

التوظيف التقني لقضايا التغير الاجتماعي في مسرح الريبورتاج النص المسرحي "أصحاب المعالي" أنموذجاً لـ حسن سعد

إعداد

أ.م.د. مروه عبد العليم زلابية

أستاذ المسرح المساعد - كلية التربية النوعية - جامعة المنوفية

marwazlabia@yahoo.com



مجلة البحوث في مجالات التربية النوعية

معرف البحث الرقمي DOI: 10.21608/JEDU.2025.389460.2248

المجلد الحادي عشر العدد 58 . مايو 2025

الترقيم الدولي

P-ISSN: 1687-3424

E- ISSN: 2735-3346

موقع المجلة عبر بنك المعرفة المصري <https://jedu.journals.ekb.eg/>

موقع المجلة <http://jrfse.minia.edu.eg/Hom>

العنوان: كلية التربية النوعية . جامعة المنيا . جمهورية مصر العربية



التوظيف التقني لقضايا التغير الاجتماعي في مسرح الريبورتاج

النص المسرحي "أصحاب المعالي" أنموذجاً لـ حسن سعد

أ.م.د. مروه عبد العليم زلايبة

ملخص البحث:

يهدف البحث إلى معرفة التوظيف التقني لقضايا التغير الاجتماعي، وانعكاساتها على مسرح الريبورتاج، ويعتمد على المنهج السوسيولوجي، وتمثلت العينة في النص المسرحي "أصحاب المعالي" للكاتب "حسن سعد"، وخلصت أهم النتائج إلى:

1. وظف "حسن سعد" تقنياً واقعية النقد الاجتماعي محاكياً فترة حكم الملك "فاروق" قبيل ثورة 1952، ومُسقطاً الأوضاع الراهنة في نصه؛ للكشف عن التقنيات النصية التي تبرز المكان بين الوحدة والتنوع والتغيرات الزمنية وواقعية الشخصيات وتبادل الأدوار وتنوع الأساليب السردية "الحكي التمثيلي" وتقنية "الFLASH باك" وتقنيات الوسائط الاعلامية المتنوعة وتقنيات التحقيق الصحفي واستطلاع الرأي، وإظهار خصائص "مسرح الريبورتاج" من خلال نقده الاجتماعي والسياسي وجمعه بين المسرح والصحافة وأهدافه المعرفية والفنية؛ بهدف التحفيز على المشاركة والتغيير.

2. جمع الكاتب اتجاهين متكاملين في سوسيولوجيا التغير الاجتماعي في النص؛ هما: المثالي: يركز على دور الثقافة، والأيدولوجيا في توجيه فعل "صابر" و"صابرة" (الطبقة العاملة)، والمادي: يبرز العوامل الاقتصادية (البطالة، نقص الموارد المالية وغيرها) والتكنولوجية (التلفزيون)، وصور الكاتب مراحل التغير الاجتماعي، بدءاً من تحدي "صابر" للتقاليد وصولاً إلى الانتقالية؛ لتقويم الأفكار الجديدة، والتمويل؛ لإعادة هيكلة المجتمع، والتطبيق مع حث المثلي على الثورة ضد الباشوات وأحفادهم (الرأسمالية).

3. اشترك المسرح الملحمي والتسجيلي والريبورتاجي في هدف تغيير الواقع نحو الأفضل عبر توظيف المسرح بوصفه أداة للتأثير المجتمعي والثوري وربطه بقضايا المجتمع وإزالة الحواجز مع المثلي؛ ليدفعه للتغيير، وهو ما تبناه "سعد" في رؤيته للدور التعليمي والتحفيزي للمسرح.

الكلمات المفتاحية: التوظيف التقني، قضايا التغير الاجتماعي، مسرح الريبورتاج، أصحاب المعالي،

حسن سعد.

**The Technical Employment of Social Change Issues in Reportage Theatre
The Play "The Esteemed Ones" as a Model by Hassan Saad
Dr.Marwa Abd El-Aleem Zlabia**

Abstract

The research aims to investigate the technical employment of social change issues and their reflections on reportage theatre. It adopts a sociological methodology, with the sample consisting of the dramatic text "Their Excellencies" by the author "Hassan Saad". The most significant findings concluded that:

1. "Saad's" work employs social critique by simulating "King Farouk's" reign before the 1952 revolution, projecting current conditions to reveal textual techniques that emphasize the setting's unity, diversity, and temporal shifts. It highlights character realism, role exchange, and varied narrative styles, including dramatic narration, flashbacks, diverse media, journalistic investigation, and public opinion polling. The research also aims to showcase "reportage theatre's" characteristics through its social and political critique, its blend of theatre and journalism, and its cognitive and artistic objectives, all geared towards stimulating participation and change.

2. The author integrates two complementary sociological approaches to social change: the idealistic, which stresses culture and ideology in guiding the working class characters, "Saber" and "Saber", and the materialistic, which focuses on economic factors like unemployment and lack of resources, and technological factors such as television. The text illustrates stages of social change, beginning with Saber challenging traditions, progressing through transition (for evaluating new ideas), financing (for societal restructuring), and finally to application, while encouraging the audience to revolt against the capitalist "Pashas" and their descendants.

3. "Epic", "documentary", and "reportage" theatre all share the goal of improving reality by using theatre as a tool for societal and revolutionary influence. This involves linking theatre with community issues and dismantling audience barriers to encourage change a vision Saad embraced, understanding theatre's educational and motivational role.

Keywords: Technical employment, issues of social change, reportage theatre, their excellencies, Hassan Saad.

مقدمة البحث:

الفن والحياة متلازمان، والمسرح بوصفه وسيلة فنية وفكرية تعكس الواقع الاجتماعي بكل تفاصيله وتناقضاته يُعد من أقدم وسائل التعبير التي ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بقضايا المجتمع سواء كانت اجتماعية أو سياسية أو اقتصادية أو ثقافية أو دينية، فهو لا يعبر عن تطلعات الأفراد وهمومهم فحسب بل يُعد أيضاً محركاً للتغيير الاجتماعي حيث يدعو إلى التغيير الإيجابي في المجتمع مقدماً نماذج لسلوكيات مرغوبة أو يحذر من نتائج سلبية لسلوكيات قائمة.

ومن هذا المنطلق يبرز المسرح بوصفه أداة اجتماعية فاعلة تُسهم بشكل مباشر في التغيير الاجتماعي وتشكيل الوعي المجتمعي والتحفيز على التغيير، ومحاولة إيجاد حلول مبتكرة للقضايا المعاصرة من خلال توفير فضاء آمن؛ للتعبير عن الأفكار.

لذا نجد أن جيل الكتاب والنقاد المسرحيين في ثمانينيات القرن الماضي سعوا إلى رصد القضايا الاجتماعية، وتوظيف التاريخ والتراث والرمز في أعمالهم، ومن بين أبرز هؤلاء الكاتب: "محفوظ عبد الرحمن"، "صلاح عبد السيد"، "رشاد رشدي"، "رأفت الدويري"، "محمد سلماوي"، "يسري الجندي"، "عبد الغني داود"، "حسن سعد" (*) وغيرهم.

وتأثر هذا الجيل المسرحي سياسياً بالانفتاح والتعدد الحزبي والمقيد والقطاع الخاص وحرية الصحافة وعودة العلاقة مع العالم العربي ورفض التطبيع مع إسرائيل، والسمة الأساسية لأبناء هذا الجيل هي القلق بسبب ضغوط مطالب الحياة، والتأثر الاجتماعي بالتفاوتات الطبقية والاقتصادية؛ مما ولد لديه قلقاً وجودياً وتشتتاً ثقافياً وفكرياً. (أحمد عبد الحي، 2009، ص30، 31)

ولا يختلف هذا التأثير كثيراً عما شهده القرن العشرين؛ حيث عرف هذا القرن مجموعة من الأزمات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والفكرية والحضارية أدت إلى نشوب حربين عالميتين دمويتين وخطيرتين كانت لها نتائج وخيمة على أوروبا بصفة خاصة والانسانية بصفة عامة؛ مما أدى إلى ظهور العديد من الحركات المسرحية مثل: المدرسة "المستقبلية"، "الدادية"، "السيرالية"، "التسجيلية" أو الـ "لوثائية"، "الأوتشرك" أو المسرح الريبورتاجي... (جميل حمداوي، 2020، ص53-73)

تأثراً بهذه التحولات؛ أرسى بريخت دعائم المسرح الـ "لوثائي" بتقديمه "المسرح الملحمي" وربطه بقضايا المجتمع وتبني وجهات نظر متعددة، وأصبح المتلقي مراقباً متخذاً للقرارات، متجاوزاً بذلك مفهوم التطهير،

(*) حسن سعد جمعة حاصل على بكالوريوس الدراما والنقد من المعهد العالي للفنون المسرحية عام 1981، وعُيّن صحفي وناقد مسرحي ثم شغل منصب نائب رئيس التحرير بجريدة الجمهورية وشغل مناصب عدة منها: عضو عامل بنقابة الصحفيين والمهن التمثيلية وعمل مديراً بفرقة مسرح تحت (18) التابعة للبيت الفني للفنون الشعبية والاستعراضية ورئيساً للجمعية المصرية للفنون والثقافة والمسرح، وشارك بالتحكيم والندوات في مهرجانات المسارح بالثقافة الجماهيرية، ومن مؤلفاته: المنشورة بهيئة الكتاب مسرحيات (طريق الخلاص، محاكمة الدكتور سيف، الأعمال الكاملة وتضم أربع مسرحيات) وغيرها، وكتب مسرحيات للأطفال مثل: (أراجوز على لوز، أرض الطيبين، عالم أقزام)، وأخرج العديد من مسرحياته التي قدمت على مسارح مختلفة، ومسرحه ينتمي إلى المسرح السياسي والاجتماعي، وهو دائماً يلامس الواقع في قراءة عميقة، ويقدم فناً حياً ومعاصراً.

واستلهم "بيتر فايس" ذلك منه؛ لِيُنشئ "المسرح التسجيلي"، "مسرح الواقع"، "ومستحدثًا موادًا صحفية ونصوص حوارية موثوقة؛ لتجنب أي مبالغة مسرحية". (Silvia Elias, 2021, Pp23)

يلاحظ تلاقى هذا التوجه مع "مسرح الريبورتاج" أو "مسرح الأوتشرك" أحد أشكال المسرح الاجتماعي التفاعلي، وهذا النوع المسرحي يجمع بين المسرح والصحافة، ويعتمد على التوثيق والحكي والارتجال مع التركيز الأكبر على الحكي، ويستند إلى منهج الاندماج والمعايشة لستانسلافسكي؛ حيث يتناول قضايا اجتماعية وسياسية مُلحة ويوظفها داخل النص المسرحي؛ بهدف اقتراح حلول لهذه القضايا، أو مساعدة المتلقي في تجاوز مشاكله، والسعي إلى تغيير الواقع من حيث إشراكه في التفكير والتفاعل ويستهدف الطبقة الدنيا المهمشة ويسعى إلى رفع الظلم والقهر عنهم وإيصال صوتهم إلى أكبر شريحة ممكنة من الجمهور، وتتميز "دراما الأوتشرك" بتحويل عملية القراءة العميقة للنصوص المسرحية إلى حوار مفتوح بين الكاتب والقارئ ويوسع مداركه وينمي مهاراته العقلية والاجتماعية.

رغم أهمية "مسرح الريبورتاج" واجهت الباحثة صعوبات بالغة في العثور على مراجع عربية وأجنبية تتناوله بشكل مباشر خاصة في المكتبات المصرية المتخصصة، ورغم وجود بعض المراجع عن المسرح الروسي وتركيزها على الواقعية الاشتراكية وارتباط المسرح بالمجتمع وقضايا التغيير الاجتماعي إلا أن ذكره كان نادرًا، بينما حظى المسرح التسجيلي باهتمام بحثي أكبر، وقد برز مصطلح "دراما الأوتشرك" في الدراسات القليلة المتاحة أكثر من "مسرح الريبورتاج" على الرغم من أنهما يشيران إلى المفهوم ذاته.

ومن ثم تأتي أهمية البحث الحالي لرصد تغيرات المجتمع في "مسرح الريبورتاج"، تحديدًا من خلال النص المسرحي "أصحاب المعالي" للكاتب المسرحي والناقد الصحفي "حسن سعد" في قدرتها على تقديم فهم أعمق للحركة الاجتماعية في المجتمع المصري والذي يشهد تغيرات سريعة، وتبني القيم الاشتراكية الثورية.

الدراسات السابقة:

بالاطلاع على الدراسات العربية والأجنبية التي تناولت علاقة النصوص المسرحية بقضايا التغيير الاجتماعي، ودور المسرح وفاعليته في تحقيقه ومنها: دراسة "زينب السيد" (2017) والتي هدفت إلى معالجة قضايا التغيير الاجتماعي في النصوص المسرحية، والتي عرضت على مسرح الطفل في مصر خلال فترة الثمانينات، وتوصلت إلى غلبة المزج بين القديم والحديث؛ لربط الماضي العريق بواقع الأطفال المعاش، ودراسة "أمينة بيومي" (2020) والتي هدفت إلى التعرف على قضايا التغيير الاجتماعي في نصوص "رشاد رشدي" في أوائل الثمانينات، وانعكاسها على أسلوبه الدرامي، وتوصلت إلى أنه أستطاع معالجة قضايا عصره بتوظيف الزمن التاريخي في مسرحياته، وتؤكد دراسة "جوليانا ونادية" Juliana and Nadia (2024, Pp102–111) على قدرة المسرح على إحداث تغيير اجتماعي خاصة عند استخدامه؛ لتمكين الأفراد في المقاومة الجماعية، بالاستناد إلى أعمال "باولو فرييري" و"أوغستو بوال" المؤثرة، وتحديدًا "مسرح المقهورين" توضح الدراسة كيف يمكن للمسرح رفع الوعي بالسياقات القمعية، والحاجة إلى التآمل، وتعزيز ممارسة التغيير المجتمعي.

أما مسرح الريبورتاج/الأوتشرك جاءت دراسة "تشارلز ولي" Charles and Li (2019, Ppv-xvi)؛ لتُعيد التفكير في "أدب الريبورتاج" فغالبًا ما يُعمم النوع الأدبي عند ازدهاره، ويطبق على مجموعة من النصوص، ويُهجَر عند تراجعهِ رغم أهميته؛ بسبب التغيرات الأدبية أو السياسية، وهو المصطلح الذي تبناه الحزب الشيوعي الصيني 1930، واعتبر أداة لتدريب وتلقين الكتاب الثوريين الشباب، وكان شكلًا كتابيًا جديدًا أتاح للكتاب الصينيين الانخراط في الحركة الأدبية عالميًا، بما في ذلك الاتحاد السوفيتي وألمانيا وغيرهم؛ عبر نصوص غير خيالية قصيرة وذات تأثير اجتماعي، ولم تجد الباحثة سوى دراسة عربية واحدة-على حد علمها- أحمد هاني (2024) فتناولت آليات الأداء التمثيلي بين "مسرح المقهورين" و"مسرح الريبورتاج"، لكنها لم تقدم عرضًا مفاهيميًا مفصلاً لمسرح الريبورتاج، بل ركزت على الممثل والمنلقي وطبيعة عروضه، وخلصت الباحثة إلى أن المكتبتين العربية والمصرية تفتقران لهذا النوع من المسرح.

إشكالية البحث وتساؤلاته:

لقد نشأ "مسرح الريبورتاج" في مصر وتطور بشكل غير متعمد؛ ليظهر نمط فني جديد في المسرح المعاصر من قبل كتاب المسرح ضمن سياق تاريخي معقد؛ حيث شهد القرن العشرون العديد من التغيرات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية المتلاحقة خاصة في السبعينيات، وتحديدًا بعد حرب أكتوبر 1973 من بينها مرحلة الانفتاح على الثقافات الغربية، واستمرت في الثمانينيات والتسعينيات، والتي أدت إلى حدوث تغيرات جوهرية في بنية المجتمع.

دفعت هذه التحولات الكاتب المسرحي إلى رصد تلك التغيرات والتعبير عن مشكلات واقعه المجتمعي متأثرًا بحركة الإبداع السائدة في عصره، ويتزامن هذا مع نشأة المسرحية الطليعية المصرية الحديثة مع الثورة؛ حيث اتجه المسرحيون نحو نقد المجتمع وتأسيس القيم الثورية الاشتراكية، وقد تبناه تعبيرًا عن ذاته ومجتمعهم، لا تقليدًا لمسرح "تشيخوف".

لذلك تتبثق إشكالية البحث الحالي من الحاجة الملحة إلى محاولة سد ثغرة بحثية واضحة تمثلت في التباين بين الأهمية الجوهرية لمسرح الريبورتاج الذي يُعد ثورة ضد الأشكال التقليدية للدراما ويعتبر منطقة إلتقاء بين المسرح والصحافة، وبوصفه أداة فاعلة؛ لرصد وتحليل قضايا التغير الاجتماعي، وبين النقص البين -على حد علم الباحثة- في الدراسات المتخصصة التي تتناوله بشكل مباشر، أو تلك التي تجمع بين متغيرات البحث.

