**الهيئة العربية للمسرح بالشارقة**

**مهرجان المسرح العربي بالقاهرة**

**الدورة الحادية عشر . من : 10 – 16 يناير 2019م**

 **( المرأة في المسرح المصري بين الحضور والغياب )**

 **من : ( 1905 - 1952م ) .**

 **عنوان البحث :**

 **( المعوقات التأسيسية للمرأة في المسرح المصري بين الْمنْعْ والمَنْحْ )**

 **من : ( 1905 - 1952م ) .**

 **الباحثة / أمينة سالم**

 **فنان قدير بالمسرح القومي**

 **ماجستير في آداب المسرح**

 018 2 م

**مقدمة :-**

 **للمرأة فى المسرح الحديث والمعاصر، دورها المتميز الذى اكتسبت من خلاله حضوراً لافتا يرصد تحولاتها ؛ إلى رموز ودلالات ملتزمة تجاه قضايا عديدة ؛ ومتنوعة ، تختلف من حقبه إلى أخرى , وتختلف معها الصورة الذهنية لها ؛ وفق حراك مفاهيم مجتمعية ، ومدى تطورها ؛ وهذا ما يجعل صورتها فى العرض المسرحي تشهد تنوعاً مغايرأ لصورتها في العروض قبل وبعد عام 1952م ؛ مما يجعل من أنماطها فيما بين النص والعرض ـ معاً ـ مقياساً لتطور الحراك الثقافي ، والاجتماعي في مصر ؛ وهوما يؤكد على تأثير تلك المتغيرات السياسية ، والاقتصادية ، والفكرية ؛ على حضور أوغياب لصورة المرأة ؛ كذلك تثبيت أوإلغاء تلك التصورات والمفاهيم ؛ وعلاقتها بالممارسة المسرحية.**

 **وبما " أن المسرح هو مرآة مهمه تعكس فكر المجتمع ووجدانه ، من هنا كان له دوره الثقافي البارز بوصفه آداة من أدوات التفاعل الفكري والاجتماعي " ([[1]](#footnote-1)) والتى تساعد على عملية الاتصال والتواصل بين المؤدى والمتلقي ؛ ومن ثم يكون الحراك الثقافي ، الذى يسهم في طرح قيم جديدة ؛ تعمل على تنمية المواطن وتوعيته للمشاركة الفعالة في قضايا ه المصيريه .**

 **كما تعد قضية المرأة وصورتها المنعكسة في التجليات الفنية بعامه ، وفى النصوص الأدبية والعروض المسرحية بخاصه. جزءاً لا يتجزأ من قضيه المجتمع كله ، فهي ليست قضيه تخص المرأة فحسب . بل هي قضيه مجتمعيه في الأساس . لذا فإن الاهتمام بحضورها أو غيابها في المسرح المصري ؛ ترسم بوضوح الجدلية القائمة بين الصوت النسوي ـ من جهة ـ والثقافة الذكورية ـ من جهة ثانية ؛ مما يعني أن اختيار الفترة الممتدة ما بين (1905م - 1952م ) . سيكون اختيارا يتضمن سنوات التأسيس الحقيقي لوجود المرأة كفاعلة في المجال الفني المصري، ومشاركتها في الحياة الثقافية والاجتماعية في مصر ؛ وكذلك البدايات للشكل المؤسسي للمسرح المصري بشكل علمي أثناء الفترة الملكية وحتى ثورة 23 يوليو 1952م ؛ وما فرضته من تحولات اجتماعيه واقتصادية ، وسياسيه ، وثقافية . وبالتالي فلا يمكن تتبع حضور المرأة في كل السياقات إلا بوضع الاستراتيجية التالية اعتمادا على الأسئلة التي ستساعدنا على معرفة مستويات حضور وغياب هذه المرأة في تجربة المسرح المصري . من بين هذه الأسئلة . :**

* **كيفية توظيف المرأة المصرية في العمل المسرحي المصري؟**
* **لماذا كانت المرأة المصرية في العمل الفني المسرحي ظاهرة تشبه المد والجزر ؟**
* **هل بُح الصوت النسوي أمام هيمنة وسيطرة الثقافة الذكورية داخل سياقات المجتمع بصفة عامة ؟**
* **ما مدى تهميش المرأة ثقافياً وتقديم صورتها بشكل ملتبس في المسرح المصري .؟ وهل كانت لأسباب بيولوجية ( بسبب نوعها الجنسي ) ؟ .**

 **للإجابة عن هذه الأسئلة أريد أن ألقي الضوء بالتحليل والمناقشة على الفترة الممتدة من سنة 1905 إلى 1952 م ؛ لأقدم صورة المرأة في المسرح المصري ؛ وأتتبع البدايات الأولى لظهورها كفنانة ومبدعة ، وبخاصة سواء أكانت ( ممثلة ، أو كاتبة ) ، أثار حضورها قضاياها مختلفة تٌقدم تجليات الماضي وعصر الملكية ؛ وصولا إلى بدايات التحولات السياسية والاقتصادية والاجتماعية والثقافية وثورة 1952م ؛ والانتقال من الملكية إلى الجمهورية .**

 **و إذا أردنا أن نبحث في مسرحنا المصري عن وضعية المرأة ؛ فلابد أن نضعها ـ أولاً ـ في سياقاتها المجتمعية ، لفترة موضوع البحث ؛ لأن المسرح بصفة عامة هو نتاج ثقافات المجتمع التى يتغير خطابه وبنيته بتغيرها تبعاً للموروث والوافد ؛ فتتشكل صيغته إيجاباً أو سلباً .**

 **وبما أن المرأة هي جزء لا يتجزأ من نسيج المجتمع فإنها كانت ولا زالت منطقة مَشْوُقة للبحث في عالمنا الحديث والمعاصر ؛ بوصفها كائناً لا يزال رهين القراءات الأحادية التي تختزل قضيتها في عناصر محددة ، وتتجاهل باقي عناصرها ؛ ربما نتيجة لنظرة قبلية تجيز فصل قضية المرأة عن قضية المجتمع تارة ؛ أو ربما تخضع هذه القضية الإشكالية لضوابط بيولوجية ، و محرمات الجنس دون استثمار حقيقي ؛ ومفيد لهذه الإشكالية التى تجد مرجعيتها في الفروق النوعية بين الجنسيين الرجل والمرأة .؟.**

 **ومن الملاحظ عامة أن المواطن العربي في كثير من الأحوال لا يمكنه الفصل بين تصوراته الخاصة وبين تصوراته الجماعية ؛ ذلك أن جميع تصوراته يغلب عليها الطابع الجماعي ، وهو يهيمن على مشاعره و وظائفه الذهنية، وهذا ينطبق على الرجل كما ينطبق على المرأة ؛ خصوصاً على مستوى نظام العلاقة بينهما ؛ فالسلوكيات التي تظن بفرديتها ؛ تخضع عنده لتقويم اجتماعي قوي ؛ مما يؤدي إلى صعوبة التناقض معه ؛ فالمفاهيم ، والتصورات ، والتقويمات موحدة تقريباً ، ومفروضة على الجميع بنفس الحدة ؛ طبقاً لفروقات الوعي المعرفي .**

 **أو بمعنى آخر أن البنى المعرفية في المجتمعات العربية والمصرية خاصة قد فطرت على ثقافة موحدة ؛ وبالتالي فالذهنية أصبحت مشتركة في تراكماتها، وفي تراكيبها عند الرجل ، كما هو الأمر عند المرأة ، باختلاف مستوياتها ؛ فكلاهما له نفس الذهنية التي تصدر عن تلك المفاهيم المؤسسية ؛ وبالتالي فمن الصعب التعارض مع تلك الموروثات المتوارثة حتى ولو كانت بالية ؛ ووصلت إلى حد الجمود الذي يصعب فيه التغيير . ومن ثمة ظلت المرأة المصرية ؛ خلف قضبان تلك السجون البالية سجينة الفكر التقليدي حتى البداية الأولى لانفتاح مجتمعها ، ومرحلة الصحوة ، وخروجها من القبو إلى معترك الحياة ؛ وحركة السفور ، والتى بدأتها ( هدى شعراوى) ([[2]](#footnote-2)\*) .**

 **وهو ما يقودنا إلى البحث عن الأجوبة الممكنة عن الأسئلة المطروحة لمعرفة وضعية المرأة المصرية في السياق الاجتماعي ، كيف ذلك. ؟**

**وضعية المرأة المصرية في السياق المجتمعي :**

 **" إختلفت آراء الباحثين حول توقيت زمن الصحوة التي عرفتها وضعية المرأة المصرية ، وخروجها من الحرملك .(أ) حيث تشير ( شهيدة الباز ) وفي دراسة حول ( الحركة النسائية فى مصر ) تقول : إن المرحلة الأولى بدأت بمرحلة بناء مصر الحديثة والنضال ضد الإستعمار حيث تميزت هذه المرحلة بأنها اعتبرت البداية الحقيقية للعصر التنويري ، والتي بدأت في مصر بعهد محمد علي (1805 - 1848م ) بثلاثة أطوار أساسية أسهمت في تغيير وضع المرأة ، والنظرة المختلفة لرؤية المجتمع لدورها "** ([[3]](#footnote-3)) **؛ تمثلت هذه العوامل فى عدة نقاط منها :-**

1. **1- " تبنى محمد على الدولة الحديثة التي تضارع الدولة الأوروبية .**

**2- الإنفتاح على الحضارة الغربية بتأثير الحملة الفرنسية وإرسال البعثات للخارج، والتأثر بالفكر التنويرى السائد فى الغرب .**

