AIN SHAMS UNIVERSITY
مركز بحوث الشرق الأوسط
MIDDLE EAST RESEARCH CENTER
MERC

AIN SHAMS UNIVERSITY

مجلة
بحوث الشرق الأوسط

مجلة علمية مُحَكَّمَة
(مُعتمدة) شهريـًا

العدد مائة وأربعة
(أكتوبر 2024)

يصدرها
مركز بحوث
الشرق الأوسط

السنة الخمسون
تأسست عام 1974

الترقيم الدولي: (2536-9504)
الترقيم على الإنترنت: (2735-5233)

ISSN 2536-9504

مجلة بحوث الشرق الأوسط

مجلة علمية مُحكَّمة
متخصصة
في شؤون الشرق الأوسط

مجلة مُعتمَدة من بنك المعرفة المصري

موقع المجلة على بنك المعرفة المصري

www.mercj.journals.ekb.eg

- معتمدة من الكشاف العربي للاستشهادات المرجعية (ARCI) . المتوافقة مع قاعدة بيانات كلاريفيت Clarivate الفرنسية.
- معتمدة من مؤسسة أرسيف (ARCIf) للاستشهادات المرجعية للمجلات العلمية العربية ومعامل التأثير المتوافقة مع المعايير العالمية.
- تنشر الأعداد تباعًا على موقع دار المنظومة.

العدد مائة وأربعة أكتوبر 2024

تصدر شهريًّا

السنة الخمسون - تأسست عام 1974

المطبعة
مطبعة جامعة عين شمس
Ain Shams University Press

الأراء الواردة داخل المجلة تعبر عن وجهة نظر أصحابها وليست مسئولية مركز بحوث الشرق الأوسط والدراسات المستقبلية

رقم الإيداع بدار الكتب والوثائق القومية : ٢٤٣٣٠ / ٢٠١٦

الترقيم الدولي: (Issn :2536 - 9504)

الترقيم على الإنترنت: (Online Issn :2735 - 5233)

مجلة بحوث الشرق الأوسط
(مجلة مُعتمدة) دوريَّة علميَّة مُحكَّمَة
(اثنا عشر عددًا سنويًّا)
يصدرها مركز بحوث الشرق الأوسط والدراسات المستقبلية - جامعة عين شمس

رئيس مجلس الإدارة

أ.د. غادة فاروق

نائب رئيس الجامعة لشؤون خدمة المجتمع وتنمية البيئة

ورئيس مجلس إدارة المركز

رئيس التحرير **د. حاتم العبد**

مدير مركز بحوث الشرق الأوسط والدراسات المستقبلية

هيئة التحرير

أ.د. السيد عبدالخالق، وزير التعليم العالي الأسبق، مصر

أ.د. أحمد بهاء الدين خيري، نائب وزير التعليم العالي الأسبق، مصر ؛

أ.د. محمد حسام لطفي، جامعة بني سويف، مصر ؛

أ.د. سعيد المصري، جامعة القاهرة، مصر ؛

أ.د. سوزان القليني، جامعة عين شمس، مصر ؛

أ.د. ماهر جميل أبوخوات، عميد كلية الحقوق، جامعة كفرالشيخ، مصر ؛

أ.د. أشرف مؤنس، جامعة عين شمس، مصر ؛

أ.د. حسام طنطاوي، عميد كلية الآثار، جامعة عين شمس، مصر ؛

أ.د. محمد إبراهيم الشافعي، وكيل كلية الحقوق، جامعة عين شمس، مصر

أ.د. تامر عبدالمنعم راضي، جامعة عين شمس، مصر ؛

أ.د. هاجر قلديش، جامعة قرطاج، تونس ؛

Prof. Petr MUZNY، جامعة جنيف، سويسرا ؛

Prof. Gabrielle KAUFMANN-KOHLER، جامعة جنيف، سويسرا ؛

Prof. Farah SAFI، جامعة كليرمون أوفيرني، فرنسا؛

إشراف إداري

أ/ أماني جرجس

أمين المركز

إشراف فني

د/ امل حسن

رئيس وحدة التخطيط و المتابعة

سكرتارية التحرير

أ/ ناهد مبارز	رئيس قسم النشر
أ/ راندا نوار	قسم النشر
أ/ زينب أحمد	قسم النشر
أ/ شيماء بكر	قسم النشر

المحرر الفني

أ/ رشا عاطف رئيس وحدة الدعم الفني

تنفيذ الغلاف والتجهيز والإخراج الفني للمجلة

وحدة الدعم الفني

تدقيق ومراجعة لغوية

وحدة التدقيق اللغوي - كلية الآداب - جامعة عين شمس

تصميم الغلاف أ/ أحمد محسن - مطبعة الجامعة

توجه المراسلات الخاصة بالمجلة إلى: د. حاتم العبد، رئيس التحرير merc.director@asu.edu.eg

• وسائل التواصل: البريد الإلكتروني للمجلة: technical.supp.mercj2022@gmail.com

البريد الإلكتروني لوحدة النشر: merc.pub@asu.edu.eg

جامعة عين شمس- شارع الخليفة المأمون- العباسية- القاهرة، جمهورية مصر العربية، ص.ب: 11566

(وحدة النشر - وحدة الدعم الفني) موبايل/ واتساب: 01555343797 (2+)

ترسل الأبحاث من خلال موقع المجلة على بنك المعرفة المصري: www.mercj.journals.ekb.eg

ولن يلتفت إلى الأبحاث المرسلة عن طريق آخر

الرؤيـــة

السعي لتحقيق الريادة في النشر العلمي المتميز في المحتوى والمضمون والتأثير والمرجعية في مجالات منطقة الشرق الأوسط وأقطاره .

الرسالـــة

نشر البحوث العلمية الأصيلة والرصينة والمبتكرة في مجالات الشرق الأوسط وأقطاره في مجالات اختصاص المجلة وفق المعايير والقواعد المهنية العالمية المعمول بها في المجلات المُحَكَّمَة دوليًّا.

الأهـــداف

- نشر البحوث العلمية الأصيلة والرصينة والمبتكرة .
- إتاحة المجال أمام العلماء والباحثين في مجالات اختصاص المجلة في التاريخ والجغرافيا والسياسة والاقتصاد والاجتماع والقانون وعلم النفس واللغة العربية وآدابها واللغة الانجليزية وآدابها ، على المستوى المحلى والإقليمي والعالمي لنشر بحوثهم وإنتاجهم العلمي .
- نشر أبحاث كبار الأساتذة وأبحاث الترقية للسادة الأساتذة المساعدين والسادة المدرسين بمختلف الجامعات المصرية والعربية والأجنبية ٠
- تشجيع ونشر مختلف البحوث المتعلقة بالدراسات المستقبلية والشرق الأوسط وأقطاره ٠
- الإسهام في تنمية مجتمع المعرفة في مجالات اختصاص المجلة من خلال نشر البحوث العلمية الرصينة والمتميزة .

مجلة بحوث الشرق الأوسط

- رئيس التحرير **د. حاتم العبد**

- الهيئة الاستشارية المصرية وفقًا للترتيب الهجائي:

• أ.د. إبراهيم عبد المنعم سلامة أبو العلا	رئيس قسم التاريخ - كلية الآداب - جامعة الأسكندرية - مصر
• أ.د. أحمد الشربيني	عميد كلية الآداب السابق - جامعة القاهرة - مصر
• أ.د. أحمد رجب محمد علي رزق	عميد كلية الآثار - جامعة القاهرة - مصر
• أ.د. السيد فليفل	عميد كلية الدراسات الأفريقية العليا الأسبق - جامعة القاهرة - مصر
• أ.د. إيمان محمد عبد المنعم عامر	أستاذ التاريخ الحديث والمعاصر - كلية الآداب - جامعة القاهرة - مصر
أ.د. أيمن فؤاد سيد	رئيس الجمعية المصرية للدراسات التاريخية - مصر
• أ.د. جمال شفيق أحمد عامر	كلية الدراسات العليا للطفولة - جامعة عين شمس - مصر
• أ.د. حمدي عبد الرحمن	عميد كلية الحقوق الأسبق - جامعة عين شمس - مصر
• أ.د. حنان كامل متولي	(قائم بعمل) عميد كلية الآداب - جامعة عين شمس - مصر
• أ.د. صالح حسن المسلوت	أستاذ التاريخ والحضارة - كلية اللغة العربية - فرع الزقازيق جامعة الأزهر - مصر وعضو اللجنة العلمية الدائمة لترقية الأساتذة
• أ.د. عادل عبد الحافظ عثمان حمزة	كلية الآداب - جامعة المنيا، ومقرر لجنة الترقيات بالمجلس الأعلى للجامعات - مصر
• أ.د. عاصم الدسوقي	عميد كلية الآداب الأسبق - جامعة حلوان - مصر
• أ.د. عبد الحميد شلبي	كلية اللغة العربية بالمنصورة - جامعة الأزهر - مصر
• أ.د. عفاف سيد صبره	كلية الدراسات الإنسانية بنات بالقاهرة - جامعة الأزهر - مصر
• أ.د. عفيفي محمود إبراهيم	كلية الآداب - جامعة بنها - مصر
• أ.د. فتحي الشرقاوي	نائب رئيس جامعة عين شمس الأسبق - مصر
• أ.د. محمد الخزامي محمد عزيز	عميد كلية العلوم الاجتماعية والإنسانية - جامعة الجلالة - مصر
أ.د. محمد السعيد أحمد	كلية التربية - جامعة عين شمس - مصر
• لواء / محمد عبد المقصود	رئيس مركز المعلومات ودعم اتخاذ القرار بمجلس الوزراء - مصر
• أ.د. محمد مؤنس عوض	كلية الآداب - جامعة عين شمس - مصر
• أ.د. مدحت محمد محمود أبو النصر	كلية الخدمة الاجتماعية - جامعة حلوان قطاع الخدمة الاجتماعية بالمجلس الأعلى للجامعات ورئيس لجنة ترقية الأساتذة
• أ.د. مصطفى محمد البغدادي	كلية التربية - جامعة عين شمس - مصر
• أ.د. نبيل السيد الطوخي	رئيس قسم التاريخ - كلية الآداب - جامعة المنيا - مصر
أ.د. نهى عثمان عبد اللطيف عزمي	كلية السياحة والفنادق - جامعة مدينة السادات - مصر

- الهيئة الاستشارية العربية والدولية وفقًا للترتيب الهجائي:

- أ.د. إبراهيم خليل العَلاّف — جامعة الموصل- العراق
- أ.د. إبراهيم محمد بن حمد المزيني — كلية العلوم الاجتماعية - جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية- السعودية
- أ.د. أحمد الحسو — جامعة مؤتة- الأردن
  مركز الحسو للدراسات الكمية والتراثية - إنجلترا
- أ.د. أحمد عمر الزيلعي — جامعة الملك سعود- السعودية
  الأمين العام لجمعية التاريخ والآثار التاريخية
- أ.د. عبد الله حميد العتابي — كلية التربية للبنات - جامعة بغداد - العراق
- أ.د. عبد الله سعيد الغامدي — جامعة أم القرى - السعودية
  عضو مجلس كلية التاريخ، ومركز تحقيق التراث بمعهد المخطوطات
- أ.د. فيصل عبد الله الكندري — جامعة الكويت- الكويت
- أ.د. مجدي فارح — رئيس قسم الماجستير والدراسات العليا - جامعة تونس١ - تونس
- أ.د. محمد بهجت قبيسي — جامعة حلب- سوريا
- أ.د. محمود صالح الكروي — كلية العلوم السياسية - جامعة بغداد- العراق

- *Prof. Dr. Albrecht Fuess* — Center for near and Middle Eastem Studies, University of Marburg, Germany
- *Prof. Dr. Andrew J. Smyth* — Southern Connecticut State University, USA
- *Prof. Dr. Graham Loud* — University Of Leeds, UK
- *Prof. Dr. Jeanne Dubino* — Appalachian State University, North Carolina, USA
- *Prof. Dr. Thomas Asbridge* — Queen Mary University of London, UK
- *Prof. Ulrike Freitag* — Institute of Islamic Studies, Belil Frie University, Germany