وبناءً على ما سبق عرضه. وجدت الباحثة منطلقًا منطقيًا وضروريًا، لرصد التوظيف التقني لقضايا التغير الاجتماعي في "مسرح الريبورتاج"، وقد تجلّى ذلك بوضوح في مسرحيات الكاتب المسرحي والناقد الصحفي "حسن سعد"؛ بهدف تقديم فهم أعمق للحركة الاجتماعية في المجتمع المصري المعاصر، وانتقاده للأوضاع السائدة فيه، ومحاولة إحداث تغيير في الأنماط المجتمعية المتعارف عليها، بما يعكس اهتمامه بالواقعية الاشتراكية؛ لذا تتحدد إشكالية البحث الحالي في التساؤل الرئيس التالي:

كيف وظف الكاتب حسن سعد تقنيًا قضايا التغير الاجتماعي في مسرح الريبورتاج داخل النص المسرحي "أصحاب المعالي"؟

ويُتفرع من هذا التساؤل عدة تساؤلات فرعية وهي:

1. ما التقنيات النصية التي استخدمها الكاتب "حسن سعد"؛ للكشف عن خصائص مسرح الريبورتاج في النص المسرحي "أصحاب المعالي"؟
2. كيف تناول الكاتب درامياً مراحل واتجاهات التغير الاجتماعي وتأثيرها على بنية المجتمع المصري في النص محل البحث؟
3. كيف وظف الكاتب "مسرح الريبورتاج" بوصفه أداة توعوية للتأثير المجتمعي في النص محل البحث؟
4. ما أوجه الاتفاق بين المسرح الملحمي والتسجيلي والريبورتاجي في تحقيق غاية مشتركة، ومدى انعكاس ذلك في النص محل البحث؟

أهمية البحث:

يهتم البحث الحالي بدراسة التوظيف التقني لقضايا التغير الاجتماعي وانعكاساتها على المجتمع المصري، والتي يتناولها "مسرح الريبورتاج" مقترحاً حلولاً لها، والتركيز على دراسة هذا النوع من المسرح الذي لم يُتناول بشكل كافٍ في الدراسات والأدبيات العربية والأجنبية؛ مما يستدعي الحاجة؛ لتحديد تقنياته النصية وخصائصه المشتركة مع كل من المسرح "الملحمي، التسجيلي"، وأهمية دراسة أعمال الكاتب "حسن سعد" والذي لم يحظ إنتاجه المسرحي الغزير بالدراسة الكافية، وقد تُسهم نتائج البحث الحالي في توجيه اهتمام الباحثين والمسرحيين في مصر نحو دراسة "مسرح الريبورتاج" مع التركيز على خصائصه وطبيعته التي تجمع بين المسرح والصحافة، ودور الكاتب في معالجة قضايا التغير الاجتماعي درامياً والمرتبطة بهذا النوع المسرحي لتحقيق التغيير.

أهداف البحث:

يهدف البحث إلى الكشف عن التقنيات النصية التي وظفها الكاتب "حسن سعد" وانعكاساتها في معالجة قضايا التغير الاجتماعي درامياً في "مسرح الريبورتاج"، وذلك من خلال تحليل النص المسرحي "أصحاب المعالي" وفقاً لخصائص هذا النوع المسرحي الذي يقع في منطقة إنقاء المسرح والصحافة، والتعرف على الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية التي أثرت في تناول تلك القضايا درامياً ومناقشتها؛ بهدف اقتراح حلول للمتلقي، وتحديد مدى اتفاق أهداف وخصائص "مسرح الريبورتاج" مع "المسرح الملحمي والتسجيلي"، وانعكاس ذلك في تبني الكاتب لتلك الغاية.

منهج البحث ونوعه:

يُعد البحث الحالي ضمن الدراسات السوسيولوجية التي تعتمد على المنهج الوصفي التحليلي، وتهدف إلى دراسة التوظيف التقني لقضايا التغير الاجتماعي المنعكسة في فترة معينة؛ لرصد التغيرات التي طرأت على المجتمع المصري، ودراسة ونقد وتحليل العلاقة بين النص المسرحي "أصحاب المعالي" والمجتمع الذي

صوره "سعد"، بما يشمل من أشكال التعبير الجماعية المختلفة وطبيعة المعيشة وصراع الطبقات ونظام الحكم والرأسمالية الفاسدة، وذلك؛ بهدف إيضاح الحياة الاجتماعية بتفاصيلها، وإحداث التغيير الإيجابي من خلال طرح القضايا الاجتماعية والسياسية الراهنة في "مسرح الريبورتاج".

يشير مفهوم "سوسيولوجيا الدراما" إلى الأحوال والظروف التي تُنتج الآداب والفنون بوصفها قوى معرفية رائدة (جورج لوكانش، 2016، ص73)، ويُسهّم "المنهج السوسيولوجي" في تعميق فهم الإنسان لعلاقته بمجتمعه من خلال دراسة مضمون الأعمال المسرحية ودلالاتها في عصرنا أو في فترة محددة؛ بهدف تجديد الرؤى المتنوعة للمجتمع في ذلك العصر، وقد اتخذت الدراسة من التفسير السوسيولوجي منطلقاً لتحليل، ونقد المضمون باعتباره جزءاً لا يتجزأ من الشكل. (فاطمة محمد، 1994، ص10، 5)

عينة البحث:

تتمثل في النص المسرحي "أصحاب المعالي" للكاتب "حسن سعد"، الذي نُشر عام 2003م؛ حيث اختير النص نظراً لكون "سعد" كاتباً مسرحياً وناقداً صحفياً قد طوع أدواته الفنية؛ لرصد التغيرات المجتمعية في مصر خاصةً خلال فترة حكم الملك فاروق قبيل ثورة يوليو 1952، ويُشير النص إلى الفروق الطبقيّة السائدة آنذاك ويطرح قضايا راهنة، وهذا يتماشى مع اهتمامات مسرح الريبورتاج الذي يجمع بين المسرح والصحافة محاولاً اقتراح حلول لهذه القضايا، وإيصال صوت المهمشين للجمهور، وتغيير الواقع عبر إشراك المتلقي في التفكير والتفاعل.

مصطلحات البحث:

التوظيف التقني: التقنيات Techniques أي المبادئ والقواعد والأساليب العامة التي تحدد كيفية الكتابة الأدبية والدرامية، والتي تميز كاتباً عن آخر (محمد عناني، 2003، ص16، 17)؛ لذا فالتقنية أداة مهنية وفنية ولغوية خاصة توظف من قبل الكاتب بطريقة معينة؛ لإنتاج تأثير معين داخل النص الأدبي. (حازم شحاتة، 2014، ص41-46)

التعريف الإجرائي: الأساليب الفنية والوسائل الدرامية التي اتبعتها "سعد"؛ لتوظيف عناصر البنية الدرامية؛ مما يُنتج نصّاً مسرحياً؛ لتوصيل رسالة ما إلى المتلقي، وهي تحول عناصر النص الدرامي إلى تقنية، وأنّ العنصر الواحد له وظائف وتقنيات متعددة، ويمكن استخدام عنصر أو أكثر في صنع تقنية واحدة داخل النص.

قضايا التغيير الاجتماعي: "التغيير يعني الاختلاف ما بين الحالة الجديدة والقديمية، أو اختلاف الشيء عما كان عليه خلال مدة زمنية محددة، بينما (التغيير) حينما تضاف له كلمة اجتماعي سيصبح المصطلح معناه كل ما يتعلق بالمجتمع؛ أي التغيير الذي يحدث داخل المجتمع وبنائه الاجتماعي خلال مدة من الزمن" (محمد الدقس، 1987، ص15)، وهو "التغيرات التي تحدث في التنظيم الاجتماعي؛ أي في بناء المجتمع ووظائف هذا البناء المتعددة والمختلفة". (محمد غيث، 1966، ص25)

التعريف الإجرائي: هو سلسلة تحولات بنيوية ونظامية في المجتمع نتيجة قضايا محلية ودولية تشمل مختلف جوانب الحياة، وتتميز بالاستمرار والتأثير العميق على المجتمع وبناءه الاجتماعي خلال فترة

زمنية محددة، وقد دفع هذا التغير الكبير في العقود الأخيرة من القرن العشرين كتاب المسرح المصري؛ لاستكشافه في أعمالهم محاولين فهم أسبابه وآثاره، وتقديم رؤى وحلول لقضايا المجتمع المعاصرة، ومناقشتها من خلال المسرح، ومقارنة الماضي بالحاضر.

مسرح الريبورتاج "الأوتشرك": يعرفه "مندور" بأنه من الثورات التي ظهرت ضد الصور التقليدية لفن الدراما؛ نتيجة لظهور أهداف جديدة لفن المسرح. ففي الاتحاد السوفيتي ظهر فن مسرحي باسم "الأوتشرك" وهي كلمة روسية معناها في المصطلح الصحفي "تحقيق صحفي"، "ريبورتاج درامي"، "استطلاع صحفي" أي استطلاع؛ لنتائج حدث أو ظاهرة سياسية أو اجتماعية كبيرة، وعرض نتائجها في صورة درامية أي في شكل أحداث وشخصيات وحوار. (محمد مندور، 1979، ص164، 165)

"مسرح الأوتشرك" مسرح جديد ينزاح عن "المسرح الأرسطي" ووحداته الثلاث، ويعني "مسرح الريبورتاج"، أي أنه مسرح الظواهر الاجتماعية والسياسية الكبرى، وذلك بالبحث عن أسبابها ونتائجها، ويقدم الموضوع بطريقة صحفية واقعية في شكل استطلاع، وتقرير تسجيلي، ومن ثم يتحول المسرح إلى جريدة حية ناطقة تعتمد على التحليل والاستقراء". (جميل حمداوي، 2020، ص71)

التعريف الإجرائي: هو شكل مسرحي تقريرى ظهر أواخر القرن العشرين يمزج بين المسرح والصحافة، ويعتمد على تقديم استطلاعات وتحقيقات وريبورتاجات درامية بأسلوب توثيق واقعي مباشر، ويعالج قضايا اجتماعية وسياسية واقتصادية معاصرة؛ ثم يدرس آثارها على المجتمع من خلال معالجتها درامياً في شكل أحداث وشخصيات وحوار...، وهو ما يختلف عن الشكل التقليدي للمسرحيات؛ بهدف كشف الحقائق وإثارة النقاش ورفع وعي المتلقي؛ مما يعزز من تأثيره بوصفه أداة توعوية وتوثيقية مؤثرة في التغير الاجتماعي.

مدخل مفاهيمي:

أولاً: رصد التغير الاجتماعي في المسرح المصري من منظور الواقعية الاشتراكية:

بالنظر إلى طبيعة المجتمعات الإنسانية التي تتسم بالتغير المستمر في مختلف مظاهرها يُعد التغير الاجتماعي ظاهرة كونية طبيعية تخضع لها جميع المجتمعات، وإن تباينت سرعة هذا التغير بين الظواهر المختلفة، وبالرغم من حداثة المصطلح نسبياً في الدراسات العلمية، فإن الاهتمام به وملاحظته يعودان إلى عصور قديمة.

وقد يتخذ التغير الاجتماعي اتجاهاً إيجابياً يعكس التقدم أو اتجاهاً سلبياً يشير إلى التخلف؛ مما يؤكد على أنه ليس عملية أحادية الاتجاه، ويتطابق المفهوم الحديث للتغير الاجتماعي مع مفهوم التنمية الاجتماعية، إلا أن التنمية تتميز بكونها ذات أبعاد اجتماعية مستمرة، ولا تتضمن أي جوانب سلبية. (دلال استيتية، 2010، ص21-28)

تحدد مراحل وعوامل التغير الاجتماعي في التالي:

1. مرحلة التحدي: وهي نقطة البداية في عملية التطور وتتم من قبل المجتمع التقليدي.

2. مرحلة الانتقال: وهي مرحلة متدرجة تنتقل من أيدي التقليديين إلى أيدي التقدميين، وفي بعض الأحيان مشاركة بين أفكارهما، ويمكن تسميتها بمرحلة تقويم الأفكار الجديدة، فيكون الصراع هنا دائراً بين القديم والجديد.

3. مرحلة التمويل: وهي إعادة التنظيم الجذري للبناء المتغير من جميع جوانبه.

4. مرحلة تطبيق الأفكار الجديدة: وتُمثل نقطة التحول النهائية؛ حيث تقوم النظم والمؤسسات على أسس جديدة ومتطورة نابعة من عملية التغير ذاتها.

عُرف التغير الاجتماعي في الدراسات السوسيولوجية بأنه تغير كمي أو كيفي، وهو سمة ملازمة للوجود الاجتماعي، وينشأ هذا التغير؛ نتيجة لعوامل اقتصادية وسياسية وثقافية ودينية وأيدولوجية وتكنولوجية أو حروب وثورات، ويشمل تغيراً في خصائص الأفراد والمجتمع؛ مما يؤدي إلى تحولات في البناء الاجتماعي ونظمه.

وبحدد "هاني بهاء الدين" (2018، ص 13-20) اتجاهين رئيسيين للحنمية السوسيولوجية في عملية التغير الاجتماعي وهما:

1. الاتجاه المثالي: هيمنت "نظرية التحديث" في خمسينيات وستينيات القرن العشرين معتبرة المجتمعات الغربية نموذجاً للتطور، وثقافات العالم الثالث عائقاً، وتراجعت النظرية في السبعينيات نتيجة للتغيرات السياسية الدولية، ونهضة حركات الإحياء الثقافي بالعالم الثالث؛ مما عزز قدرتهم على النقد الذاتي والاستقلالية، وأكد "بارسونز" على دور الثقافة والأيدولوجيا في تشكيل الفعل الاجتماعي وتوجيه التطور؛ لذا "لا يحدث تغير في البناء الاجتماعي إلا بحدوث تغيرات في الوظائف والأدوار". (هربرت سبنسر، 1984، ص 26)

2. الاتجاه المادي: "هنا تبرز الحنمية الاجتماعية في المقدمة ومفادها أن الأفعال الاجتماعية محددة كلية بالموثرات الثقافية والاجتماعية دون اعتبار للعوامل الأخرى السيكولوجية والبيولوجية والجغرافية". ورغم من تباين الاتجاهين: "المادي" و"المثالي" نظرياً إلا إنهما يتكاملان في فهم ديناميكيات التغير الاجتماعي؛ مما أدى لظهور نظريات عديدة في سوسيولوجيا التغير والتنمية، ويُستنتج من استقراء الحتميات السوسيولوجية؛ أهمية العامل الاجتماعي في إحداث التحول، وتؤكد على العلاقة الجدلية المتبادلة بين الفكر والواقع.

وبناءً على ما سبق تبرز الحنمية السيكولوجية مؤكدة أن العامل النفسي هو المحرك الأساسي لتحول المجتمع، وتعتبر الحنمية الاقتصادية عند "ماركس"، إحدى أبرز تجليات الاتجاه المادي في سوسيولوجيا التغير، يُضاف لذلك الحنمية التكنولوجية، وهي عامل حاسم في التغير. (هاني بهاء الدين، 2018، ص 23-26) التغير الاجتماعي ملازم للمجتمعات، ويتجلى في تأثير المسرح على تغيير الفرد والمجتمع، ومع تسارع التغيرات في المجتمعات العربية والأفريقية، يواجه المسرحيون تحدياً لابتكار أساليب جديدة؛ لمواكبة هذا التغيير وتوجيهه. (راندا رزق، 2023، ص 38، 39)

ويؤكد "تولستوي" على دور الواقعية الاشتراكية الماركسية في تغيير الحياة؛ حيث يرى "بيردياييف" أن الماركسية ليست مجرد علم أو سياسة، بل عقيدة ودين، وهو ما يفسر قوتها. (فلاديمير أكيموف، 2023، ص47)

يُعرف "ماركس" الرأسمالية سوسيولوجيًا: بأنها مؤسسة السيطرة على الانتاج، وتوضح كيفية تفاعل المعطيات السوسيولوجية مثل: "المصلحة الطبقية، السلوك الطبقي والتبادل بين الطبقات" في هذا السياق (جوزيف أ شومبيتر، 2011، ص103)، وتتزايد أهمية الحركات المضادة التحويلية في ظل الأزمات البيئية والاجتماعية العالمية المرتبطة بتأثيرات الرأسمالية العابرة للحدود، والتي تسعى إلى تسليع جميع مظاهر الحياة، مادية كانت أم غير مادية. (Michael Wrentschur, et al, 2025)

الواقعية: منهج يركز على الدراسة الموضوعية لحياة الإنسان ضمن سياقاته الاجتماعية والاقتصادية؛ بهدف فهم وتحسين أوضاعه، وتتسم بالتركيز على حوادث واقعية محددة، وتجنب الإثارة الدرامية المصطنعة مع التأكيد على دوافع الشخصيات وتفسير سلوكها في ضوء القوى الاجتماعية المؤثرة، وغالبًا ما تهتم بفئات المجتمع العامة وقضاياهم. (إبراهيم حمادة، 1971، ص314-315).