 **3- حركة الإصلاح الديني التي بدأها الشيخ حسن العطار ، ثم تلميذه رفاعة الطهطاوي (1801- 1873 ) الذي مزج بين الإصلاح الديني والانفتاح على الحضارة الغربية ، واستمر على نهجه ( جمال الدين الأفغانى ) والشيخ محمد عبده ؛ و قاسم أمين ( 1886م \_ 1908م ). ([[4]](#footnote-4))**

 **الجدير بالذكر " بأن وضع المرأة الشرقية غير العادل ؛ قد لفت نظر بعض فلاسفة الغرب ؛ حيث نشرت مجلة الجامعة عام 1900 م ؛ كتابا للفيلسوف الفرنسي ( جول سيمون ) ؛ بعنوان :( المرأة في القرن العشرين ) يصف فيه حياة المرأة الشرقية وواقعها فيقول : إن النساء الشرقيات يعشن منفردات في دائرة لا يدخلها الرجال إلا متحجبات، ولا يختلطن بالرجال في سفر أو نزهة ، ولا يزرن إلا النساء ، أما الزوج فإنه لا يرى إلا نساءه ، ولا يطلب منهن سوى المَسرة وليس بينه وبينهن امتزاج في العواطف والأفكار"([[5]](#footnote-5))**

 **وهذه الحقيقة تعني أن المجتمع كان غير عادل في تلك الفترة ؛ فقد " عاش المجتمع المصري يؤمِن بقيم وتقاليد موروثة ، عبر الحضارات المختلفة لبعض الدول ، التي ألقتْ بظِلها الثقيل على أرض مصر، في شكل موجات للاحتلال – ظهر هذا بوضوح في المجال الاجتماعي ، في أواخر القرن الماضي . عندما خرجت للحياة أصوات تنادي بإنصاف المرأة ، ومنحها حقها إلى جانب واجباتها تجاه هذه الحياة . وعبر بعض الُكُتاب الأجانب عن رأيهم في وضع المرأة المصرية ، إذ كتب القاضي الفرنسي بالمحاكم المختلطة المصرية ( داركور) كتاباً عن المجتمع المصري ، وأرجع سر تأخره إلى قبوع المرأة خلف القضبان. ( عالم الحريم ) وما تعانيه من قيود الحجاب . وارتفعت الأصوات الغيورة على المجتمع المصري آنذاك أمثال : قاسم أمين رداً على هذا الرأي ؛ ومعارضاً له ؛ بأن الحجاب لايعوق تقدم المرأة المصرية ، بل هو رمز لعفتها وطهارتها ." ([[6]](#footnote-6)).**

 **ومن ثمة فقد " أصدر ( قاسم أمين ) في أواخر القرن الثامن عشر ؛ كتاب ( تحرير المرأة ) عام 1899م فأحدث ضجة كبرى في المجتمع المصري والمجتمعات الشرقية . بل لعله قد أحدث أكبر وأهم معركة فكرية قامت في الشرق بعد نشر هذا الكتاب. وبذلك وجه الأذهان إلى ضرورة خلق نهضة حقيقية غير شكلية من خلال تثقيف المرأة، وتحريرها من الأفكار الظلامية المتزمتة " ([[7]](#footnote-7))،؛ ما اعتبره البعض في ذلك الوقت بأن أرائه مذبذبة غير متجانسة مع الواقع ومتناقضة مع أقواله السابقه ؛ . ومن أهم قضايا المرأة التي أثارت الجدل في كتاب تحرير المرأة هي :**

 **1)" قضية الحجاب الذي كان يسود مجتمع المرأة المصرية في ذلك الحين..**

**2) ما دعا إليه من ضرورة تقييد الحق المطلق الممنوح للرجل في إنهاء رابطة الزوجية بالطلاق .**

**3) نقده لنظام تعدد الزوجات ، والدعوة إلى ضبطة وتقييده .. وكان وراء الاهتمام بهذه القضايا هو تمثلها لأهم عيوب النظام الأسري السائد ، ولأبرز مشكلات المرأة الشرقية ، ولأخطر القيود التي تَحدّ من إمكانيات تطورها وتًحْررها ..هذا بالإضافة إلى علاقة هذه القضايا ، والبحث فيها بالشريعة الإسلامية التي سرعان ماتنتقل الحوارات والمجادلات فيها للعامة ، ومن ثمة يصبح الجدل واسعاً يؤدي في الغالب إلى الخصوم." ([[8]](#footnote-8)) .**

 **إن ما أحدثته آراء ( قاسم أمين ) في فترة وجيزة بدت متناقضة بين كتابيه ( المصريون ) و( تحريرالمرأة )، وبأن الحجاب الشرعي لا علاقة له بمنع الاختلاط ، لأنه يعني ستر جسم المرأة ومفاتنها ، عدا الوجه والكفين، " حيث دافع قاسم أمين في كتابة ( المصريون ) عن المجتمع الانفصالي ، ويراه التنفيذ لتعاليم الدين ، فانقلب العكس وأخذ يهاجم هذا المجتمع الانفصالي ، ويستنكر إمكانية ممارسة المرأة لواجباتها ، ومهماتها في الحياة طالما ساد الانفصال بين الجنسين في المجتمع ." إذ كيف يمكن لامرأة محجوبة أن تتخذ صناعة أو تجارة للتعايش منها إن كانت فقيرة ... إن الضرورة أحالت الثبات على هذا الضرب من الحجاب عند أغلب الطبقات من المسلمين ، كما نشاهده في الخادمات والعاملات وسكان القرى ، حتى من أهل الطبقة المتوسطة ؛ بل وبعض أهل العلياء من أهل البادية والقرى والكل مسلمون ، و قد يكون الدين أمكن فيهم منه في أهل المدن . " ([[9]](#footnote-9) )**

 **هنا نستطيع القول : إن قاسم أمين في كتابة :( تحرير المرأة ) نقض ما قرره من قبل فى كتاب ( المصريون) من أن الحجاب ميزة للمجتمعات الشرقية ، وأنه يرتبط بتعاليم الدين ، أصبح يراه عادة ، مرت بمجتمعات عديدة ، ومنها مجتمعات أوربية ، ويقرر أن تطور هذه العادة ، بل واندثارها ؛ أمر ممكن وخاضع لما تخضع له غيرها من ( العادات ). أو ربما كان ما يقصده في هذا الموقف ؛ هو رفضه أن الحجاب كان حجاب العقل ؛ وليس الرأس .**

 **تعرضت المرأة المصرية فترة الثلاثينيات وحتى أواخر الأربعينيات من القرن العشرين ؛ إلى ابتزاز لعواطفها بآسم الحفاظ على العقيدة . فنضبت فرص تحريرها بعدم تقدمها ككائن له وجود فعال في المجتمع، له ماله، وعليه ما عليه من الحقوق و الواجبات أمام القانون ؛ إلا أن النتاج الفني للمرأة في هذه الوضعية كان بين الشد والجذب بتلك النظرة الدونية للفتاة خاصة في الطبقات الأكثر فقراً، واحتياجاً ، تلك النظرة المتمثلة في عصور الجاهلية ، والقرون الوسطى حيث " كان المجتمع المصري آنذاك؛ يستقبل ( البنت ) المولودة على غير رغبة ، عكس ( الولد ) الذي كان يُستقبل بالفرحة ، والسرور على الأسرة عند قدومه للحياة .**

 **يتضح ذلك فيما أرخه الموروث الشعبي من أمثال شعبية قديمة تُعبر فحواها ؛ عن البنيه السيكولوجية للمجتمع الشرقي بصفة عامة . يقول : المثل الشعبي على لسان المرأة التي تَلد بنتا .**

**" لما قالوا دي بنيه ـ هدموا الحجرة عليه ـ وجابولي البيض بقشره ـ وبدال السمن ميه ، ولما قالو ده غلام ـ ارتفع بختي وقام ـ وجابولي البيض مقشر ـ وعليه السمن عَام " ([[10]](#footnote-10) )**

 **تلك هي الأمثال الشعبية للاستقبال الحزين الذي كانت تُستقبل به الطفلة الأنثى عند ميلادها ؛ لكونها أنثى لا ذكراً . فانحطت صورتها داخل إطار مفاهيم قديمة من الموروث الذكوري ، والأبوي المسيطر بثقافات باليه جعلت من المرأة ( ذات ) غير مكتملة ، مما جعلن كثيرات من الباحثات تتساءلن..؟**

 **تقول ( خالدة سعيد ) (\* )[[11]](#footnote-11) " ماهي المرأة في بلادنا .؟، وماذا لو سألنا المرأة عن هوية امرأة ما . ؟ لقلنا هذه زوجة فلان ، أو أُمّ فلان، أو أخت فلان ، وهكذا ـ " ([[12]](#footnote-12)) ؛ وتعود خالدة لتتساءل من جديد .؟ " ماهي المرأة .؟ هي أنثى الرجل ، إذ ليس لها وجود مستقل ، إنها الكائن بغيره ، لا بذاته . ولأنها كائن بغيره ، فلا يُمكنها في إطار الأوضاع التقليدية، أن تعيش بذاتها . لاهي تشعر بالاكتمال بذاتها ، ولا المجتمع يقبلها ككائن بذاته . إنها المثال النموذجي للاستلاب ، ذلك أن واحداً من أبعاد شخصيتها يطغى على سائر الأبعاد وعلى إنسانيتها ." ([[13]](#footnote-13))**