شروط النشر بالمجلة

- تُعنى المجلة بنشر البحوث المهتمة بمجالات العلوم الإنسانية والأدبية ؛
- يعتمد النشر على رأي اثنين من المحكمين المتخصصين ويتم التحكيم إلكترونيًّا ؛
- تقبل البحوث باللغة العربية أو بإحدى اللغات الأجنبية، **وترسل إلى موقع المجلة على بنك المعرفة المصري ويرفق مع البحث ملف بيانات الباحث يحتوي على عنوان البحث باللغتين العربية والإنجليزية واسم الباحث والتايتل والانتماء المؤسسي باللغتين العربية والإنجليزية، ورقم واتساب، وإيميل الباحث الذي تم التسجيل به على موقع المجلة ؛**
- يشار إلى أن **الهوامش والمراجع في نهاية البحث وليست أسفل الصفحة ؛**
- يكتب الباحث **ملخص باللغة العربية واللغة الإنجليزية** للبحث **صفحة واحدة فقط** لكل ملخص ؛
- بالنسبة للبحث باللغة العربية يكتب على برنامج "**word**" ونمط الخط باللغة العربية **"Simplified Arabic"** وحجم الخط **14** ولا يزيد عدد الأسطر في الصفحة الواحدة عن **25** سطر والهوامش والمراجع خط **Simplified Arabic** حجم الخط 12 ؛
- بالنسبة للبحث باللغة الإنجليزية يكتب على برنامج **word** ونمط الخط **Times New Roman** وحجم الخط **13** ولا يزيد عدد الأسطر عن 25 سطر في الصفحة الواحدة والهوامش والمراجع خط **Times New Roman** حجم الخط 11 ؛
- (**Paper**) مقاس الورق (**B5**) 17.6 × 25 سم، (Margins) الهوامش **2.3 سم** يمينًا ويسارًا، **2 سم** أعلى وأسفل الصفحة، ليصبح مقاس البحث فعلي **(الكلام)** 13×21 سم. (Layout) والنسق: (Header) الرأس 1.25 سم، (Footer) تذييل 2.5 سم ؛
- **مواصفات الفقرة للبحث :** بداية الفقرة First Line = 1.27سم، قبل النص= 0.00، بعد النص = 0.00)، تباعد قبل الفقرة = (6pt) تباعد بعد الفقرة = (0pt)، تباعد الفقرات (مفرد single) ؛
- **مواصفات الفقرة للهوامش والمراجع :** يوضع الرقم بين قوسين هلالي مثل : (1)، بداية الفقرة Hanging = 0.6 سم، قبل النص=0.00، بعد النص = 0.00)، تباعد قبل الفقرة = 0.00 تباعد بعد الفقرة = 0.00، تباعد الفقرات (مفرد single) ؛
- **الجداول والأشكال:** يتم وضع الجداول والأشكال إما في صفحات منفصلة أو وسط النص وفقًا لرؤية الباحث، على أن يكون عرض الجدول أو الشكل لا يزيد عن 13.5 سم بأي حال من الأحوال ؛
- يتم التحقق من صحة الإملاء **على مسئولية الباحث** لتفادي الأخطاء في المصطلحات الفنية ؛
- مدة التحكيم 15 يوم على الأكثر، مدة تعديل البحث بعد التحكيم 15 يوم على الأكثر ؛
- يخضع تسلسل نشر البحوث في أعداد المجلة حسب ما تراه هيئة التحرير من ضرورات علمية وفنية ؛
- المجلة غير ملزمة بإعادة البحوث إلى أصحابها سواء نشرت أم لم تنشر ؛
- تعبر البحوث عن آراء أصحابها وليس عن رأي رئيس التحرير وهيئة التحرير ؛
- **رسوم التحكيم للمصريين 650 جنيه، ولغير المصريين 155 دولار ؛**
- **رسوم النشر للصفحة الواحدة للمصريين 25 جنيه، وغير المصريين 12 دولار ؛**
- الباحث المصري يسدد الرسوم بالجنيه المصري (بالفيزا) بمقر المركز (المقيم بالقاهرة)، أو على حساب حكومي رقم : **(9/450/80772/8) بنك مصر** (المقيم خارج القاهرة) ؛
- الباحث غير المصري يسدد الرسوم بالدولار على حساب حكومي رقم : **(EG710001000100000004082175917)** (**البنك العربي الأفريقي**) ؛
- **استلام إفادة قبول نشر البحث في خلال 15 يوم من تاريخ سداد رسوم النشر مع ضرورة رفع إيصالات السداد على موقع المجلة ؛**
- **المراسلات :** توجه المراسلات الخاصة بالمجلة إلى: merc.director@asu.edu.eg

السيد الدكتور/ مدير مركز بحوث الشرق الأوسط والدراسات المستقبلية، ورئيس تحرير المجلة
جامعة عين شمس– العباسية– القاهرة – ج. م.ع (ص. ب 11566)
للتواصل والاستفسار عن كل ما يخص الموقع : محمول / واتساب: **01555343797 (2+)**
(وحدة النشر merc.pub@asu.edu.eg) (وحدة الدعم الفني technical.supp.mercj2022@gmail.com)

- ترسل الأبحاث من خلال موقع المجلة على بنك المعرفة المصري: **www.mercj.journals.ekb.eg**

ولن يلتفت إلى الأبحاث المرسلة عن طريق آخر.

محتويات العدد 104

عنوان البحث الصفحة

- **الدراسات القانونية LEGAL STUDIES**

1. **الجوانب القانونية للأصول الرقمية (دراسة مقارنة) 3-38**
أحمد محمد حسن محمد حسن

2. **الحدود الفاصلة بين مفهوم الطرف الموضوعي والطرف الثالث في إطار الأسرة العقدية 39-80**
أندرو ميشيل يوسف حفيري

- **دراسات اللغة العربية ARABIC LANGUAGE STUDIES**

3. **بنية الاستدعاء في عَناوين المَقَامَات العربيَّة" (الهمذانيَّ والحريريّ- نموذجًا) 83-124**
بسمة رمضان يوسف

- **الدراسات الاجتماعية SOCIAL STUDEIES**

4. **التداعيات الاجتماعية والاقتصادية للغلاء المعيشي على محدودي الدخل في127-212 المجتمع المصري- دراسة ميدانية .....**
السيد عيد فرج موسى - إيمان محمد السيد الصياد

5. **ديناميات السعادة، والمتعة، والرفاهية الذاتية للشباب: بحث تجريبي قائم على213-260 النوع الاجتماعي في الكويت.....**
جواد عبدالرضا عبدالرزاق يعقوب يوسف بدر القلاف - خالد عبدالله سعد محمد سعد النخيلان. - فاطمة عبدالأمير علي طاهر محمد حسن الناصر

- **الدراسات الجغرافية GEOGRAPHICAL STUDEIES**

6. **تحليل جغرافي للتجاوزات على الأراضي الزراعية في بلدية الأعظمية.....263-298**
دنيا وحيد عبد الأمير

- **دراسات المكتبات والمعلومات**
STUDIES OF LIBRARIES AND INFORMATION

7. **المجلات العلمية بالجامعات الليبية» دراسة تحليلية لمراحل نشرها إلكترونيًّا» 301-326**
محسن صالح أمحمد بوحميده

8. **دور أخصائي المكتبات في تنمية الوعي المعلوماتي لدي المستفيدين من المكتبة الجامعية** **327-346**
فائزة عبدربه عبدالله المنصوري

- **الدراسات السياسية** **POLITICAL STUDIES**

9. **أثر الحركة الاحتجاجية على مستقبل التغيير السياسي في السودان بعد العام 2019م 349-378**
بدرية صالح عبد الله - أحمد عدنان كاظم

10. **أيديولوجيا العنف في الفكر الإسلامي: داعش أنموذجًا 379-412**
فاضل عباس جبار المحمداوي

11. **نظرية التعددية الثقافية في الفكر السياسي لـ"ويل كيمليكا": دراسة نقدية 413-440**
عبير سهام مهدي - منى حمدي حكمت.

- **الدراسات الاعلامية** **MEDIA STUDIES**

12. **تمثلات صورة المرأة داخل النسق المسرحي الفلسطيني المعاصر: مسرح عشتار أنموذجًا 443-494**
رانيا عبدالرؤوف يوسف إبراهيم فتح الباب

- **الدراسات اللغوية** **LINGUISTIC STUDIES**

13. **Egypt's Shift From National to Global Framing of Child Labor Policy From the 1980s Until 2022…… 3-30**
Shaimaa Magued

14. **Political Contributions of Feminist Movement in Western Thought ……. 31-60**
Amer Mohammed Mahdi - Ahmed Adnan Azeez

افتتاحية العدد 104

يسر مركز بحوث الشرق الأوسط والدراسات المستقبلية صدور العدد **(104 – أكتوبر 2024)** من مجلة المركز «**مجلة بحوث الشرق الأوسط**». هذه المجلة العريقة التي مر على صدورها حوالي 50 عامًا في خدمة البحث العلمي، ويصدر هذا العدد وهو يحمل بين دافتيه عدة دراسات متخصصة: (دراسات قانونية، دراسات اللغة العربية، دراسات اجتماعية، دراسات جغرافية، دراسات المكتبات والمعلومات، دراسات سياسية، دراسات إعلامية، دراسات لغوية) ويعد البحث العلمي **Research** Scientific حجر الزاوية والركيزة الأساسية في الارتقاء بالمجتمعات لكي تكون في مصاف الدول المتقدمة.

ولذا تَعتَبر الجامعات أن البحث العلمي من أهم أولوياتها لكي تقود مسيرة التطوير والتحديث عن طريق البحث العلمي في المجالات كافة.

ولذا تهدف مجلة بحوث الشرق الأوسط إلى نشر البحوث العلمية الرصينة والمبتكرة في مختلف مجالات الآداب والعلوم الإنسانية واللغات التي تخدم المعرفة الإنسانية.

والمجلة تطبق معايير النشر العلمي المعتمدة من بنك المعرفة المصري وأكاديمية البحث العلمي، مما جعل الباحثين يتسابقون من كافة الجامعات المصرية ومن الجامعات العربية للنشر في المجلة.

وتحرص المجلة على انتقاء الأبحاث العلمية الجادة والرصينة والمبتكرة للنشر في المجلة كإضافة للمكتبة العلمية وتكون دائمًا في مقدمة المجلات العلمية المماثلة. ولذا نعد بالاستمرارية من أجل مزيد من الإبداع والتميز العلمي.

والله من وراء القصد

رئيس التحرير

د. حاتم العبد

الدراسات الاعلامية

MEDIA STUDIES

تمثلات صورة المرأة داخل النسق المسرحي الفلسطيني المعاصر: مسرح عشتار أنموذجًا

Representations of the women's image within the Palestinian theatre: Ishtar theatre as a model

رانيا عبدالرؤوف يوسف إبراهيم فتح الباب

قسم الدراما والنقد المسرحي

كلية الآداب، جامعة عين شمس

Rania Abdelraouf Youssef Ibrahim Fathelbab.

Lecturer at drama and theatre criticism department, faculty of arts, Ain Shams University

www.mercj.journals.ekb.eg

الملخص:

يهدف هذا البحث إلى تسليط الضوء على جهود المرأة الفلسطينية مسرحيًا، وإسهاماتها في القضية النّسوية من خلال تقديم أنموذج لهذه المرأة، والذي تمثل في "إيمان عون" التي ذاع اسمها وانتشر في المحافل الفنية والمسرحية بوصفها مخرجة وكاتبة وإحدى مؤسسي (مسرح عشتار) مع "إدوارد المعلم"، أضف إلى ذلك ما قدمته من جهود قيمة على الصعيدَيْنِ العربي والدولي، والتي ظهرت بشكل واضح في مجال المسرح داخل فلسطين وخارجها. كما يتناول البحث عروضًا مسرحية ركزت فيها "إيمان عون" على قضية المرأة والقهر المضاعف الذي تعيشه، كما يتطرق البحث إلى معرفة منهج وأسلوب (مسرح عشتار) الذي أسسته "إيمان عون" ليكون أداتها للمقاومة المجتمعية والسياسية.

الكلمات المفتاحية:

أوجستو بوال، مسرح المقهورين، إيمان عون، مسرح عشتار، حركة بمحلها، حكاية منى.

Abstract:

This research aims to shed light on the efforts of Palestinian women, theatrically, and their contributions to the feminist cause by presenting a model for this woman, which is represented by (Iman Aoun), whose name became famous and spread in artistic and theatrical forums as a director, writer, and one of the founders of (Ishtar Theater) with (Edward Al-Muallem), in addition to the valuable efforts she provided at the Arab and international levels, which appeared clearly in the field of theater inside and outside Palestine. The research also deals with theatrical performances in which Iman Aoun focused on the issue of women and the double oppression they experience. The research also addresses knowledge of the approach and style of the Ishtar Theater, which was founded by Iman Aoun to be her tool for societal and political resistance.

المقدمة:

يمتاز المسرح الفلسطيني بوجه عام بأنه مسرح مقاوِم، تطغى عليه صفة المواجهة، يحمل القضية السياسية والإنسانية للشعب والأرض، ويبني حولها مفاهيمه وتوجهاته الفنية، وأساليب صموده وتحديه (صوت العرب، فقرة ١). وعليه؛ فهذا البحث يهدف إلى تسليط الضوء على معرفة جهود المرأة الفلسطينية وإسهاماتها في القضية النّسوية من خلال تقديم أنموذج لهذه المرأة، والذي تمثل في "إيمان عون"[1] التي ذاع اسمها وانتشر في المحافل الفنية والمسرحية بوصفها مخرجة وكاتبة وإحدى مؤسسي (مسرح عشتار) مع "إدوارد المعلم"[2]، أضف إلى ذلك ما قدمته من جهود قيمة على الصعيدَيْنِ العربي والدولي، والتي ظهرت بشكل واضح في مجال المسرح داخل فلسطين وخارجها. كما يتناول البحث عروضًا مسرحية ركزت فيها "إيمان عون" على قضية المرأة والقهر المضاعف الذي تعيشه، كما يتطرق البحث إلى معرفة منهج وأسلوب (مسرح عشتار) الذي أسسته "إيمان عون" ليكون أداتها للمقاومة المجتمعية والسياسية؛ وذلك من خلال اقتراحها لأنماط إخراج وتَلَقٍّ بديلة تثور على القواعد التقليدية لمسرح القاعة الإيطالية، ومحاولة اكتشافها لفضاءات[1] مختلفة للمشاهدة المسرحية.