"لذا من الضروري دراسة المسرح ضمن إطاره الاجتماعي الراهن" (عبد المنعم تليمة، 1986، ص120)، وتتداخل الأبعاد السياسية والاجتماعية في المسرحيات الاجتماعية؛ مما يستدعي عدم الفصل بينهما. "المسرح منذ البداية يحتل مكان الصدارة في التعبير غير الرسمي عن الأحداث والآمال التي قامت الثورة من أجل تحقيقها" (رشاد رشدي، 1966، ص9)، والمسرح بين العرب المحدثين "ولد فنًا سياسيًا". (تمارا بوتيتسيفا، 1981، ص89)

شهد المسرح في القرنين التاسع عشر والعشرين تحولات جذرية بظهور المسارح الحرة والدراما الجديدة، واتجاه المسرحيين الأوروبيين نحو محاكاة الواقع، وقاد هذا التوجه مسرحيون شباب في إنجلترا وكتاب "الأسلوب الجديد" منذ فترة الستينيات، وامتد تأثيرهم إلى رواد الدراما الجديدة مثل: "غيرهارد هاوبتمان"، "أوغست"، "موريس" الذين ركزوا على الإنسان ومكانته في المجتمع. (لودميلا نيكراسوفا، 2018، ص7-8)

وقد تميز المجتمع المصري قبل ثورة يوليو 1952 بنقاوت طبقي حاد بسيطرة النخبة على قمة الهرم، بينما عانت الطبقة الدنيا من فقر مدقع، وظهرت الطبقة الوسطى الثورية بعد الثورة، وتعد ملتقى فكري وقيمي ووسيط بين الطبقتين؛ مما أحدث تغييرًا في البنية الاجتماعية، وظهور طبقات جديدة مثل: "برجوازية متوسطة" و"بيروقراطية" و"صغار الفلاحين". (فاطمة محمد، 1994، ص21، 19)

أحدثت الثورة تحولات اجتماعية واسعة النطاق على الأسرة المصرية شملت إعادة توزيع الأراضي، وإصدار قوانين الاشتراكية، والتخلص من التبعية والهجرة إلى الدول العربية وغيرها، وأسهم ذلك في الحد من المشكلات الأسرية (فاطمة محمد، 1994، ص23)؛ مما انعكس على بنية الأسرة بوصفها الوحدة الاجتماعية الأساسية في التنشئة. (عبد المجيد منصور وزكريا الشربيني، 2000، ص143)

وأطلقت الثورة الطاقات الكامنة لدى الجماهير والفنانين والكتاب؛ مما أنتج حركة مسرحية نهضوية

واسعة، وعقبها برز كتاب تبنا تنوعاً في الألوان المسرحية. (راندا رزق، 2023، ص87)

تلازمت نشأة المسرحية الطليعية المصرية الحديثة مع الثورة، وقد اتجه المسرحيون نحو نقد المجتمع، وتأصيل القيم الثورية الاشتراكية. (محمد عنبر، 1966، ص223، 224)

وعلى الرغم من التأييد الشعبي للمتقنين ذوي التوجه الجمهوري والاشتراكي أظهرت أعمال بعض المسرحيين قلقاً إزاء التحولات السياسية والاجتماعية المصاحبة للثورة، وسرعان ما اتجه الكتاب في معالجة تناقضات الواقع وتغييراته، وتبني مواقف فكرية واضحة تجاه الصراعات الطبقية (فاطمة محمد، 1994، ص8، 9)؛ لذا "دعت الثورة إلى تبني الفلسفة الاشتراكية فكراً وعملاً، كما دعى لها مندور في الأدب والفن". (عفاف عبد الله يمانى، 2012، ص29)

يقول "مندور": "أن تطور الفكر الواقعي النقدي وصل لصورته الناضجة في أعمال توفيق الحكيم ومن تبعوه من كتاب مسرحيين من أبرزهم: "نعمان عاشور" و"سعد الدين وهبة" و"لطفى الخولي" و"يوسف إدريس"؛ حيث يقدمون مسرحيات عن التغير الاجتماعي (سمير سرحان، 1987، ص169-171)؛ نتيجة لذلك شهد المسرح المصري بعد الثورة دعوات؛ لتطوير مسرح عربي أصيل بعيداً عن الصيغة الغربية بقيادة "يوسف إدريس" و"توفيق الحكيم". (راندا رزق، 2023، ص79-80)

وأدت قرارات يوليو إلى تزايد قبضة السلطة في مصر، وبرز جيل جديد مثل: "رشاد رشدي" و"ألفريد فرج" و"عبد الرحمن الشرقاوي" وآخرين، استخدم الإسقاط والرمزية؛ للتعبير عن قضايا الحرية والديمقراطية؛ لتجاوز الرقابة متأثرين بالمسرح العالمي وخاصة "بريخت"، وبعد نكسة 1967، اتجه المسرح نحو الكوميديا، وظهرت جماعات مسرحية ثائرة وتبني الواقعية الاشتراكية. (فاطمة محمد، 1994، ص9، 12)

واستمر ازدهار المسرح المصري حتى منتصف الستينيات مدفوعاً بالمناخ الثقافي والأجهزة التي وفرتها الثورة، وقدم المسرح الجاد الرسمي آنذاك فكراً وصيغاً مسرحية تقدمية معبراً عن وعي الشعب آنذاك. (علي الراعي، 1980، ص181)

شهد مسرح الثمانينيات توجهاً نحو معالجة القضايا السياسية والاجتماعية تجسد في أعمال كتاب مثل: "نبيل بدران" و"محفوظ عبد الرحمن" و"صلاح عبد السيد" و"صفوت شعلان" و"صلاح الغمري" و"يسري الجندي"، وأهتم "الدويري" و"محمد سلماوي" بالتجديد، وبرز المسرح الشعري ذو المضمون السياسي والتراثي في التسعينيات، وهي فترة شهدت انحساراً في الحركة المسرحية وغياباً للمسرح الهادف (راندا رزق، 2023، ص81، 82)، "ولم تختلف وتيرة التغير كثيراً في عقد التسعينيات؛ حيث عانى أبناء هذا الجيل من البطالة، وحاولوا تخطي عقبات السبعينيات". (تامر فايز، 2024، ص108)

زعم القرن العشرون تبني الإنسان هدفاً نهائياً عبر تجارب اشتراكية قهرية افترضت تدخلاً مؤقتاً للدولة. انتهى غالباً بسيطرة بيروقراطية وتحولها لمحرك خصخصة وتقويض المكاسب الاجتماعية مثل: تجربتي "جورباتشوف" الروسي و"السادات"، ومع نهاية القرن تجاوزت ظروف الإنتاج الرأسمالي الحدود القومية؛ مما أضعف تدخل الدولة. (محمد شليبي، 1995، ص11-15)

ومن ثم فإن المسرح والمجتمع بينهما علاقة هندسية قد تكون عكسية وقد تكون طردية بمعنى أنه حينما

تزيد الضغوط بشدة على المجتمع يظهر المسرح، ويبرز ويتقدم؛ ليظهر دوره الهام في تغيير المجتمع". (رشاد رشدي، 1957، ص177)

ثانياً: مسرح الريبورتاج وأبرز رواده:

تُعد روسيا رائدة في تبني الواقعية الاشتراكية، و"دراما الأوتشرك" التي تأثرت بالفلسفة الماركسية؛ حيث قدم المسرح الروسي، فالسوفيتي للعالم إهامات بارزة، وتكفي أسماء مثل: "تشخوف" و"ماكسيم غوركي" و"ستانسلافسكي" و"مايرهولد" وآخرون، أو عناوين من قبيل "مسرح البولشوي" أو "مسرح الفن"، تكفي لمعرفة هذه الاسهامات. (محمد عبد الفتاح، 1988، ص34)

يُعد "تشخوف"، بشهرته وتكرار عروضه، ثاني أهم كاتب مسرحي بعد شكسبير كما يعتبر معبراً شاملاً عن جميع أشكال الدراما بدءاً من العصر الإليزابيثي وحتى يومنا هذا. (لورينس سينيليك، 2010، ص17)

ابتكر "تشخوف" قبيل الثورة البلشفية أسلوب "الأوتشرك"، وهو شكل درامي تقريبي، ويتناول أحداثاً اجتماعية آنية. مقدماً وجهة نظر الكاتب بأسلوب درامي، واستخدمته السلطات السوفيتية؛ لقياس الرأي العام، وتنفيذ سياساتها الإعلامية، ويمثل "الأوتشرك" مزيجاً فريداً من الأدب والواقع. (<https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=212007>)

ولدينا مثالان لهذا النمط من "مسرح الأوتشرك" عند "تشخوف"، هما: مسرحيتا "الشقيقات الثلاث" و"الخال فانيا" واللذان يعبران عن اليأس العاجز عن بلوغ الإصلاح والثورة، وتنتهي جميع المحاولات بخيبة الأمل فكل واحد من هؤلاء يخطئ هدفه برغم سعيه إلى تحقيقه، وتطور "مسرح الأوتشرك" عند "غوركي"؛ ليعكس مرحلة أكثر إيجابية من مسرح "تشخوف" بحكم التطور الزمني وتغير الظروف لذا، نلاحظ في مسرحية "الحضيض" لـ "غوركي" نقلة حقيقية تتجلى في ثورية شخصياتها وقدرتها على تحويل الواقع ومحاولة تغييره، ويعد أدب "غوركي" تمهيداً حقيقياً للأدب الواقعي الاشتراكي، وعلى الرغم من أوجه الخلاف التي ظهرت بينهما فإن "غوركي" ظل محافظاً ومتبعاً نفس الاتجاه الفني الذي سار عليه "تشخوف". (جون تيلر، 1991، ص68-72)

بعد نجاح الثورة الروسية 1917، ظهر فن "الأوتشرك" المسرحي، وهو شكل من أشكال التحقيق الصحفي الدرامي سعى إلى ترسيخ مفاهيم الثورة الماركسية وتناول قضايا سياسية واقتصادية واجتماعية، واستخدم الأماكن العامة بوصفها فضاء للعرض متجاوزاً القواعد المسرحية التقليدية، ورغم قصر عمر هذا النوع الفني الجديد في روسيا فقد استمر في ألمانيا بعد الحرب العالمية الأولى؛ ليعكس الوعي السياسي المتزايد والحاجة إلى فن احتجاجي تحريضي. (محمد عزام، 2003، ص195، 196)

يُعد مسرح "سوفريمينك" الصيغة السوفيتية للواقعية الجديدة؛ حيث قدم مسرح الصورة البشرية الحية، وتناول قضايا اجتماعية وسياسية في أسلوب الدراما الوثائقية التي طرحت تساؤلات محظورة، وقاد "يوري لوبيموف" مسرح "تاغانكا" 1917 الروسي، وأصلح التقنية المسرحية مستفيداً من بريخت والمسرح الشرقي، وقدم مسرحيات ذات نقد اجتماعي. (لودميلا نيكراسوفا، 2018، ص122-135)

شهدت روسيا منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر حركة أدبية ومسرحية واسعة بلغت ذروتها في

انطلاق "مسرح الفن" بموسكو بقيادة ستانيسلافسكي واتجاهه الواقعي، ومع ذلك لم يتواكب هذا المسرح مع التطورات الاجتماعية الداخلية، ولم يتفاعل المناخ الثقافي والفني الروسي مع تياره الواقعي. (سعد أردش، 1998، ص121)

أدى ظهور المذهب الواقعي، إلى بروز كتاب مسرحيين مثل "إيسن" و"برناردشو" و"تشخوف"، أسسوا لنمط جديد من المسرحيات عرف بـ(الدراما الحديثة)، وظهرت أنواع مسرحية جديدة تتجاوز المقومات التقليدية مثل: "المسرح الملحمي"، "الأوتشرك"، "المسرح السحري"، "المسرح الوجودي"، "مسرح اللامعقول". (عفاف يمانى، 2012، ص87، 88)

وكان المسرح الروسي رائعاً في فترة الستينيات والسبعينيات والثمانينيات، وتميزت فترة التسعينيات بإدراج المسرح الروسي في السياق الدولي، وأسهم مهرجان "تشخوف العالمي" للمسرح في تعريف المسرح الأوروبي به، وتجاوز عزلته؛ مما زاد الاهتمام به عالمياً. (لودميلا نيكراسوفا، 2018، ص166-168)

وتُعد "أنيت هانيمان" المخرجة الإيطالية، ومؤسسة "مسرح الريبورتاج" في تسعينيات القرن الماضي، وهي من طلاب المخرج العالمي "جروتوفسكي" وعملت معه ممثلة، وبدأت العمل بـ"مسرح الريبورتاج" عام 1998؛ بهدف إعطاء صوت لمن لا صوت لهم مستلهمة عناصر من المسرح والصحافة والأنثروبولوجي - علم الإنسان إلى جانب علم النفس - وجزء من سيكولوجيا الممثلين، وتسعى إلى تقديم عروض مسرحية واقعية تشبه الأفلام؛ بحيث يصدق الجمهور الأحداث والشخصيات المعروضة، وتعتمد على سيكولوجية الممثل؛ لتحقيق تقمص عميق للشخصية المنقولة متجاوزة القواعد المسرحية التقليدية جزئياً بهدف خلق تجربة وجدانية فريدة لدى المتلقي. (أحمد هاني، ص31، 32)

ومن ثم تميز مسرح الريبورتاج بعدم إلزامية مشاركة الجمهور في العرض، ويهدف إلى نقل خبرات فئة معينة وإثارة التعاطف لدى المتلقي (مع إمكانية تفاعل ارتجالي محدود)، ويظل التأثير في اتجاه واحد من الممثل إلى الجمهور على عكس المسرح التفاعلي الذي يتطلب مستوى أعلى من التفاعل، ويشترط مشاركة الجمهور في العرض.

تتفق الدراسات على أن المسرح الروسي يتميز برصد الواقع والدعوة للتغيير، وتصوير شخصيات متنوعة تمثل قطاعات المجتمع، وهو مسرح مهلهل البناء خالٍ من الصراع بين القوى المتضاربة، وهو مسرح سماه "مندور" في مصر بـ"مسرح الريبورتاج" وهو "مسرح الأوتشرك" عند "تشخوف". (حسن محسن، 1979، ص322-323)

ويُعرفه "أحمد هاني" (2024) بأنه مسرح شارع، وشكل من أشكال "مسرح المقهورين"، يندرج ضمن تنويعات المسرح الاجتماعي التفاعلي والاحتفالي، ويتميز بتقديمه عروضاً في أي مكان يتواجد فيه الجمهور، ولا يتطلب تجهيزات مسبقة، ويقدم عروضاً ارتجالية تناقش قضايا حياتية واجتماعية وسياسية، ويهدف إلى تمكين الطبقات المهمشة من التعبير عن مشاكلها، وتحويل المتلقي إلى مشارك إيجابي في البحث عن حلول.

وقد استلهم المسرح العربي هذا النهج؛ حيث قدم كُتاب مثل: "نعمان عاشور" أعمالاً تعكس تأثير الثورة

المصرية الاشتراكية على المجتمع، وقد اهتم نقاد اشتراكيون مثل: "محمد مندور" و"عبد القادر القط"، بهذا النوع من المسرح.

قد تبنى "القط" منهجاً نقدياً يرى في الأدب انعكاساً فنياً وجمالياً لقضايا المجتمع، ووسيلة؛ لتحفيز التغيير والإصلاح. (صوفيا جمعة، 2020، ص 169-171)

شهد المسرح المصري المعاصر بداية من الثمانينيات توطداً في علاقته بالمجتمع؛ حيث ناقش قضاياها المتغيرة، واقترح حلول لها تبعاً لرؤية كل مؤلف مسرحي؛ مما حقق مهامه الاجتماعية الأساسية. (تامر فايز، 2024، ص 107، 108)

يرى "سلام" أن "باكثير" وظف في مسرحياته السياسية التسجيلية كافة العناصر التحريضية معتمداً أسلوب التحقيق الدرامي "الأوتشرك" القائم على عرض القضية، وقد قدم "باكثير" مسرحيات تنتمي إلى هذا النوع من "الريبورتاج المسرحي" وهي مثل: "ملك السودان"، "بالرفاء والبنين"، "الحاجز المستحيل"، "من خلف المعركة".