 **واللافت للنظر للباحثين في هذا المجال ؛ أن المرأة في جميع الحضارات تقريباً ؛ لا تختلف في نظرة المجتمع الدونية لها فيما بين الحضور والغياب ، كونها أنثى لا ذكرا ؛ لذا " يؤيد الاختبار التاريخي التلازم بين انحطاط المرأة ، وانحطاط الأمة وتوحشها ، وبين ارتقاء المرأة وتقدم الأمة ومدنيتها، ففي ابتداء تكوين الجمعيات الإنسانية كانت حالة المرأة لا تختلف عن حالة الرقيق في شئ.. فكانت عند الرومان واليونان واقعة تحت طائلة أبيها ثم زوجها ؛ ثم من بعده أكبر أولادها ؛ وكان لرئيس العائلة عليها حق الملكية المطلقة ، فيتصرف فيها بالبيع والهبة والموت متى شاء ، ويرثها من بعده ورثته بما عليها من الحقوق المخولة لمالكها ، وكان من المباح عند العرب قبل الإسلام أن يقتل الآباء بناتهم ، وأن يستمتع الرجال بالنساء من غير قيد شرعي ولا عدد محدود . ([[14]](#footnote-14))**

 **وهو ما أكدته الدرامات اليونانية والرومانية حيث " جاءت صورة المرأة ( اليونانية ) انعكاساً لوضعية مجتمعية ، مثال : مسرحية ( ميديا ، وأنتجوني ، وإلكترا )، فعلى الرغم من أن هؤلاء النسوة يتسمن بالقوى إلا إنهن وقعن تحت ضغط مجتمعي تعاملن فيه معاملة الأمة في أوقاتٍ كثيرة ، يأتى ذلك ؛ رغم أن الدراما صورتهن ملكات وأميرات . بينما تأتي الصورة الثانية : ( للرومانيات ) والتي مثلت الانحطاط بالإثم والفجور في النظرة إليهن في القرون الوسطى ، وأيضاً كان عدم الاعتراف بالفن من قبيل تعنت الكنيسة آنذاك . وتلك النظم الاستبدادية التي كانت تحكم بقانون القوة . على عكس المرأة الأمريكية التي أخذت حريتها ؛ يليها الانجليزية ، ثم الألمانية ؛ وتليها الفرنساوية ، ثم النمساوية ، والطليانية ، ثم الروسية ." ([[15]](#footnote-15))**

 **من هنا نستطيع أن نقول إن البلدان التي ارتفعت إلى درجة عظيمة من التمدن ، نجد النساء فيها أخذن يرتفعن شيئاً فشيئاً من الانحطاط . لسببين رئيسين من وجهة نظرنا ؛ وهما :**

1. **الاعتراف بقضاياها وإمكانية التغير .**
2. **هي وجود قوانين صارمة بين الحاكم ، والمحكوم سواء رجل أو امرأة . .**

 **وهو تلك بالتحديد ماكفلته الشرائع الإسلامية . بين الاعتراف بإمكانية التغيير، وبين وجود قوانين تضمن للمرأة حقوقها حيث كانت تعيش حياة موزّعة بين المد والجزر ، وتتحمل الكثير من مصادمات الفكر والرأى في قضاياها المصيرية لكونها ولم تٌأخذ قضيتها من العملْ ، والجهد بقدر قضايانا الوطنية والاجتماعية . وهوما دعا الحركات ؛ ( النسوية )([[16]](#footnote-16)\*) إلى المطالبة بالدفاع عن قضاياها التي اقترنت بقضايا الوطن تحرراً ورمزاً للأرض حتى أواخر الأربعينيات من القرن العشرين بدأت المرأة تعبر عن أوجاعها ، بالمشاركة الفعالة في المطالبة باستقلال الوطن . حيث " كانت من أولىَ هذه القضايا بعد التحرر هي دفاع المرأة المصرية عن تفاوت نسبة ( التعليم ) بين المرأة والرجل ، التي ترتب عليها سبب لجوء بعض من شباب مصر إلى الزواج من أجنبيات . وكما قالت ( نبوية موسى ) ، إن الولد سبق أخته في التعليم ، ومن ثمة انفصل عنها فكرياً . كما كان لظهور المسارح في مصر ، ودعوة الرجال وزوجاتهم إلى حفلاتهم أسوة بالأجانب أثر في اتجاه الشبان إلى الزواج بالأجنبيات ، مما ترتب على ذلك قضية نسائية واجهها مجتمعنا ، وهي إهمال الفتاة المصرية من الفتى المصري المثقف ودخول عناصر نسائية أوروبية إلى المجتمع بتقاليد أجنبية وبعيدة عن قيم مجتمعنا وعاداته وعرفه وتقاليده " ([[17]](#footnote-17)).**

 **لذا يمكننا القول حول هذه الظاهرة " إن قضية تعليم الإناث ظلت تتعرض لموجات من الصعود والهبوط في نهاية القرن التاسع عشر، وبداية القرن العشرين حتى تمكنت من جني بعض الثمار ، منها : الدعوة للتوسع في إقامة مدارس للبنات ، ومساواة الذكور بالإناث في المناهج الدراسية والوظائف التعليمية، والمطالبة بفتح أبواب الجامعة للنساء، بدءاً من الأيام الأولى لنشأة الجامعة الأهلية ، وإقامة الفرع النسائي بعد سنوات معدودة من نشأتها ، وعلى ذلك فتحت الجامعة المصرية أبوابها لفتيات مصر عام 1928م ، على قدم المساواة مع الفتيان ، مما أسهم بالتالي في تخريج جيل جديد من النساء اللاتي التحقن بسوق العمل بتخريج أول دفعة من طالبات الجامعة المصرية" ([[18]](#footnote-18)) ؛ ولعل ما تضمنه كتاب ( المرأة والعمل ) للدكتورة نبوية موسى حول موضوعات المرأة المصرية وتاريخها عبر العصور وربطها لقضية التعليم بالعمل ؛ انعكس بلا شك على مضمون قضاياها . حيث قالت : " لقد بحثت في كتابي هذا عن تاريخ المرأة في بعض الأمم ؛ وعن مواهبها الفطرية وما ينجح في تعليمها خصوصاً ما يتعلق بالفتاة المصرية ؛ ثم أظهرت ما يعوز ذلك التعليم ؛ وطرقت بعض مواضع أخرى لها مساس بعلاقة المرأة بالرجل ؛ مستشهدة بذلك على احتياج المرأة للعمل لكسب قوتها ." ([[19]](#footnote-19)) .**

 **ومن ثمة " كان التعليم هدفاً يَوَدْوُنَ لو توفر لكل النساء ؛ فقد بدأ التعليم هو الطريق الوحيد لتصحيح الخلل في التوازن بين النساء والرجال ؛ فكانت صاحبات المجلات يرين أن دورها تثقيف وتعليم النساء ؛ كما كانت لبيببة هاشم ترى الصحافة أعظم معلم للأمة " ([[20]](#footnote-20)) .**

 **لقد مرت المرأة المصرية بالعديد من المراحل المتطورة في التعليم والتى جعلتها تكتسب خبرات اجتماعية ؛ سياسية ، وثقافية ؛ واقتصادية كثيرة وبخاصة بمشاركتها الفعالة في ثورة 1919م وهو ما أحدث تغيراً ، وما أعقبها من تطورات سلباً أو إيجاباً على المجتمع ؛ بما فيها من وضعية المرأة . " لذا اعتبرت الثورة نقطة تحول مهمة في مساهمة المرأة المصرية في السياسة المصرية ، " بعد خروجها من قرابة 250 سيدة يَسِرْن في صبح يوم الأحد الموافق 16 مارس سنة 1919 متظاهرات ضد الاحتلال البريطاني ، قدمن النساء عريضة احتجاج ( للمعتمد البريطاني ) على الأعمال الوحشية ضد المصريين واعتقال زعمائهم " ([[21]](#footnote-21) ) .**

 **هنا يحضرنا السؤال حول وضعية المرأة المصرية وحضورها الرمزي في مجال الثقافة و الفن ومدى مشاركتها لهذا الواقع و نقول : هل أعطى لنا الواقع الجديد صورة حقيقية للمرأة المثقفة ،.؟ الفنانة التي تحدّت الظروف القاسية لتوكيد حضورها.؟ وتحويل الغياب إلى حضور فعال في سياق المجتمع الجديد.؟ هذا ما نريد الحديث عنه ونحن نتحدث عن وضعية المرأة الكاتبة.**

 **وضعية المرأة ( الكاتبة ) .**

 **بذلت القيادات النسائية ممثلة في الصحافة النسائية أقصى ما في وسعها لإعطاء المرأة المصرية الثقة بنفسها ودعم قدرتها كي تدخل ميادين جديدة واسعة لم تكن لها خبرة بها .. كالمؤتمرات الدولية، والاحتكاك بحضارات وثقافات جديدة مختلفة ، وخاصة في المجال الاجتماعي فكان : " مؤتمر النساء الدولي بروما 1923م . بقيادة رائدات الاتحاد النسائي المصري المتمثلة في : هدى شعراوى وثقافة اللغات الإيطالية ـ و ـ نبوية موسى ـ وثقافة الإنجليزية ـ و ـ سيزا نبراوى وثقافة الفرنسية ..وبعد نضال مرير اكتسبت بعض من قضاياها تجاه الأحوال الشخصية ، وكان ( لهدى شعراوي ) الفضل في جعل سن الزواج للفتاة لا يقل عن السادسة عشرة والثامنة عشرة . كان ذلك سنة 1926م . وكذلك رُفع سن حضانة الأم لابنتها إلى عشرة ؛ ثم أمسكت ( أمينة السعيد ) الخيط من هدى شعراوي ، ونادت مراراً على صفحات ( مجلة حواء ) بضرورة تعديل قانون الأحوال الشخصية بما يكفل إصلاح أحوال المجتمع المصري، خاصة ونحن في هذه الحقبة الخطيرة من تاريخنا الحديث " ([[22]](#footnote-22)) .**

