت فرقة المسرح على قاعة عرض صغيرة ومقهى خاصين بها لعرض أعمالها المسرحية وعدد من الأفلام التسجيلية. ويواصل شحادة، بصفته المدير التنفيذي عرض أفلام فلسطينية، وتقديم بعض العروض المسرحية الحية. وفي ذلك يقول: «أدركت حينها كم كان من السهل سلب منصتي التي استخدمتها في التعبير عن مأساة شعبى». ويضيف قائلاً: إنَّ الجمع بين الجانب الأكاديمي والفنى من شأنه أن ينسجم مع ما سعيته إليه دائماً، ألا وهو، في جوهره، إتاحة الفرصة للفلسطينيين لسرد قصتهم بشروطهم الخاصة. وإلى جانب العمل المسرحى ينظم شحادة بشكل متكرر دورات تركز على التاريخ والأحداث المعاصرة في الشرق الأوسط بما في ذلك دورات حول مأساة الشعب الفلسطيني مع الاحتلال الإسرائيلي والعدوان الإسرائيلي على سوريا. ويعمل ايمن شحادة مستشاراً للشئون الفلسطينية

في شيكاغو ومعهد شيكاغو للفنون وكلية كولومبيا في شيكاغو. وهو أمريكي المولد لأبوين مهاجرين أو لاجئين من فلسطين. وهو أيضاً كاتب مسرحى وممثل وناشط في مجال حقوق الإنسان. وهو أيضاً مرشح سابق لمجلس النواب الأمريكي عن الدائرة الثالثة في ولاية إلينوى ومرشح سابق لمجلس الولاية، لكن التوفيق لم يحالفه في حالتين رغم احتلاله مركزاً متقدماً. ولا يعنى إطلاقاً كونه أمريكي المولد في شيكاغو - ثالث كبرى المدن الأمريكية - أن ينسى أو يتناسى شعبه الفلسطيني الذى جاء إلى الحياة من أبوين ينتميان إليه. الانتفاضة أسس أيمن شحادة، مسرح أبرازينج أو الانتفاضة عام ٢٠١٣ في شيكاغو بعد أن ألغت كلية كولومبيا محاضراته عن كفاح الشعب الفلسطيني ضد الاحتلال الإسرائيلي. والسبب أن محاضراته كان من المقرر أن تتضمن عرض فيلم تسجيلي باسم «خمس كاميرات محطة». وهذا الفيلم كان مرشحاً لجائزة الأوسكار قبلها بعامين في فئة

قد يندهش البعض عندما يطالع هذا الموضوع عن المسرح الفلسطيني في أمريكا. فهناك البعض - وأنا منهم شخصياً. لم يتوقعوا أن يكون هناك وجود لشيء من هذا القبيل في أمريكا، حيث يسود النفوذ اليهودى ويخفق أى 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 في الولايات المتحدة بفرق يهودية وصهيونية تروج لأكاذيب العدا 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 ثمناً لذلك مثل فقدان عمله أو حتى حياته كما حدث بالفعل في حالات عديدة لا مجال لتفصيلها في هذا الموضوع.

أيمن شحادة

ومن الأمثلة على ذلك في عالم المسرح الأمريكى حالة ايمن شحادة (٥٢ سنة) استاذ التاريخ في جامعة إلينوى



الخمسة في اللجنة التابعة للجمعية الأمريكية لأساتذة الجامعات المعنية بالحرية الأكاديمية.

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

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

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

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

حول معاناة الشعب الفلسطيني مع الاحتلال في كلية كولومبيا بشيكاغو.

فقد اشتكى طالب واحد فقط من «التحيز» المزعوم ضد اليهود في الفيلم في ٢٠١٣. قامت كلية كولومبيا في شيكاغو بإلغاء مقرر كانت قد أسندته إلى شهادة في الفصل الدراسي الربيعي لعام ٢٠١٤. ووجدت الجمعية الأمريكية لأساتذة الجامعات وفقاً لتعريف الحرية الأكاديمية في اتفاقية التفاوض الجماعي لكلية كولومبيا أن كلية كولومبيا مذنبه بانتهاك الحرية الأكاديمية. فقاموا بإعادة الفصل الدراسي.

وبعد هذه القضية عمل شهادة كأحد الأعضاء

لأعضاء هيئات التدريس في العديد من الجامعات الأمريكية سواء التي يدرس بها أم جامعات أخرى في شيكاغو.