ISSN 2536-9504

إشكالية البحث:

تستند الفرضية الأساسية في هذا العمل البحثي على قضية النسق الثقافي الذي تعيشه المرأة العربية بصفة عامة، والفلسطينية بصفة خاصة. ولعل أهم ما يثار في هذا الشأن بعد الحديث عن السياق المشهدي المسرحي الفلسطيني، وواقع المرأة في ظل النسق السياسي والثقافي الذي تعيشه فلسطين؛ هو كيفية استخدام المرأة الفلسطينية للمسرح بوصفه أداة مقاومة تستطيع من خلاله إعلان رفضها للأيديولوجية الأبوية ومحاولتها التحرر من الهيمنة الذكورية.

منهج البحث:

استعان البحث بالنقد النّسوي؛ حيث يُعد مصطلح "النسوية بمفهومه العام من المصطلحات الغربية التي نتَجتْ عن الحداثة الغربية التي قامت على الفكر التحرري الذي شهدته أوربا زمن حقبة التنوير، وتقوم فكرة النّسوية على مبدأ التحرر والبحث عما يميز الأنثى عن الرجل، وكان في بدايته مجرد كسب الحقوق، كالحق في التعليم، والعمل، والمواطنة، والحقوق الاجتماعية، والسياسية، والثقافية، والمساواة" (زاوي، وعاشور، 2022، ص. 569).

وقد ظهر مصطلح النقد النّسوي في سياق ابستيمولوجيا ما بعد البنيوية؛ حيث يقوم على الانفتاح بين المقاربات النقدية وتفاعلها مع بعضها البعض، كما أنه يرتبط بحركات التحرر والمعارضة النّسوية التي اشتدت في السبعينيات من القرن الماضي، متوافقًا مع انشطارات ما بعد البنيوية التي انفتحت على التفكيك وعلم النفس التحليلي ولا وعي النص وعلم اللغة والنقد السيميائي، ذلك أن "سلطات مرحلة ما بعد البنيوية رفعت معدلات الرصيد النقدي ليتسلل إلى أنشطة مختلفة؛ مثل: (السياسة، والدين، والتعليم، والاقتصاد، والاجتماع، والثقافة ...)" (سعد الله، 2007، ص. 24). ومن

ثم يُعدّ النقد النّسوي فرعًا من فروع النقد الثقافي؛ لأنه يتجاوز المركزية الغربية الأحادية التي أسستها مرحلة الحداثة، ليهتم بالكتابات الهامشية في العالم الثالث وإبداعات المستعمرات وكتابات النساء التي لم تُؤْخَذ بعين الاعتبار.

ولم يكن النقد النّسوي ليقوم لولا تأسيس رصيد إبداعي نسوي مهم خلال القرن العشرين وما قبله؛ إذ جسّدت هذه الأعمال الركيزة الأساسية التي مهّدت لقيام حركة نقدية خاصة بها بعد أن همّشها النقد الأدبي ورجاله؛ فانبرت النساء ينتقدن نصوصهن التي يبدعنها ليكشفن من خلالها عن كوامن الذات الأنثوية وخصائص لغتها وعوالمها بعيدًا عن التعصب الذكوري. بيد أن الكتابة النقدية النّسوية لم تنحصر في دراسة النصوص الإبداعية للكاتبات النساء فقط؛ بل اتجهت أيضًا إلى تصحيح العديد من الممارسات الفكرية، المرتبطة بالمرأة وصراعها الأيديولوجي ضد الرجل وضد المجتمع (سهيلة، 2022، ص. 894).

وينطلق النقد النّسوي ذو المنظور النقدي الثقافي من النص الأدبي متوجهًا نحو السياقات السوسيو– ثقافية، ثم متغلغلًا بين ثنايا النص؛ فيحوّل النص إلى خطاب متشبع بجملة من الأنساق الثقافية المضمرة والظاهرة التي شكّلت تاريخ المرأة وحددت معالم عصورها الماضية والحاضرة؛ فيكشف عن الاضطهادات التي عاشتها المرأة وأخفتها الأنظمة البطرياركية على مر التاريخ؛ ثم يسعى بعد عملية الكشف إلى إبراز الرؤى الفكرية والسياسية من منظور المرأة المعاصرة (سهيلة، 2022، ص. 903).

وإذا كان الاهتمام بالأدب النسوي، وظهور مدارس نقدية نسوية، يعود إلى ما قبل ستينيات القرن العشرين في أمريكا وأوربا، وإذا كنا قد تأثرنا، نحن العرب، بالغرب في الاهتمام بهذا المصطلح؛ فلا غرو أن يعتوره شيء من التباس الفهم في الثقافة العربية، وأن يُواجه بحركة عداء، أو حتى خصام حاد، من قبل فئات كثيرة في المجتمع العربي بدوافع دينية أو أخلاقية أو اجتماعية، خصوصًا أن النّسوية حركة تهدف إلى

إنهاء الاضطهاد الجنسي والعرقي والديني والطبقي، وإثبات أهلية المرأة وأهمية دورها في المجتمع الإنساني. وعلى الرغم من ذلك؛ فقد أخذ هذا المصطلح "الأدب النسوي" يشق طريقه ويثبت وجوده في العالم العربي، في ظل هذه العوائق الاجتماعية والدينية، وهجوم الرجال عليه، وتشويه صورته. وعلى الرغم من أن استخدام هذا المصطلح يعود إلى أكثر من ربع قرن؛ فلا تزال دلالته غير ثابتة، أو غير متفق عليها لدى الدارسين؛ فهناك من يرى أن الأدب النسوي هو ما تكتبه المرأة أيًّا كان موضوعه، وهناك من يرى أن الأدب النسوي هو كل ما كتب دفاعًا عن حقوق المرأة وحريتها أيًّا كان الكاتب (شعلان، 2009، ص. 83).

الكتابة الأدبية النّسوية العربية:

يهتم (الأدب النسوي Feminist Literature) بتصوير تجارب النساء اليومية الجسدية، ومطالبهن، ووعيهن الفكري والذاتي في إطار السياق الاجتماعي، والاقتصادي، والسياسي، كما يصف معاناة المرأة داخل المشهد المجتمعي، ومشكلاتها النفسية وآلامها الناتجة عن صراعها الداخلي بين تحقيق ذاتها والإذعان لمقاييس اجتماعية محضة تهضم حقوقها الإنسانية. ومن خلال الأدب النّسوي نكتشف جانبًا مهمًّا في الواقع الاجتماعي للمرأة، وما حدث من تطور في الفكر والوعي، ومن تمسك بالحقوق الإنسانية في مجتمع ذكوري يمارس سلطة قمعية ضدها. والنّسوية ليست مجرد خطاب يلتزم الصراع ضد النظام الذكوري والتمييز الجنسي، ويسعى إلى تحقيق المساواة بين الجنسين، وإنما هي أيديولوجية تعمد إلى دراسة تاريخ المرأة، وتأكيد اختلافها عن القوالب التقليدية التي توضع فيها، وإبراز صوتها، وقبل هذا كله المطالبة بإعادة التفكير جذريًّا في جميع جوانب المجتمع السائدة، وفي ضوء الأنساق الاجتماعية، والطبقية، والثقافية، والعرقية المتباينة. وباختصار؛ يدلّ مصطلح النّسوية على الحركة النسائية والفكر النسوي وإبداعاته، ونظرياته، والأدب النسوي. وقد تبنى الأدب النّسوي طرح

قضايا تحرير المرأة ومطالبها المشروعة، كما أنه على صلة وثيقة بحركات النساء المطالبة بالمساواة، والحرية الاجتماعية، والاقتصادية، والثقافية. وتعد (فرجينيا وولف Virginia Woolf1882–1941م) من رائدات حركة الأدب النسوي، في إنجلترا؛ حيث حاولت أن تكون صوتًا للمهمشات من النساء في العالم الغربي الذي وصفته بأنه مجتمع أبوي، منع المرأة من تحقيق طموحاتها الفنية والأدبية؛ بالإضافة إلى حرمانها اقتصاديًّا وثقافيًّا. أما في فرنسا؛ فقد تزعمت الحركة النسوية (سيمون دي بوفوار Simone De Beauvoir1908–1986م) حينما أصرّت على أن تعريف المرأة وهويتها ينبعان دائمًا من ارتباط المرأة بالرجل فتصبح المرأة آخر ؛ موضوعًا ومادة يتسم بالسلبية، بينما يكون الرجل ذاتًا سمتها الهيمنة. ومن الشائع أنه بينما تحدّد العوامل الطبيعية النوع البشري؛ ذكرًا أو أنثى؛ فإن هذا النوع ومفهومه (الجنس النوعي) هو بنية ثقافية أنتجتها التحيزات الذكورية السائدة في الثقافة الغربية حتى تسم المذكر بالإيجابية، بينما تصف الأنثى بالسلبية (شعلان، 2009، ص. 83–84).

ولا شك أن وضع المرأة في المجتمع العربي حتى الستينيات، بشكل عام، لم يكن جيدًا، سواء أكان ذلك على مستوى التعليم أم الحقوق، أم العمل، أم المشاركة، أم الحرية؛ لذلك جاءت الروايات الأولى لكاتبات؛ مثل: (ليلى بعلبكي1934)[3]، و(كوليت خوري1931)[4] تعبيرًا عن هذا الواقع الضاغط على روح المرأة، وتمردًا على الازدواجية والقمع والجنس. ولكن الهزة السياسية الهائلة التي أصابت الوطن العربي بهزيمة يونيو عام ١٩٦٧م خلخلت البنى السياسية، والاجتماعية، والاقتصادية، والثقافية في المجتمع العربي، وهزّت الثوابت لدى الإنسان العربي. وكان طبيعيًّا أن يصيب ذلك المرأة التي وجدت نفسها ضحية قهرين: قهر الرجل، وقهر أجهزة الدولة للإنسان تحت مظلة التصدي لإسرائيل، وكانت النتيجة مزيدًا من الهزائم والضياع، ورأت المرأة مشكلاتها الشخصية جزءًا من مشكلات العالم (شعلان، 2009، ص. 83، 84، 87، 88).

وعلى صـــعيد آخر ؛ يقول (عمارني، وتواتي) في دراســـتهما المعنونة "النقد

النسوي العربي: إرهاصات وتجليات": "من خلال تصنيفنا للجهود النقدية النسوية، نستطيع القول إن المرأة العربية بجهودها الأدبية والنقدية، استطاعت أن تنتج خطابًا يمكن وصفه بأنه نسوي، وذلك حتى قبل أن يتشكل لديها وعي واضح بمصطلح النسوية. والدليل على ذلك هو وجود العديد من الدراسات والمحاولات التي تناولت الكثير من الظواهر الأدبية العامة وفي مختلف الأغراض وبأسلوب نقدي نسوي ناضج. وهي بحق دراسات متميزة يمكن أن تساهم في إثراء النقد العربي المعاصر، وهو ما نجده أيضًا في دراسات حول قضايا المرأة العربية في الأوساط الأكاديمية والجامعية، رغم صعوبة التعبير عن خصوصية المرأة العربية في مجتمع له خصوصيات ثقافية معينة (2019، ص. 174). ولا نستطيع إغفال جهود كاتبات عربيات؛ أمثال: الأديبة الفلسطينية (مي زيادة 1886–1941)، والشاعرة العراقية (نازك الملائكة 1923–2007)، والأديبة السورية (غادة السمان1942)، والروائية المصرية (نوال السعداوي1931–2021) وغيرهن اللواتي حاولن إعادة تشكيل البنيات الثقافية العربية، ومحاولة إيجاد خطابات وأنسقة ثقافية بديلة عن تلك التي كرست لها المركزية الذكور".

تاريخ المسرح الفلسطيني: أعوام من المقاومة:

بالتوقف عند نشأة المسرح الفلسطيني نجد أنه بدأ بشكله الأوربي منذ القرن التاسع عشر، واختلف المؤرخون فيما إذا كانت أول مسرحية قد قدمت في فلسطين في العام 1848 أو قبل ذلك، بعد أن اتفقوا على أن المسرح العربي بدأ في العام 1847م مع (مارون النقاش1817–1855)؛ إذ كتب (المارشال دي مارمون De Marmont1774–1852)[5] في مذكراته، أنه رأى عرضًا مسرحيًّا في مدينة بيت لحم في العام 1832م. وقد دخل هذا النمط المسرحي إلى البلاد مع المدارس المسيحية

التبشـيرية، التي حرصـت على بناء المسـارح في مدارسـها ونشـر هذه الثقافة بين الطلاب. ثم سرعان ما انتشر وعُمِّمَ مع النهضة المسرحية التي شهدتها مصر، ولبنان، وفلسطين. وكانت فلسطين المحطة الأهم لانتقال الفرق المسرحية من مصر إلى بلاد الشام. وشهدت فلسطين عروضًا مسرحية محلية وعربية مهمة على مسارحها، ونما حراك مسرحي منتشر من حيفا إلى بيت لحم وغزة، وكثرت العروض المسرحية ودور العرض وانتشرت وأصبحت محطة جاذبة للفنانين والعروض والجمهور (صوت العرب، فقرة ٧).