 **من ثمة فقد لعبت الصحافة النسائية في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين دوراً بارزاً في تطوير وضعية المرأة المبدعة ؛ وخاصة مبدأ أن تكتب بنفسها عن نفسها ، بهدف تأسيس وعي نسائي ، مستقل ، ارتبطت الكتابة لدى المرأة العربية بخطاب تحريرها من وضعها المتدني الذي كان يُفرض عليها التبعية المطلقة للرجل، والحرمان من التعليم ، والعزلة التامة من دوائر الثقافة والمعرفة ، وبالتالي عجزها عن مناقشة قضاياها بنفسها .**

 **تقول هدى الصدة في هذا المنوال : بأنه " وفي الوقت الذي كان يمثل فيه دخول المرأة عالم الكتابة مظهراً من مظاهر تحديث المجتمع العربي ؛ كان يُعد أيضاً نقصاً في الثقافة العربية القديمة المعادية للمرأة بوجه عام والمحرضة على منعها من الكتابة ، بوجه خاص ، وليس من نافلة القول الإلحاح على أن وعي المرأة العربية ، بوضعيتها المتدنية وحقوقها المسلوبة ، قد بدأ قبل دعوة قاسم أمين إلى تحريرها في كتابه تحرير المرأة 1899م . والمرأة الجديدة 1900م ." ([[23]](#footnote-23))** " **ذلك أن عائشة تيمور ( 1840 – 1902 م .) ؛ بدأت تمارس الكتابة شعراً ونثراً في وقت مبكر جداً ، 1887م ؛ دلالة على سعيها الواضح إلى هجر الأدوار التقليدية التي فرضها المجتمع الذكوري على المرأة ." ([[24]](#footnote-24))**

 **وفي هذه الفترة هناك من النساء من أسسن للذاكرة النسائية تاريخاً جديداً من خلال التراجم في العصور البعيدة بالإعداد في كتبهن سعياً لدعم الخطاب النسائي الذي كان قد بدأ يشق طريقة ويحتل حيزاً خاصاً به في عالم الكتابة مثال :" فقد أعدت زينب فواز ( 1860 – 1914) كتابها ( الُدرْ المنثور في طبقات ربات الخدور ).ثم جاءت : ( ملك حفني ناصف باحثة البادية 1886- 1918م ) ([[25]](#footnote-25)\*) ؛ فمارست كتابة المقال ذات الطابع الاجتماعي لمناقشة أوضاع المرأة وعلاقتها بالرجل والأسرة والعمل والتعليم ؛ من أجل النهوض بالمرأة ومشاركتها فى مجتمع عصري جديد ؛ ولم تكن هذه الكتابة تستهدف التسلية والإثارة ، وإنما كانت أيضاً تخدم الخطاب النسائي التحرري بالأساس ،وثالثا : هي كتابة المرأة عن كتابة امرأة أخرى" ([[26]](#footnote-26)) بمعنى أن كتابة المرأة ليست ضد المجتمع بشموليته ؛ أو عن الرجل خاصة ؛ وإنما هى كتابات عن نفسها ، أو عن إمرأة أخرى.**

 **وهو ما يعنى أنه ربما يكون متناقضاً ، وفي ثمة صدق ، أو ربما يكون نوعاً من جَلدْ المرأة لنفسها ، وهو ما يسمى ( نقد النوع الواحد لذاته ) .ومن" الكاتبات اللائي اتبعن هذا الرافد الثالث ( نقد المرأة لكتابات جنسها )، كانت ( مي زيادة 1886– 1941) التي عاصرت ملك حفني ناصف ، وعائشة تيمور ، ووردة اليازجي – 1838- 1924) ([[27]](#footnote-27) ) .**

 **ظل هذا التقليد سنوات طويلة لافتاً للنظر في" الكتاب التي أنجزته الباحثة عائشة عبد الرحمن التي التفتت إلى أهمية دراسة المرأة الشاعرة فكان كتابها ( الشاعرة العربية المعاصرة ) طرحاً لأسئلة مهمة ( حول الإبداع النسائي وخصوصيته . كما سبقتها في هذا الطرح النسائي ( وداد سكاكيني ) في كتابها ( إنصاف المرأة )"([[28]](#footnote-28))**

 **من هنا نرى إن كل ما رصدته الكاتبات المصريات قبل عام 1952م يؤكد على الوعي الكامل للمرأة المصرية بمشكلاتها وقضاياها منذ زمن بعيد ؛ جاء متراكماً عبر عصور متفاوتة في الهبوط والصعود ؛ حسب متغيراتها التي قد تساعد قدرة المرأة على أحقية التعبير عن نفسها ؛ مما أعطي دلالة عميقة على هَمْ مُشتركْ يجمع هؤلاء النساء ، هو النهوض بالمرأة تأكيداً لحضورها ؛ رغم المعاناة التي تكابد فيها الرغبة في التحرر.**

 **تغذى الوعي النسائي التحرري من الكتابات النقدية النسوية لـ ( مي زيادة ) وغيرها من الكاتبات المبدعات اللواتي حذون حذوها قبل وبعد 1952م خاصة بعد كفاح دام سنوات طويلة ظهرت تباشيره بقوة منذ 1919م للحركات النسوية المصرية ، وهو ما زاد من الاستقلال للرؤية النسائية والبلاغة النسائية والذى شكل هذا الوعي عقول كثيرات عملن في شتى ألوان الفنون الأخرى . الإعداد الدرامي والإخراج في السينما والمسرح والتليفزيون .**

 **" ومع بداية الخمسينيات تطورت وزادت الرقعة التي أسهمت فيها المرأة بالإبداع في خريطة الحياة الأدبية وتعددت مجالات المساهمة ، لتضيف إلى جانب إبداعات التمثيل والكتابة بأنواعها : الصحفية ، والشعر والقصة ، والدراسات الجامعية ، وكُتاب الدراما ، فنجد المسرح المصري يشهد بين عامي 1950م – 1955م مسرحيات الكاتبة المصرية ؛ والمُعدة ، وهي مرحلة متقدمة سبقتها مشاركة تامة في كل عملية الانتاج المسرحي من تمثيل وإخراج وتلحين وغناء ورقص وغيرها من مظاهر انخراط الفنانة المصرية في العمل الإبداعي بصفة عامة ." ([[29]](#footnote-29) )**

 **ودعما لهذا التطور فقد " اعتبرت المجلات النسائية بأنها مصدر هائل لرصد حركات المجتمع المصري حتى نهاية الحرب العالمية الثانية حيث شملت كماً من التفاصيل الخاصة بالحياة الاجتماعية، والظروف الاقتصادية والإنتاج الأدبي ، والخلافات السياسية ، وبالطبع القضايا النسائية ، وطبيعة العلاقات بين الجنسيين . ومن أهم القضايا المطروحة كانت محاربة العادات الاجتماعية المتخلفة كالزار، والمبالغة فى الأفراح والمآتم . وقضايا التعليم ، وخروج المرأة للعمل ، ومشاركة المرأة فى الحياة العامة " ([[30]](#footnote-30) )**

 **ومع مجىء ثورة 23يوليو 1952م " طرأت على سياسة التعليم تغيرات جذرية تتفق مع فلسفة الثورة في التغيير الشامل ، وأبرزها إرساء مبدأ ديمقراطية التعليم ، مما أتاح التعليم لجميع فئات الشعب وبالمجان في جميع مراحل التعليم باعتبار أن تكافؤ الفرص هو التعبير عن الحرية الاجتماعية ، كما كان نتيجة سيطرة الدولة على وسائل الإنتاج وتحكمها في آليات السوق الاقتصادية في الستينيات ، هي التزامها بتحمل نفقات التعليم . " ([[31]](#footnote-31)(**

 **وفي لحظة مخاض كل التحولات التي عرفتها مصر في سبيل نصرة مبادئ مساواة الرجل بالمرأة، وفتح المجال أمامهما ليُسهِما معاً في إبراز قدراتهما ، وكفاءاتهما ، بدأت مساحات حرية المرأة تتسع شيئا فشيئا لتشمل المجالات الفنية ، ومنها المسرحية ، فظهرت رائدات في هذا المجال رسّخت تجربتهن بشكل لافت أهلهن كي يصبحن رموزا لتأسيس الزمن المسرحي النسائي في مصر. فما هي وضعيتهن قبل عام1952 ؟**

**وضعية الرائدات المصريات في الإبداع المسرحي قبل 1952م .**

 **هناك سمة ظلت لصيقة بالممثلات الرائدات في تجربة المسرح المصري لا يمكن التغاضي عنها ، أو السكوت عن وضعيتهن وهن يتحدّين ظروف المنع ، والإقصاء ، مما يجعلنا نتساءل .؟: كيف هي وضعية المرأة الممثلة في الزمن الصعب الذي كنّ فيه يسرن نحو الانضمام إلى عالم المسرح ؟.**

 **وضعية المرأة الممثلة :**

 **تقدّم جلْ من كتابات المهتمات بوضعية المرأة قبل سنة 1952 وصفاً يقول : " منذ أواخر القرن العشرين، ومع دخول مرحلة النضج الحضاري، لم تكن المرأة مشاركة في الاشتغال بالمسرح ، والسبب أن المرأة العربية المسلمة ـ لم تكن قد أسفًرت بعدْ ـ وفوق هذا . فإن العرف الاجتماعي لم يكن يسمح حتى للمرأة غير المسلمة باعتلاء المسرح ، وهو العرف الذى كان ينظر إلى فن التمثيل على أنه بدعه . ويرمق من ينشغلون به بعين الإزدراء، ويعتبرهم من الخارجين على الخلق الطيب ، فلم تكن تُقبل لهم شهادة في المحاكم ، شأن مرقصي القردة ، وأهل الفسوق .وهكذا استمر الرجال المَرد [[32]](#footnote-32)\*(\*) فيما عدا الندرة يقومون بالأدوار النسائية حتى أواخر القرن الماضي . ثم استقدم أصحاب الفرق التمثيلية في مصر سيدات مسيحيات وإسرائيليات من الشام ودربوهن على الأداء التمثيلي فقمن بأدوار النساء بدلاً من الرجال." ([[33]](#footnote-33) ) وهو ليس بجديد بل تعود تلك النظرة لصورة ( المرأة الممثلة فوق خشبة المسرح المصري)، تعود بنا إلى العصور القديمة ، وهذا التشابه ، والتماهي في الوقت نفسه مع النظرة لممثلات إعتلين خشبة المسرح الرومانى ، اللواتى شُبهن بالغوانى لقبولهن الصعود إلى خشبة المسرح وذلك فى بداياتة. لاعتراض الكنيسة ، والخلط بين الدين والفن فى الحضارة المصرية ، والرومانية القديمه معاً . وبخاصة فن التمثيل ضمن فن الهزل والتسلية . كان ذلك فى القرن الرابع عشر.**