مضايقات

ولا تتوقف السلطات الأمريكية عن مضايقة أيهن شهادة والمفروض أنه يحمل الجنسية الأمريكية بالمولد، وله حقوق مؤكدة في 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»



العبث والتجربة

والأداء المسرحي^(١)



تأليف: جودي ماكنيلي رينودي
ترجمة: أحمد عبد الفتاح

العنوان الأصلي لهذا المقال هو :

Phenomenologically Absurd, Absurdly

Phenomenological

ارتبط مفهوم العبث في المسرح ارتباطًا وثيقًا باستخدام مارتن إسلين لهذا المصطلح، كما هو موضح في كتابه الصادر عام ١٩٦٦ مسرح العبث. وبينما يقدم إسلين تاريخًا شاملًا وممتازًا للكتاب والممارسين المسرحيين المرتبطين بهذا التقليد الذي يُنسب إليه الكتاب، فإنه يُمكن القول إنه يُثير مشكلة وجود حدود سياقية للأعمال المسرحية، ماضيها وحاضرها ومستقبلها، والتي تُفهم أو تُعاش على أنها عبثية. وعلى الرغم من أن الباحثين الفينومينولوجيين في مسرح صموئيل بيكيت يُجادلون بأن النظريات الوجودية الفرنسية التي يعتمد عليها تحليل إسلين «قديمة» و«مستخدمة بكثرة»، فإن أفكاره لا تزال تهيمن وتمنع فهمًا تجريبيًا أكثر شمولًا للعبث في المسرح. (١)

يرتكز مفهوم إسلين للعبث، بتعريفه الواسع، على نسخة محددة من الوجودية تُبرز مفاهيم عدم اليقين، وفقدان المعنى، والعدم، واللاعقلانية، وانعدام المعنى والغاية في الحياة. (٢) ويُوصف الوجود الإنساني، في جوهره، بأنه متعثر في تفاعله مع العالم. إنه فئة وجودية: «وجود» فرد مُغترب، منفي عن حياته. يرفض هذا التعريف الوجودي، 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 التي نسميها العبث. فعندما تُطوّرت هذه التعريفات وجوديًا ضمن سياقٍ مثل سياق فترة ما بين الحربين العالميتين و/أو سنوات ما بعد الحرب في القرن العشرين، يصبح من المنطقي بالفعل وصف العبث بالطريقة التي يتبعها إسلين وممارسو المسرح في هذا

جريدة كل المسرحيين

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

التقليد. ومع ذلك، فإن هذا الوصف يُغفل جانبًا أساسيًا من تجربة العبث التي يطرحها مسرح العبث ويعتمد عليها، ألا وهو الطريقة المحددة التي يتمكن بها المرء من «إضفاء معنى على انعدام المعنى». وهذا يعني أنه حتى فشل المعنى يمكن تجربته كطريقة معينة لإضفاء المعنى، وهذه الإمكانية لخلق معنى من انعدام المعنى تشكل، في رأينا، جانبًا أساسيًا من عرض العبث على المسرح.



معنى.

نعتقد أن هذا التصور الإيجابي للعبث، الذي يعتبر جزءاً هاماً من النشاط الإنساني لا سمة سلبية للوجود الإنساني، متغلغل في مسرح العبث، ويشكل جانباً أساسياً منه، تماماً كالتحديات الوجودية التي تركز عليها تحليلات إسلين. ولوصف هذه التجربة، وتوضيح هذه العلاقة بين المعنى واللامعنى، سنتناول مسرحية «نهاية اللعبة» لبيكيت، مع الاستعانة بمنهج فينومينولوجي مستوحى من هوسرل، يحلل بنى تجربة المعنى. على الرغم من أن نظرية إسلين عن العبث تُعدّ نقطة انطلاق حاسمة لتحليل كتاب المسرحيات والمخرجين الذين شكّلوا هذا التقليد (بيكيت، بينتر، يونسكو، وغيرهم) ومناهجهم تجاه كتاب المسرحيات المعاصرين (مثل أعمال جون فوس الترويجي المعاصر - الخائز على جائزة نوبل للآداب ٢٠٢٣)، فإن شبح هذه النظرية المُتقنة، وإن كانت بالية، لا يزال يُلقى بظلاله على مستقبل العبث في المسرح، لاسيما في استخدامه كأداة في كتابة المسرحيات الجديدة، وفي إخراج و/أو دراماتورجيا الأعمال القديمة والجديدة. وانطلاقاً من هذا القلق، تقع على عاتقنا مسئولية إعادة النظر في العديد من هذه المسرحيات بمفهوم فينومينولوجي مُنقح للعبث، ربما يكون قد تم إغفاله بسبب قراءة متأثرة بإسلين تماماً كما يُصرّ عليه أي

تنقيح للنصوص المسرحية.()

لا يمكن إنكار دور وأهمية الفينومينولوجيا كمنهج فلسفي لفهم محتوى ودراما المسرحيات المضمنة في «مسرح العبث». على صعيد السيرة الذاتية، ورغم أن بيكيت أنكر صراحةً أي تأثير للأفكار الفلسفية، إلا أن علاقته بشخصيات بارزة في التراث الوجودي للفينومينولوجيا أثناء إقامته في باريس موثقة جيداً، إلى جانب متابعته للخطوط المثيرة للجدل لهذا الفكر الفلسفي، بدءاً من هوسرل (مرووراً بفيلهلم ويندلاند، أحد أتباع كانط الجدد)، وصولاً إلى تأثيرات هايدجر (عبر تلميذه وصديقه جان بوفريه في المدرسة العليا للأساتذة في باريس)، وعلى الصعيد الشخصي، جان بول سارتر، وسيمون دي بوفوار، وموريس ميرلو بونتي، الذين تفاعل معهم بيكيت جميعاً في فترة ما بين الحربين العالميتين. سواء أكانت هذه التأثيرات قد تأثرت به بشكل مباشر، أو بشكل غير مباشر من خلال انغماسه في هذا الوسط، فقد ساهمت بلا شك في الطابع الفينومينولوجي لأعماله الدرامية والأدبية، وكذلك في توجيه الدراسات التي تركز على هذا التاريخ. يُركز منهج إسلين، بحق، على التجربة الخاصة للعبث التي يُتيحها لنا كُتّاب المسرحيات بطريقة أكثر جذرية من الفلسفة الوجوديين. وفي سياق تطوير نظريته، أشار إسلين إلى العلاقة التاريخية بين الفلسفة الوجودية