وعلى الرغم مما سبق؛ فإن "نشأة المسرح في فلطسين لم تجذب اهتمام مؤرِّخي المسرح العربيّ؛ نظرًا لضعف الحركة المسرحية في هذا القطر، ولعدم انتظام التّأليف، ولتعثُّر التجارب [..] ومنها أن الظروف التي أحاطت بهذا القطر من أحداث [...] جعلت من الصَّعب الحصول على النُّصوص المسرحيَّة من جهة، وعلى تدوين الجهود المسرحيَّة والتَّمثيليَّة وتوثيقها" (السَّعافين، 1985، ص. 88). فبعد عام 1948م تفرَّق صناع الدراما الفلسطينيون؛ حيث سافر كل منهم إلى دولة عربيَّة. وكان للنكبة عام 1948م أثر كبير على تفريغ فلسطين من فنانيها وكتابها؛ إذ هاجر عدد كبير منهم مع من هاجر إلى مختلف البلدان العربية. ومع فرض احتلال الحكم العسكري على الشعب الفلسطيني، لم يكن لدى الفنانين الذين بقوا بالبلاد مساحة لإعادة ترتيب بيتهم الفني، إلا بعد سنوات من النكبة، عندما حاولت جماعة من الفنانين في عام 1956م إعادة تجميع أنفسهم وإقامة فرقة المسرح الحديث في مدينة الناصرة، بمبادرة من المخرج (صبحي الداموني)، الذي يعد من أهم المؤثرين في الحركة المسرحية في تلك الفترة الزمنية؛ حيث عمل، عند عودته من باريس، على جمع مجموعة من الشباب المهتم بالمسرح لإعادة إحياء المسرح ومحاولة منه لإثراء الحركة المسرحية. لكن الرقابة استمرت في ملاحقة الفنانين والأعمال الفنية.

ويذكر أن سلطات الاحتلال قد اعتقلت الشاعر (راشد حسين1936–1977)[6] في العام 1958م إثر مشاركته في اجتماع مسرحي في مدينة الناصرة. وشُددت الرقابة على الأعمال المسرحية للحصول على الموافقة لإجازتها، وبالتالي كانت الرقابة تتم على خلفية سياسية وتمنع الكثير من الأعمال المقدمة ما إن تشتم رائحة التغني بالوطن والأمل بالحرية أو النقد والتحريض على المحتل. وهذا ما حدا بالكُتَّاب والمسرحيين إلى الكتابة الرمزية للتحايل على الرقابة والبحث عن أشكال فنية تتجاوز الكلمة. وبالطبع استمر حال الرقابة بعد النكبة وتفاقم؛ إذ انتهى الحكم العسكري في الأراضي المحتلة عام 1948م، وبدأ آخر عام 1967م (صوت العرب، فقرة 6، 7).

ولكننا على صعيد آخر؛ نجد أن عام 1948م يُعدّ علامة فارقة في نظر البعض في توثيق وتأريخ المسرح الفلسطينيّ؛ حيث توجد جذور للفن المسرحي في أعمال الكتَّاب الفلسطينيين في النصف الأول من القرن العشرين، ولكن هذه الجهود المسرحية تعرضت للعديد من العراقيل عند حدوث نكبة فلسطين؛ حيث جاءت النكبة عام 1948م لتضيع الكثير من الجهود المسرحية، وفُقدت معظم النصوص المسرحية التي كانت قبل الحرب العالمية الأولى، والكثير من النصوص التي جاءت بعدها. وصدر في هذا النصف الأول من القرن العشرين عدد من المسرحيات في فلسطين؛ مثل: مسرحيتي (شميم العرب 1914)، و(وفاء العرب 1929)، للكاتب (نجيب نصار)، ومسرحية (قاتل أخيه 1919) التي لاقت نجاحًا كبيرًا في المسرح الفلسطيني، وكان كاتبها (جميل البحري) الذي أسهم في توسيع آفاق المثقفين الفلسطينيين بإصدار مجلة (زهرة الجميل) في عام 1921م، ثم (جريدة الزهرة) في عام1922م، وخاصة عند تأسيسه حلقة الأدب في العام نفسه. أضف إلى ذلك مسرحيات؛ مثل: (لا بد للحب أن ينتصر)، و(أمي)، و(صلاح الدين الأيوبي) للكاتب المشهور (صليبا الجوزي 1871–1942)، ومسرحية الأخوين

(شفيق ووديع طرزي)؛ (في سبيلك يا وطن) وغيرها (الوافي، 2016، ص. 147). ولكن "الحركة المسرحية التي بلغ أوج ازدهارها حتي عام 1948م، كان من الصعب إعادة إحيائها بعد حرب 1948م [...] التي أدت إلى هزَّة عنيفة في أوساط المجتمع العربي؛ فقد نزح إلى الخارج [...] أصحاب رءوس الأموال [...] والمثقفون [...]" (حدَّاد، 1994، ص. 55). وإذا توقفنا مليًّا عند الحالة السياسية في فلسطين خارج نفوذ دولة إسرائيل ما بعد 1948م؛ نجد أنها أثَّرت تأثيرًا مباشرًا على الحالة الثقافية فيها؛ فقد اهتم الناس حينها بلقمة عيشهم أكثر؛ حيث وقع صناع الدراما والجمهور فريسة الحالة المشهدية السّياسية والاقتصادية. وقد أفرزت هذه الحالة ركودًا ثقافيًّا خاصَّة في الحركة المسرحيَّة لمدَّة تقارب عشرين عامًا (غنيم، 2003، ص. 31).

وقد شغل الأدب المسرحي المقاوم للكتاب الفلسطينيين مكانًا مرموقًا في الأدب الفلسطيني في النصف الثاني من القرن العشرين منذ أن نشرت (مجلة الجديد) عام 1962م مسرحية (قدر الدنيا) التي تحكي حكاية الفدائي (حسن) الذي يتسلل من لبنان إلى بيته في فلطسين ليعود إلى لبنان من جديد، بعد عدة أحداث درامية؛ لتحقيق رغبته المتأججة في مواصلة الكفاح. ومسرحية (بيت الجنون) لـ(توفيق فياض1939) في ستينيات القرن العشرين، وهي مسرحية يشغلها من أولها إلى آخرها بطل واحد هو (سامي)؛ أستاذ التاريخ والأدب، المطرود من عمله. وقد نجح الكاتب توفيق فياض في تحقيق غرضه من كتابة هذه المسرحية؛ حيث عبَّر فيها بأسلوب رمزي عن الواقع المأساوي لفلسطين وعن أهمية المقاومة والدفاع عن الأرض (الوافي، 2016، ص. 147) .

ومن ثم تعدّ فترة السبعينيات من القرن العشرين فترة خصوبة نوعيَّة وانطلاقة جديدة للنشاطات المسرحية في الضفة الغربية، بعد فترة ركود لا يستهان بها؛ حيث اتَّسمت هذه الفترة بالنشاط المسرحي من حيث تعددية الفرق المسرحية التي تأرجحت ما

بين فرق الهواة؛ مثل: (فرقة بلالين1971 – 1973)، وما بين الفرق التي حاولت الاحتراف وانتظمت في ذلك الحين إلى يومنا هذا؛ مثل: (فرقة الحكواتي 1977). وقد تميزت هذه الفترة الزمنية بتزايد الفرق المسرحية وخصصت تلك الفرق عروضها للكبار. وما إن عادت السلطة الفلسطينية إلى الضفة الغربية عام 1993م حتى وجدنا عددًا من الفرق المسرحية بدأت في تخصيص الكثير من عروضها المسرحية للأطفال لكونهم جمهورًا مضمونًا للمسرح. ولعل ما يميز فترة ما بعد1971م من حيث الكتابة المسرحية؛ هو الغزارة في الإنتاج، وكذلك نشر هذه الإنتاجات حتى أواخر التسعينيات من القرن العشرين خاصة. فقد اعتمدت هذه الفرق المسرحية، بعد تلك السنوات، على تأليفها الخاص، وإعداد مسرحياتها المنويّ عرضها للجمهور؛ فأصبح توثيق هذه النصوص مختلفًا عن سابق عهده؛ فتحول التوثيق من كتب منشورة إلى تسجيلات مرئية للعروض المسرحية (زعبي، 2015، ص.227، 228).

ولا يمكننا في معرض حديثنا عن تاريخ المسرح الفلسطيني إغفال (مسرح الحكواتي) الذي أسسه (فرانسوا أبو سالم 1951 – 2011)؛ فبعد الصحوة القومية التي سادت الحياة الثقافية العربية منذ النصف الثاني من القرن العشرين، ذهب رجال المسرح العربي إلى البحث عن مخرج لكسر هيمنة الشكل المسرحي الأوربي، والخروج بشكل مسرحي عربي يرتكز على الموروث الشعبي، يمكنه أن يؤكد الهوية القومية الإنسانية التي تميز العرب عمَّن سواهم من الأمم. ومن شأن هذا الشكل من المسرح أن يكشف عن روح الأصالة في أمتنا من أجل متابعة مسار التقدم الذي تحتِّمه حركة التاريخ، وإثراء أي عمل عربي ينشد التأصيل على صعيد الهوية القومية، وهكذا فقد ظهرت تجارب بالغة الأهمية في مصر، وسوريا، والمغرب، والعراق، ولبنان، والأردن وغيرها من البلدان العربية، وهذه التجارب قد جاءت معبرة عن المسئولية الكبرى التي تبنَّاها الفنان المسرحي تجاه أمته العربية في محاولة منه للحفاظ على هويتها، ولترسيخ

رسالتها الإنسانية الخالدة في ظل التكالب الاستعماري عليها (نقرش، وعيسى، 2014).

وتأتي تجربة المخرج (فرانسوا أبو سالم) مع فرقة (مسرح الحكواتي الفلسطيني) امتدادًا لتلك التجارب المهمة في المسرح العربي، كما تُعد من التجارب التي زاوجت بين الأطر المحلية والعالمية، وقرأت الواقع الفلسطيني قراءة سياسية معاصرة نابعة من معطيات التراث. فقد اتجه (فرانسوا) إلى تأسيس فرقة (مسرح الحكواتي الفلسطيني) عام 1977م؛ حيث بدأت هذه الفرقة مشوارها الفني بعرض (باسم الأب والأم والابن)[7]، وقد جاء تشكيل الفرقة في ظروف سياسية ومالية صعبة، وكانت دوافع تشكيلها تكمن في محاولة بلورة مسرح فلسطيني مقاوم يستطيع نقل القضية إلى الجماهير العريضة خارج فلسطين، وتعريفهم بمعاناة الإنسان الفلسطيني تحت وطأة الاحتلال.

وخلال الانتفاضة الأولى عام 1987م تراجعت نشاطات الفرقة داخل فلسطين، ولكنها بقيت فاعلة في أوربا، وحول هذه المرحلة وتداعياتها يقول (فرانسوا): كل شيء توقف ونحن استمررنا، وأصبح لدينا قصص جديدة اعتمادًا على من يرويها، وكان الوضع صعبًا، ولكن بالنسبة لي لم أوقف العمل؛ فقد تعرفت على أناس جدد؛ فالفرقة في الثمانينيات لم تبقَ كما هي... كانت الفرقة صغيرة ومتجانسة وتشاركية، ثم بدأ يتسرب منها بعض أعضائها، لكنني بقيت مع من بقوا وانضم إلينا أعضاء جدد، وحينما ذهبت إلى فرنسا قمت بإعادة تشكيل الفرقة وسميتها الحكواتي، وكان كل العاملين معي جددًا، لكنهم انتظموا تحت مظلة الحكواتي. (Abu Salem, 2006, p. 7)

وقد كان لفرقة الحكواتي دور لا يمكن إغفاله في التوعية بثقافة المقاومة، وذلك من خلال الشكل المسرحي الشعبي المتنقل الذي يهدف إلى إلقاء الضوء على هموم الإنسان الفلسطيني وواقعه السياسي والاجتماعي تحت ظلم الاحتلال؛ وذلك من خلال تقديم عروض ارتجالية تعتمد على أدوات الفرجة الشعبية؛ مما جعل من (فرانسوا أبو سالم) أحد روّاد المشروع الاحتفالي العربي الذي يهدف إلى تجذير العلاقة التفاعلية بين

الناس وإحياء الذاكرة الجمعية. ومما لا شك فيه أن تجربة (فرانسو أبو سالم) تُعدّ ظاهرة مهمة في حركة المسرح الفلسطيني تحت رَبْقة الاحتلال، ومنذ بداياته الأولى في العمل المسرحي، سعى إلى تأكيد دور المسرح في تدعيم أسس مقاومة المحتل، وذلك من خلال إيجاد مسرح شعبي يقدم متنقلًا في المدن والقرى والمخيمات ويشرح هموم الإنسان الفلسطيني، ويسلط الضوء على الأطر العامة لواقعه السياسي والاجتماعي تحت الاحتلال (نقرش، وعيسى، 2014، ص. 1479–1481).

وقد ظلت فرقة الحكواتي تعمل بنشاط طوال فترة الثمانينيات. ومع بداية التسعينيات اتجه كل عضو من أعضائها إلى الاستقلال عن بقية الأعضاء، وإنشاء مسرح خاص به أو فرقة مسرحية، كما فعل كل من "إدوارد المعلم" و"إيمان عون" حينما أسسا مسرح عشتار، وقيام (جاكي لوبيك) بتأسيس مسرح اليوم، بينما أسس كل من (محمد محاميد) و(عدنان طرابشة) فرقة المسرح الآخر عام 1948م، أما الممثلون الآخرون؛ فقد توزعوا للعمل في فرق مسرحية أخرى (نقرش، وعيسى، 2014، ص. 1489).