 **ظلت هذه النظرة نفسها سائدة فى المسرح المصري حتى أواخر القرن العشرين ؛ " ونستشهد بذلك في ( جريدة المؤيد عام 1906م ) وبإمضاء ناقد مجهول كما يقول : الناقد ( أحمد بهجت ) ؛ : إن هذا الناقد قد لاحظ أن الأجواق النسائية التي تحضر لمشاهدة التمثيل تدخل من باب المُخِدرات[[34]](#footnote-34)\* (\*) من النساء .. نظراً لما حوله من الحانات ، وبيوت الغجر. كما أضيف أن الخدم الذين يقومون بخدمة النساء، هم من الرجال، وهو مالا يليق أبداً، بل هذا هو ما يحمل كثيراً من الرجال المصريين أرباب العائلات على اعتبار ذهاب نسائهم إلى هذا المجتمع شائنا معيبا ." ([[35]](#footnote-35)) ..**

 **ويستطرد الناقد أحمد بهجت فى الموضوع نفسه فيقول : " أن السيدة ( مريم سماط )، والتي كتبت في جريدة الأهرام 1915م فى باب النقد المسرحي تقول : إنتقل الجوق إلى دار التمثيل العربي ( بآسم الشيخ سلامة حجازي ) ، وانتقل معه العمل الصالح والجد والنشاط ، فلم يمض زمن كبير حتى كانت دار التمثيل العربي مهبطا للآداب ، ومنبعاً للسرور، ومهعيا بينا ( تقصد مرتعا هائلا ) لقصاد التهذيب العملي ، ومورداً لعشاق الطبيعة والجمال ، وإن كان قد اتهمها بعضهم بأنها فوق ذلك بأنها دار خلاعة ومجانة ودعارة ، بيد أنهم لم يُحسنوا الظن بها بل حكموا عليها بما شهدوه عليها من مظاهر خداعة ، ومن تبرج الغانيات اللواتى شغفنَ حباً بالتمثيل وشهوده" ([[36]](#footnote-36))**

 **ومن ثمة فإن وضعية المرأة سواءً ممثلة على خشبة المسرح أو امرأة ذهبت لمشاهدته كانت موضع شك وريبة . " فالجمهور كان لا يراعي آداب المسرح، لذا كانت مطالب النقاد بتدخل البوليس هي السبب في المادة السادسة من أول لائحة قانونية صدرت للمسرح المصري . التى تقول :" ينبغى أن يتخذ ثمانية من الجنود وشاويش مراكزهم داخل المسرح لتنفيذ الأوامر التى يصدرها مدير الشرطة ." ([[37]](#footnote-37))**

 **و أمام هذه الوضعية كان حضور المرأة قبل ثورة الضباط الأحرار موسوماً بعدد كبير من السمات المتعلقة بالتجارب المسرحية التي حضرت فيها المرأة بشكل محتشم ، تطور فيما بعد ليصير حضوراً مكتوباً بجرأة الوقوف مع الرجل الفنان في العديد من التجارب المسرحية لإبلاغ صورتها، وصوتها للجمهور، ومن ثمة نتساءل هنا عن نوعية هذا الحضور: هل كان حضوراُ مبني على ثقافة ، وتكوين ، ومعرفة ، أم لا،.؟ إن الجواب عن ذلك يتطلب الوقوف على بعض النماذج للاقتراب من حقيقة الأمور ؛ من خلال رصد صورة هذه المرأة في الإبداع المسرحي . .**

**1- نماذج من حضور المرأة الممثلة في الإبداع المسرحي قبل 1952**

 **انعكست البداية الأولى للوضعية التنويرية للمرأة الممثلة في المسرح المصري بشكل طفيف منذ بدايات : " " كتابات يعقوب صنوع الذي آستمد بذورها من التراث والواقع المصرى . عندما احتاج إلى عناصر نسائية من نفس البيئة ، علي الرغم من أنه كان يُقللْ من حجم الأدوار النسائية في تلك الفترة نظراً لنذرتها ، فلم يكن مسموحاً بظهور المرأة على خشبة المسرح . في الوقت نفسه الذى لايرغب فيه صنوع بتقديم هذه الأدوار بالشكل التنكري للرجال. يقول : صنوع فى هذا الصدد ـ أن الحظ أسعده بالعثور على فتاتين فقيرتين ولكنهما فاضلتان ، وهما ( ليزا ، ماتيلدا ) ، وعلمهما القراءة ، والكتابة ، والتمثيل فى أقل من شهرين ، لمحاولة مشاركة العنصر النسائي في العرض المسرحي " ([[38]](#footnote-38) )**

 **كان ذلك على " مسرح الأزبكية عام 1870م ؛ ويقول صنوع : كان لظهورهما على المسرح رنة عظيمة ، واستقبلهما الجمهور بتصفيق شديد وحياهما تحية حارة مما دعاهما إلى مواصلة التمثيل وحفظ أدوار أطول وأهم . وقد واصلتا عملهما مع يعقوب صنوع في ( مسرحية الضرتين ) التي أخرجها في نفس العام وأغلق على إثرها المسرح من قبل الخديوي آنذاك حيث كانت المسرحية تعارض تعدد الزوجات ، أيضاً مسرحية ( الأميرة الأسكندرانية ) عن سيدة مصرية متفرنجة ، وجميعها أدوار تتطلب أن يكون هناك ممثلات عندها قدرة كبيرة ومرنة على تقمص الأدوار.** "**([[39]](#footnote-39))**

 **أما في فرقة أحمد أبو خليل القباني فقد " اشتركت معه الممثلتان الشقيقتان مريم ولبيبة سماط " ([[40]](#footnote-40)) وتعد ( مريم سماط** )**هي " أول ممثلة ظهرت في أدوار عديدة مع سلامة حجازي ، حيث كانت تتميز بحلاوة الصوت ورشاقة البدن . قامت بدور أم هاملت وماري تيودرو وغيرها من الأدوار مع سلامة حجازي."([[41]](#footnote-41))**

 **" واستمر عملها حتى أسهمت في أول فرقة تقوم على يد جورج أبيض ولما كون أبيض فرقته الأولى كانت هي ممثلة الفرقة الأولى وقامت في رواية الافتتاح أوديب ملكاً بدور الملكة جيوكاستا كأقوى الممثلات في الغرب "([[42]](#footnote-42))**

 **وعن تجربتها يقول محمد كمال الدين : " مريم سماط عن المرة الأولى التي مثلت فيها بعد أن قام الفنان إسكندر فرح ؛ صديق والدها بإقناعه بعملها معه في المسرح ووجدت ترحيباً منه " مثلت لأول مرة دور بانيم في رواية ( ميتريدات ) مع أعضاء جماعة المعارف وكان لهذا الحادث رنة ما أزال أسمع دويها للآن." ([[43]](#footnote-43) )**

 **وفي مقالها الأول الذي نشر يوم 15/7/ 1915م في جريدة الأهرام حيث تحدثت عن عملها تقول : " وقفت على المسارح العربية أمثل للشعب المصري الكريم مختلف حوادث التاريخ منذ خمسة وعشرين عاماً ، كنت في خلالها موضع احترام مديرى الأجواق والممثلين ، وتدرج بنا الفن في أطواره الجديدة حتى وصل بنا إلى ما نحن فيه من سوء حال " ( [[44]](#footnote-44) )**

 **هنا سنجد أن الممثلة مريم سماط ربما تقصد بسوء الأحوال ؛ هو دخول الغواني حديثاً آنذاك لفن التمثيل والذين شغفوا بحبه ، مما جعل النظرة للمشتغلات بالفن وبيوته ، نظرة مجون ودعارة.. وهوما ما جعل المشتغلات بالفن وحتى الجمهور من النساء يدخلن مُخدراتْ من بابِ خلفي مخصص لهن ،إلى جوقة سلامة حجازي .**

 **ومن ثمة فإن إقبال المرأة على العمل في المسرح كان ضعيفاً ؛ وهو ما جعل الفنانين والكُتاب الذين أرادوا أن يعبروا بفنهم لخلق أشكال جديدة بما شاهدوه في الغرب من خلال الرحلات أو الفرق الأجنبية التي قْدِمَتْ إلى الشرق . خاصة الفرق التي جاءت من فرنسا وإيطاليا ؛ أثناء احتفالات قناة السويس ، وما تبعها من حفلات في مصر ،" الاستعانة بالنساء من أصل شامي ، ومن يهوديات ومسيحيات وقد برز منهن من أسماء : ( ماري صرفان ، ميليان ديان ، ومريم سماط ، نظلة مزراحي ، وليبية مانيللي وغيرهن ). "([[45]](#footnote-45)) ؛ وهوما جعل القائمين على الفن المسرحي يهتمون ، " بالوضع الاقتصادي للفنانات على عكس الرجال ؛ وربما كان ذلك لندرة العنصر النسائي ؛ فعندما كان أجرالممثلين يتراوح بين 150 قرشأ و750 قرشاً في الشهر ؛ كان أجر الفنانات تتراوح بين 350 جنيهاً في الشهر " ([[46]](#footnote-46) )**