(<https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=212007>)

يُعد "نعمان عاشور" من أبرز الكتاب الطليعيين، ورائد للدراما المسرحية الواقعية في مصر، وكانت مسرحية (الناس اللي تحت، الناس اللي فوق، عيلة الدغوري) هي البداية لذلك، وكذلك "ألفريد فرج"، "ميخائيل رومان"، وغيرهم. (علي الراعي، 1980، ص 90-94)

"رأى" "مندور" أن الصيغة المسرحية التي يكتب بها "عاشور" تشبه صيغة "الأوتشرك" الروسية، التي تتخذ من الريبورتاج وسيلة فنية لها" (علي الراعي، 1980، ص 94)، ولم يعتمد ابتكار نمط فني جديد في المسرح المعاصر، ولم يؤلف مسرحياته بقصد نقدي؛ لتحقيق هذا الهدف. (محمد مندور، 2020، ص 104)

لذا تبين أن أسلوب عاشور في تقديم الموضوع متعدد القصص والشخصيات، والمتنامي نحو خاتمة ونهاية مؤثرة، ويوازي تقنية درامية عرفت في مسرحيات "تشيخوف"، ورغم ما وُجه لتلك المسرحيات من نقد، فقد أثبتت خصوصيتها في التعبير عن رؤية الكاتب ومجتمعه، وهو ما يبدو أن "عاشور" قد تبناه تعبيراً عن ذاته ومجتمعه، لا تقليداً (علي الراعي، 1980، ص 101)، وتكتفي دراما الأوتشرك عنده بعرض نتائج التغيرات التي أحدثتها الثورة المصرية في ذهنية الطبقة الاجتماعية، وتصور شخصيات ما قبل الثورة بأسلوب يمزج بين الواقعية والرمزية. (عفاف يمانى، 2012، ص 195، 196)

قراءة تقنية في النص الريبورتاجي "أصحاب المعالي" (*):

يسعى البحث الحالي إلى التركيز على التوظيف التقني لقضايا التغيير الاجتماعي وانعكاساتها وفعلها الدرامي المتبلور في خصائص "مسرح الريبورتاج" الذي يقع في منطقة إلتقاء المسرح والصحافة راصداً للواقع والتغيرات السلوكية والقيمية والمعيشية في المجتمع المصري خلال فترة حكم الملك "فاروق"، وثورة يوليو 1952، والكشف عن عواملها وآثارها في البناء الاجتماعي والثقافي بما يتوافق مع النسق الاجتماعي

(*) حسن سعد، (2013)، أصحاب المعالي، تقديم: أحمد سخسوخ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، نصوص مسرحية (25)، الشركة الدولية للطباعة، ص 21-208.

الجديد، والصراع بين القديم والجديد سعيًا نحو الأفضل.

يوضح "سكسوخ" في تقديمه لنص "أصحاب المعالي"، أن المؤلف يتناول قضية وطنية معاصرة ومصيرية تمس المواطنين، ويربط هذا الطرح بتساؤل محوري حول كيفية التعامل مع القوى الرأسمالية الفاسدة التي تستحوذ على رؤوس الأموال، وتستغل ثروات البلاد بطرق غير مشروعة. (حسن سعد، 2013، ص9)

تتألف المسرحية من فصلين (ثمانية مشاهد في الأول وتسعة في الثاني تبدأ وتنتهي بمشهدين افتتاحي وختامي)، وتدور أحداثها حول "صابر" موظف فقير يسرق جهاز كمبيوتر ظناً منه أنه تليفزيون، ويستدعي عن طريق الخطأ شخصيات تاريخية (الباشوات) من عصر الملك "فاروق" عبر الجهاز؛ لتتزل إلى حي الفيلات، واستدعائهم عبر جهاز تحكم، وتتصاعد الأحداث بلقاء الأجداد بالأحفاد بعد خمسين عاماً؛ حيث يقرر الأجداد الإقامة للاطمئنان على ممتلكاتهم، ويفقد "صابر" السيطرة على الشخصيات بعد سرقة الأحفاد لجهاز التحكم، وتتطور الأحداث الدرامية إلى مواجهة (لعبة خطرة) بين "صابر" وزوجته من جهة، و"الأحفاد والباشوات" من جهة أخرى، مستغلين معرفة الماضي وحيل الحاضر، ويثير هذا الصدام ذكرى مؤلمة من طفولة "صابر" تدفعه وزوجته للانتقام، وتدخل معه اللعبة بحماس، متكررين في زي أثرياء عرب تارة وأمريكان تارة أخرى؛ للاستيلاء على أموال الأحفاد، ويستعيد "صابر" جهاز التحكم، ويستدعي الأجداد والأحفاد لمحاكمة رمزية؛ حيث تتولى "صابرة" دور القاضي، وتدين الأحفاد بتهمة الفساد واستغلال الفقراء، ورغم محاولة "صابر" تغيير قواعد اللعبة بتبادل الأدوار يستسلم لحتمية التاريخ، ويعيد "الباشوات" إلى عصرهم، تاركاً تساؤلاً للمتلقي حول استمرار الظلم للأجيال القادمة.

صابر: "أصل أنا سرقت.. قصدي اشتريت تليفزيون طلع كومبيوتر".

صابرة: "الصوت المكسور اللي جاي من بعيد صوت ولدي". (أصحاب المعالي، ص46، 146)

ويقدم النص فكرة واقعية ساخرة تكشف تناقضات الواقع، وتُجسد أفعال القوى الانتهازية التي تسعى لمصالحها على حساب الوطن والمواطنين، وتسلب الضوء على مصير الفقراء، وعجز الشعب رغم ثروات البلاد المنهوبة، ولتحقيق ذلك يطرح الكاتب خطين دراميين: الأول خيالي تاريخي (الباشوات وأحفادهم وزوجاتهم)، والثاني واقعي (صابر وزوجته)، ويتداخل الخطان في النهاية خلال المحكمة؛ ليصبح المشهد غير واضح الحدود بين الواقع والخيال. (حسن سعد، 2013، ص9-18)

أولاً: توظيف التقنيات النصية الواقعية:

يُشجع مسرح الريبورتاج على التجريب والابتكار؛ لتقديم تقنيات تمثيلية وعروض وقصص واقعية مؤثرة؛ لخلق بيئة مناسبة للقضية؛ لإيصال صوت المهمشين، وتجاربهم بصدق للمجتمع والمسؤولين؛ مما قد يخفف عنهم نفسياً، وبذلك يعلن هذا المسرح عن وجود هذه الفئة ويشرك الجمهور بواقعية في قضاياهم؛ لذا تسعى الباحثة إلى رصد وتحليل التقنيات النصية المستخدمة في بناء النص المسرحي وتشكيل عناصره ويمكن استخدام عنصر أو أكثر في صنع تقنية واحدة؛ بهدف تحديد وإظهار خصائص "مسرح الريبورتاج" وتأثيره على المتلقي.

حيث تستخدم الإرشادات المسرحية المكان بوصفه عنصر بصري ودلالي قوي يعكس العلاقات الطبقية وتوزيع السلطة وحالة التهميش ومراحل الصراع الدرامي وتطوره في النص المسرحي.

1. المكان بين الوحدة والتنوع والتغيرات الزمنية: يُلاحظ ثبات المشهد في معظم اللوحات المسرحية المعنونة في الفصل الأول باستثناء الافتتاحية، وقد يرمز ذلك إلى جمود الواقع الاجتماعي والسياسي الذي يعيشه "صابر" وعالمه.

المشهد الأول: (نفس المنظر السابق). (أصحاب المعالي، ص 31)

أما في الفصل الثاني تنتوع مواقع الأحداث داخل فيلات "الباشوات" مركزة على عالمهم المترف المنفصل عن عالم "صابر"؛ مما يبرز الفجوة الطبقية بينهم، وظهر مسكن "صابر" في الخلفية يؤكد على حضوره الدائم؛ حتى في أحداث عالم النخبة وصناع القرار، فنجد ذلك في "المشهد السابع".

المشهد السابع: (على جانب من الطريق يبدو في الخلفية مسكن صابر). (أصحاب المعالي، ص 184)

ثنائية مركزية المكان وتهميش الذات: يقع مسكن "صابر" في منتصف المسرح محاطاً بفيلات "الباشوات"، وغالباً ما يكون غير مرئي أو ثانوي الظهور هذه المركزية المكانية مع التغييب البصري؛ قد تعكس أهميتهما بوصفها قوة فاعلة مهمشة الحقوق، ويوضح وضعه الطبقي الوسطي؛ الذي يعاني من الضغط بين الطبقات العليا والدنيا مع تكرار نفس المنظر السابق في المشهد "الثاني، الثالث، الرابع، الخامس".

المشهد الثاني: (المسرح مقسم إلى مناطق تبين مجموعة من الفيلات: فيلا نزيه باشا والملط باشا ومدكور باشا وهي نفس الفيلات التي سنرى فيها الأحفاد بعد ذلك. في منتصف هذه الفيلات الثلاثة يقع مسكن "صابر" وزوجته "صابرة"، وربما نراه دائماً في المنتصف دون أن نرى مسكنهما، دلالة على وجودهم دائماً في المنتصف "لاهم فوق ولا هم تحت").

المشهد الثامن: (صابر في منتصف المسرح.. لا يبدو من المنظر سوى مسكن صابر وعندما يتحدث عن الباشوات تضاء الفيلل يميناً ويساراً). (أصحاب المعالي، ص 40، 86)

رمزية المسرح الخالي: ظهور المسرح خالياً تماماً في الفصل الأول "المشهد الافتتاحي" و"المشهد السادس" الذي يفقد فيه "صابر" جهاز التحكم يشير ذلك إلى فقدان السيطرة، ووجود جهاز الكمبيوتر "يشبه التلفزيون" يرمز إلى شكل آخر من أشكال السلطة أو التحكم الإعلامي والتكنولوجي، والذي يحاول صابر فهمه أو التعامل معه بخوف.

المشهد الافتتاحي: (المسرح خال تماماً.. يدخل صابر الذي يحمل بين ذراعيه جهاز يشبه جهاز التلفزيون، يضعه في منتصف المسرح ويلف ويدور حوله في حالة رعب كأنما يخشى أن يراه أحد)،

المشهد السادس: (المسرح خال تماماً من أي ديكور، فيما عدا جهاز الكمبيوتر). (أصحاب المعالي، ص 27، 71)

أما في الفصل الثاني بالمشهد الختامي تظهر المنصة والقضبان فقط؛ ويوحى محاكمة حاسمة تاركاً الكاتب النهاية مفتوحة؛ لتأويل يثير تفكير، ووعي المتلقي.

المشهد الأخير: (المسرح خال تماماً من أي ديكور.. فيما عدا منصة وقضبان). (أصحاب

التغيرات التقنية الزمانية والمكانية: تُعرض الأحداث غالباً في "مسرح الريبورتاج" بتسلسلها الزمني الواقعي؛ مما يمنح المتلقي إحساساً بالواقعية والمشاركة في الأحداث، ومع ذلك قد يتضمن النص تحولات زمانية ومكانية مفاجئة ومختلفة، وتتميز هذه التحولات بأنها متصلة ومتتابعة، كما أن تأثيرات التغيرات المعاصرة تنتشر عالمياً خاصةً في ظل التطور التكنولوجي.

يتداخل الماضي والحاضر في النص المسرحي؛ ليرز تأثير الأحداث التاريخية على الواقع المعاصر، كما يتضح في صراع "صابر" الذي يعيش حاضراً بآساً وماضياً متجذراً، ومستقبلاً منتظراً للتغيير؛ مما يخلق لديه قلقاً وتوتراً، وقد وفق الكاتب في تحقيق توازن بين هذه التيارات الزمنية ودمجها ببراعة.

كما حلل "سعد" الزمن النفسي وتقنياته بحرفيه؛ حيث فقد الزمن الموضوعي (الخارجي) معناه، وأصبحت اللحظة ذات دلالة أكبر بينه وبين الزمن الذاتي (الداخلي) للشخصية والمتلقي؛ مما أتاح الاقتراب من عالم الشخصية المضطرب الذي يعيش زمناً متفرداً.

وهذا التصوير المتنامي للزمن أثرى الحدث والشخص، وإيقاع النص، وأبرز القضايا والتجربة الإنسانية؛ لتحقيق الصدق الفني الواقعي، فالكاتب يعتني بتشكيل أزمنته، وبناء مفارقاتها وتقنياتها وعلاقتها وآثارها التي تظهر جلية في بنية النص.

"وفي هذه المسرحية لا نعثر على الزمن بشكله التقليدي؛ حيث تتداخل الأزمنة بعد أن يلتقي باشوات زمان مع أولاد أحفادهم الذين يعمرّون الأرض فساداً، ومثلما تختلط الأزمنة يختلط الموتى بالأحياء والخيال بالواقع". (حسن سعد، 2013، ص18، 19)

ومن ثم وفق الكاتب في توظيف عنصر الزمن والمكان، والتنسيق بينهما، وبين الشخص وأفعاله وأقوالهم محققاً الصدق الفني الواقعي، وقد شكل أزمنته وبنى مفارقاتها وتقنياتها وعلاقتها؛ لتظهر آثارها جلية في بنية النص؛ حيث مزج بين ماضي "الباشوات"، وحاضر "صابر" و"البكوات"، ومثلما تداخل الأزمنة يختلط الموتى بالأحياء والخيال والحلم بالواقع عند إلتقاء "الباشوات" بـ"أحفادهم" مقارنةً بينهما؛ لإبراز التغيرات الاجتماعية، وتأثير الأحداث التاريخية على الواقع المعاصر.

2. واقعية الشخصيات وتبادل الأدوار: تُعد مرونة الشخصية تقنية بارزة في "مسرح الريبورتاج"؛ حيث تجسد أدواراً متنوعة في العرض الواحد، ويعكس التبادل تنوع التجارب المتعلقة بالحدث، والأبعاد الاجتماعية والثقافية والسياسية للقضايا مقدماً رؤية شاملة تتضح في تنقل الممثل بين أدوار الضحايا والمسؤولين أو الشهود.

"يطور ممثل مسرح الريبورتاج من توحده مع الشخصية من خلال مقابلاته وتدريباته ومعايشته للشخصية الواقعية وظروفها". (أحمد هاني، 2024، ص82)

يهدف الكاتب إلى تصوير شخصياته المسرحية؛ لإبراز الجوانب الاجتماعية وتمثيل الواقع المعاصر سعياً؛ لإثارة تعاطف المتلقي، ويتسم الصراع الدرامي بطبيعته الاجتماعية؛ حيث تفرضه الظروف الحياتية والتفاوت الطبقي والشخصية الدرامية وثيقة الصلة بطبقتها وسلوكها يعكس سماتها؛ لتجسدها بشكل مكثف،

وغاية تحرك الشخصيات هي إظهار خصائص المجتمع وظروفه.

تتسم الشخصيات في النص بالحيوية والتأثير في الأحداث؛ مما يمنح النص طابعاً متكاملًا ونابطاً بالحياة، ووظف الكاتب تقنية تبادل الأدوار؛ للدلالة على التغير المستمر في الأوضاع ومؤامرات الأشرار؛ مما يعكس استمرار الفساد، وثبات الصابرين؛ حتى يتحقق الانتصار للخير.

صابر: "وأنا أعمل قاضي".

صابرة: "روح.. وأنت النيابة". (أصحاب المعالي، ص203)

تحمل شخصية "صابر" دلالة اسمه، رمزاً للصبر والثبات في وجه الظلم، ويمثل الحقيقة، ويمثل السلبية والرضا بالواقع؛ لعجزه عن تغييره مجسداً للمستضعفين، ويعبر أيضاً عن المواطن المصري ذي الإرادة القوية عبر التاريخ، فهو بطل دون سلاح بعقله ودهائه مؤمناً حتمية التغير؛ لمواجهة الواقع وحماية الأجيال القادمة.

ص. صابر: "... الدنيا نهار وليل (صمت) النهار بيخلص وبتقصر ساعاته.. لكن في الليل وحتى لو

في ميت ألف لمبة والعة.. الوحدة والغربة المدفونة جوايا لما تطلع، تنفجر في بركان زحمة الليل". (أصحاب المعالي، ص97)

يعكس الحوار معاناة عميقة تتفاقم ليلاً مُبرِّزاً التناقض بين مظهر "صابر" وواقعه النفسي، ويرمز الليل للظلم، بينما يمثل النهار (الفجر) الأمل وبداية صحو جديدة.

يستخدم الكاتب الرمز بكثافة كطاقة تعبيرية تتولد من السياق الدرامي الواقعي، ويتخذ المجتمع مضموناً له، ويهدف إلى الإيحاء بالإحساس. (بيتر بيلينجهام، 2015، ص212)

وتلاحظ الباحثة تأثر "سعد" بـ "سعد الدين وهبة" في مسرحية (السبينة)، وذلك من خلال إعلان "صابر"؛ لانقلاب الأوضاع بين الدرجة الأولى والسبينة.

تمثل "صابرة" زوجة وابنة عم "صابر" الإيجابية، والأمل والسعي؛ للتغيير، وهي صوت الضمير الداعم، وتوقد شعلة الكفاح في "صابر" لاسترداد الحقوق، ويتجاوز ضعفه بها، وترمز لمصر المناضلة والمؤمنة بانتزاع الحق بمهارة، ويرى "سعد" في المرأة رمزاً للبصيرة والتطور.