والمسرح الذي أنتجه كُتّاب مثل بيكيت، مُشكلاً تمييزاً مفيداً بين «المسرح الوجودي» للفلاسفة، و«مسرح العبث» الذي كتبه الشعراء وكُتّاب المسرحيات. فمن جهة، تُناقش مسرحيات كامى وسارتر «عبثية الوضع الإنساني»، دون التخلي عن «منطقها الواضح والمبنى على أسس متينة»، بينما يُقدم كُتّاب المسرحيات العبث في صور ملموسة على خشبة المسرح: «مجرد تقديمه في الواقع». ويكمن تصور إسلين هنا في أن الأخير يُقدم نظرة ثاقبة إلى «تجربة» العبث، بدلاً من مجرد نظرية عقلانية عن اللاعقلانية.

ومع ذلك، فإن مفهوم إسلين قاصر عن تحليل بنى التجربة نفسها التي ساهم فيها بتأكيد على أهميتها إذا كانت التجربة هي ما يميّز هذين النهجين في تجسيد العبث، فإن نظرية العبث في المسرح (وفقاً لرؤية إسلين) تتطلب منهجاً فينومينولوجي للحدوث عن «وصف» - ما يعتبره في المقام الأول «ظاهرة مذهلة». نعتقد أنّ هذه السمة من سمات العبث لا يمكن الكشف عنها إلا من خلال الانتباه إلى تجربة العبث التي قدّمها بعض كُتّاب المسرحيات الذين ذكرهم إسلين، ومن خلال طرح سؤال فينومينولوجي أقوى حول بنى تلك التجربة: كيف يمكننا وصف الظواهر التي قد تبدو (جسدياً أيضاً) غير متناسقة، أو معكوسة، أو مزعجة، أو لا تتبع المسار المعتاد، إلخ؟



بالطريقة نفسها؟ وإن لم يكن كذلك، فكيف لنا أن نحدد ونحلل ونخلق مسرحاً معاصراً للعبث ضمن حدود تعريف إسلين، أو أي تعريف آخر مستمد من السياق؟ يتطلب مسرح العبث مفهوماً مستمداً من الفينومينولوجيا، يتجاوز واقعية الأحداث الاجتماعية والسياسية والثقافية، ويدرس بنى وعينا القصدي، التي تُعاش ضمن هذه السياقات. يجب أن يكون هذا المفهوم فينومينولوجي متميز بوضوح عن التحليل الأنطولوجي للأفق الوجودي لعبثية الحالة الإنسانية، والذي كان الجانب الأكثر إثارة للاهتمام في الفينومينولوجيا لتحليل العبثية في المسرح. لهذا السبب، وبدلاً من أن ينطلق من فلسفات الوجود التي طورها جان بول سارتر أو موريس ميرلو بونتي بعد مارتن هايدجر، يجب أن يعود منهجنا إلى تحليل إدmond هوسرل، مؤسس الفينومينولوجيا، للأفعال التي تمكن المرء من فهم تجربته.

في الأقسام المتبقية، نعتزم استخلاص مفهوم فينومينولوجي للعبث في المسرح من مخلفات يأس منتصف القرن العشرين. ونقدم مخططاً لتفسيرٍ بديلٍ غير وجوديٍّ لهذه الظاهرة، قائم على نظرية هوسرل في المعنى ومفهومه عن الإتمام.

وأكثر على الوضع الوجودي الذي يعبر عنه هذا النوع المحدد من التجارب ويكشف عنه. إن معنى العبث الذي تعيشه شخصيات المسرحيات يعود إلى الحالة الوجودية للإنسانية، ولا يمكن إيجاده في التجربة بحد ذاتها. تحليله يغفل المعنى الحقيقي، لأنه يبحث عنه خارج التجربة، وبالتالي يتجاهله باستمرار.