 **تقول: الناقدة فوزية مهران : " ولما التحق ( عزيز عيد ) بفرقة جورج أبيض ؛ تقاضى أربعة عشر جنيهاً ، وتقاضت ( روز اليوسف ) إثنى عشر جنيهاً مثل زميلاتها اللائي كن أكبر منها سناً وخبرة ، وهن : ناظلة مزراحي (12ج ) و( ألمظ وأختها إيرز ستاني ؛ مريم سماط (10ج) و إستر شطاح (8ج ) وسارينا إبراهيم (10ج ) وذكية إبراهيم (8ج ) باستثناء واحدة هي ( ميليان ) التي كانت تتقاضى خمسة وعشرين جنيهاً " ([[47]](#footnote-47))**

 **وهو ما يؤكد أن الوضعية الاقتصادية لفنانات المسرح المصري آنذاك هي أن الأجور لم تكن عشوائية وإنما كانت على حسب الدرجات بين الرجال ، والنساء والتى يحكمها ندرة وجود العنصر ذاته .**

 **و فى ظل الملابسات من الظرف التاريخي ، ومع المواقف المتشابكة يكون الخطاب الثقافي الذى يربط بين تخلف المرأة ، وتخلف المجتمع . وبين مشروع تحسين وضع المرأة ، وتحديث المجتمع . فلقد " ارتبط مفهوم المجتمع الحديث بشكل المجتمعات الغربية القائمة بالفعل . حيث جاء مفهوم الحداثة محملاً بدلالات ، ومفاهيم ثقافية. ومعطيات فكرية ، تعكس التوجهات والانحيازات الغربية المنتجة للمفهوم . ومن أهم الانحيازات الفكرية التى تضمنها مفهوم الحداثة ، افتراض أن النموذج الغربى للتقدم هو النموذج الأوحد والممكن ، وافتراض أن المجتمعات غير الغربية متخلفة بالضرورة عن المجتمعات الغربية ، و هنا نجد تعارضاً حتميا بين الحداثة ، والتراث . فلقد تبنى رواد النهضة الأوائل أمثال : ( رفاعة الطهطاوى) و( علي مبارك ) الافتراضات الأولية للحداثة ، في حين رفض التيار المحافظ منهم النموذج الغربى" ([[48]](#footnote-48)) علماً بأن كليهما رضي معطيات الحداثة ، ولكنهم اختلفوا حول أشكال الرفض أو القبول .**

 **من هنا كان معترك المأزق الحضارى ، " خاصة مع نمو الحركة القومية المناهضة للاستعمار وممارساته الهمجية للبلاد المستعمرة ، واصطدامها بقضايا التحرر منه ، والالتباس حول الموقف العام والخاص من قضايا تخص المرأة ، هذه القضايا التي تُعتبر تعبيراً ضمنياً عن موقف سياسي ، واجتماعى تجاه مشروع التحديث وبناء الدولة الحديثة . التي تمنع الفصل التعسفي بين العام والخاص ، بل تعطي مرونة الحدود بينهما ، بآحتضان التراث وتبني الحاضر، للنهوض بمكانة المرأة كجزأ لايتجزأ من المجتمع الحديث والمعاصر"([[49]](#footnote-49))**

 **وعلى الرغم من تلك المفاهيم الثقافية الملتبسة إلا إنه ؛" أفتتح الباب أمام المرأة ( الفنانة) بشكل أكثر اتساعاً في تشجيعهن على الظهور بشخصيتها كأداء لدورها المسرحي بعيداً عن الدخول وبدل من التقمص بقناع الرجل للمشاركة في التمثيل جاءت : ( منيرة المهدية - 1915) [[50]](#footnote-50)\*(\*) و( بديعة مصابني ) و( فاطمة رشدي)[[51]](#footnote-51)\*(\*) ؛ التي ظهرت في البداية في فرقة رمسيس وقامت بأدوار الصبيان على المسرح بدور ( نوبي ) في مسرحية ( الذهب ) وتعهدها عزيز عيد فظهرت في أوبريت ( شهرزاد ) ؛ ويذكر أنها كانت خليفة لروزاليوسف .[[52]](#footnote-52)\* ) ([[53]](#footnote-53)) ،" ثم جاء كثيرات وتشجعن من جئن بعدهن من الممثلات على إقتفاء أثرها ، جاءت ( أمينة رزق - 1923م .)[[54]](#footnote-54)\* ، التى بدأت مع فرقة رمسيس . ) ([[55]](#footnote-55)) عام 1924م حين رفع الستار عن مسرحية ( راسبوتين ) ولعبت فيها أمينة رزق ولأول مرة دور كاملا ( ديمتريف ) ، ثم تترك فرقة رمسيس إلى فرقة عكاشة ، ثم تتنقل إلى فرق متعددة ثم تعود إلى فرقة رمسيس ، وينتهي بها المطاف إلى المسرح القومي ." ([[56]](#footnote-56))**

 **تقول : " أمينة رزق إنها كانت تتقاضى أجر أربعة جنيهات في الشهر ومن الغريب أنها أيضاً كانت تقوم في البداية بأدوار الصبيان في كل الروايات.. ( الولدان الشريدان ) و( جاكي الصغير والباليتشو) .. ويبدوأنها كانت بدعة أن الفنانات الصغيرات يُمثلن أدوار الصبيان فقد مثلت روزاليوسف دور ( ديفيد كوبر فيلد ) في رواية الذهب فنجحت نجاحاً باهراً . من ثمة اقتفت أثرها الممثلات اللائي جئن بعدها : فاطمة رشدي ، كما يذكر أنها قد أدت دور ( الشريد ) في رواية ( الشريدان والنسر الصغير )" ([[57]](#footnote-57))**

 **تقول : " فاطمة رشدى في مذكراتها : عن قرارها تمثيل دور ( قيس العامري ) في مسرحية ( مجنون ليلى ) " بعد أن اختلف الفنان عزيز عيد مع مخرج الرواية مع بطلها أحمد علام صاحب الدور في الأصل ، حول أحقية كل منهما في أداء الدور أمامها ، حيث كانت تمثل دور ( ليلى العامرية )، فاتخذت القرار الجرئ الذي تقول عنه ( فاعلموا أنني أنا التي من سأمثله ) وتعجبوا كيف تمثل فتاة دور ( عاشق بدوي ) ، ثم زال عجبهم عندما ذكرت أنني مثلت قبل اليوم ( هَملتْ والنسر الصغير، وكامبول ، وقد قامت زميلتي زينب صدقي أمامي بدور ليلى " ([[58]](#footnote-58))**

 **والجدير بالملاحظة أن بعض من الفنانات الكبيرات بدأن حياتهن الفنية بتمثيل أدوار الصبيان ، وعلى ما يبدو أن ذلك استمر سنوات طويلة في بدايات المسرح المصري .. وهو ما يدعو للدهشة والتساؤل ، ويوضح لنا إلى أي مدى كانت التقاليد حاكمة .. بعدم وجود المرأة وإشتغالها بمهنة الفن ..!!**

 **وهنا نشير إلى أنه سبق إسناد دور المرأة إلى ممثلين رجال من قبل في المسرح الإفريقي ، والإليزابيثي والمسرح الديني فى العصور الوسطى ، حيث يتنكر الرجال فى أثواب النساء ويتحدثون بصوتهن وهو ما حدث في المسرح المصري، في بداياته ( لتماهية ) [[59]](#footnote-59)\*(\*) ببدايات المسرح الأوروبي والإغريقي القديم . كما أنه تشابه أيضاً في البدايات الأولى لفن التمثيل مع المسرح الرومانى الذي تصدىَ للكنيسة عند تصديها لهذا النوع من الفنون في بداياته أيضاً . مما يؤكد على أن الحقائق التاريخية وكما تقول :" الدكتورة سامية حبيب ( تضعنا أمام صورة للمسرح المصرى تتواصل مع بدايات هذا الفن فى كل الثقافات تقريباً "([[60]](#footnote-60))**

 **وهو ما يتضح من وجهة نظربحثنا هذا على ثقة كبيرة فى المرأة الفنانة ، ويؤول إلى ماوصلت إليه من مكانة اجتماعية بالقياس للماضى ، إلا أن التأرجح لصورة المرأة كان دائما بين الحضور والغياب، وكانت السمة السائدة هي النظرة المتغيرة لعالم المرأة في المجتمعات العربية ، والمجتمع المصري بصفة خاصة ، وبالتالي يكون نتاج هذا المجتمع على المسرح معادياً ، ومتناقضاً ، وهذا ليس بغريب في مجتمعاتنا الشرقية ،على عكس الشعوب الأوروبية في هذا الصدد .**

 **ظل العنصر النسائي بعيداً عن المسرح خلال المرحلة الأولى من هذا العصر حيث كان ظهور المرأة على المسرح ومطارحتها الغرام يعتبر خروجاً على الدين والأخلاق ؛ فكان يعهد بأدوار النساء إلى شبان صغيري السن ؛ حيث " تؤكد مريم السماط ؛ في كتاباتها لجريدة الأهرام ، عن هذه الفترة التي بدأت في أواخر القرن الثامن عشر حيث تقول : " وكان يشتغل بالتمثيل فيها لذاك المعهد جوقان عاملان أولهما تديره جماعة المعارف ويرأسها ( محمود أفندي رفقي )، والثاني جوق الرجل الجليل المرحوم ( أبي خليل القباني )، وكان يقوم بأدوار النساء في كلا الجوقين شبان من الممثلين لم تطل شواربهم لعدم إقبال الفتيات على التمثيل وقلة جرأتهن على الوقوف على المراسح " ([[61]](#footnote-61) )**