مسرح عشتار: المسرح وفضاءات الحياة:

اعترض العديد من المسرحيين المجددين على المسرح بوصفه بناية تفرض شكلًا معينًا من التلقي، وتلزم باتباع تقاليد صارمة من جانب المسرحيين ومن جانب الجمهور. ولعل بعض هؤلاء المسرحيين ذهب أبعد من هذا؛ إذ نظر إلى بناية المسرح بوصفها تكريسًا لما يزخر به المجتمع من تمايز بين طبقاته؛ حيث حرصت المسارح دائمًا على وجود مراتب في فضاءات التفرج، منها الغالي من قبيل الشرفات، ومنها المقاعد الأمامية التي يمكن عدّها أقل درجة. وبالتالي كانت نظرة المسرحيين المجددين إلى أن الفصل بين الخشبة والصالة يشبه الحاجز الذي يتم التكريس له بين صُنّاع القرارات ومَنْ تُطبق عليهم هذه القرارات؛ فصانع القرار له حق الكلام؛ بينما ليس للمواطن

سوى حق المتابعة والانصياع، وهو بالضبط ما يحدث بين الممثل وجمهوره في المسرح التقليدي؛ فالأول متكلم، والثاني صامت. وهكذا كان تَوْقُ المسرحيين المجددين إلى مسرح تختفي فيه الحواجز، ويحدث كاحتفال بسيط بين محتفلين متساوين في الرتبة والأهمية؛ فقرروا أن يغادروا قاعة المسرح، ويبتكروا فضاءاتهم الخاصة التي تتيح شكلًا أكثر حميمية في التواصل، وتبعث حرارة الفعل في الممثل والجمهور؛ فحملوا مسرحهم إلى فضاءات لم تُعدَّ مسبقًا للعرض (الفيصل فقرة 1، 2، 4).

وتعدّ المخرجة الفلسطينية "إيمان عون" إحدى أبرز الطاقات الإخراجية في المشهد المسرحي الفلسطيني والعربي اليوم، ولها مشاركاتها على مستوى الداخل الفلسطيني والخارج العربي والدولي. وواحدة ممن اعترضوا على الشكل التقليدي للمسرح، ذلك الشكل المسرحي الذي يفرض بنية تلقٍّ واحدة، ومن ثم احتفت "إيمان عون" بالفضاءات المسرحية التي تضع المتلقي في قلب الحدث وتجعله إحدى مفردات البنية السينوغرافية والحكائية.

وقد حاولت "إيمان عون" أن تنفذ ذلك الشكل المسرحي غير التقليدي من خلال إدارتها لـ(فرقة عشتار) التي أسستها مع الفنان "إدوارد المعلم"؛ وهي فرقة ذات نشاط فاعل في الساحة الفلسطينية. ويتميز العمل المسرحي الذي تقدمه الفرقة بأنه عمل ذو حضور جماهيري مؤثر؛ فالأعمال التي تقدمها الفرقة تنتمي في الغالب إلى ما يسمى (مسرح المقهورينTheatre of the Oppressed). وفي العام 2003م، أبرم (مسرح عشتار) اتفاقية تعاون وتأهيل مع (مسرح المقهورين) في البرازيل، الذي يقوم عليه المخرج (أوجستو بوال Boal Augusto 1931–2009)[8] مؤسس (مسرح المقهورين) وواضع نظرياته. وبناء على ذلك حضرت (بربرا سانتوس Barbara Santos)، مساعدة (بوال)، إلى رام الله، وأعدَّت طاقم (مسرح عشتار) كي يكون مؤهلًا لتدريب الفئات المجتمعية المختلفة على مسرح المنبر[(9)].

ومن ثم تعمل (فرقة عشتار) منذ عام 1997م بوصفها مركزًا تدريبيًا للفنانين المسرحيين، بالتعاون مع (مسرح المقهورين) في البرازيل والمخرج (أوجستو بوال)؛ حيث يستخدم هذا المسرح آليات مسرح المنبر، ويقوم على تقديم أعمال للجمهور الذي يصبح جزءًا من العمل المسرحي، كما لو كان ضمن ورشة عمل. وتؤكد "إيمان عون" أنهم لا يغفلون في خضم تلك العملية المسرحية المفردات واللغة الفنية للعمل الدرامي. وأن العديد من تجارب الفرقة تعد أعمالًا مسرحية تنتمي إلى (المسرح التشريعي)، وهو شكل من أشكال (مسرح المقهورين). ويعدّ (المسرح التشريعي) هو المشروع الأحدث والأشد بروزًا في مسيرة (مسرح المقهورين) المميزة، كما أنه يعد محاولة لاستخدام المسرح التفاعلي في إطار سياسي؛ لخلق حوار ديموقراطي؛ ليكون (المسرح التشريعي) تجربة مسرحية ومحاولة مؤثرة في عملية التغيير الاجتماعي (الرأي، فقرة 1، 2، 4)؛ حيث يتحول الجمهور في هذا المسرح إلى نواب في المجلس التشريعي، يسنون القوانين، بناء على ما يتطرق له العرض المسرحي من قضايا، بحيث ترفع هذه القوانين إلى المجلس التشريعي الفلسطيني، وصناع القرار في السلطة الوطنية الفلسطينية، وذلك في محاولة من (عشتار) لتفعيل دور المسرح في خدمة قضايا الناس، لعله ينجح فيما فشل فيه الآخرون. وتشير (هلا طنوس) مديرة مشروع (المسرح التشريعي) إلى أن المسرح تعاون مع عدد من المؤسسات، لتشكيل لجنة قانونية واجتماعية تختص بالعروض الخاصة بهذا النوع من المسرح، ومن بينها مؤسسات قانونية، وأخرى تُعْنَى بقضايا المرأة، وقضايا اجتماعية أخرى، وأن تلك المؤسسات كان لها دور كبير وحيوي في اختيار ومعالجة وصياغة بعض العروض التي قدمتها فرقة (مسرح عشتار). كما تشير (مها شحادة)، مديرة العلاقات العامة في (عشتار)، إلى أن الاتجاه نحو أنماط مختلفة وفروع جديدة تقع في دائرة (مسرح المقهورين)، يأتي من باب تحول (عشتار) إلى مركز للتدريب على (مسرح المقهورين) في الشرق الأوسط، بالتنسيق مع (C.T.O) في البرازيل،

و(CARE) العالمية، مؤكدة على أن الهدف من اعتماد (المسرح التشريعي) يكمن في العمل على تحويل المسرح إلى وسيلة فاعلة لتغيير الكثير من القوانين، التي ترى فيها شرائح مختلفة من المجتمع الفلسطيني؛ بالية، ولا بد من تغييرها بأسرع وقت ممكن، مشيرة إلى نجاح تجربة (عشتار) في مسرح المنبر، وهو ما أكدته مؤسسة (CARE) العالمية في دراسة تقييمية لها في العامين 2003، و2004م.

وتقول "إيمان عون" عن هذا الشكل المسرحي إنه مثل بقية الأشكال يحتوي على العناصر ذاتها، لكنه يختلف في علاقته مع الجمهور، وتضيف أنه يوجد نص يقومون بتأليفه بعد بحث ميداني مطول ومعمق في إحدى المشكلات الاجتماعية والاقتصادية التي يعاني منها المواطن، ليقوموا بتجسيد تلك القضية أمام الجمهور، ثم يطلب صناع العمل من المتلقين أن يسهموا في اقتراح حلول لتلك المشكلة. وذلك من أجل خلق تفاعل بين الممثلين والجمهور (الغد، فقرة 1، 3، 5، 6).

أوجستو بوال: المسرح صوت المهمشين:

يُعد (مسرح المقهورين) شكلًا من المسرح يهدف إلى طرح قضايا تتعلق بقهر يمارسه فاعل (قاهر) على مفعول به (مقهور)، ويهدف هذا المسرح عمومًا إلى توعية الناس بالقهر الممارَس عليهم، وتدريبهم على الوسائل الممكنة للفِكاك منه. وهناك خمس صيغ لمسرح المقهورين؛ هي: (مسرح الصورة Image theatre)، و(المسرح المتخفيInvisible theatre)، و(مسرح المنتدىForum theatre)، و(مسرح الجريدةNewspaper theatre)، و(المسرح التشريعي Legislative Theatre). إحدى هذه الصيغ لا يمكن أن تُقدم إلا في فضاءات الحياةِ ذاتها، كالمقاهي والمحطات والشوارع، وهي صيغة (المسرح المتخفي). أما الصيغ الأربع الأخرى فتقبل أن تتم في قاعة مسرح، إلا أن الغالب على مجمل (مسرح المقهورين) هو الوجود في فضاءات متعددة من قبيل النوادي، والمدارس، والسجون، والمستشفيات، والشوارع، وقد عرف

مسرح المضهدين انتشارًا واسعًا في العالم؛ فقدمت مختلف صيغه خاصة (مسرح المنتدى) في مناطق عدة بأمريكا، وأوربا، وآسيا، وفي العالم العربي (الفيصل، فقرة ١٥).

وقد تمكن (مسرح المقهورين) الذي أسسه وطوَّره البرازيلي (أوجستو بوال) من الانتشار الواسع في مختلف بقاع العالم، كما تمكن كذلك من الوجود في أماكن أخرى، قد تصنف غير مسرحية من وجهة نظر تقليدية؛ كساحات القرى النائية، وردهات المستشفيات، والسجون، والشواطئ، ومحطات القطارات،... إلخ، ويمكن أن نضيف أن (مسرح المقهورين) تمكَّن كذلك من التسرب إلى مجالات أخرى، كالعلاج النفسي، والتنمية البشرية، والسياسة، والتربية والتعليم،... إلخ، ولعل المرونة التي يمتاز بها مسرح (أوجستو بوال) كانت واحدة من أهم أسباب انتشاره؛ حيث يملك قدرة عالية على التأقلم مع الثقافات، وعلى التكيُّف مع مختلف الفضاءات، ويحوز طاقة اختراق الكثير من المجالات. بالإضافة إلى ارتباطه الحثيث بالهموم الآنية للناس (نزوى، فقرة ١).

ويعتمد (مسرح المقهورين)، بشكل عام على مبدأ الإسكتش؛ أي المشهد القصير الذي يعرض حادثة أو واقعة ما تشكل نقطة انطلاق للعرض الذي يتطور حسب ردود أفعال الحاضرين؛ مما يجعل من مكان العرض منبرًا للنقاش والحوار، وبما أن العرض يأخذ شكل لعبة؛ فإن هناك ضرورة لوجود شخصية تدير هذه اللعبة وتلعب دور المنشط، وهي شخصية الجوكر، التي استوحاها (بوال) من مدير اللعبة في مسرح القرون الوسطى، والجوكر شخصية متغيرة يمكن أن تلعب أدوارًا مختلفة، ووظيفتها هي التحريض على النقاش وتبديل مسار اللعبة حسب ردود الأفعال وحسب المستجدات، بالإضافة إلى القدرة على تغيير المعطيات للإفلات من الرقابة.

ومن ثم فإن (مسرح المقهورين) عند (بوال) يتخذ سياقات المسرح التفاعلي الذي يشكل مسرحًا ملتزمًا داخل المجتمع يقوم على قلب أسس المسرح التقليدي. وقد جاء ظهوره نتيجة مباشرة للتحركات المعارضة في أوربا وأمريكا بعد عام1968م، ثم تطور

نتيجة للصراعات والحروب الاقتصادية، والأثنية، وقضايا الهجرة، والمهاجرين، والمشكلات التي تعاني منها الدول على اختلاف سياساتها. فجاء المسرح التفاعلي للبحث عن أفق لحل المشكلات في العالم مستندًا على صيغ مسرحية سبقته؛ مثل: المسرح السياسي، والمسرح الوثائقي، والمسرح الملحمي، ومسرح الشارع، والمسرح الشعبي،... إلخ؛ حيث تعامل مع المتلقي بأسلوب مختلف، وتوجه إليه مباشرة خلال تحقيق نظام للمشاركة بينه وبين الممثل؛ ليبدو المتفرج بذلك متورطًا في اللعبة المسرحية في جميع مراحلها، ومناقشة ما يراه عبر حوار يرتبط بموضوع محدد، وهو ما يفرض تعديلات جوهرية على النص والعرض المسرحي، ويعيد تشكيل شكل الأداء التمثيلي وطبيعة المواضيع المطروحة التي ترتبطُ أساسًا بالأمور الحيوية التي يعيشها الإنسان.

ويتضح مما سبق أن (بوال) أراد أن يكون (مسرح المقهورين) سلاحًا بيد الشعب، يشهره بوجه كل من يمارس ضده الاضطهاد. وهذا المسرح إذ لم يكن ثوريًّا بالمعنى الكامل؛ فهو على الأقل قد يمهد جمهوره للثورة، وبهذا فإن تجاوزه للأطر المسرحية التقليدية جعل منه أداة فعالة في فعل التغيير والإصلاح، ويقول (بوال) في ذلك: "إن النشاط المسرحي، أحببنا أم كرهنا، هو نوع من أنواع النشاط السياسي، حتى بالنسبة لأولئك الذين يتجنبون في أعمالهم المسرحية الحديث عن المشاكل الأساسية للمجتمعات؛ فهم يعبرون بذلك عن موقف معين، نحن اخترنا بإرادتنا أن نتحدث عنها، وهذا موقف سياسي لفنانين ومثقفين". ويضيف (بوال) أن: بمجرد اعتلاء المتفرج، الذي يعاني من قهر، خشبة المسرح فإنه يعيش إسقاطًا لحالته؛ ليستوعب أن الموقف الذي يتم تجسيده داخل العرض المسرحي هو موقف غير واقعي، لكنه يصبح، في ذات الوقت، النقطة التي يبدأ منها التحول في حياته الحقيقية؛ لأن الشخص المقهور يكون قد تحرر حينها من الخوف وروَّض نفسه على مواجهة مشاكله وتطوير تقنيات شخصية يحارب بها أعداءه الذين يحاولون استضعافه.