تطورت مفاهيم إسلين عن مسرح العبث من سياق تاريخي قوى من اليأس الذي أعقب الحرب، والذي يعكس «الموقف الأكثر تمثيلاً لهذا الزمن». ويبدو أن تجربة عبثية الحياة هي بمثابة دراسة لأحداث هذا الوقت، وتُوصف هذه التجارب بأنها عديمة المعنى. إنها أحداث شكلت بشكل سببي نوع الاستجابات الإنسانية التي تقدمها لنا شخصيات مثل هام وكولوف على مسرح بيكيت. وبدلاً من دراسة بنى تجربة العبث كظاهرة تحمل نفس «تحقيق المعنى» الذي تحمله الظواهر الأخرى، فقد اختُطفت التجربة المعاشة للعبث من قبَل 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 تشخيصاً صحيحاً للحالة الإنسانية في أعقاب الدمار والخراب الذي خلفته حروب وأنظمة القرن العشرين الشمولية، فهل ينبغي لنا أن نفهم وضعنا الراهن

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

سيركز نهجنا على التجربة بدلاً من تأثيرات التباعد الناجمة عن التخمين النظري، والتي تنشأ بسهولة من داخل «الموقف الطبيعي» (1)، بينما تفسر نظرية إسلين تجربة العبث على أنها وصف فلسفي للوجود الإنساني. ووفقاً لتحليله، فإن تجربة العبث ليست سوى تعبير (مسرحي أو فلسفي) عن الحالة التي تجد الشخصيات نفسها فيها. وهذا يعني أن تجربة العبث لا تُحلل لذاتها، بل فقط كتعبير عن شيء آخر - كمظهر من مظاهر الحالة الإنسانية التي تُعتبر المصدر الأصلي لعبثية الوجود. وعلى الرغم من أن إسلين يؤكد أهمية التمثيل المسرحي لتجربة العبث في المسرحيات التي يحللها، فإن تحليله يركز بشكل أقل على هذه التجربة في حد ذاتها،

التفاصيل المجهولة ل بدايات الفرقة القومية (٧)

اتحاد الممثلين!



سيد علي السيد

فشل مؤتمر إنقاذ المسرح المصري، الذي عُقد عام ١٩٣٤، ولم يسفر عن تكوين «الفرقة الحكومية»، كونها هدف المؤتمر وسبب انعقاده! وسبب الفشل هو الصراع بين أصحاب الفرق المسرحية أو بين مديري الفرق المسرحية، دون أي تدخل من قبل الممثلين أنفسهم، لذلك استغل بعض الممثلين الموقف، وتقدموا إلى لجنة الوزارة باقتراح تشكيل اتحاد منهم يكون بديلاً للفرقة الحكومية! فوجدت الوزارة في هذا المقترح مخرباً لها من أزمة فشل المؤتمر، وفشلها في تكوين الفرقة الحكومية، وطالبت اللجنة من هؤلاء الممثلين سرعة تقديم المقترح رسمياً! وبالفعل كتبوا خطاباً رسمياً، نشرته مجلة «الصباح»، وهذا نصه:

فبراير بتكوين فرقة أدبية واحدة من الأستاذ يوسف وهبي والسيدة فاطمة رشدي وفرقة أخرى للأوبرا والأوبريت من السيدة منيرة المهدي والأستاذين عزيز عيد وعبدالله عكاشة. فلما علمت اللجنة بعدول الأستاذ يوسف وهبي عن قبول الاشتراك مع السيدة فاطمة رشدي وانسحابه من التمثيل وطلب الإعانة وأن الأستاذ عزيز عيد هو الآخر أرسل إليها مذكرة خلاصتها استحالة اتفاهه مع السيدة منيرة المهدي وعبدالله عكاشة وأنه أحق بأن تعهد إليه الوزارة بتكوين فرقة أدبية تنفق عليها الحكومة من إعانتها. لما علمت اللجنة بهذا سألت مندوبي «اتحاد الممثلين»، وهم الأساتذة عمر وصفي، وعبد العزيز خليل، ومحمد يوسف عن نظام الاتحاد فأبلغوها أن هذا الاتحاد مكون من جميع الممثلات والممثلين المحترفين والذي يضم ثلاثين ممثلاً و١٤ ممثلة موقعين بإمضاءاتهم على تفويض يعطى لنا حق الكلام بأسمائهم وهو مستعد لأن يقوم بإحياء المسرح المصري بالشروط التي تعرضها الوزارة على أن تصرف له بهذه الصفة الإعانة المقررة للمسرح هذا العام! وفي هذا الوقت أعلن «جورج أبيض» أمام الجميع انضمامه إلى الاتحاد! وهنا سألت اللجنة مندوبي الاتحاد عن المسرح الذي ستمثل عليه فرقتهم، فأبرزوا خطاباً من «عزيز عيد» يقول فيه: «قبلت ورضيت أنا الموقع على هذا عزيز عيد أن أضع مسرحي «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 حالاً!