يشكل "صابر" و "صابرة" معاً رمزاً للواقعية الاشتراكية الإصلاحية وقدرة المستضعفين على التأقلم، فهما ثائران وصاحبان قيمة فلسفية يطالبان بحقوقهما في الحياة، ومُنحت الشخصيتان عمقاً يتجاوز كونهما ناطقين باسم طبقتيهما ليسعيا للتغيير، ممثلين الحاضر والمستقبل، فتجاوز توظيفهما التعبير عن آراء الكاتب؛ ليخضعا لاحتياجات الدراما ويكتسبا صلة عاطفية بالمتلقي.

صابر: "في برد الليل بتغطي بأنفاسك.. باستخبي جوى عنيكى"؛ "ملاحك ملامحي"

صابرة: "عايزاك تفوق وتصحى..؛" "إحنا الغلبة.. إحنا ضحاياكم.. إحنا الشعب". (أصحاب

المعالي، ص142، 143، 200)

يتنوع صراع الشخصيات في النص بين الفكر القديم "صابر"، والجديد "صابرة"، وبين الأجداد والأحفاد، والسلطة، والمستضعفين، والمتمسكين بالواقع، والباحثين عن التغيير، وتتبع الصراعات من الأحقاد

الاجتماعية بين الطبقات والأجيال، وهو ما دفع "سعد"؛ لتوظيف الشخصيات لخدمة هذا الهدف بلمسات فنية وتقنية.

يمثل الباشوات الثلاثة تجسيداً للرأسمالية الفاسدة، والنفوذ والسلطة المتعطرسين؛ ويهتمون كاشفهم بالجنون، واستخدم الكاتب أسماء "الباشوات" للدلالة على أبعاد شخصياتهم وعلاقتها بالرأسمالية، ف"الملط" يوحى بالخبت والثراء المشبوه، و"نزيه" يمثل الأصل المرموق، و"مذكور" شخصية سلبية؛ رغم اسمه الحسن، واستخدام أسماء ذات معانٍ مناقضة للصفات يكشف الزيف والتناقض، ويوجه نقدًا للدعوات الكاذبة، ويضفي عمقاً رمزياً، ويثير السخرية، ويظهر تأثير السلطة في تغيير القيم، ونقد مفهوم النزاهة في ظل الفساد، وهذه التقنية النصية تعمق المعنى وتثري التجربة.

صابر: "أيوة ياوزير يا اسم على غير مسمى". (أصحاب المعالي، ص 196)

الثلاثة: "أصحاب المال... احنا نملك.. أنت وأمثالك ما يملكوش.. أكيد فيه زينا في زمانكم". (أصحاب المعالي، ص 38)

قدم الكاتب "زوجات الباشوات" (الهوانم) بملامح أرستقراطية ولازمة مميزة؛ لتأكيد صورة المرأة الرأسمالية عبر الزمان والمكان، فاسم "نازلي" يوحى بالرقّة والنبيل، والمكانة الرفيعة، لكن لازمتها المتكررة (ضيق التنفس) ناتج عن التهاب البنكرياس الحاد تخلق تناقضاً بين المظهر البرجوازي والضعف الجسدي، وربما تشير إلى ضيق داخلي خفي، ويحمل اسم "صافيناز" أصولاً فارسية تدل على النقاء والطهر والدلال، ويرتبط بالأنوثة والجمال، والرقّة والنبيل، أما "سعادات" فتوحى بشخص يجلب السعادة أو يتمتع بها.

نازلي: "تبتعد" أوف.. هافطس"؛ "...وبعدين أنت عارف البنكرياس بينفح عليه".

صافيناز: "نو، بردون.. مش كل الهوانم.. أنا هانم بنت هانم".

سعادات: "أنا أملك أكثر". (أصحاب المعالي، ص 35، 99، 177)

يؤكد النص على وحدة هدف الشخصيات النمطية لأغلب الاقطاعيين في تلك الفترة الزمنية "الباشوات، الهوانم، البهوات" في سعيهم للسلطة؛ لمواجهة أي خطر يهدد مصالحها وامتيازاتهم. **وجدي:** "يا هوانم.. كفاية خناق.. احنا أهدافنا واحدة.. وتجمعنا ورطة واحدة".

الملط: "... وإيماناً مني بلم شمل العائلة اقترح تكوين اتحاد فيدرالي بينا.. حتى نستطيع مواجه الأخطار...". (أصحاب المعالي، ص 178، 179)

يشير اقتراح الاتحاد الفيدرالي بوصفه نظام سياسي أمريكي إلى قصد الكاتب في تشبيه الوضع في زمن "الباشوات" بما يحدث في أي زمان ومكان؛ حيث يتم تهमيش أي معارض للحكومة المركزية بغض النظر عن هويته.

تُدل شخصيتي عم "صابر" "صبري" وعمته "صابرين"، اللذين يُذكران فقط في الحوار على صبر وتحمل الشعوب العربية في مواجهة الصعاب، ووفاتهما في حادثة الميكروباص المفاجئة، فيرمز إلى فقدان المفاجئ للدعم المالي والسند، والضياح الذي حل بالعرب، وربما يشير إلى النكبة وتداعياتها.

صابر: "الله يرحمهم بقى.. هما الوحدين اللي كانوا بيسلفونا". (أصحاب المعالي، ص 43)

وبالنسبة لدلالات أسماء "أحفاد الباشوات"؛ فإن اسم "وزير" يوحي بنفوذ سياسي وإداري، لا يعكس حقيقة حامله؛ فهو يعاني من عقدة نقص؛ بسبب أصل جده "الملط باشا" المنتمي لعامة الشعب، ويفرض سلطته على بقية الأحفاد، أما "وجدي" فيشير إلى شخص محب وسعيد، رغم كرهه وبغضه للآخرين، وجده "نزيه باشا"، بينما يوحي اسم "عامر" بطول العمر، والتأثير الإيجابي؛ رغم استغلاله السلبي للنفوذ، وجده "مذكور باشا"، وهذا التباين في دلالات الأسماء وصفات الشخصيات يؤكد رؤية الكاتب في إبراز التناقض بين المظهر والجوهر.

وزير: "ماتتسوش أن أنا اللي باشغل مصانعكم وتجارتكم، وبأيدي أنا أحول ملايينكم لورق كوتشينه، ودهبكم لصفيح".

عامر: "أنا نقسم البلد نصين نص ليك ونص ليه.. يعني واحد ياخذ وجه بحري والثاني وجه قبلي والبضاعة كتير وهتكفي".

وجدي: "وناوبين تفضلوا في الدنيا كتير". (أصحاب المعالي، ص 50، 52، 83)

يكشف حوار الشخص عن إدراكهم للتفاوت الطبقي، وإشكالية توزيع الثروة والسلطة بوصفها قضية اجتماعية مستمرة عبر الزمن مؤكداً على حتمية التغيير الاجتماعي.

صابر: "(يرفع يده) مصيبتنا أن كل شيء هنا يالما فوق قوي يالما تحت قوي.. أحنا نعمل ولا نملك وأنتم تملكو بلا عمل.. معادلة صعبة وسخيفة والزمن (صمت) الزمن عمره ما قدر يفك رموزها...". (أصحاب المعالي، ص 63)

شخصية "دولة الباشا" تجسد قوى السلطة المعارضة للحق والعدل منذ بداية الصراع، أما "الخدوي"، فيمثل نموذجاً متنوعاً من الواقع السياسي آنذاك، وأساساً درامياً للصيغة السياسية المباشرة ومعيّاراً للواقعية في النص، ويعد الصراع بين شخصيات النص تجسيداً درامياً للتناقض بين الحلم والواقع.

ومن ثم تبرز خاصية تبادل الأدوار في "مسرح الريبورتاج" بتقمص "صابر" و"صابرة" دوري وكيل النيابة والقاضي، ليوافها اتهامات بالتجاوز والجنون من "الباشوات".

صابر: "دلوقتي جه الدور عليه علشان أسألكم أنا.. أساميكم ويتشتغلوا أيه؟" لازم تفهمو إننا القاضي والدفاع في وقت واحد". (أصحاب المعالي، ص 34، 201)

كما تقمص "صابر" و"صابرة" دور شخصيتين عربيتين، نجحا في خداع "البهوات" بمبلغ زهيد قدره عشرة آلاف جنيه، لكن عندما تقمصا شخصيتين أمريكيتين تمكنا من الحصول على مليون دولار في وقت وجيز جداً؛ مما يؤكد مبدأ لعبة "العسكر والحرامية" التي تتغير قواعدها حسب المنطقة، وتعتمد على السرعة والذكاء في التنفيذ.

صابر: "... وهانروح بعيد ليه نلعب نفس اللعب عسكر وحرامية.. بس نلعب أنا الحرامية وانتوا العسكر". (أصحاب المعالي، ص 207)

موظفاً الكاتب تقنية تبادل الأدوار؛ لتصوير التدخل الأمريكي في الشؤون الداخلية، مجسداً صراعاً بين قوتين: العظمى والمستضعفة (الأغلبية)، ولم يلجأ للتورية الجزئية التي تبدو على النص من الوهلة الأولى،

بل يقدم أحيانًا دلالات مباشرة وقوية لما يود التصريح به.

صابرة: "مهللة) فيري جود مستر صافي.. أنت مخ كبير.. صناعة أمريكي". (أصحاب المعالي، ص163)

يوظف الكاتب تقنياته النصية لخدمة القضايا الاجتماعية عبر شخصياته مقدمًا إياها على مستويين: الأول نمطي بسلوكها وألفاظها المتعارف عليها، والثاني خاص بأسرار مهنتها وحياتها، وهذا التعارض بين النمطية والخصوصية لا يعني إخفاقًا في رسم الشخصيات. إذ لكل منها حياتها العامة والخاصة؛ مما يضفي حيوية على شخوصه، فكل الشخوص تعيش مأساة المجتمع، ويكتشف القارئ أن الحكايات الفردية ليست نغمات متفرقة ومتعارضة، بل تشكل الانطباع العام في نهاية الحدث الدرامي، محولة المجتمع من كيان استاتيكي إلى ديناميكي من خلال شخوصه التي تمثل ملامحه ومكوناته دون أن تفقد ملامحها الفردية وخصائصها الذاتية.

التوظيف الدلالي لحوار الشخصيات وتأويل المعنى: يتميز حوار "مسرح الريبورتاج" بتنوعه الدلالي الملائم لطبيعة ومستويات الشخوص الاجتماعية والنفسية والفكرية؛ مما يضفي حيوية وصدقًا على البناء الدرامي، ويعرض الحوار أفكارهم وعواطفهم ودوافعهم؛ مما يجعلهم مؤثرين في فكر القارئ ووجدانه، ويوظف النص أساليب لغوية متنوعة وفنية تقنية ذات صلة بالقضية مبتعدًا عن التجميل الفني، ومقتربًا من لغة الصحافة؛ للتركيز على دقة نقل الحدث والفكرة بإيجاز.

قدم "سعد" شخوصًا واقعية حية بحوار معبر عن عمق مشاكلهم، وصدق رصدتهم لسلوكهم وصراعاتهم الظاهرة والمكبوتة وأحلامهم وتفاعلهم مع الحدث؛ مما يؤكد أهمية الشخصية النامية ذات العلاقات المتشابكة والمتطورة مثل: شخصية "صابر" و"صابرة"، مجسدًا ثورتهم ضد السلطة، وثورة "البهوات" الضمنية؛ للتحرر من سيطرة "الباشوات"، مانحًا الكاتب النص طابعًا إنسانيًا، وحافزًا للثورات المماثلة، ومولدًا أفكارًا وأحاسيس غنية بالدلالات والإيحاءات.

يُلاحظ شيوع تكرار الكلمات نصًا أو معنى في الحوار؛ للتأكيد على استمرار الرأسمالية الفاسدة، والتقسيم الطبقي عبر الأزمنة والأمكنة، وإن إفراط الكاتب في عرض الملامح الاجتماعية أطال الحوار وأماله؛ للإسهاب، وترجع الباحثة ذلك لطبيعة الكاتب وواقعية "مسرح الريبورتاج"، والتي تميل للسرد والحكي وتحليل العلاقات الاجتماعية، وكان بالإمكان تحقيق الإيجاز دون إخلال بالهدف الدرامي لـ"الأوتشرك".

صابر: "فيه زيكم من الصور آلاف.. يمكن الشكل أغير شوية بحكم سنين العمر.. لكن والله فيه زيكم كتير ألن"؛ "ياولاد الأبالسطة طول عمركم بتسرقونا...".

مذكور: "وراكم وراكم.. هتروحوا مننا فين".

وجدي: "آه لو أشوف ولاد الأبالسطة دول". (أصحاب المعالي، ص76، 78، 148)

ولكن عندما وظف الكاتب الأمثال الشعبية في النص؛ لربط الأحداث والشخوص بالثقافة والواقع المصري معززًا إحساس المتلقي بالانتماء والواقعية أضاف عمقًا ثقافيًا واجتماعيًا على الحوار، ومكثفًا

المعاني بإيجاز وألفة.

صافيناز: "يامية من تحت تبين.. كده عملتها من ورانا والله لأخليكي عبره لكل النسوان ويتلسنو بمرتك في الأمثال الشعبية". (أصحاب المعالي، ص125)

وظف الكاتب في الحوار عبارات دالة على تحقير وإهانة "الباشوات" و"الهوانم" و"البكوات" للطبقة الدنيا المهمشة؛ حيث يتكرر وصف "الباشوات" لـ"صابر" بـ"الحمار"، بوصفها دلالة شعبية على الغباء، ويكشف هذا الوصف وتأثره المؤقت به إلى طبيعته البشرية القابلة للانفعال، لكنه سرعان ما يستعيد وعيه وقناعاته.

الثلاثة: "احنا باشوات يا حمار".

نازلي: "مين الحشرة دي (مشيرة إلى صابر)".

صابر: "(كأنما يتذكر) يا صابرة صبرك فاق الحد.. صابر عمره ما يركع لحد (يعني) طربوش حبيبي أحمر ومكوي.. والبدله سموكن ومنشي، والباشا عامل هليلة.. في البرلمان ماسك زميره". (أصحاب المعالي، ص33، 35، 77)

يعكس الديالوج السخرية من مظاهر السلطة واحتقالات أصحاب النفوذ الباهظة في مقابل معاناة الشعب، ويمثل الشعر المرسل الذي يلقيه "صابر" محاولة لمواساة نفسه وزوجته بالدعوة إلى الصبر على الشدائد.

وظف "سعد" حوارًا فانتازيًا هزليًا، دلالة على استخدامه الكوميديا السوداء والسخرية اللاذعة بوصفها أداة؛ لكشف عيوب الواقع، وتعرية سلوكيات الطبقة المسيطرة بشكل غير مباشر؛ مما يضيف على النص جاذبية وتأثيرًا يلامس وعي المتلقي.

صابر: "(ساخرًا) هاهاها.. الملط، لأ، ما هو باين عليك.. باين من قرعتك.. شكلك سبحان الله، ماتنفعش غير إن تكون ملط". (أصحاب المعالي، ص34)

تضمن الحوار إشارات زمنية دالة على الماضي وعيق التاريخ من خلال الإرشادات المسرحية؛ لاستحضار أجواء حقبة زمنية معينة، وإبراز تحولات اجتماعية، أو مقارنة بين الماضي والحاضر محددًا بذلك إطارًا زمنيًا للأحداث أو الشخصوص.

وزير: "أنا من رأيي نسهر بره.. في الأوبرج مثلاً.."; (وجدي يدير قرص التليفون)". (أصحاب المعالي، ص60)

أظهر الحوار فروقًا طبقية في المجتمع المصري ما قبل ثورة 1952 عبر أرقام دالة؛ حيث يرمز استخدام "صابر" لجهاز التحكم إلى تحريك هذه الأوضاع؛ فالرقم (ستة) يمثل الطبقة الوسطى الطامحة للسلطة، ولكنها أدنى من "الباشوات"، ورقم (ثمانية) يستدعي "الباشوات"، بينما يشير الرقم (أربعة) إلى الهوانم من الطبقة العليا، وتعكس هذه الأرقام مجتمعة مكانة الفرد في المجتمع، والتفاوت الطبقي، والرموز المتجذرة في تلك الحقبة.

صابر: "(يرفع يده من على الزرار) الله.. دي لعبة كويسة (يضغط على الزرار فيتحركون بطريقة آلية) والله لأذكلم زي ما زلتونا العمر دا كله"; الزر رقم ثمانية بتاع الباشوات والزرار رقم ستة

يوصلني ليهم.. أما الزرار رقم أربعة فده بتاع الهوانم بتوع الباشوات". (أصحاب المعالي، ص 62، 57)
 "الحلم أصبح يشكل ظاهرة يومية للبشر لما يملكه من إمكانية تخيلية واسعة تتماشى مع النفس البشرية ودواخلها". (محمد حسين، 2018، ص 948)

تسعى الشخصيات في تحقيق أحلامها؛ لتغيير الحقائق، والوصول إلى السكينة النفسية ساعين للهروب مؤقتًا إلى عالم وهمي يوفر لهم السلام بعيدًا عن الصراع الطبقي، والبناء الاجتماعي الظالم.
صابرة: "لازم نحلم ونحب.. اللي ما نقدرش عليه نحلم بيه ونحققه في أحلمنا". (أصحاب المعالي، ص 68)

اعتمد الكاتب أسلوبًا لغويًا متنوعًا يمزج الفصحى بالعامية المصرية واللهجات العربية الأخرى، بالإضافة إلى الألفاظ العصرية التي تعكس ضجيج الحياة، وتشابك العلاقات، مع لمسة ساخرة تكشف التناقضات، وتبرز موقف الكاتب من القضية.