ويمكن ملاحظة أن (بوال) يبحث من خلال مسرحه عن صيغة مسرحية من شأنها أن تتواءم مع الحساسية المحلية، وعن فضاءات جمالية يمكن أن يعبر من خلالها عن فلسفته ورؤيته السياسية للواقع؛ لذلك فقد أكد على ضرورة أن يختلف هذا المسرح اختلافًا جذريًّا عن نظريتي (أرسطو Aristotle 384 – 322 ق.م)، و(برتولد بريخت Bertolt Brecht 1898–1956) بوصفهما النظريتين الرئيستين في المسرح، لا سيما فيما يخص العلاقة بين الممثل والمتفرج. وهكذا فقد رأى أن المتفرج في نظرية (أرسطو) يسلم نفسه إلى الشخصية الدرامية بحيث تقوم بأداء الفعل والفكر بالنيابة عنه، أما في نظرية (بريخت) فإن المتفرج يسلم نفسه أيضًا للشخصية الدرامية لتقوم بأداء الفعل بالنيابة عنه، ولكن المتفرج يحتفظ لنفسه بحق التفكير الذي غالبًا ما يكون متعارضًا مع فكر الشخصية الدرامية، أما (مسرح المقهورين)؛ فيركز على الفعل أو الحدث ذاته، ويقوم فيه المتفرج بدور البطولة فيغير في مجرى الحدث الدرامي، ويقترح الحلول، ويناقش احتمالات التغيير على المستوى الإنساني والاجتماعي والسياسي؛ فهو يدرب نفسه على القيام بالفعل الحقيقي في الحياة.

وبما أن (مسرح المقهورين) يعتمد تكنيك المناقشة؛ فإنه يمكن أن يوصف بأنه مسرح جدلي لكونه يشجع المتفرجين على التدخل في بنية العرض المسرحي عن طريق الحوار والمناقشة، وهو مسرح يدعو إلى التحريض، وقد ذهب (بوال) أبعد مما ذهب إليه (بريخت)؛ حيث رأى أن النظام المأساوي بكل مراحله هو نظام قسري إكراهي، وأن التطهير يتم في المسرح على المستوى الجماعي، وليس الفردي، وهو بذلك عملية قمع تُفرَض على مجموع المتفرجين، وهذا الشكل المسرحي لا يخرج عن كونه مسرحًا راديكاليًّا لكونه يسعى إلى مناقشة الأيديولوجيا التي يعتنقها المتفرج (عيسى، 2014، ص. 516، 517، 519).

وعليه؛ فقد راهن (بوال) على جدلية التناقضات التي تعيشها الطبقة الكادحة

محاولًا إفراز وعي سياسي لدى المتفرج يدفعه باتجاه ممارسة فعل التغيير الاجتماعي، عبر حالة حوارية بين العرض والجمهور من شأنها الإسهام في تحقيق الخلاص من حالات الاضطهاد. وحول ذلك يقول أحد القائمين على تجربة (مسرح المقهورين): "إن المسرح البرجوازي هو مسرح العالم المكتمل؛ فالبرجوازي هو إنسان يعرف حدود عالمه، وهو قادر على أن يعطي هذا العالم المكتمل بالنسبة إليه. أما البروليتاريا أو الطبقات المقهورة فهي دائمًا في حالة تطلع إلى عالم أفضل، وبالتالي فإن مسرح البروليتاريا أو مسرح المقهورين في حالة تجربة دائمة... أو محاولة للوصول إلى الاكتمال؛ فهو مسرح يقدم أساسًا صورة درامية للتغيير" (سرحان، ب.ت، ص.209).

ويُعد (المسرح التشريعي) الذي ابتكره (بوال) مثالًا بارزًا على هذا التلاقي القوي والفعَّال بين المسرح والجمهور والسياسة، أضف إلى ذلك أنه يوضح قدرة المسرح على الانخراط في الوقائع الآنية للناس، وعلى قدرته على الانغماس في بيئتهم وتمكينهم من المشاركة الفعالة؛ حيث إن (المسرح التشريعي) هو عملية جعل المسرح في مركز الفعل السياسي، مركز اتخاذ القرارات، وذلك بممارسة المسرح بوصفه سياسة أكثر من ممارسة المسرح السياسي، ففي الحالة الأخيرة، يكتفي المسرح بالتعليق على السياسة، بينما في (المسرح التشريعي) يكون المسرح نفسه إحدى الطرق التي يشتغل بها النشاط السياسي. (Boal, 2005, P. 16)

الصورة الذهنية للمرأة الفلسطينية داخل الموروث الثقافي الشعبي:

هناك العديد من الأمثال الشـــعبية التي ترســـم صـــورة ذهنية معينة عن المرأة الفلسطينية؛ مثل:

- المرة بنص عقل.
- مره ابن مره اللي بعطي سرّه لمره.

- اسمع للمره ولا تاخد برأيها.
- حيل النسوان غلبت حيل الفيلان.
- صباح الحية ولا صباح البنية.
- لا تاخد رأي المره، ولا تتبع الحمار من ورا.
- زوجك قبل ربك.
- أبوي باعني وزوجي اشتراني (الخليلي، 1977، ص. 56).

ومما لا شك فيه أن تلك الأمثال الشعبية شكلت نسقًا ثقافيًّا أسهم بشكل كبير في قهر المرأة ووصمها بالدونية. ولكننا نجد بالرغم من هذه الصعوبات؛ أن المرأة الفلسطينية ذات مكانة سياسية في حياة المجتمع الفلسطيني، من حيث دورها الريادي في العمل الوطني، والانخراط في خندق المواجهة، مثلها مثل الرجل في هذه الأيام؛ فهي تعتبر الركيزة الأولى للتنشئة، وخلق بذور المقاومة والثبات؛ فقد أبرزت الانتفاضة الراهنة العديد من النقاط الإيجابية المضيئة في تاريخ مشاركة المرأة الفلسطينية سياسيًّا؛ فمن تأمل مشهد شهيدات فلسطين، وكيف شاركن في العمليات الفدائية، أيقن أنهن في هذا الفعل من خنساء العصر النبوي ليصبحن (خنساوات هذا العصر) (حرارة، 2011، ص. 432).

فلقد خاضت المرأة الفلسطينية غمار الحياة السياسية منذ أواخر القرن التاسع عشر، عندما نظمت أول مظاهرة احتجاج ضد الاستيطان اليهودي في فلسطين، بعد أن أقيمت أول مستوطنة يهودية عام 1893م، كما شاركت المرأة الفلسطينية الرجل في مختلف مراحل النضال ضد الانتداب البريطاني، ثم الاحتلال الإسرائيلي؛ إذ أخذت المرأة الفلسطينية موقعها في صفوف المقاومة. وعليه؛ فقد شاركت المرأة الرجل كل

صور وأشكال النضال الفلسطيني حيث كانت ولا تزال أم الشهيد والأسير والجريح؛ بل وأصبحت هي الشهيد والأسير والجريح، إلى جانب كل هذه الأدوار التي زادت من شأن المرأة الفلسطينية. أضف إلى ذلك استطاعة المرأة الفلسطينية المشاركة السياسية وتحديث القوانين والتشريعات التي تحكم وضعها في الأسرة والمجتمع والعمل، والتي تشكل عائقًا أمام تقدم المرأة وحماية منجزاتها (السويطي، 2008، ص.113).

تعدد الصور النّسوية داخل مسرح عشتار:

كانت كتابات (القديس بول Saint Paul 5-64) بمثابة الدليل الذي سار عليه المؤلفون الرجال في كتاباتهم التعليمية حول السلوك القويم للمرأة، وبهدف واضح هو تبعية النساء لأزواجهن تبعية كاملة، يقول القديس (بولس) في إحدى رسالتيه إلى أهل (كورنثوس وأفسس):

"أيتها النساء، اخضعن لأزواجكن خضوعكن للرب؛ لأن الرجل رأس المرأة، كما أن المسيح رأس الكنيسة التي هي جسد وهو مخلصها، وكما تخضع الكنيسة للمسيح فلتخضع النساء لأزواجهن في كل شيء".

في الفقرة السابقة نجد أننا أمام نشوء السلطة المطلقة بكل تناقضاتها؛ فهي لازمة في الأسرة؛ مما يفتح الباب على مصراعيه لوجوب لزومها على مستوى الدولة؛ إذ لا بد أن تكون سلطة الأمير/ الحاكم على درجة قداسة وأصالة سلطة الزوج نفسها، الأمر الذي يفضح تحيز التوجه الأبوي في الوقت نفسه؛ فالرجال الذين يمارسون أوسع السلطات المطلقة على أسرهم يعارضون مثل هذه السلطات على مستوى الدولة (مهران، 2004، ص.231).

ولكننا في (مسرح عشتار) نجد أنه نفض عنه سيطرة السلطة الذكورية، من خلال طرحه لقضايا تثور على النمذجة الثقافية لصورة المرأة الفلسطينية، أضف إلى ذلك محاولته خلق خطاب مضاد للسلطة الأبوية من خلال البنية الحكائية، كما أنه تمرد

على سائر تقاليد الإخراج المهيمنة، وهو ما يتضح من خلال عرض مسرحية (حركة بمحلها)، وعرض مسرحية (حكاية منى) اللتين نحن بصدد تناولهما في السطور التالية.

مسرحية "حركة بمحلها":

تتألف مسرحية (حركة بمحلها)[10]، التي أُنتجت عام 2018م، من ست شخصيات؛ ثلاث نسوة وثلاثة رجال، والمسرحية تلقي الضوء على سوق العمل والمركزية السلطوية التي يعاني منها النساء داخل سوق العمل الفلسطيني.

وإذا توقفنا عند مجموعة النسوة الثلاث سنجد أنهن يجسِّدن المعاناة التي تعانيها المرأة، والقهر الذي تتعرض له داخل بنية عمل ذكورية غير عادلة؛ حيث يحصلن على نسبة أجور أقل من الذكور. ويُرفضن داخل سوق العمل إذا تزوجن أو حملن؛ بحيث لا يتبقَّ لهن سوى بعض الأعمال المحدودة كعاملة في الروضة أو بعض الأعمال الشبيهة.

ويستدل على هذا من خلال شخصية (أماني) التي لم تجد أي عمل بعد أن أنجبت طفلها، سوى أن تعمل في روضة. كما تلقي الحبكة المسرحية الضوء على القوانين التي لا يراعى فيها الأم؛ حيث يتم تحديد ساعة واحدة فقط للأم المرضعة، خلال ساعات العمل الطويلة، ذلك القانون الذي لا يتم فيه مراعاة زحمة المواصلات أو حتى فترة الجلوس الكافية مع الطفل لرضاعته وتهدئته.

أما الأخرى فشخصية (دنيا)، تلك التي تخرجت من ثلاث سنوات ولم تُقبل في أي وظيفة؛ نظرًا لزواجها؛ حيث تقدمت لعشرات الوظائف ولم يتم قبولها كونها أنثى أولًا وكونها متزوجة ثانيًا. أما شخصية (نوال) المهندسة فيسلط المخرج من خلالها الضوء على النسقية الذكورية داخل العمل؛ حيث تعمل نوال في بيئة يسيطر عليها الرجال ولا يرتضون أن تكون المرأة قائدة عليهم حتى وإن كانت تستحق؛ فلا تنزل مواقع العمل، ولا تقوم بتنفيذ مشاريعها أو حتى كتابة مشاريعها باسمها؛ ومن ثم فالترقية دائمًا ينالها

الرجال بينما تظل هي العقل المفكر صاحبة المشاريع التي لا تظهر إلى النور.

وقد اعتمد صناع العمل كسر الحائط الرابع داخل البنية السينوغرافية والصورة المشهدية؛ حيث نجد أن جميع الشخصيات داخل الفضاء المسرحي، يضاء مشهد ويظلم آخر. كما يتم تحضير المشهد من ديكور أمام أعين الناظرين؛ مما يلغي فكرة الإيهام أو التماهي داخل الحبكة المسرحية؛ ليكون المشاهد متيقظ الذهن على الدوام يستطيع أن يشارك ويتفاعل وأن يكون لديه عقلية ناقدة. ولا يمكن إغفال الدلالات السيميولوجية التي تدل على البنية الذكورية السلطوية من خلال التكوين المشهدي؛ حيث نجد أن النسوة الثلاث ينحصرن داخل مساحة تشبه أرضية لعبة الشطرنج، بينما يجلس الرجال الثلاثة بشكل دائم على المكاتب للتحكم في مصير هؤلاء النسوة؛ وكأن النسوة هنا يشبهن قطع الشطرنج التي تحركها السلطة البيروقراطية الأبوية.

كما تُستخدم آلة العود داخل فضاء اللعب؛ لتكون هي مصدر الموسيقى التي ترسم الجو العام المشهدي، وتساعد في التعبير عن التواترات التي تمر بها الشخصيات النسائية ولحظات المونولوج التي تعبر فيها الشخصيات عما يجتاحها من إحساس بالظلم والدونية داخل البنية النسقية الذكورية.

ولم تكن مجموعة النساء الثلاث بالخاضعات أو الساكنات؛ حيث حاولن الثورة على تلك الأوضاع من خلال رقصة الدبكة أحيانًا، ومن خلال عكس تراتبية الأدوار بينهن وبين الرجال أحيانًا أخرى؛ فقد كنَّ دائمًا في حالة حركة مستمرة، وهو ما يدلل عليه عنوان المسرحية (حركة بمحلها) للإشارة سيميولوجيًّا إلى حركة النساء وثورتهن التي ستؤتي ثمارها يومًا ما، وستتمخض عن حرية قادمة حتى وإن لم يكن اليوم.