 **وهو ما يعد رأياً منطقياً ، حيث كانت المرأة لم تسفر بعد ولم تستطع الخروج من المنزل منفردة ، كما أنها كانت تخرج بالحجاب ، وإذا أرادت أن تطل من غير حجاب .. يحدث ذلك من خلف المشربيات خِفية ، لا أحد يستطيع رؤيتها ، أضافة إلى عدم استطاعة الرجال الأغراب رؤيتها ، وحتى عند زيارة الأقارب البيت كانت تضع على وجهها الحجاب وتسلم بعد أن تضع طرفاً من الحجاب المُسدلْ على يدها لعدم الملامسة في السلام . وهوما يجعلنا تتساءل..؟ إذا كان وضع المرأة هكذا..؟ فمن أين لها الوقوف على المسرح ..؟، ومن أين تأتي لها الجرأة والقوة ..؟ ومن المفترض ان من أدواتها كممثلة أن تكون جيدة التوصيل لرسالة المسرح للجمهور... استمر هذا الوضع هكذا إلى أن انجلى رويداً رويدا على استحياء بعدم وجود المرأة الممثلة لتلك النظرة المتدنية حتى الأربعينيات وبداية الخمسينيات من القرن العشرين.**

 **وندلل على هذا الاستنتاج بقول الفنانة أمينة رزق " لعلني لا أبالغ إذا قلت إن التمثيل كان إلى ما قبل ظهور فرقة رمسيس منظوراً إليه نظرة مهانة لا تتفق مع كرامة الفن والقائمين به ، فلم تكن ترضى أسرة كريمة أن يكون واحد من أفرادها أو واحدة من بناتها ممن يقفون على خشبة المسرح ؛ وأمام أنظار الجمهور .. فلما اقتحم ( يوسف وهبي ). وهو ابن تلك الأسرة الكريمة العريقة ذلك الميدان كسب المسرح المصري شيئاً من الكرامة وحسن التقدير " ([[62]](#footnote-62))**

 **استمرت تلك النظرة بما فعله المُخْرج ( فتوح نشاطي ) في الأربعينيات من القرن العشرين عندما بدأت الدولة بالاهتمام بالمسرح وتمويله وبالتحديد في نهاية الأربعينيات وبداية الخمسينيات " حيث كانت الواجهة هي الفرقة القومية 1940م ، عندما شرع فى تقديم مسرحية الست هدى لـ ( أحمد شوقى ) ، فاختار ( فتوح نشاطي ) الممثل ( فؤاد شفيق ) ليقوم بدور ( الست هدى ) على المسرح إلا أن الدكتور( طه حسين ) وقد كان ( صاحبهما ) استنكر ذلك وخشيَ أن يُثير هذا الاختيار مغامز جنسية تنزلق فيها شخصية الست هدى ، ولكن المخرج فتوح نشاطي أصر ، وبَرّرَ ذلك بأن التقاليد المسرحية في كل الأزمنة ، وفى كل البلدان تسمح بتوزيع أدوار النساء على ممثلين رجال أتقنوا تمثيل هذه الشخصياتْ ، وبخاصة الهزليات ، وبأن المسرحية ليس بها أي إيحاء جنسي مما يُبْعَدُها عن هذا ." ([[63]](#footnote-63))**

 **وما يثير الاستغراب هنا أنه على الرغم من أن المخرج ( فتوح نشاطي ) " كان فى ذاك الوقت عائداً من بعثته التي أوفدته إليها الدولة منذعام 1937م . إلى فرنسا لدراسة فن الإخراج المسرحي الذي تتلمذ فيه على يد ( لويس جوفية ) تلميذ جاك كوبو، و( ستانسلافسكى ) المنتمى إلى المنهج الطبيعى ، والذى يحرص على تحقيق المشاهد حسب طبيعة النص ." ([[64]](#footnote-64)) إلا أن فتوح نشاطى لم يكتسب شيئاً من الثقافات المتقدمة ؛ فعندما عاد وفكر في الإخراج ،اختار الممثل ( فؤاد شفيق ) ليؤدي دور ( الست هدى ) ؛ مبرراً أنه لم يكن هناك ممثلات تتناسب لكي تؤدى هذا الدور ؛ و يذكر أن ذلك كان في عام 1940م ..حيث الوجود المؤكد لعديد من الممثلات أمثال فاطمة رشدي، وأمينة رزق ، وروزاليوسف ، وكثيرات غيرهن من مِصْرِياتْ وأجنبيات . وهو ما جعل المخرج : سعد أردش يقول : فى كتابة : ( المخرج فى المسرح المعاصر ) ؛ لقد كان تصرف يدعو إلى الدهشة ، بعد أن تجاوز المسرح المصرى تلك المرحلة المتخلفة "([[65]](#footnote-65)).**

 **واللافت للنظر أن موقف المخرج فتوح نشاطى كان مع بدايات القرن العشرين . والاستهلال بالدعوة إلى نهضة مصر على المستويات كافة : سياسياً واقتصادياً ، وثقافياً ـ " وهى فترة كثيراً ما توصف بعصر اليقظة الوطنية في مواجهة الاحتلال البريطانى فانعكس حدوث نهضة تعليمية في مصر ، ومثلما هو الحال مع معظم المشاريع النهضوية الكبرى حين يسعى المجتمع إلى بعث عوامل النهضة كافة . ووجدت المرأة المصرية نفسها وقد خفت قبضة المجتمع عليها تاركاً لنُخبة من نساء مصر التعبير عن أنْفسِهنْ ومساهَمتِهنْ في نهضة مِصْر. ولعل مساهمة المرأة في وجه الاحتلال الإنجليزي وخلعها الحجاب ، متمثلة فى صفية زغلول ،هدى شعراوى- يحمل رمزية ارتباط قضية نهضة الوطن بنهضة المرأة المصرية " ([[66]](#footnote-66))**

 **الجدير بالذكر أن من أهم مبدعينا وكُتابنا المسرحيين في المسرح الحديث ؛ أحمد شوقي ، على أحمد باكثير ، وعزيز أباظة ، وتوفيق الحكيم ، وعبد الرحمن الشرقاوي ، وصلاح عبد الصبور. ونجيب سرور ، وفاروق جويدة ، وآخرين . اتخذوا من الأسطورة ، والتاريخ ، والتراث تجسيداً رمزياً لمضامين الحقيقة التي يريدون التعبير عنها ، والتي تُشفْ عن رفضهم للواقع ، لنفهم أننا يجب أن نتغير كي نتطور .**

 **كان لصورة المرأة في إبداعات هؤلاء المبدعين نصياً واستسقاءاً للدلاله والرمزحتى صارت المرأة إشارة محورية لقضايا عديدة في مسرح أمير الشعراء ، وهو ما نجده مثلاً : في مسرحيته التاريخية (على بك الكبير) الذي أعاد كتابها عام 1927م . والتي قدم من خلالها صورة ( آمال ) التي تُعد – على مستوى الدلالة المباشرة – تجسيداً حياً لصراع المرأة بين نداء الواجب ونداء العاطفة ، ليوحي لنا من خلال ذلك الصراع ، وما انتهى إليه من انتصار للفضيلة على الرغم من العاطفة التي تملكتها تجاه شخص آخر غير زوجها . حيث ناقش شوقي " قضية حرية المرأة في عصره ، وهو موقف التأييد والمساندة لتلك الحرية ، متى كانت تدعمها الفضيلة وتعاليم الدين ؛ ففي المدة ما بين عام 1927م وحتى عام 1932م كتب أحمد شوقي ، أربع مسرحيات مأسوية هي : مصرع كليوباترا ، وقمبيز ، ومجنون ليلى ، وعنترة ، بالإضافة إلى ملهاتين هما : الست هدى ، والبخيلة ."([[67]](#footnote-67) )**

 **والجدير بالذكر أن مسرحياته :" ( مصرع كيلوباترا ) والتي قام بإخراجها سراج منيرعام 1939م.و( الست هدي ) من إخرج فتوح نشاطي ، و( مجنون ليلى ) من إخراج ( أحمد علام ) ، وقمبيز ، عرضت جميعها من خلال الفرقة القومية . وقد اتخذ شوقي من التاريخ المصري مواقف في مسرحياته، أعاد التاريخ فيها نفسه مع تغير الإطارات والأزمنة . فمثلاً : نجد أن ( مصرع كيلوباترا ) ، وهي الرمز لمصر تستقبل الغزو الرومانى بعد أفول الاحتلال اليونانى . وهو ما يعد أن أحمد شوقي لم يستمد أصولها من التاريخ المصري ، والأساطير فقط، وإنما كان محملاً بأحداث عصره بعد ثورة1919م التي تدافعت بَعدها الكتابات ، ليست في مصر فقط بل فى العالم العربي كله ، ولكنهم رغم تدافعهم لم يبلغوا شأؤاً فى فصاحة الأسلوب ،وإشراقة المعاني " ([[68]](#footnote-68) ) .**

 **ففي مجنون ليلى قدم شوقي صورة ليلى هذه الفتاة العربية التي حالت التقاليد والأعراف البالية دون أن يعيش الحب ، فهي تبدو في النص الشعري حرة في اختيارها إلا أنها الحرية المنقوصة ؛ الحرية المكبلة ، في عالم قد يبدو رحبا لكنه داخل سياق زنزانة مُسجرة بالتقاليد .**