وزير: "... نقلبها مهيصة ونشرب ونغني أمان يا لاللي". (أصحاب المعالي، ص 53)

نزيه: "مش معقول.. أمبو سييل...؟" (أو ردي)...". (أصحاب المعالي، ص 101، 113)

يؤكد الحوار على سعي الرأسمالية لإدارة المشروعات ذات التكلفة المنخفضة والأرباح العالية، وقد نجح "صابر" الذي يجسد شخصية الأمريكي المقيم منذ عشرين عامًا في إقناعهم بمشروعه خلال لعبته الخطرة.

صابرة: "البلاد النامية سهل الوصول فيها إلى مشاريع مجدية ومجزية". (أصحاب المعالي، ص 161)

3. تنوع الأساليب السردية (الحكي التمثيلي): يُعد الحكي والسرد عنصرين أساسيين في الأداء التمثيلي لـ "مسرح الريبورتاج" أكثر من الحوار؛ فالحكي هو الأداة الرئيسة لنقل الوقائع، وتوجيه المتلقي مع إمكانية محدودة للارتجال وتفاعل الجمهور عند الحاجة.

يفرق "جارثون" بين ممثل "المسرح التقليدي" وممثل "مسرح السرد": الأول يؤدي دوره بصيغة المتكلم، والزمن الحاضر (تمثيل)، بينما يعتمد الثاني على ضمير الغائب والمضارع في سرده عن الآخرين (تقديم)، باستثناءات قليلة يستخدم فيها المتكلم والمضارع عند الكذب أو المبالغة. (فرانيسكو جارثون، 1996، ص 33، 34)

تُرجع "هانيمان" غلبة الحكي على الحوار في الأداء التمثيلي بـ "مسرح الريبورتاج" إلى أن ممثل الريبورتاج يجسد شخصية حقيقية متبعا نهجًا تقميصيًا عميقًا يتجاوز المفهوم التقليدي للنقص مستفيدًا من منهجها القائم على معايشة الممثل للأحداث الحقيقية وارتجاله المطول للشخصية. (أحمد هاني، 2024، ص 75، 77)

يتميز الحكي في مسرح الريبورتاج بدمج فريد بين فن الحكي، وعناصر التمثيل التقليدية (الديالوج، الحوارات الثنائية، المونولوج، ...)، ويُعرف هذا الدمج بـ "الحكي التمثيلي"، ويكسر حاجز التلقي، ويعزز قرب الجمهور وتفاعله الوجداني؛ حيث يتقمص الممثل الشخصية بمعايشة كاملة، لتجربتها ومعاناتها، محافظًا على هذا الاندماج وتطويره طوال العرض. (أحمد هاني، 2024، ص 67، 68)

صابر: "حدوتة زي حدوتة ألف ليلة وليلة.. مليانة عجائب وقصص وألوان، لكن بدل حدوتة الملك والحاشية بقت حدوتة صابر المتعوس وباشوات الغبرة"؛ "أنا بين الماويل بغني حكايتي.. بين حكايات الجدود بدور عن حكايتي"؛ "عملوا من همومنا وأحزاننا سير وحكايات...". (أصحاب المعالي، ص81، 90، 204)

جاء الحوار سلسل الايقاع؛ مما منحه غنائية نابغة من حلاوة السرد، ويحاول الكاتب دمج قصص وحكايات جانبية تقصها الشخوص؛ لإبراز جوانب المجتمع والطبقة المقهورة فيه، وتسهم في توسيع الرقعة الاجتماعية وكشف خفاياها فضلاً عن كونها مسلية وممتعة إلى القارئ.

تتميز الحكاية الشعبية بطول عمرها إذ تنتقل عبر العصور، وغالبًا ما تستند إلى حكايات قديمة تعود إلى مئات أو آلاف السنين، وقد تتضمن بقايا أساطير أو معتقدات قديمة (غراء منها، 1997، ص6)، ولغتها السلسة المتسمة بالتلقائية والعفوية، والتي تتأثر ببساطة التكرار المعهودة فيها.

صابرة: "واتفرج ياسلام.. دي محاكمة ليها العجب".

صابر: "كلنا فيها يمكن نكون متهمين"؛ "(بطريقة بهلوانية) ألا دو.. ألا ترى.. قرب قرب.. بص بعينك.. حس بقلبك.. إحنا بضاعتنا أصيلة مش مزيفة...". (أصحاب المعالي، ص190، 203)

4. تقنية (الFLASH باك) الاسترجاع: هي أداة سردية محورية في "مسرح الريبورتاج"، تهدف إلى تقديم صورة أكثر شمولية وصدقًا للواقع الموثق، وتستخدم لعرض قضايا وأحداث تاريخية معقدة، وتوضيح جذورها وأسبابها؛ مما يخلق توازنًا بين الماضي والحاضر ويكشف التناقضات بينهما، كما أنها تعمق بناء الشخصيات من خلال استرجاع ذكرياتهم وتجاربهم السابقة التي شكلت هويتهم ومواقفهم الحالية، وهذا يضيف بُعدًا إنسانيًا وواقعيًا للشخصيات، ويزيد من جاذبيتها ويعزز تعاطف الجمهور معها.

وظف "سعد" تقنية الاسترجاع بفاعلية؛ لبناء الدراما وتحديد ماضي الشخوص ودوافعهم، فيُظهر "صابر" كيف أن مقتل والده وسجنه ظلماً في الماضي هو جذر لدوافعه الحالية، ودموع والدته وقصص الظلم ليست مجرد ذكريات عابرة، بل هي علامات راسخة في وجدانه تُهيمن على حاضره وتصرفاته؛ مما يُعمق شخصيته ويُبرز الأثر البالغ للظلم التاريخي عليه. بينما تركز "صابرة" على حكاية واحدة من الماضي قد تكون مصدرًا للأمل ورمزًا للاستمرارية أو دافعًا لمواصلة ما بدأه الأجداد.

صابر: "(كأنما يتذكر واقعة ما) كان لسه في عز شبابه وأمي في أول حملها وكان المتعوس أنا... ابن الباشا يقتل وابن الفقير يشيل التهمة... معقول أقدر أنسى دموعك يأمي وحكايات محفورة جوه قلبي وعلى جدار الزمن".

صابرة: "أنا فاكرة حكاية واحدة لسه عايشة جوايا.. قصة الشجرة اللي زرعها جدي صابر الكبير...". (أصحاب المعالي، ص85، 187)

5. تقنيات الوسائط الإعلامية المتنوعة: يعتمد "مسرح الريبورتاج" على الوسائط المتعددة بكثافة، موظفًا تقنيات توثيقية ضمن الأداء مثل: "عرض النصوص المكتوبة ودمج الوسائط السمعية والبصرية (صور، فيديو، موسيقى، تسجيلات، شهادات صوتية)، ويمنح ذلك العرض طابعًا تلفزيونيًا أو إذاعيًا متجاوزًا السرد

النصي؛ لتعزيز التأثير والمصداقية؛ مما يجعله واقعياً وديناميكياً، ويشجع على التجريب والابتكار التقني؛ لتقديم أحداث والقضايا بفاعلية.

يوظف الكاتب الحاسوب بوصفه تقنية نصية في العرض المسرحي يمكن مشاهدته وفق رؤية سينوغرافيا العرض وفضاءه المسرحي وتقنياته المتنوعة وتداخله الزمني؛ ليصبح "مسرح الصورة"، ويقترّب من العرض السينمائي الموجه برؤية المخرج، ويعتمد أسلوب سعد على الإحساس في عرض مشاهد واقعية مواكباً التكنولوجيا للوصول إلى جمهور أوسع عن طريق عرض المسرحيات تلفزيونياً فيما يعرف بـ "سينما المسرح".

تُعد العروض المسرحية متعددة الوسائط تطبيقاً فنياً وتقنياً؛ حيث تُستخدم الوسائط المتعددة لتوضيح النصوص الضمنية وتجسيد الأفكار الحقيقية للشخصيات وذلك من خلال تمثيل مواقف ماضية تشير إليها الشخصيات، هذا التكامل يخلق تجربة مكثفة للحدث أو يوجز الفعل المسرحي السابق ويؤكد، ويُضيف التلفزيون أبعاداً جديدة للوسائط. إذ يمكنه عرض منظور آخر للحدث، سواء كان من الخلف أو من الأعلى. (أحمد زكي، ٢٠٠٥، ص ١٢٠، ١٢٢)

يصور الكاتب "صابر" الذي يستحضر تلفازاً لأبنائه؛ ليتحول إلى حاسوب عبر جهاز التحكم، ويصبح رمزاً للتطور التكنولوجي، ويتنبأ بمستقبل التلفزيون الذكي بوصفه أداة رأسمالية؛ لفرض النفوذ والسيطرة على عقول الطبقة العاملة، وإضعاف الأسرة والشباب من خلال الغزو الثقافي الموجه وتزييف التاريخ مؤكداً أن التكنولوجيا بأشكالها المتغيرة عبر الزمن ستستخدم دائماً لهذا الغرض.

صابر: "الأ.. محدش هياخده مني.. أنا لاقيته قصدي سرقته.. أنا محتاج.. أي والله محتاج.. واللي محتاجه نلاقه.. يانسرقه يانشتره (بعنف)... أنا عيالي ذلاني.. "تليفزيون ده ولا شيطان"؛ يبدو والله أعلم حد غذى الجهاز بجزء من التاريخ.. لكن الجزء السيء منه". (أصحاب المعالي، ص 27، 30، 48)

ويؤكد الحوار استمرار الخلل وتأثيره السلبي على المستقبل القريب، ويرى صابر الماضي مشوهاً ومظلماً ويسعى لإعادة تقييم التاريخ.

يُضيف الكاتب صفة النطق على الأشياء بوصفها تقنية صوتية لافتة مثل: "جهاز التحكم" الذي يرشد "صابر" إلى مكانه وطريقة استخدامه الصحيحة ويهدف هذا الأسلوب في "أنسنة الجمادات" إلى إضفاء الحيوية، أو يحمل دلالات رمزية حول سيطرة التكنولوجيا أو سداجة بعض الشخصيات التي تحتاج إلى توجيه من أشياء غير عاقلة، ومن ثم مزج بين الواقع والحلم.

صوت: "(صوت الريموت الذي في جيبه) الزار رقم ستة اللي جابك هنا". (أصحاب المعالي، ص 59)

6. تقنيات التحقيق الصحفي واستطلاع الرأي: لقد تم توظيف أساليب منهجية دقيقة في "مسرح الريبورتاج" مثل: البحث الاستقصائي المعمق عن المعلومات والبيانات والأدلة من مصادر متنوعة وتحليلها بعناية بالإضافة إلى مقارنة البيانات المختلفة؛ للكشف عن الحقائق التي قد تكون مخفية أو غير واضحة للمتلقي.

تتعمق دراسة "تشخوف" للريف الروسي الذي يمثل غالبية المجتمع، في استكشاف النفوس البشرية وما يدور فيها من صراعات. ومن هنا جاء مصطلح "استطلاع"؛ ليعبر عن كشف الحقائق النفسية والعقلية لهذه الشريحة المجتمعية، التي يجمعها مجتمع واحد وظروف اجتماعية متشابهة، وأن هذه الدراسة، على الرغم من كونها استطلاعاً وعرضاً متعمقاً لموقف المجتمع ومشاعره، فإنها لا تهمل الجانب الدرامي؛ فهي استطلاع درامي بامتياز يحرص الكاتب على تقديم صورة درامية بتوظيف فني للمواقف والأحداث، وصياغتها صياغة مسرحية نابضة بالحياة والحركة ويتجسد ذلك من خلال شخصيات المسرحية التي تتحاور وتتصادم ضمن علاقات متعددة. (جون تيلر، 1991، ص 68)

يُظهر النص رد فعل عنيف وغاضب من "الباشوات" تجاه "صابر" فهو مصدر إزعاج، ويكشف تهديدهم بالعقاب الجسدي عن رغبتهم في إسكاته؛ مما يعكس سياقاً تاريخياً أو اجتماعياً يسمح بتلك التعبيرات، ويشير إلى عدم تحملهم لمطالب "صابر" المشروعة، وكشفه لفسادهم الأمر الذي يدل على شخصيات متعطسة تلجأ للقوة؛ لإخماد المعارضة، وفي المقابل يعكس حوار "صابر" غضباً مكتوماً إزاء الفساد وفقدان الثقة في العدالة ومرارة تجاه اللامساواة وبأساً من التغيير. إنها صرخة احتجاج مكبوتة أمام واقع مؤلم مع تقديم شرح مفصل للقضية وما ورائها؛ لتوضيح الحقيقة كاملة للمتلقي.

الملط: "... لو موجود في زمانا، كنا ضربناك بالرصاص أو بالكراياج".

صابر: "إن جنابات المحكمة لتشهد مدى السفه والجنون اللي عايشه الناس اللي من النوعية دي (مشيراً للقضبان) .. يعملون هنا وأسرههم تعيش بالخارج .. من حسن الطالع ياسيديتي القاضية... أن تُعرض عليكم مثل هذه النماذج...". (أصحاب المعالي، ص 58، 206)

ثانياً: خصائص مسرح الريبورتاج:

ركز البحث الحالي على دراسة التقنيات النصية التي وظفها "سعد"؛ لتحقيق خصائص مسرح الريبورتاج في نصه، والتي يشترك فيها مع المسرح الملحمي والمسرح التسجيلي، وقد استنتجت الباحثة خصائص هذا النوع المسرحي بناءً على الدراسات والأدبيات التي توصلت لها، وارتكزت في صياغتها على نقطتين أساسيتين: (تناول قضايا التغير الاجتماعي وانعكاسها على المجتمع، وهي سمة تميز المسرح الوثائقي ويتبناها مسرح الريبورتاج بوضوح، وطبيعته التي تجمع بين المسرح والصحافة).

أولاً: واقعية النقد الاجتماعي والسياسي: مسرح الريبورتاج يقدم نقداً دقيقاً وموجزاً للوقائع والقضايا الاجتماعية الجدلية كاشفاً التناقضات والدوافع الخفية بأسلوب واقعي توثيقي؛ لتحفيز التفكير النقدي والتغيير بناءً على الحقائق وإثارة الوعي.

وعنوان النص المسرحي يدل على التمييز الاجتماعي للنخبة المصرية (الطبقات العليا) مثل: "الباشوات، البكوات، الوزراء،... إلخ"، مشيراً إلى قضايا السلطة، والتفاوت الطبقي، وتوارث الفساد عبر الزمن.

ويطرح النص قضايا اجتماعية وسياسية واقتصادية مستمرة وشائكة مثل: "الفقر، الجهل، الرأسمالية الفاسدة، الصراع الطبقي، التوحيد النقدي للعملات (الجنية مقابل الدولار)، التكافؤ الاجتماعي، الاعفاء الضريبي، وصول الدعم إلى مستحقيه بالإضافة إلى الصراع العربي الإسرائيلي والدعوة للوحدة العربية".

صابر: "... ماتكونيش تقصدي بتوع الدعم لمستحقه".

صابرة: "الجوع والبطون فاضية".

مدكور: "مع الورق الأخضر والصورة اللي على دماغ صاحبها برنيطه.. كل شئ يبقى مضبوط وبمنتهى الدقة". (أصحاب المعالي، ص 42، 111، 186)

ركز الكاتب في النص على مشكلات فكرية مثل: "العدالة، الحرية، السلام،..." وغيرها والتي غالبًا ما تكون من منطلقات ثورية وعصرية مع اللجوء إلى الاسقاط التاريخي والتراثي بوصفه أداة درامية؛ لطرح فكرة صراع التغير الاجتماعي والعدل والمساواة؛ لإحداث التنوير والتأثير والفاعلية على المتلقي. عندما يشتد الطغيان السياسي، ويهدد وحدة الأمة يلجأ المبدعون إلى وسائلهم الفنية؛ للتعبير غير المباشر عن آرائهم مستلهمين تراثهم الأصيل؛ لمواجهة الخطر. (سيد علي اسماعيل، 2017، ص 145)

يحمل النص دلالات عميقة، إذ يعكس عالم الطبقة العاملة محدودة الدخل، ويرمز روتينها اليومي الشاق، وعجزها عن تغيير واقعها، كما يوضح تدني مستوى المعيشة وبأسها ورغبتها في النسيان، ويصور وعيها بالهيكل الاجتماعي غير العادل.