مسرحية "حكاية منى":

عُرضت هذه المسرحية برام الله عام 2005م، من إخراج (بربرا سانتوس) مساعدة المخرج (أوجستو بوال). وهي من تمثيل كل من (إيمان عون)، و(إدوارد المعلم)، و(فاتن خوري)، و(محمد عيد)، و(رائد العيسى)، و(سها الجرف). وتعتمد المسرحية أسلوب (المسرح التشريعي)، وعرضت ما يزيد على خمسين عرضًا في فلسطين، وبعض الدول العربية، وهونغ كونغ، والهند.

وتقول (إيمان عون) عن عرض (حكاية منى) إنه عن طالبة في الرابعة عشرة من عمرها، تعيش في إحدى القرى القريبة من جدار الفصل العنصري، وهي من عائلة مستورة. يعمل والدها (محمود) داخل الخط الأخضر، وتزوج هناك من امرأة أخرى ويعيش معها، ومن حين لآخر يقوم بزيارة عائلته في القرية. و(أبو شاكر) الأخ الأكبر ل(محمود) يعيش في القرية، ويقوم بإدارة شئون العائلة في غياب الأب، ويقترح على (آمنة) والدة (منى) تزويج ابنتها لبلوغها سن الرابعة عشرة، وذلك حفاظًا على السمعة الطيبة للعائلة، لكنه يصطدم برفض (منى) ورغبتها في إكمال تحصيلها العلمي، مما يؤدي بها إلى المستشفى بعد الضرب المبرح من العم والأب.

وتحاول (حنان) الإخصائية الاجتماعية العاملة في إحدى المؤسسات النسوية مساعدة (منى)، لكنها تجد مقاومة شرسة من العم والأب اللذين يرددان أن من تدخَّل فيما لا يعنيه يلقى ما لا يُرضيه، ويتهمان الإخصائية بتدمير العديد من الأسر في القرية. وتُزفُّ (منى) قَسْرًا، لكنها تتمرد على القوانين التي تفرضها عليها السلطة الذكورية متمثلة في الأب والعم، مما يدفع العم إلى قتلها دفاعًا عن شرف العائلة.

وتضيف (إيمان عون) أن المسرحية تطرح أسئلة، مثل: هل هناك قوانين رادعة تدافع عن حق منى في متابعة تحصيلها العلمي؟ وهل هناك قوانين تحد من ظاهرة

الزواج المبكر؟ وهل هناك عقوبة رادعة للقتل العمد بحجة الدفاع عن شرف العائلة؟ هذه الحكاية وهذه الأسئلة تُطرَح بأسلوب المسرح التشريعي. ونقول للجمهور بعد العرض: هذه هي المشكلة؛ فشاركونا للبحث عن إجابات وحلول (الرأي، فقرة 7، 8، 9).

ومن ثم فمسرحية (حكاية منى) هي مسرحية تنتمي إلى أسلوب (المسرح التشريعي) وتستخدم تقنيات عرض (مسرح المقهورين)[11]؛ حيث تدخل في البداية، (إيمان عون)، شخصية الجوكر، التي تشجع الجمهور على أن يندمج مع الحدث، وتدعوهم للتدخل في تعديل نهاية المسرحية من خلال إعادة مشهد النهاية من وجهة نظر المشاهدين.

وتلقي المسرحية الضوء على القهر الذي تتعرض له النساء والفتيات داخل المجتمع الشرقي الذكوري؛ حيث يحكم العم على (منى) صاحبة الأربعة عشر عامًا، بالزواج لأنها فازت في مسابقة مدرسية على خمسمائة فتاة أخرى، وكأن الزواج هو جزاؤها على تفوقها. كما نجد مشهدًا آخر يظهر فيه تحكم العم غير المنطقي حين يدخل ويجد (منى) ترقص داخل ساحة المنزل على ألحان أم كلثوم فيعلق بأنها: حركات غير لائقة، ووصفها بأنها تشبه حركات الفتيات في بيوت الدعارة. بالإضافة إلى ضربه لها إلى حد إصابتها إصابات بالغة، فقط لأنها ترفض الزواج في تلك السن الصغيرة؛ بل واعتبار دخولها للمستشفى، للتعافي من آثار الضرب، وصمة عار للعائلة.

كما لعب الديكور دورًا فاعلًا في تسليط الضوء على القضية التي طُرحت في العرض؛ وتمثل ذلك في بعض اللوحات البسيطة المعلقة على الحائط؛ تلك اللوحات التي تعبر عن البراءة والطفولة مقابل العنف الذي تتعرض له الفتاة (منى) ذات الأربعة عشر عامًا. ومن ثم ساعدت تلك اللوحات الطفولية على إبراز المفارقة الدرامية من خلال التناقض بين زواج القاصرات والطفولة التي تسلب منهن غصبًا وقسرًا.

وإذا توقفنا عند الزوجة سنجد أنها امرأة خاضعة مكتوفة الأيدي. يتضح ذلك

من خلال سكوتها عن زواج زوجها بامرأة أخرى وتركها وحدها تحمل المسئولية؛ بل واتهامها بالتقصير في العديد من الأحيان. ويظهر ذلك جليًّا في الحوار بينها وبين (محمود) زوجها عن وجود (منى) بالمستشفى:

محمود: كيف البنت.

آمنة: مش منيحة .. البنت مكسرة ..

محمود: أنت الله يسامحك..

ليش ما وعيتي البنت وحكيتي لها ...

ما أنت عارف لساتها صغيرة.

آمنة: أنا الحق علي!!! اللي بدير بالي على البيت وعالبنات .. وبحميهم من أولاد الحرام .. وأنت قاعد مرتاح مع مرتك الثانية بيافا.

محمود: أنا مش فاضي ..

شو بدك اياني اقطع حالي بين هون وهناك؟؟

آمنة: إحنا بحاجة إلك .. بحاجة لزلمة يحمينا ..(عرض حكاية منى، 2005).

كما نلحظ النظرة الذكورية الاســتعلائية للمرأة من خلال المشــهد الحواري بين العم والإخصــائية الاجتماعية، التي تتابع حالة منى، حينما يجيب عن طلبها بالحديث معه: ما بنحكي مع ولايا .. وحينما طلبت منه الحديث مع والدة الفتاة رفض قائلًا: وما عنا ولايا بتحكي مع حدا غريب.

وقد شكل الأداء الجسدي دورًا محوريًا في العرض؛ حيث أشار إلى التراتبية

المجتمعية الموجودة داخل السياق الثقافي الفلسطيني. فنجد على سبيل المثال شخصية آمنة/ الأم منحنية الظهر على الدوام؛ لتجسد من خلال أدائها الجسدي الخاضع القهر الذي تتعرض له المرأة داخل ذلك المجتمع الأبوي. ويكون الأداء الجسدي دلالة سيميولوجية على النظرة الدونية التي تعاني منها المرأة داخل المجتمع الفلسطيني.

ولا يمكننا إغفال موقف المؤسسات المدنية، وحتى القانون الذي يقف مكتوف الأيدي أمام القهر الذي تتعرض له المرأة ويتضح ذلك من حوار الإخصائية الاجتماعية مع الفتاة (منى)، وإشارتها إلى أن كل مؤسسات الدولة لا تستطيع الوقوف بجانبها .. الصحافة والمؤسسات النسوية حتى القانون لا يستطيع أن يحميها. ومن ثم كان الضرب المبرح حتى الموت هو مصير الفتاة التي تمردت على القوانين الذكورية غير العادلة. لتكون المفارقة الدرامية بجعل فستان زفاف منى هو الكفن، وحفل زفافها هو حفل التأبين.

ويظهر موقف القانون المخزي وعبثيته، من خلال القاضـي الذي يرى في قتل الفتاة سببًا للدفاع عن الشرف؛ تلك الجملة الثقافية المثيرة للسخرية حيث يقف القانون في صـف المجتمع الذكوري. ويحكم القاضـي بتبرئة الأب والحكم على العم بالسـجن ثلاثة أشهر فقط.

وقد فُتِح باب النقاش بعد المسرحية ليرى بعض المشاهدين أنه يمكن تصنيف الشخصيات الذكورية؛ الأب والعم والعريس والقاضي بأنهم لا يقبلون بالتغيير وغير ساعين له. أما الشخصيات النسائية في المسرحية؛ فهي شخصيات معنية بإحداث تغيير؛ الفتاة (منى) والإخصائية الاجتماعية والأم التي لا تملك من الأمر شيئًا. أضف إلى ذلك أن بعض الأصوات الذكورية من المتلقين يظهر رفضهم للزواج المبكر والسيطرة المجتمعية الأبوية. لتقوم إحدى الشخصيات بتقمص شخصية القاضي وتغيير النهاية من خلال إعطاء الفتاة الأحقية في رفض الزواج. كما قامت إحدى المشاهِدات بدور الإخصائية الاجتماعية لتغيير النهاية. وحين تفشل بسبب صرامة القوانين، يقوم المتلقون

بمحاولة تشريع قوانين جديدة في القانون. وتقوم إحدى الشخصيات باقتراح محاولة التوعية من خلال ندوات ثقافية. كما سُمِح بإدخال بعض الشخصيات، أحيانًا، لإنتاج نهاية مختلفة؛ بل ومحاولة اقتراح قوانين جديدة ورفعها لصناع القرار.

وبالفعل حدث تغيير في قانون الزواج بعد عرض المسرحية، وأصبح سن الزواج من 18 عامًا؛ حيث تقدمت المؤسسات النّسوية مع وزارة المرأة 8 مارس 2008م بوثيقة لحقوق المرأة للرئيس (أبو مازن) ووافق عليها. وتبنى (أبو مازن) في الثامن من مارس 2009م وثيقة عدم التمييز ضد المرأة. كما أرسل نصًّا إلى الأمم المتحدة بإلزام نفسه إلغاء أشكال التمييز كافة. وأصبحت تلك الوثيقة موجودة على طاولة المشرِّع وأروقة المجلس التشريعي؛ ليكون العرض المسرحي بمثابة أداة مقاومة للتمييز العنصري والتراتبية الذكورية التي تعاني منها الفتيات والنساء في فلسطين.

الخاتمة:

نستخلص مما سبق دور الرؤية الدرامية التي يطرحها (مسرح عشتار) الذي أسسته "إيمان عون" مع "إدوارد المعلم" ومحاولتها تغيير النسقية الثقافية التي نمطت الدور الاجتماعي للمرأة، وجعلتها في مكانة التابع للرجل، وذلك من خلال تفسير وتحليل الواقع وطرح خطاب مسرحي وثقافي مغاير للصورة الذهنية التي كرَّس لها المجتمع الأبوي؛ حيث شكك (مسرح عشتار) في الإرث الشعبي الفلسطيني الذي حاول قولبة المرأة في نموذج الخاضع، محاولًا من خلال الطرح المغاير للخطاب الثقافي المعهود مخالفة كل المعايير والقوالب الجامدة؛ بغية الكشف عن التناقضات داخل الأيديولوجية الأبوية. أضف إلى ذلك تعدد الصور النّسوية التي يطرحها (مسرح عشتار)؛ مما يُعدُّ أحد أشكال التفكيك والتفنيد للبنية الثقافية الذكورية التي طالما كان لها تصور نمطي للمرأة، وكرست له داخل اللاوعي الجمعي للمجتمع الفلسطيني؛ مما أدى إلى مراجعة الذاكرة الجماعية للمجتمع العربي حول المرأة العربية، في محاولة لتغيير تلك الصور النمطية وخلق خطاب مغاير وصورة ذهنية مختلفة عن التي كرس لها المجتمع الأبوي.

ملحق الصور:

(مسرحية "حركة بمحلها"؛ المهندسة نوال تتحدى رئيسها في العمل).

(مسرحية "حركة بمحلها"؛ دنيا وهي تتعرض للرفض في مقابلة العمل، لمرات عديدة).

(مسرحية "حركة بمحلها"؛ أماني متوجهة بالحديث إلى الجمهور عن مأساتها في العمل كونها أم لطفل رضيع).

(مسرحية "حركة بمحلها"؛ أحد طاقم العمل متوجهًا بالحديث إلى الجمهور).

(مسرحية "حركة بمحلها"؛ فضاء اللعب المخصص للفتيات؛ ذلك الفضاء الذي يشبه لعبة الشطرنج).

(مسرحية "حكاية منى"؛ "إيمان عون" تقوم بدور الجوكر لحث الجمهور على التفاعل داخل الحدث).

(مسرحية "حكاية منى"؛ يتضح من خلال الأداء الجسدي؛ التراتبية المجتمعية التي تعاني منها النساء).

(مسرحية "حكاية منى"؛ التكوين المشهدي الذي يصنع مفارقة درامية بين الحياة التي تريدها الطفلة منى؛ متجسدة في اللوحة، وبين الأعراف المجتمعية التي تفرض عليها الزواج قسرًا؛ متجسدة في العريس).

(مسرحية "حكاية منى"؛ العم والأب يعتديان بالضرب على منى والأم تقف مكتوفة الأيدي).

(مسرحية "حكاية منى"؛ أخو الزوج وهي يعتدي على الأم بالضرب كونها تحاول مساعدة ابنتها).

(مسرحية "حكاية منى"؛ منى تصرخ متمردة أثناء عرسها، والعم ينهال عليها بالضرب حتى الموت).