«حضرة صاحب المعالي وزير المعارف.. بعد الإجلال والاحترام يتشرف «اتحاد الممثلين» بإبلاغ معاليكم بالآتي: لاحظت الهيئة التي يضمها الاتحاد والتي تتألف من كبار الممثلين والممثلات أن مديري الفرق القائمة لأسباب لا داعي لذكرها ولا نتعرض لها منصرفون عن الغاية التي نعمل جميعاً من أجلها لذلك اتحدنا، وتضامنا وكوّننا وحدتنا مستقلين عنهم، وليس فيما عملناه ثمة تحدٍ لمديري الفرق الذين نجلهم ونحمل لهم أحسن الذكريات، وكل ما عملناه هو إيجاد مخرج يضمن لنا الأرزاق في هذه الأزمة الطاحنة كيما سيسير فن التمثيل نحو الكمال المنشود، ولذلك قررنا ألا نعمل مع هؤلاء المديرين ونستقل بأنفسنا فكوّننا هذا الاتحاد راجين أن نستأنس الوزارة برأي «اتحاد الممثلين» الذي يمثل الأغلبية الساحقة من ممثلي وممثلات المسرح المصري قبل «البت» في توزيع الإعانة وإلا فأت على اللجنة غرضها من إقالة المسرح من عثرته. وتنازلوا يا معالي الوزير بقبول مزيد احتراماتنا. [توقيع] «اللجنة المنتدبة»: أحمد علام، حسين رياض، فتوح نشاطي، عبدالعزيز خليل، دولت أبيض.

هذا الخطاب يحتاج إلى توضيح من مجلة «الصباح»، كونه جاء بعد اجتماع يوم ٨ فبراير، الذي 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 في وزارة المعارف»، قائلة: كان مساء الاثنين ١٢ فبراير موعد انعقاد اللجنة الرسمية بوزارة المعارف برئاسة صاحب العزة محمد بك العشماوي للبحث في تنفيذ القرار الذي صدر في جلسة مساء الخميس ٨



حافظ عفيفي



إعلان العرض الأول لفرقة اتحاد الممثلين

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 التي كانت عاملة ومن الممثلين والممثلات الذين كانوا يعملون ومن الذين لهم بهذا الفن عناية، أما لأن عملهم الرسمي يضطرهم إلى ذلك وأما لأنهم يحبون الفن. وقرأت ما رفع إليها من التقارير والملاحظات وانتهت بعد هذا كله وبعد المناقشات الخاصة في خمس جلسات طويلة إلى طائفة من الاقتراحات نرى أن ليس من سبيل إلى إصلاح التمثيل العربي دونها. «أولاً: إنشاء فرقة قومية» تحمي الفرق التمثيلية الضعيفة الموجودة الآن من التنافس الذي لا تقدر عليه ولا تستطيع أن تنهض بأقاليمه. وسبيل ذلك إنشاء «فرقة قومية» قوية تتألف من أقوى العناصر وأعظمها حظاً من الكفاية وتختار هذه العناصر من الفرق التي كانت عاملة كلها وتختار كذلك من الممثلين الذين لم يكونوا يعملون أو لم يكونوا يحترفون التمثيل ويتخذونه صناعة. ويجب أن تكون العناصر القوية التي تتألف منها هذه الفرقة مختلفة متنوعة يمكن أن تمثل أنواع القصص التمثيلية على اختلافها وتنوعها. «ثانياً، إشراف الحكومة ووسائله»: ولتحقيق ذلك لا بد من أن يحال بين هذه الفرقة وبين الاشتغال بغير التمثيل أو التفكير في غير التمثيل أو تكلف ما لا يطيقه أصحاب الفن من العناية بالإدارة وتدبير المال، وسبيل ذلك أن تشرف الحكومة على هذه الفرقة إشرافاً يغنيها عن أن تتحمل ما لا تطيق، بأن تعين الوزارة لجنة من خمسة أعضاء تختارهم من بين أصحاب الثقافة الممتازة في الأدب والفن وتكل إليهم تدبير أمور هذه الفرقة على

ونأمل أن لا يلقي هذا الاقتراح أي 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. ثانياً، الرقابة الفنية يجب أن تكون لأحدهم على أن لا يسمح له بالتمثيل أبداً إلا إذا تنازل نهائيًا عنها حتى لا يستأثر بالدور الذي يعجبه لنفسه. ثالثاً، اختيار الروايات يعهد إلى جماعة من النقاد المعترف بهم الذين تسمح لهم ثقافتهم بذلك وهم المسئولون أدبياً أمام الحكومة والجمهور عن قيمة هذه الروايات، على أن يعطوا مكافأة عن عملهم هذا. رابعاً، توزيع الأدوار ويعهد إلى هؤلاء النقاد أنفسهم مع معاونة المدير الفني ولا شأن للممثلين بهذا مطلقاً، وليس لأحدهم أن يرفض الدور الذي يعطى له مهما كانت قيمته. خامساً، يسمح للممثلين أن يشتغلوا بالخارج بضع ليال إذا سمح العمل بذلك حتى يعوض ذوا المقدرة منهم بعض ما خسروه مادياً من تساوى المرتبات. سادساً، مدة العمل أربعة شهور شتاءً وهي نوفمبر وديسمبر ويناير وفبراير والعمل بمدينة القاهرة، وشهران صيفاً وهما يوليو وأغسطس والعمل بمدينة الإسكندرية. سابعاً، يجب ألا يزيد عدد الروايات التي تخرجها الفرقة في الأربعة شهور عن ثمانية، وألا تقل عن ستة. هذا هو رأينا في تكوين «الفرقة الحكومية» ونظامها أدلينا به في انتظار ما يتمخض عنه المستقبل وما تخبئه الأيام.