صابر: "حياتي كلها محطات أتوبيس، ولا محطة في حياتي عرفت طريق التاكسي.. كل محطاتي يأس في يأس، حتى الغلابة اللي زينا لما يحبوا يسكروا ولا ينسوا يشربوا منقوع الصرم"؛ "ساعتها حسيت أن اللي فوق فوق واللي تحت تحت". (أصحاب المعالي، ص 28، 29)

يعكس النص معاناة صابر وصراعه الداخلي في ظل ظروف اجتماعية واقتصادية قاسية، وشعوره بالعجز وفقدان الأمل في التغيير، ويواجه خيارين: الاستسلام لليأس، أو استلهام قوة داخلية نابغة من الألم قادرة على تجاوز العقبات، مؤمنًا بإمكانية تغيير الواقع المرير؛ لتحقيق التكافؤ الاجتماعي، وهو مبدأ اشتراكي يميز تجارب الفئات المهمشة والمقهورة.

صابر: "الجوع.. الفقر.. القهر.. الحرمان.. هما سلاحي لما تتغلب علينا الصعاب... نصرخ.. نترجم صراخنا يا إما نجيب ويا ونستسلم.. يا إما لقوة تهد جبال ولا يقف طريقنا أي محال".

صابرة: "إنني أتحدث إليكم من هنا... من على المصطبة علشان نكون كلنا على مستوى واحد.. علشان نقدر نفهم القضية؟". (أصحاب المعالي، ص 92، 202)

استخدام "صابرة" كلمة "المصطبة" للدلالة على المساواة في النقاش، ويضفي طابعًا شعبيًا، ويقرب وجهات النظر، وتعتقد أن تجاوز الرسميات يخلق بيئة أكثر وضوحًا وسهولة للفهم المشترك للقضية.

ثانيًا: الجمع بين المسرح والصحافة: تعتمد "دراما الأوتشرك" على الطابع التوثيقي المنهجي الدقيق والاثبات والاستقصاء للوقائع من مصادر واقعية متنوعة (مقابلات، أبحاث، تقارير)؛ لتقديم قصص، وكشف حقائق خفية من خلال تحليل معمق للقضايا، ويتجلى ذلك في السرد التوثيقي؛ مما يعكس واقعية الأحداث، ويوثق الحياة الاجتماعية والطبقية، ويعالجها دراميًا بنقد للوضع الاجتماعي والسياسي في مصر، ويبحث على التغيير.

صابر: "القطن صدروه.. اللسان يقطعوه".

صابرة: "مين السبب في الغلب.. القلب ولا العين؟" "إن قضيتنا الليلة هي قضية كل ليلة.. منذ آلاف الليالي.. كانت الليالي ملاح على البعض وكانت تنتشع بالسواد على البعض الآخر..."

صابر: "(يتجه نحو الأحفاد والبكوات) يا حي ياقيوم إزاي بعد الرقاد هنقوم.. نمنا زمن طويل..." (أصحاب المعالي، ص125، 186، 202)

يكشف الحوار دلالات عميقة لأسباب المعاناة مؤكداً أن الظلم يتجذر نتيجة لاستمرار الموروث؛ بسبب فقدان الإحساس والجهل المعيق للتغيير، ويمثل طرح هذه القضايا في النص حثاً رمزياً على ثورة المستغلين ضد الظلم المتجذر على غرار تكرار تيمات الظلم في حكايات ألف ليلة وليلة.

يتميز "مسرح الريبورتاج" بتعدد الأصوات والأدلة والشهادات وتقديم وجهات نظر متنوعة للأحداث، ويُقدم النص من خلال الاستماع لأصوات مجتمعية مختلفة سواء أكان عبر الشخص أم السرد الوثائقي؛ مما يُسهم في تكوين صورة شاملة للقضية.

سعادات: "مدكور قصده ناخذ الأصوات عليه."

الملط: "وأنا إيماناً مني بالديمقراطية وحرية لإبداء الرأي.. باقول اللي موافق يرفع ايده.. (الكل يرفع يده) موافقون بالإجماع". (أصحاب المعالي، ص180)

يشير النص إلى إسقاطات سياسية من خلال الأدلة، والسرد الوثائقي للقضية الفلسطينية والنكبة 1948؛ حيث يرمز رفض "نزيه" شراء أرض "الملط" لتفضيل بعض الأنظمة العربية لمصالحها وتخليها عن القضية، وتجنب الصدام مع إسرائيل، بينما يجسد رفض "صافيناز" التنازل عن الأرض تمسك الفلسطينيين وبعض العرب بالحقوق، ويعكس خوف "صابر" من الوحدة، وشعور التخلي الذي ساد خلال النكبة، والتي انتهت بسيطرة إسرائيل على الأراضي المتنازع عليها وبقاء الصراع دون حل.

صافيناز: "أنا لا يمكن أتنازل عن الأرض..."

صابرة: "هنكون إحنا لوحدها الضحية.. والكل هايقفوا يتفرجوا علينا.. كل اللي هيقدرنا يعملوه هيمصصوا في شفائهم ويتريقو ويقولو علينا مجانيين".

وزير: "اضغط على الزرار ثمانية وأربعة ونسحبهم ورائنا". (أصحاب المعالي، ص104، 145، 183)

ثالثاً: الكشف عن الأهداف المعرفية والفنية: يمثل "مسرح الريبورتاج" وسيلة فنية مؤثرة؛ لتقديم الواقع الإنساني؛ حيث تُجسد الأحداث بواقعية فائقة مسهمه في نقل المعرفة، وتوسيع مدارك المتلقي حول القضايا المطروحة، ويحمل هذا النوع رسالة تعليمية وتوعوية، كما يتضح في النص؛ حيث يسعى الكاتب عبر تقنيات نصية، إلى تحفيز وعي المتلقي بالوقائع المهمشة إعلامياً؛ بهدف إحداث تغيير في الوعي والسلوك.

صابرة: "...أصرخ يا صابر.. لكن صراخك مش حيوصل.. تعرف ليه؟ لأنه هايعدي على مليون باب.. تقتيش تفحيص.. إهانات...؟" "الصوت الواحد لا بييني ولا بيمثل قوة". (أصحاب المعالي، ص66، 144)

صابر: "...انتو غنى فاحش، من دمناء... وياويل اللي يقول لأ، أو يتمرد أو يصرخ... يبقى يا عيني

كلب وراح". (أصحاب المعالي، ص75، 76)

يكشف الحوار عن معاناة "صابرة" و"صابر"، معبراً عن غضب مكتوم لفئة مهمشة تتاضل؛ للتغيير رغم قمع حرية التعبير، وتستخلص "صابرة" درساً للأجيال القادمة يؤكد أهمية الوحدة لبناء مستقبل أفضل، وقوة مؤثرة في المجتمع، ويجسد الحوار قدرة "مسرح الريبورتاج" على كشف الحقائق المهمشة وتحفيز الوعي الجمعي.

رابعاً: المشاركة والتحفيز على التغيير: قد يتضمن "مسرح الريبورتاج" تفاعلاً مباشراً مع المتلقي عبر الأسئلة والأجوبة؛ مما يحفزه على التفكير وتخيل حلول للقضية؛ ليصبح جزءاً من التجربة الدرامية، ويتم ذلك عبر حوارات ونقاشات تلي العرض المسرحي، أو باستخدام تقنيات تفاعلية داخل العرض نفسه بهدف استفزاز المتلقي؛ للمشاركة وإحداث التأثير المطلوب فردياً ومجتمعياً.

كان تأثير عروض "بريخت" المسرحية محفزاً للتغيير لدرجة خروج مظاهرات عقبها مباشرة، واقتداءً به دعا "بيتر فايس" إلى ضرورة تفعيل وعي المتفرج وحثه على اتخاذ موقف واعٍ تجاه الأحداث المعروضة. يزيل "مسرح الريبورتاج" حواجز المكان بين الممثل والجمهور معزراً تفاعل المتفرج العاطفي، ورغم أن المشاركة المباشرة ليست ضرورية لنجاح العرض؛ فإن طبيعته الاندماجية تسمح بالارتجال، وتهدف لنقل الصورة وتحفيز الوعي والتغيير؛ مما يجعله أداة علاج نفسي، ومحركاً للرأي العام عبر إثارة الوعي الجمعي، ومن ثم يعيش المتفرج تجربة لم يعيشها من قبل، ويجعله يشعر بمعاناة الآخرين. (أحمد هاني، 2024، ص80، 81)

حنأً على التغيير. استخدم "سعد" تقنية الاستباقية في النص، وهي أسلوب يعتمد على التلميحات والرموز للإشارة إلى أحداث مستقبلية مركزاً على أحلام ورؤى شخصية "صابرة" بوصفها شخصية استباقية تنبؤية تتنبأ بحدث مستقبلي، وترتبط هذه التقنية بالتغيرات في الدوافع، بما في ذلك التمكين النفسي الذي يعكس دور الفرد الفاعل في المجتمع، ويهدف هذا الأسلوب إلى تهيئة المتلقي للأحداث القادمة، وبناء التوتر والإثارة لديه؛ مما يزيد من ترقبه للأحداث، ويعمق تجربته المسرحية.

صابرة: (حاملة) هزرع شجرة وأروياها، شجره بتطرح نغم وحب، هحرسها لما تكبر... يمكن جدوري في الأرض تدبل وتموت... لكن أمانة على الولاد يخلو بالهم منها...". (أصحاب المعالي، ص143)

الحوار هنا محمل بالمعاني حول علاقة الماضي بالحاضر، والتأثيرات المتبادلة بينهما، ويدور حول مفهوم الأصالة والثبات في مواجهة التغيرات الزمنية مع تساؤل عميق عن تأثيرها على الهوية والجوهر الحقيقي للأشياء أو الأشخاص.

تظهر الحقيقة في الفن من خلال الشكل، وهو وسيط يمكن الفنان من تحويل تجربته إلى مُعط ثابت يمكن للأجيال القادمة أن تتلقاه بشكل متكرر، وهذه العملية تثبت التجربة وتعيد تشكيلها (نصر أبو زيد، 2024، ص37، 38)، "المسرح هو النموذج الفني للمجتمع، الذي تحركه ديناميات التحول من ثقافة إلى أخرى، والانتقال من المحافظة إلى التفتح والصراع بين طبقة تجر أذيال هزيمتها، وأخرى تستشرف واقعها الجديد". (إبراهيم غلوم، 1986، ص117)

يكشف حوار "صابر" (الخليجي) عن معوقات التقدم والتغيير الناتجة عن ضعف الصبر، والعجز عن فهم الآراء المختلفة بوصفها عيب أساسي في التعامل العربي المشترك، ويدعو الكاتب ضمناً إلى تجاوز الأنانية وتعزيز الصبر، والوحدة الفكرية، مؤكداً على أهمية التلاقي والاتفاق في إحداث تغيير جوهري.

صابر: "عيننا أننا ما بنحاول نفهم المواقف كل واحد فينا بيتمسك برأيه وديماً تنتهي مناقشتنا لخلافات لكن للحج أجول لو صار رأينا واحد ما بنظل على الحال دا".

صابرة: "... إحنا إتغيرنا يا صابر؟". (أصحاب المعالي، ص 152، 141)

يشير حوار "صابر" و"صابرة" إلى استمرار السعي للتغيير في كل زمان ومكان، ويتضح من خلال مونولوج "صابر" الذي يجسد صراعه النفسي الداخلي؛ لتحقيق العدل المطلق، محاولاً إثارة مشاعر المتلقي وتفاعله، ومشيراً لصراعه مع الزمن الذي لن يتراجع أبداً، ويتضح عبر تطور الحبكة الدرامية؛ إمكانية تحقيق المستحيل.

إن طبيعة الصراع الفكري فرضت على الكاتب طريقة الحوار الاستجابي؛ حيث يطرح النص تساؤلات متنوعة موجهة للمتلقي بشكل مباشر تارة، وغير مباشر تارة أخرى، وسعى "سعد" عبر هذه التساؤلات إلى بلوغ الحقيقة، ويحتدم الصراع بين "صابر" و"صابرة" والرأسمالية الفاسدة؛ للكشف عن الحقيقة المجهولة في مشهد المحكمة الرمزية للعدل؛ حيث يدعو "صابر" الجميع للمثول أمامه.

صابر: "لكن انتوا بتاخذوا بس.. مع إننا إحنا أقوى.. ومع إنكم عايشين بينا (صمت) علشان كده لازم نتحاسب.. لأ.. نتحاكم نتحاكم كلنا وإحنا راضيين بالحكم؟"..."إنتوا هنا عشان تتحاكوا". (أصحاب المعالي، ص 196، 199)

ينتهي النص بمحاكمة الجمهور لـ "البهوات"؛ لتنتهي المسرحية نهاية شبه مفتوحة بفهم الجميع للمخطط (اللعبة)؛ حيث ثار أصحاب المظالم "صابر" و"صابرة" محاولين كسر حاجز الصمت في وجه الظالمين "الباشوات وأحفادهم"، إلا أنها تختتم بفكرة تقترب من العدمية، وهي أن مصالح الرأسمالية الفاسدة والشعب لا يمكن أن تجتمع أبداً.

صابر: "إنتو اللي هيحاسبكم التاريخ... أما أنتم (مشيراً إلى البكوات) هاسيبكم لدول (متجهاً للجمهور) هما اللي هيحاسبوكم". (أصحاب المعالي، ص 208)

يتدارك الكاتب هذه النعمة التشاؤمية؛ ليرتك الحكم على "باشوات الماضي" للتاريخ، وعلى "باشوات الحاضر" للمتلقي، لكن ماذا يفعل الجمهور الأعزل في مواجهة المحتكرين الذين ينهبون ثروات الشعب المسكين، ويهربون بها إلى عواصم أوروبا وأمريكا؟ سؤال يجيب عنه الواقع المخيب، وسيجيب عنه التاريخ مستقبلاً.

يدعو الكاتب المتلقي إلى التأمل في الواقع المظلم، والمشاركة الإيجابية في اللحظة الدرامية الراهنة؛ بحثاً عن العدل الغائب؛ ليتمكن بوعي وبقظة من إدراك ما يجب فعله الآن مؤكداً بذلك فاعلية النص المسرحي وتأثيره الذي يتضح عبر إسقاطاته المعاصرة.

صابر: "لعبة تانية؟.. ولازم نغير نوع اللعب؟". (أصحاب المعالي، ص 189)

ربط الكاتب نصه منذ البداية بالصراع الطبقي، وأخضع الخلفية الاجتماعية لاحتياجات الخلق الفني، ويتمشى الاسقاط الرمزي في مشهد المحكمة مع المواقف المتتالية التي مر بها الشخص في صراعها المستحيل، لإعادة الأوضاع المقلوبة إلى نصابها، وخاصةً عندما هبت رياح التغيير الثوري التي بدأت عند "صابر" و"صابرة" رغم إدراكهما؛ لصعوبة التغيير وحتميته سعيًا للسيطرة على السلطات الثلاث (القضائية، التنفيذية، التشريعية)، فهم يسعون إلى عدل مطلق من أجل إعادة الزمن إلى الخلف، مدركين استحالة ذلك؛ لكنهم يواصلون صراعهم رغبة في التغيير.

لم يحسم الكاتب الصراع بين "الباشوات، البكاوات، و"صابر، صابرة"، ولم يحدث تغير وتطور جذري وفوري في نهاية الأحداث الدرامية يريح المتلقي بانتصار البطل؛ مما قد يعمي بصيرته عن الواقع الراكد، ولكن منحه تعويضًا سيكولوجيًا يغنيه عن إحداث التغيير في الواقع المعاش، لذا اتخذ الكاتب من وجدان المتلقي مخرج من الركود السائد، والبحث عن الأمل والخلص؛ حيث تتضاءل المصالح الشخصية أمام التطلعات الاجتماعية.

إن مبدأ "لا تصالح إلا بالعدل المطلق" يحمل المسؤولية نفسها التي تبناها "عبد الناصر" تجاه إسرائيل؛ حيث ربط المصالحة بعودة الحرية الكاملة، وهو ما بدا مستحيلًا، وإصرار "صابر" على هذا المبدأ يعكس موقف البطل التراجيدي الرافض لأنصاف الحلول والقائم على منطق "إما الكل أو لا شيء"، لكن الكاتب في نهاية النص المسرحي يجعل "صابر" يقبل بقدر من العدالة، إشارة إلى ضرورة القبول بالحلول الممكنة في الأوضاع الراهنة، وعدم انتظار المطلق.

وهنا يقترب الكاتب من مسرح بريخت التعليمي محاولًا تغيير الكائن إلى ما يجب أن يكون عليه والذي يتناسب مع حالة المجتمعات النامية. (نبيل راغب، 1988، ص14)

وبذلك ينتهي النص المسرحي حاملاً إرهابات التغيير الحتمي؛ لتجديد المجتمع وطرد فساد، وهنا تكمن مهمة الكاتب في تكثيف وبلورة وإيجاد علاقات جديدة بين أفراد المجتمع؛ فهي المعيار الأساسي لنجاح التغيير الاجتماعي مع التسليم بأنه لا تغيير بلا تضحية، ومن هنا تبرز حاجة الكتاب لرصد هذه التغيرات في نصوصهم، والسعي؛ لتحويلها بشكل ملموس على خشبة المسرح؛ حيث تتناول حياة المتلقي بوصفه فنًا معبرًا عن آلامه وآماله المستقبلية.