(مسرحية "حكاية منى"؛ المشاهدين وهم يأخذون دورًا فاعلًا في محاولة لتغيير نهاية منى واقتراح حلول بديلة).

الدراسات السابقة:

- داوود، ماهر (2014). صـورة المرأة في النص المسـرحي الشـعري الفلسطيني "دراسة بنائية في نصوص معين بسيسو المسرحية"، رسالة ماجستير، جامعة الأقصى.
- عيســـى، يحيى (2015). اغتراب المرأة الفلســـطينيـة في النص المســـرحي العربي (نماذج مختارة)، الجامعة الأردنية للفنون، مج 8، ع1، 33–56.
- زعبي، كرمة (2018). شخصية المرأة في الدراما والمسرح الفلسطيني في إسرائيل بين السنوات 1967–1997، مجمع اللغة العربية.

الهوامش:

[1] المديرة الفنية لمسرح عشتار. ممثلة حائزة على مجموعة من الجوائز والتكريمات من دول مختلفة. حاصلة على بكالوريوس في العلوم الاجتماعية من جامعة بيت لحم، ودبلوم في السيكودراما. بدأت مشوارها المسرحي مع فرقة الحكواتي في العام 1984، ثم شاركت في تأسيس مسرح عشتار في العام 1991. شاركت بالعديد من المسرحيات، والمسلسلات التلفزيونية، والأفلام الفلسطينية والعالمية. أعدت وأخرجت مجموعة من المسرحيات الشبابية والحرفية. كتبت ونشرت مقالات حول المسرح الفلسطيني. ساهمت في إعداد كتابَيْنِ عن التدريب المسرحي، وكتبت مقدِّمات لعدد من الكتب المسرحية. مدربة دولية معتمدة لتقنيات مسرح المقهورين. شاركت في العديد من المؤتمرات الدولية والمحافل الثقافية العالمية. مثلت فلسطين في مهرجانات مسرحية عربية وعالمية، وبادرت بمشاريع دولية عدة، أهمها: (مونولوجات غزة) في العام 2010م، ومشروع (المونولوجات السورية) في العام 2015م (مؤسسة القطان).

[2] مخرج وممثل مسرحي وأحد مؤسسي مسرح الحكواتي ومسرح عشتار في فلسطين.

[3] كاتبة وأديبة لبنانية.

[4] أديبة وشاعرة سورية.

[5] كان جنرالًا فرنسيًّا ونبيلًا ومشيرًا في الجيش الفرنسي.

[6] شاعر، وصحفي، ومترجم فلسطيني.

[7] تعد مسرحية (باسم الأب والأم والابن) عام 1977م، أُولى المسرحيات التي أنتجتها فرقة الحكواتي. وهي مسرحية واقعية من حيث مضمونها تنقل لنا عبر مشاهد ومناظر ملحمية، مستعينة بالرمز والحكاية والمثل، صورًا اجتماعية وسياسية وتربوية لحياة العائلة الفلسطينية تحت الاحتلال؛ فنشاهد ظلم المجتمع للمرأة، والتربية الخاطئة التي تنتهجها الأم نتيجة لضغوط الاحتلال عليها وعلى شرائح المجتمع الفلسطيني كافة. وتُظهر المسرحية وحشية الاحتلال ضد العمال وضد الشعب الفلسطيني بشكل عام، وتظهر كذلك العدو وهو يسلب الأرض من الفلاح، ومحاولاته لمحو التراث الفلسطيني والاستيلاء على ثقافة الإنسان الفلسطيني (Mahameed, 1989, P. 48,49).

[8] ولد (أوجوستو بوال Augusto Boal) في ريو دي جانيرو/ البرازيل سنة 1931، وتوفي سنة 2009م، وهو في الثامنة والسبعين. درس الهندسة الكيميائية، كما درس المسرح في الولايات المتحدة الأمريكية. في سنة 1974م نشر كتابه الأول (مسرح المقهورين) الذي اشتهر شهرة كبيرة فور ظهوره، وترجم إلى لغات عدة، وصار صاحبه من أعلام المسرح في العالم (نزوى، فقرة ٢).

[9] أطلق مسرح عشتار على مسرح المقهورين (مسرح المنبر)، ورأوا فيه أنه المسرح الذي يعرض مشاهد بسيطة جدًّا عن قهر ما، لكنه قهر حقيقي ملموس من واقع المتفرجين؛ إلا أنه لا يتوقف عند ذلك؛ فهو يفتح المنبر للمتفرج/ الفاعل كي يسهم ويشارك في العرض من خلال اقتراح تصرفات لمواجهة القهر الحادث بتغييره أو تفاديه أو تحجيمه. هكذا يقود (الجوكر)؛ مُيَسِّر الأمسية المسرحية، إلى حوار ونقاش مع الجمهور حتى يظهر متفرج متطوع بفكرة، وهنا يصر الجوكر على أنه لا يمكن اختبار الفكرة بسردها؛ بل ينبغي اختبارها بتطبيقها عمليًّا؛ أي بالصعود بين الممثلين، وتجريب الفكرة محلّ الاقتراح داخل المشهد. ثم يختار المتفرج إحدى الشخصيات المقهورة أو الحليفة للمقهور كي يحل محلها؛ حيث يرى أنها أنسب الشخصيات للقيام بتلك الفكرة، ويختار لحظة محددة من الموقف المسرحي. وبالفعل يرتدي أحد إكسسوارات الشخصية، ويترك الممثلُ مكانَه لهذا المتفرج. ولا مجال بالطبع لأن يحل المتفرج محل القاهر؛ لأنه من غير المنطقي أن يقوم القاهر بالحل وهو صاحب المصلحة الأولى في القهر، كما يتعين على جميع المشاركين احترام أساسيات المنهج بعدم اقتراح حلول غيبية أو خرافية، أو حلول فاسدة قائمة على التحايل والكذب والرشوة بجميع أنواعها، أو حلول عنيفة عدوانية تستخدم العدوان الجسدي الذي يزيد من دائرة القهر ويحيل حتى المقهور إلى قاهر (الفيصل، فقرة7).

[10] عمل مشترك بين مسرح عشتار والجهاز المركزي للإحصاء الفلسطيني، يناقش في إطار كوميدي موضوع العمل النسوي في فلسطين، وما تعانيه النساء عند التقدم للوظائف أو أثناء العمل. كتب العمل "غسان نداف"، وأخرجه "محمد عيد"، ومثَّل فيه: ياسمين شلالدة، ومريم الباشا، ووئام الديري، ورزق إبراهيم، وخليل البطران، وشبلي البو، والموسيقى لأحمد شرباتي، وسينوغرافيا لماشا كابوستينا، وأدار المنصة والتقنيات "محمد قنداح"، والإضاءة "إدوارد معلم"، وإدارة الإنتاج لإيمان عون، وأنتجت المسرحية بمساهمة من الممثلية النرويجية لدى فلسطين.

[11] حيث تحول جمهور المتلقين إلى مشرِّعين، وتحول فضاء اللعب إلى مجلس تشريعي يسمح للجمهور بالتدخل في مجريات الحدث للبحث عن حلول للمشكلة المطروحة واقتراح قوانين، ورفعها للمجلس التشريعي للنظر والبت فيها.

المصادر والمراجع:

أولًا- المراجع العربية:

- الأرشـــيف الرقمي (ب ت). مقطع فيديو يوثق عرض مســـرحية "حكاية منى" من إنتاج مسرح عشتار. *palarchive.org.*
- الخليلي، علي (1977). المرأة في التراث الشعبي الفلسطيني. *مجلة الآداب، ع 7*، 52-57.
- السـبياع، أحمد (2022). الخروج من قاعة المسـرح .. الثورة على تقاليد القاعة الإيطالية في الإنتاج والتلقي، الفيصل.
- السبياع، أحمد (2022). نشأ بعد ثورات خلقت علائق غير تقليدية بالجمهور مسرح المقهورين لأوجستو بوال .. من البرازيل إلى العالم، نزوى.
- السَّـعافين، إبراهيم (1985). نشـأة الرواية والمسـرحية في فلسـطين حتى عام 1948. دار الفكر.
- السويطي، عبدالناصر (2008). اتجاهات الشباب في الجامعات الفلسطينية نحو مكانة المرأة في المجتمع الفلسطيني. حوليات آداب عين شمس، مج36، 111-144.
- الوافي، محمد شافعي (2016). الرمزية في المسرح الفلسطيني: تجلية المعمار الرمزي في
- مسرحيتي الباب، والقبعة والنبي، لغسان كنفاني. مجلة كيرالا، مج5، ع1، 147 – 152.
- بوغنوط، روفيـا (2019). النقـد النســوي العربي المعـاصـــر: قراءة في المفهوم والمنظور .مجلة دراسات وأبحاث، ع34، 277- 292.
- حدَّاد، عبير (1994). المسرح الفلسطينيُّ في الجليل. مطبعة النَّهضة.
- حرارة، محيي ، خضر، سامية، والقليني، فاطمة (2011). المشاركة السياسية للمرأة في المجتمع الفلسطيني. مجلة البحث العلمي في الآداب، ع12، ج2. 431 – 452.
- حسونة، محمد إسماعيل مصطفى (2015). إشارات من النص النسوي: دراسة أسلوبية تحليلية. مجلة جامعة القدس المفتوحة للبحوث الإنسانية والاجتماعية، ع35، 105-132.
- حكاية منى.. تأسيس لـ"المسرح التشريعي" في فلسطين (2011)، الغد.
- زاوي، وعاشور (2022). التحولات المعرفية في مفهوم الأدب النسوي: مقاربة ابستمولوجية. مجلة دراسات وأبحاث، مج14، ع2، 567-575.

- زعبي، كرمة (2015). المسرح الفلسطيني خلال ستين عامًا. مجلة المجمع، ع9، 221 – 243.
- سبتي، سهيلة (2022). مسيرة النقد النسوي الغربي. مجلة الحكمة للدراسات الفلسفية، ع1، 893 – 908.
- سرحان، سمير (ب ت). تجارب جديدة في الفن المسرحي، وزارة الثقافة والشباب والإعلام، دار الشئون الثقافية العامة.
- سعد الله، سالم (2007). الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية، دار الحوار للنشر والتوزيع.
- شبانة، عمر (2005). المخرجة الفلسطينية إيمان عون: مسرحنا يقدم ما يرتقي بذوق الجمهور، الرأي.
- شعلان، سناء كامل أحمد (2009). النقد النسوي. مجلة الفيصل الأدبية، مج6، ع3،4، 82-91.
- عشتار، مسرح (24، أبريل، 2020). مسرحية "حكاية مني". https://www.facebook.com/profile/100063812034392/search/?q=%D8%AD%D9%83%D8%A7%D9%8A%D8%A9%20%D9%85%D9%86%D9%89
- عمارني، محمد، وتواتي، خالد (2019). النقد النسوي العربي: إرهاصات وتجليات .دراسات معاصرة، مج3، ع1، 171-180.
- عون، إيمان (2022). المسرح وإكراهات الوضع السياسي بين القصاء والتبعية، صوت العرب.
- عيسى، يحيى سليم سليمان (2014). آلية الاشتغال على منهج باولو فرايري (التعلم الحواري) في مسرح المقهورين عند أوجستو بوال. مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، مج11، ع1، 503 – 531.
- غنيم، كمال (2003). المسرح الفلسطينيّ. دار الهرم للتراث.
- كلاب، أحمد عاطف محمد. (2017). جهود المرأة الفلسطينية في الدراسات الأدبية: د.سلمى خضراء الجيوسي أنموذجًا. أعمال المؤتمر العلمي الدولي: المرأة الفلسطينية

.....بناء وأدوار في ظل التحديات، مج1، غزة: الجامعة الإسلامية بغزة – كلية التربية ومركز الأبحاث والدراسات (مرصد)، 152-198.

- مقدم، يسرى (2007). النقد النسوي. مجلة علامات، ع27، 96 – 99.
- مهران، سامح حسن (2004). النقد النسوي المسرحي. بحوث في التربية النوعية، ع3، 230 – 263.
- مؤسسة القطان (ب.ت)، إيمان عون، qattanfoundation.org.
- نقرش، وعيسى (2013). توظيف التراث في النص المسرحي الفلسطيني. مجلة جامعة النجاح للأبحاث- العلوم الإنسانية، مج27، ع3، 541-570.
- نقرش، وعيسى (2014). آلية اشتغال المخرج فرانسوا أبو سالم في فرقة مسرح الحكواتي الفلسطيني. مجلة جامعة النجاح للأبحاث- العلوم الإنسانية، مج 28، ع6، 1477-1500.

ثانيًا- المراجع الأجنبية:

- Abu Salem, Francois (2006). Founder, Al HaHakawati Theatre
- Company " Interviewed by Jenny Hughes".
  http://www.docstoc.com/docs/81705972/Francois- Abu-Salem.

- Boal, A (2005). Legislative theatre: Using performance to make
- politics. Routledge.

- Mahameed, Mohammad Abed El- Raouf. (1989). The Pro of Theatrical Movement in West Bank 1967-1987, Taiba -Elmothlath: Dar Ehia' Eltorath.

AIN SHAMS UNIVERSITY

AIN SHAMS UNIVERSITY
MIDDLE EAST RESEARCH CENTER
مركز بحوث الشرق الأوسط
MERC

Middle East Research Journal

Refereed Scientific Journal
(Accredited) Monthly

Vol. 104
October 2024

Issued by
Middle East
Research Center

Fifty Year
Founded in 1974

Issn: 2536 - 9504
Online Issn: 2735 - 5233