وفي مارس ١٩٣٥ نشرت جريدة «الوادى» ملخصاً لتقرير لجنة ترقية المسرح المصري - المرفوع إلى الوزير، والموقع من الدكتور «حافظ عفيفي باشا»، قائلة: حرصت اللجنة

تأجج الصراع بين مديري 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 في النزول على إرادة لجنة تشجيع التمثيل من الجهود وحدة تجمع عنصر التمثيل في جبهة واحدة لتوحيد الفرق الكوميدي والأوبرا والأوبرا كوميك وكونوا منهم اتحاداً شبيهاً باتحاد إخوانهم ممثلي «الدراما» وأطلقوا عليه اسم «اتحاد الممثلين العام» لانضمام جميع الممثلين المحترفين. ولوفرة عددهم الذي يربو عن المائة والعشرين، قرروا أن يؤلفوا منهم فرقة كبيرة تعمل على تحقيق فكرة الوزارة لتمثيل روايات الأوبرا والأوبرا كوميك لتوفر استعداد أفرادهم في هذا النوع من التمثيل. وهم لا يقصدون شل حركة مديري الأوجاق. بل هم مستعدون لأن يمدوهم بمن يلزم لهم من الأفراد. وقد انتخبوا رئيساً لهم الأستاذ «عزيز عيد» ليسترشدوا بفننه في إنشاء الأوبرا والأوبرا كوميك على قواعدهما المنشودة. والأعضاء هم: محمد شكرى، محمد مصطفى، جبران نعوم، محمد حجازى، لإدارة حركة تنظيم هذا الاتحاد وللتشرف بمقابلة اللجنة وإطلاعها على هذا الاتحاد والاسترشاد بأرائها السديدة وستمثل هذه الفرقة بعون الله على مسرح الأستاذ عزيز عيد الذى سيديرها فنياً 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 قائماً 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» شروطاً لقيام الفرقة الحكومية، متجنباً فيها جميع المشاكل التى ظهرت من فرقة «اتحاد الممثلين»، ونشر هذا في فبراير ١٩٣٥، تحت عنوان «مشكلة المسرح»، قائلاً:

ليس لنا الآن سوى موضوع واحد لحل مشكلة المسرح، ويعود إليه رونقه وبهاؤه وعظمته الواجبة الخلود. وفي 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 طولاً وعرضاً صحبة فرق جواله تنشر الفن في الريف. ورأينا في نظام الفرقة الحكومية نبينه فيما يلي: أولاً، تساوى المرتبات.

اتحاد الممثلين

مأخوذة من مجلة اتحاد الممثلين ، فقد كنت دائماً في صفوف الفنانين العاملين في المجال واليوم وقد كتبت الأمانة وكان القصد في تحقيقها لظروف اليأس التي اطقت بزعماني الاقلمين قاتي أرجو الله أن يكون تمثيل والممثلين من هذا الاتحاد ما يرجونه وما يرجوه لهم

وتخلفني رغبتي الحارة في نجاح الاتحاد الى مصارحة السادة المتحدين بالفكر والتمثيل في اتحادهم وكنت أود الأذيع شكوكي في مقال وأن اجعلها حديثاً أو مناقشة مع أحد حضرات من يتلون الاتحاد خيرة أن يصر غرضي من اذا كتبها هل غير ما أريد أو أن تترك انرا من التمسك في نجاح الاتحاد لا أريده كنت أود هذا ومن اجله ذهبت الى المقر المؤقت الذي اختاره الاتحاد لاجتماعاته ، وصارحت صديقي الاستاذ همام برغبتي فاستمعني حتى ينتهي الاجتماع . ثم حدثت أن احسنت في الجواب أنهم يعتبروني غريباً على الاتحاد فانسحبت على أن اطول مقابلة أحد اساتذة الاتحاد بعيداً عن مقر الاجتماع فلموافق وخشيت إن انا أبقى شكوكي في نفسي أن تتحول الى يقين يقف حائلاً بيني وبين مناصرة الاتحاد بقدر ما استطيت و فلما رأيت من الاقضاء بها ما مل أن يبددها له من يعينهم بقاء الاتحاد بعيداً عن كل مظنة وهلك ، ويوم تليده سا كوند أول من يطرب لذلك

تنصير شكوكي في مظاهر التناقض التي شهدت الاتحاد يسير عليها ، فبينما ترام يحررون حسن شلبي مثلاً من عضوية الاتحاد يدعوى انه كان مديراً لفرقة ترام يقبلون الاستاذ جورج ابيض لعضواً حسب بل ورئيساً لهم ، ولست اجادل في أهمية حسن شلبي أو رئاسة الاستاذ ابيض فانا مع المتحدين لأرى خسارة كبيرة للاتحاد في ابعاد حسن شلبي ، كما أرى منهم أن الاستاذ