ومن ثم نجح "سعد" في تجسيد فساد الأوضاع والعلاقات الاجتماعية مبيّنًا أن محاولات الأفراد للتغيير لم ترق بعد إلى مستوى يستطيع فيه مقاومة الفساد المتجذر في المجتمع. لقد تحطمت جميع هذه المحاولات على أرض الواقع؛ مما يؤكد هيمنة الخلل العام وصعوبة تجاوزه، ونجد ذلك متجسدًا بوضوح في ثورة "الشقيقات الثلاث" "الخال فانيا"، لـ "تشيخوف" في التعبير عن اليأس العاجز عن بلوغ الإصلاح.

نتائج البحث:

1. وظف حسن سعد تقنيًا واقعية النقد الاجتماعي في نصه "أصحاب المعالي"، محاكيًا فترة حكم الملك "فاروق" قبيل ثورة 1952، ومسقطًا الأوضاع الراهنة؛ للكشف عن تقنياته النصية التي تبرز المكان بين الوحدة والتنوع والتغيرات الزمنية، وواقعية الشخصيات وتبادل الأدوار وتنوع الأساليب السردية "الحكي

التمثيلي" وتقنية"الFLASH باك" وتقنيات الوسائط الاعلامية المتنوعة وتقنيات التحقيق الصحفي واستطلاع الرأي، وإظهاره خصائص"مسرح الريبورتاج" من خلال نقده الاجتماعي والسياسي وجمعه بين المسرح والصحافة وأهدافه المعرفية والفنية؛ بهدف التحفيز على المشاركة والتغيير.

2. دمج الكاتب خطين دراميين متقاطعين في النص؛ لخدمة قضيته المجتمعية: الأول: تاريخي وتراثي رمزي تخيلي عن"الباشوات"، والثاني: واقعي معاصر يتمثل في"صابر" وزوجته، وهذا التداخل في المحكمة يمحو الحدود بين الواقع والخيال والحياة والموت، ويثير تساؤلات القارئ حول طبيعة عالمه المتخيل.

3. جمع الكاتب اتجاهين متكاملين في سوسيولوجيا التغيير الاجتماعي داخل النص وهما: المثالي: يركز على دور الثقافة والأيدولوجيا في توجيه فعل "صابر" و"صابرة" (الطبقة العاملة)، والمادي: يبرز العوامل الثقافية والاقتصادية (البطالة، نقص الموارد المالية وغيرها) والتكنولوجية (التلفزيون) في تفسير التحولات، واليقين بوجود محاسبة "الباشوات"، ونجح الكاتب في تصوير مراحل التغيير الاجتماعي عبر معالجة درامية متقنة، بدءًا من تحدي صابر للتقاليد، وصولًا إلى الانتقالية؛ لتقويم الأفكار الجديدة، والتمويل؛ لإعادة هيكلة المجتمع، والتطبيق، مع حث المتلقي على الثورة ضد "الباشوات" وأحفادهم" (الرأسمالية).

4. تفاعل الكاتب مع أحداث التغيير على مستويين: الأول: معاشية اللحظة التاريخية بتسجيل ردود الأفعال الفردية والطبقية، والثاني: تحليل الأحداث من منظور واعٍ للبنية الفكرية الاجتماعية، وتحديد أطراف الصراع وأسبابه ونشر الوعي والدعوة للتغيير، ونتيجة لذلك شهدت الشخصيات تحولًا جذريًا من السلبية إلى الإيجابية في التفكير وإحداث تغيير إيجابي من خلال الانتصار للطبقات العاملة والفلاحين المتمثلًا في "صابر" و"صابرة" على الطبقات العليا المتمثلًا في "الباشوات" و"البكوات".

5. استخدم الكاتب "مسرح الريبورتاج" أداة؛ لتشكيل الوعي الجماهيري معالجًا قضايا التغيير الاجتماعي مثل: "الفقر، الجهل، الرأسمالية، الصراع الطبقي، توحيد العملات، الدعوة للوحدة العربية"، ورصد التغيرات في سلوكيات الشخوص وقيمهم واتجاهاتهم وأنماطهم المعيشية مبينًا آثارها في البناء الاجتماعي للمجتمع المصري.

6. أشارك المسرح الملحمي (بريخت)، والتسجيلي (بيتر فايس)، والريبورتاجي (تشخوف) في هدف تغيير الواقع نحو الأفضل عبر توظيف المسرح بوصفه أداة للتوثيق والتأثير المجتمعي والثوري وربطه بقضايا المجتمع، وإزالة الحواجز مع المتلقي؛ ليدفعه للتغيير، وهو ما تبناه "سعد" في رؤيته للدور التعليمي والتحفيزي للمسرح.

7. تأثر الكاتب بـ"مسرح بريخت" التعليمي؛ حيث جعل شخصيتي "صابر، صابرة" تحملان إرهابات التغيير الحتمي؛ ليقبلا في نهاية الأحداث بقدر من العدالة والتغيير في إشارة من الكاتب إلى ضرورة القبول بالحلول الممكنة وعدم انتظار المطلق.

مقترحات البحث:

- اهتمام القائمين على مسرح الدولة بمسارح الأقاليم؛ لإقامة مسرح المجتمع المحلي معتمد على أبنائها، ويقدم عروضاً مسرحية مرتبطة بهويتهم المحلية، بهدف غرس الفن المسرحي في المجتمع، وحثاً على التغيير.
- اهتمام الباحثين المسرحيين بالتيارات الحديثة في المسرح المعاصر، مثل: "مسرح المضطهدين، الشارع، البديل، التفاعلي، الديودراما" وغيرها؛ والتي تعرض مشاهد واقعية من الحياة، وتهدف إلى بناء علاقة تفاعلية مع الجمهور، وإحداث تغيير إيجابي في بيئته الاجتماعية والنفسية؛ مما يجعل الجمهور جزءاً ومشاركاً في العرض.
- تناول الباحثين والدارسين المهتمين بمجال المسرح والنقد أعمال الكاتب المسرحي "حسن سعد"، وخاصةً مسرح الطفل؛ حيث لم تتطرق الدراسات العربية- حسب اطلاع الباحثة- إليه، على الرغم من غزارة إنتاجه.

المراجع

أولاً: المصادر

1. حسن سعد، (2013)، أصحاب المعالي، تقديم: أحمد سخسوخ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، نصوص مسرحية (25)، الشركة الدولية للطباعة، 2013.

ثانياً: المراجع العربية

1. إبراهيم حمادة (1971)، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، القاهرة، دار الشعب.
2. إبراهيم عبد الله غلوم (1986)، المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي- دراسة في سوسيولوجيا التجربة في الكويت والبحرين، سلسلة عالم المعرفة (105)، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، مطابع الرسالة.
3. أحمد التهامي عبد الحي (2009)، الأجيال في السياسة المصرية- دراسة حالة لجبل السبعينيات، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
4. أحمد زكي (٢٠٠٥)، اتجاهات المسرح المعاصر- دراسات في الصورة الابداعية، الكتاب الثاني، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
5. أحمد محمد هاني (2024)، آليات الأداء التمثيلي بين مسرح المقهورين ومسرح الريبورتاج- دراسة في جدلية العلاقة بين الممثل والمتلقي، رسالة دكتوراه، قسم الدراسات المسرحية، كلية الآداب، جامعة الاسكندرية.
6. أمينة عامر بيومي (2020)، قضايا التغير الاجتماعي وانعكاساتها على مسرح رشاد رشدي- دراسة تحليلية، مجلة بحوث التربية النوعية، العدد (58)، كلية التربية النوعية، جامعة المنصورة، إبريل.
7. بيتر بيلينجهام (2015)، مبادرات جذرية في دراما المجتمع المحلي والتدخل الاجتماعي، ترجمة: محمد رفعت، القاهرة، المركز القومي للترجمة، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية.
8. تامر فايز (2024)، المسرح المصري المعاصر وخصوصية تحقيق المهام الاجتماعية (1980-2000)، مجلة آفاق اجتماعية، العدد (6)، مركز المعلومات ودعم اتخاذ القرار بمجلس الوزراء، القاهرة، إبريل.

9. تمارا بوتيتسيفا(1981)، ألف عام وعام على المسرح العربي، بيروت، دار الفارابي.
10. جميل حمداوي(2020)، المدارس المسرحية الغربية، المغرب، دار رفيف.
11. جورج لوكاتش(2016)، تاريخ تطور الدراما الحديثة، الجزء الأول، ترجمة: كمال الدين عيد، القاهرة، المركز القومي للترجمة.
12. جوزيف أ شومبيتر(2011)، الرأسمالية والاشتراكية والديمقراطية، ترجمة: حيدر حاج اسماعيل، بيروت- لبنان، المنظمة العربية للترجمة، توزيع مركز دراسات الوحدة العربية.
13. جون رسل تيلر(1991)، الموسوعة المسرحية، الجزء الثاني، ترجمة: سمير عبد الرحيم الجلي، بغداد دار المأمون.
14. حازم شحاتة(2014)، الفعل المسرحي في نصوص ميخائيل رومان، مكتبة الأسرة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
15. حسن محسن(1979)، المؤثرات الغربية في المسرح المصري المعاصر، القاهرة، دار النهضة.
16. دلال ملحق استثنائية(2010)، التغيير الاجتماعي والثقافي، ط3، عمان-الأردن، دار وائل.
17. راندا رزق(2023)، المسرح التنموي- النظرية والتطبيق، دراسات في المسرح المعاصر، وزارة الثقافة- المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية.
18. رشاد رشدي(1957)، مقالات في النقد الأدبي، القاهرة، مكتبة الأنجلو المصرية.
19. رشاد رشدي(1966)، ثورة يوليو وخلق مسرح مصري جديد، مجلة المسرح، العدد 31، القاهرة، وزارة الثقافة، يوليو.
20. زينب أحمد السيد(2017)، قضايا التغيير الاجتماعي وانعكاساتها على واقع مسرح الطفل في مصر، رسالة دكتوراه، قسم الإعلام التربوي، كلية التربية النوعية، جامعة المنصورة.
21. سعد أردش(1998)، المخرج في المسرح المعاصر، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.
22. سمير سرحان(1987)، الواقعية والطبيعية في الأدب المصري الحديث- دراسة مقارنة، تقديم: ماهر شفيق فريد، مجلة المسرح، العدد(3)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، يوليو/أغسطس/سبتمبر.
23. سيد علي اسماعيل(2017)، أثر التراث العربي في المسرح المصري المعاصر، القاهرة، مؤسسة هندواي.
24. صوفيا يسري جمعة(2020)، عبد القادر القط ناقداً قصصياً ومسرحياً في كتابه في الأدب الحديث، مجلة كلية الآداب للغويات والثقافة المقارنة، مجلد(12)، العدد(1)، يناير.
25. عبد المجيد سيد منصور، زكريا أحمد الشربيني(2000)، الأسرة على مشارف القرن 21 الأدوار- المرض النفسي- المسؤوليات، القاهرة، دار الفكر العربي.
26. عبد المنعم تليمة(1986)، مقدمة في نظرية الأدب، القاهرة، دار الثقافة.
27. عفاف عبد الله يمانى(2012)، النقد المسرحي عند محمد مندور بين النظرية والتطبيق، لم دار.
28. علي الراعي (1980)، المسرح في الوطن العربي، سلسلة عالم المعرفة(25)، الكويت، اليقظة.
29. غراء حسين مهنا (1997)، أدب الحكاية الشعبية، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية لونجمان.
30. فاطمة يوسف محمد (1994)، المسرح والسلطة في مصر من 1952-1970، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

31. فرانثيسكو جارتون (1996)، مسرح السرد التمثيلي، ترجمة: سمير متولي، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، مطابع المجلس الأعلى للآثار.
32. فلاديمير أكيوف (2023)، مائة عام من الأدب الروسي في القرن العشرين، ترجمة: أنور إبراهيم وعلي غالب، صدرت الترجمة 2018، الناشر مؤسسة هنداي.
33. لودميلا نيكراسوفا (2018)، الثقافة الفنية العالمية في القرن العشرين - المسرح، ترجمة: عماد محمود طحينة، دائرة الثقافة والسياحة، مشروع كلمة، أبو ظبي.
34. لورينس سينيليك (٢٠١٠)، عروض مسرح تشيخوف - قرن من العروض على خشبات مسارح العالم، ترجمة: محمد رفعت يونس، القاهرة، المركز القومي للترجمة، العدد ١٥٨2.
35. مارفن كارلسون (2010)، نظريات المسرح - عرض نقدي وتاريخي من الإغريق للوقت الحاضر، ترجمة: وجدي زيد، الجزء الثاني، المركز القومي للترجمة، إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية - إدارة الشؤون الفنية، المطابع الأميرية.
36. محمد عاطف غيث (1966)، التغير الاجتماعي والتخطيط، القاهرة، دار المعارف.
37. محمد عامر حسين (2018)، الحلم في النص المسرحي العالمي - نصوص أوغست سترندبيرغ أنموذجاً، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم والتربية والإنسانية، جامعة بابل، العدد (38).
38. محمد عبد الرحيم عنبر (1966)، المسرحية بين النظرية والتطبيق، القاهرة، الدار القومية.
39. محمد عبد المنعم شلبي (2024)، الماركسية الجديدة في مصر - أوروبا الموحدة ونموذج اشتراكية المستقبل، مجلة الفكر الفن المعاصر، العدد (156)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، نوفمبر.
40. محمد عبد المولى الدقس (1987)، التغير الاجتماعي بين النظرية والتطبيق، عمان - الأردن، دار المجدلاوي.
41. محمد عزام (2003)، مسرح سعد الله ونوس بين التوظيف الدراسي والتجريب الحداثي، دمشق، دار علاء الدين.
42. محمد عناني (2003)، المصطلحات الأدبية الحديثة، ط3، القاهرة، لونغمان الشركة العالمية.
43. محمد فتحي عبد الفتاح (1988)، دراسة المسرح السوفيتي اليوم، مجلة المسرح، العدد (6)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، إبريل/مايو/يونيه.
44. محمد مندور (1979)، الأدب ومذاهبه، القاهرة، دار نهضة مصر.
45. محمد مندور (2020)، في المسرح المصري المعاصر، القاهرة، مؤسسة هنداي.
46. نبيل راغب (1988)، دراسة المضمون الاجتماعي في مسرح سعد الدين وهبة، مجلة المسرح، العدد (6)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، إبريل/مايو/يونيه.
47. نصر حامد أبو زيد (2024)، إشكاليات القراءة وأليات التأويل، القاهرة، مؤسسة هنداي.
48. هاني محمد بهاء الدين (2018)، التغير الاجتماعي نحو إطار سوسيولوجي ملائم للفهم، مركز البحث في العلوم الإسلامية والحضارة (التغير الاجتماعي في الوطن العربي)، الأغواط - الجزائر، دار مركز البحث.
49. هيربرت سبنسر (1984)، نمو المجتمعات ضمن التغير الاجتماعي - مصادره، نماذجه ونتائجه، ترجمة: محمد أحمد حنونة، منشورات وزارة الثقافة، دمشق.

ثالثًا: المراجع الأجنبية

- 1.Charles Laughlin and Li Guo (2019),*Reportage and its Contemporary Variations*, Vol. 31, No. 2, Special Issue on Reportage and its Contemporary Variations, Edinburgh University Press,Fall.
- 2.Juliana Spadotto a and Nadia Saito b (2024),*gniting transformational change through applied theatre:Jardim Romano's Floods and Estopô Balaio unleashing an overflow of possibilities,Globalisation,Societies and Education*viol,aFaculty of Education,University of Cambridge,United Kingdom,bSchool of Communications and Arts,University of Sao Paulo,Sao Paulo,BrazilVol.22 No.1.
- 3.Michael Wrentschur,et al (2025) *CareACT in communities,Theatre interventions for justice-oriented and Participatory Learning Processes in Caring Communities*,VOL.33,NO.1, aInstitute for Educational Sciences, Department for Social Pedagogy,University of Graz,Austria.
- 4.Silvia Alfred Elias(2021),Literary Verbatim Theatre between Actuality and Creativity: Reading of My Name is Rachel Corrie (2005),*Transcultural Journal for Humanities and Social Sciences* Vol. 1, Issue 3, Spring.

خامسًا: الشبكة العنكبوتية(الانترنت)

1. أبو الحسن سلام(2010)،مسرح باكثير بين التسجيلية ودراما الأوتشرك، الحوار المتمدن، تم الاطلاع بتاريخ23-2-2025.

<https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=212007>

2. صفاء البيلي(2016)، موسوعة المسرحيين العرب-الكاتب والمخرج حسن سعد،القاهرة، 4نوفمبر، تم الاطلاع عليها بتاريخ9-1-2025. <https://almasr7news.com>، وموقع السينما العربية والمصرية، نشر سيرته الذاتية، وتم الاطلاع عليها في نفس التوقيت.

<https://elcinema.com/person/1108350>