مقالة عن الاتحاد

جهة ولتستطيع الفرقة أن تتجنب البطالة في أحسن فصول السنة من جهة أخرى. وفي أثناء هذا الوقت تخصص دار الأوبرا شهرين للتمثيل الأجنبي من ١٥ يناير إلى ١٥ مارس، فأما شهر مايو ويونيو فستشتغل فيهما الفرقة بالتمثيل في مدينة الإسكندرية، وعلى هذا النحو تنفق الفرقة في العمل تسعة أشهر كاملة موزعة توزيعاً حسناً بين أهل مصر جميعاً. «خامساً: إصلاح الدار»: على أن تخصص دار الأوبرا لهذه الفرقة لا يعني شيئاً إذا لم تنهض الوزارة بإصلاح هذه الدار وجعلها ملائمة بقدر الطاقة لا لحاجات التمثيل العربي وحده بل لحاجات التمثيل الأجنبي أيضاً. وسبيل ذلك فيما نعتقد أن تدعو الوزارة مهندساً خبيراً بعمارة دور التمثيل وحاجاتها المختلفة ليقضي في مصر مدة قصيرة مع الخبير الآخر الذي سنشير باستدعائه!

مداولات ومباحثات ومناقشات الاسبوع
في جلسات اتحاد الممثلين

ولكن ربما يتحكم أعضاء مجلس النادي في هذا الموضوع المطلوب موافقته وهناك الاستاذ علام: نحن هنا اخوان ويجب أن نتذكر كروا أننا اجتماعاً لتكوين هذه الوحدة بيننا لا ليحكم بعضنا في البعض . ونحن إلى الآن لم ننتخب مجلس الادارة فيجب ان تراعى في الانتخاب من تقوى فيهم وإلا كان هذا طعنا فيهم قبل معرفتهم . ونحيل الى عداه .. ويجب أن ننسى كل عداه وسبيل وحدتنا .. وان هذا (الناديب) المطلوب هو أعصابه متماثلين لكل عداه

وقال الاستاذ عبدالعزیز خليل ان هذا الطلب الذي يطالبه زميلي محمد يوسف ليس إلا ضماً لحق العضو وانى أؤيده في ذلك ثم اخذت الاراء في هذه النقطة فقررت الاعلانية أن ينتخب العضو الخالف اثنين من زملائه كحامين له في اجراء مجلس (الناديب) وجاء دور امانة الصندوق فقررت الاعلانية ايضا ان يكون أمين الصندوق من نفس الممثلين

وفي تمام الساعة السادسة مساء الجمعة انعقدت هيئة الاتحاد تحت رئاسة الدكتور عبدالعزیز بك نظمي وأخذت في مراجعة مواد القانون .. ومن الملاحظات التي أبدتها النائب المحترم الدكتور نظمي بك شطب فقرة (كبار) عند مراجعة المدونات جاء فيها في يوم كذا تكونت هيئة من كبار الممثلين والممثلات لاهتمامهم بل لان المقروض أن الهيئة هي التي وضعت القانون

وقفنا بالقراءة في الصباح الماضي عند خد انضمام الاستاذ (جورج ابيض) الى اتحاد الممثلين وانسحاب الاستاذ (عزیز عيد) من هذا الاتحاد بعد ان كان قد أعطى الممثلين خطاباً بالاعانة اليهم ، وان اللجنة الرسمية بوزارة المعارف ، وعت مندوبي الاتحاد الذين قابلوها بتسا على استعداد لتجميعهم اذا استطاعوا تكوين أنفسهم تكويناً رسمياً ، وانتخبوا لهم رئيساً ومجلساً للادارة وانتقوا مع مسرح لتمثيل وما إلى ذلك من الشروط

وقد اخار الاتحاد بعد ذلك الاستاذ حسني رحى لوضع القانون وانتخب بعض أعضائه للمفاوضة مع ادارات بعض المسارح وأقيم الاستاذ جورج ابيض يمين الاتحاد وفي مساء الخميس الماضي كان ممثلو فرقة رمسيس قد اتهموا من خلفاتهم في الاسكندرية ودمهور وطنا والمنصورة وعادوا الى القاهرة فاجتمع الاتحاد بكامل الاعضاء الذين انصوا اليه برأسة الاستاذ عمر وصفي ، وأخذ الاستاذ حسني رحى المحامي في تلاوة القانون الذي أعد للاتحاد وعند ما وصل الاستاذ رحى الى مادة مجلس النادي في حالة طلب معاينة أحد الاعضاء طلب محمد انصدي يوسف أن يضم الى هيئة مجلس النادي اس خارجيون من الاتحاد لانصاف العضو المطلوب موافقته وطرض ابراهيم اتقدي الجزارة قال:

– اتني أجد في هذا عيباً كبيراً اذ يقال هنا اننا غير قادرين على أن نتحكم أنفسنا فاجانا الى الخارجيين عنا فرد محمد اتقدي يوسف بقوله:

مقالات المجلات عن الاتحاد

خمسة آلاف من الجنيهاً. فلنا غلاة ولا مسرفين إن طالبنا ألا تقل إعانة الحكومة المصرية للتمثيل العربي عن خمسة عشر ألفاً من الجنيهاً، ولنا في حاجة إلى أن نذكر أن هذه الإعانة لن تكون ضائعة ولن تنفق عبثاً. ونرى أن يكون الممثلون صنفين، أحدهما فريق يتقاضى مرتبات ثابتة، والآخر فريق يتقاضى حصصاً معينة من الأرباح. «رابعاً: دار التمثيل»: نجاح هذه الفرقة موقوف على أن تكون لها دار ملائمة بقدر الإمكان لحاجات التمثيل في هذا العصر الحديث. واللجنة تقترح أن تخصص الحكومة دار الأوبرا لهذه الفرقة في الموسم من كل عام على أن يكون الموسم في القاهرة فصلين أحدهما يبتدئ في أوائل أكتوبر وينتهي في أوائل مايو، وفيما بين هذين الفصلين تعمل الفرقة في الأقاليم ليكون لأهل المدن حظهم من هذا المتاع الفني من

اختلافها، بمعنى أنها تعنى بالناحية الفنية فتكون منها لجنة القراءة وتعنى بالناحية الإدارية أيضاً، وأن يعين الوزير لهذه اللجنة رئيساً يكون هو المدير العام للفرقة المسئول وأن يعين الوزير أيضاً مديراً فنياً للفرقة ترشحه له هذه اللجنة نفسها. «ثالثاً: إيراد الفرقة»: أما دخل هذه الفرقة فيتكون مما يناله التمثيل نفسه لها أثناء الموسم، ومن الإعانة التي ترفعها لها الوزارة. وإذا قدر لهذه الفرقة البقاء والنجاح لا بد من أن تخصص الحكومة لها إعانة قيمة خليقة بما يجب لهذا الفن الأدبي الرفيع من حمايتها وعنايته. وإذا لاحظنا أن الإعانة التي تخصصها الحكومة للتمثيل الأجنبي لم تقل منذ سنة ١٩٣٠ عن ثمانية آلاف من الجنيهاً وقد ارتفعت في هذه السنة إلى ثلاثة عشر ألفاً، وإذا أضفنا إلى هذا المقدار ما تنفقه الحكومة على دار الأوبرا نفسها وهو لا يقل عن



محمد الروبي

الذكاء الاصطناعي



يومًا بعد يوم، يتغلغل الذكاء الاصطناعي في عالم المسرح، وفي كل مرة يزداد الإنكار، وتتعالى الأصوات التي تراه تهديدًا للفن، متجاهلة الفرص والإمكانات التي قد يحملها.

إذا كنا لا نستطيع مقاومة استخدام هذه التكنولوجيا في الفنون، وإذا كان البعض يكاد يكتب ويخرج مسرحياته بمساعدة هذا الشيطان الجديد، فإن محاولات إنكار وجوده أو التظاهر بعدم استخدامه أصبحت أشبه بمحاولة دفن الرأس في الرمال. فمن يصرّ على رفض أي أثر للذكاء الاصطناعي في الفن يعيش في وهم لا يمت للواقع بصلة، وكأن الزمن توقف عند عصر الورق والقلم. في حين يجد المبدعون اليوم أنفسهم أمام أداة لا يمكن تجاهلها، بل يمكنها توسيع آفاق الإبداع البشري إذا أحسن استخدامها. ولمواجهة هذا الواقع بطريقة صريحة وموضوعية، اقترح على مهرجاننا المسرحية إضافة مسابقة تحت عنوان: «أفضل كتابة - وإخراج وتصميم بصري- بمساعدة الذكاء الاصطناعي».

في هذه المسابقة يُشترط على المشاركين الإفصاح عن مدى مساهمة الذكاء الاصطناعي في أعمالهم، من نسبة النصوص التي أنشأها AI إلى الأدوات المستخدمة في الإخراج أو التصميم.

مع ضرورة وضع معايير تقييم دقيقة توازن بين الإبداع البشري والمساهمة التكنولوجية، لضمان الحفاظ على الهوية الإنسانية للعمل الفني.

كذلك يمكن إضافة جائزة «الجمهور»، التي تعكس التأثير الحقيقي للعمل على المشاهدين بغض النظر عن مدى استخدام التكنولوجيا.

كما يمكن أن تصاحب هذه المسابقة منصة تعليمية، تقدم ورش عمل ومحاضرات قصيرة توضح كيفية دمج الذكاء الاصطناعي في الفن دون التضحية بالجواهر الإنساني للإبداع.

بهذه الطريقة، لا نكتفي بالاعتراف بالوجود الفعلي للذكاء الاصطناعي، بل نحول الإنكار إلى مواجهة واعية. فالمبدع الذي يرفض هذه التكنولوجيا بالكامل قد يجد نفسه متأخرًا، بينما من يواجهها بحذر ووعي يستطيع تحويلها إلى شريك في رحلة الإبداع، ويعيد تعريف حدود الفن في عصر جديد... والله أعلم.