 **ليلى ، تصرح بحبها ، ولكنها تحمل بين جنبيها تقاليد القبيلة التي ترفض أن يهيم الفتى فيها بهواه . فقد وضع قيس نفسه وليلى بين فكي الرحى - نار الحب - ونار التقاليد الصارمة ، وهو الذي وضعها في موقف عدم القدرة على الاختيار .. نتاجاً لفعلته عندما جن جنونه وهام على وجه بحبها ، وأخذ يُلقي بأشعاره موضحاً مفاتنها وولهه بها على الرغم من علمه بتقاليد القبيلة ، مما جعلها وعلى الرغم حرية الاختيار التي أعطاها أبوها إليها لسان حال المؤلف ، رغم أنها كانت حرية المغتصب للمغصوب على أمره ! حرية بلا صلاحيات.. ومن ثم قررت ليلى الابتعاد عن قيس .. قدمت تلك التضحية حفاظاً على تقاليد القبيلة وشرفها.**

 **وهذا ما يثير فينا السؤال التالي: كيف يمكن أن تكون الحرية نقيض الاختيار؟ وكيف يمكن أن يكون الاختيار مقترناً مسبقاً بضياع الشرف.؟. لقد جنى عليها الجميع . الأب ، والحبيب ،والبيئة التي تحياها بموروثاها.**

 **إذن فما تلك الحرية التي من أجلها يكون الثمن فادحاً ..! هل هو نوع من الإجبار على الواقع المعيش ولا مفر – أراد الشاعر أن يدفع أبا العامرية لابتزاز عواطفها ، ووضع طوق تلك الأعراف والتقاليد في عنقها باسم الحرية المزعومة ليستنهضها، لقد أعطى لها اتخاذ القرار الأخير بالزواج من قيس أوالرفض أمام ابن عوف ، وهو يثق في ردها عليه بالرفض .. ومن ثمة إما أن تموت ليلى لعدم زواجها من قيس أو تعيش عطشى حرصاً على الشرف ، والحفاظ على التابو ( التقاليد المتوارثة البالية ). وهو ما أراده شوقي في معالجته بتلامسه مشكلات الواقع المجتمعي المقنع بأقنعة زائفة متناقضة بين الأقوال والأفعال ؛ لذا كان لطرحه تلك القضايا أثرها المستديم في دراما المسرح الشعري آنذاك. وفي التأكيد على أهمية تغير وضع المرأة آنذاك .**

 **أراد أحمد شوقي بهذه الشخصية أن يقول : إن الحب ما هو إلا تضحية . ولكننا نتساءل.؟ : لمن يجب أن تكون تلك التضحيات ..؟ وهل يمكن أن يكون الحب لأعداء ينتهكون الوطن. ؟ وكيف تكون السًكينة مع امرأة لاتدري بعواقب أمور الدولة ؟.. فشخصية ( نفرت ) ابنة فرعون المتكبر المتجبر تنسى وطنها ، وترحل وتتزوج من أعدائه ..إلا أن الشاعر أحمد شوقي أراد لتلك المرأة في نهاية المسرحية أن يُطهرها بمياه النيل بأن تعود لرشدها . فنجدها تغتسل أيضاً عندما يجيئها رُسل من مصر وهي بدولة فارس ، فتتضرع إلى ربها قبل أن تعرف ما وراء هؤلاء الرسل . وتهتف : ( وطني يارب .. لامْسَ بشرْ ) وعندما يخبرها الرسول بأن أمازيس فرعون مصر أباها قد مات وارتقى العرش ( أبسماتيك ) أخوها وولي العهد.، تهتف ( تعيش مصر وتبقى ) .**

 **لقد استقى أحمد شوقي بذور مسرحياته من التاريخ وصب فيها قالبه الشعري ليرمز لمصر بأنماط من المرأة التي تباينت أطياف نوازعها الإنسانية ، وتلونت بألوان رائحة البشر ونُزعت عنها صفات الألوهية ..فهاهي كليوباترا .ل ( شكسبير ) التي رمز إليها بالشمس عند الفراعنة وربط بينها وبين النيل ، والقمر، والثعابين ؛ ليجعل منها رمزاً لسحر الشرق وبهائه . وهورمز جمالي لمصر ، وتلك دلالة نراها ماثلة حية في عالم اليوم . كما تعد ( كليوباترا ) رمزاً سياسياً لمصر أيضاً التي أبت الذل والهوان عبر التاريخ ،وهو ما يعد أيضا أن مصر حاضرة وعلى إتصال وتواصل بماضيها وحاضرها .**

 **ففي ( مصرع كليوباترا ) بخاصة نجدها تمثل ( مصر) بعظمتها ، كما يمثل أنطونيو( روما ) بقوته . ومن ثمة فإن الإسراف في حبها لا ينال من شهواتها ، ولا يسقطها حتى أن رجال الدين كانوا يباركونها .. فقد أحب أنطونيو كليوباترا حباً يفوق ويقهر الهزيمة ، ويرتفع فوق نداء الآلهة ، وهو ما يعني أن الرومان كانوا عاشقين لأرض مصر.. لذا أراد شوقي أن يصوره في شخص كليوباترا. كما صور أحمد شوقي ( مصر ) أيضاً رمزاً منزهاً في صورة ( كليوباترا ) تلك المرأة ، التي تَخْتلَفْ عن بناتِ جنسها بالسمو ، فلا تستهلكها الشهوات . فهي رمز جمالي و سياسي لمصر ، يأبى الدنو على مر التاريخ ، بل يسمو للقداسة . التي تحمل في طياتها العاطفة والحب قبل العقل اللتين جبُلت عليهما المرأة المصرية ، وعلى العكس كانت المرأة اليونانية والرومانية التي جبلت على العقل قبل العاطفة . وهو ما أكده الشاعر أحمد شوقي بأنماط من صورة المرأة في نصوصه المسرحية رامزاً بِهن لمصر القلب النابض بالعطاء ، رمز الأمومة ، ورمز النماء .**

 **ومن النماذج المهمة أيضاً التي لا نستطيع إغفالها لصورة المرأة عند أحمد شوقي ، جاءت ( الست هدى ) تلك المسرحية المسماة بنفس الاسم للشخصية ، تأييداً وتأكيداً على أحقية وجود المرأة ونشاطاتها النسوية .**

 **وهو ما يجعلنا نستنتج أن الشاعر أحمد شوقي عالج كثيراً من قضايا الوطن متخذاً من المرأة رمزاً له ،حيث كان من أشد الداعمين للمرأة ، وكفاحها من أجل التحرر. تلك النظرة المستقبلية التي تخطى بها مرحلة من الزمان والمكان . ليصور المرأة بعديد من الأنماط المتباينة ، بين الملكة ( كليوباترا ) التي تقود جيشاً قويأ، و( فتاة البادية ) في مجنون ليلى ، وهذا العشق الممنوع التي تحيا في ظله ، و تقاليد القبيلة . والزوجه ( أمال ) التي تأبى أن تخون في مسرحية على بك الكبير. الذي استقل بحكم مصر عن العثمانيين ، والتي نراها من خلال المسرحية زوجة مخلصة وفية عفيفة ، ترفض إغراءات ( مراد بك ) برغم وسامته إذا ما قورن بزوجها الشيخ ( على بك الكبير ) الذى أكرمها وجعل منها ملكة تسوس قصره بالنبل والفضيلة .**

 **تجولْ الشاعر أحمد شوقي ليرسم لنا بمفرداته وتعابير أشعاره ملامح لصورة أنثوية تعاطف معها أحياناً ، وأدانها أحياناً ، ولكنه لم يتركها ويدير لها ظهره حتى النهاية لأنه أضفى على صورتها بهاءً لغوياً بأشعاره ، كما حَسَنْ من صورتها على الرغَم من الإدانة ، وهو ما يعني أنه أراد لها التغير بالنقد البناء للمجتمع في صورة المرأة ، التي استمد تيمة مسرحياته من التاريخ والأساطير ، ليرمز بها إلي قضايانا الوطنية ، بحرص وحذر وفق مقتضيات عصره ، خاصة وأن التاريخ والأساطير القديمة كانت تحمل الطابع الوثني .**

 **كما أن العلاقة بين شوقي والتاريخ الفرعوني أو العربي الجاهلي كان معبأ بقيم ومضامين تنبع من التصورات الوثنية ، التي تهيمن على العقلية الإنسانية آنذاك ، لذا ، وفي هذه الحالة يجب أن يتعامل الكاتب مع التاريخ بالصورة التي يستطيع أن يفرغه من محتوياته الوثنية ، حتى لوكان في ذلك مناقضة صريحة لجوهره الثابت وخروجه على حقائق الكلية .**

 **لقد ربط الشاعر أحمد شوقي هذا التاريخ بالأرض ، ولكنه استقى منه ما يتناسب مع أيديولوجيته ، وربط المرأة كصورة وانعكاس ليعالج واقعاً معايشاً إسقاطاً ورمزاً إليه بها . مما يؤكد أيضاً ، على ارتباط المرأة منذ حقب بعيدة ، ليست فقط بحثاً عن الوجود البيولوجي ، وإنما ارتبطت بالأرض كوجهين لعملة واحدة .**

 **ذلك الرحم الذي يحمل ويلد ، يتوالد منه النتاج البشري كما تتوالد منه الأفكار لتصبح رمزاُ لقضايانا الحيوية قبل 1952م ، وأحياناً أخرى تصبح تعبيراً للإفصاح عن قضية أنثوية أو نسوية ، حاول التطرق إليها مثال : مسرحية ( الست هدى ) ؛ تماشياً مع متغيرات اجتماعية و سياسية فيما بعد 1919م من حركات تحرريه قامت بها الحركة النسائية بحثاً عن تأكيد الوجود . ووصولاً إلى الإعتماد على الذات . لتطوير وتنوير المجتمع .**

 **يتضح مما سبق أن المرأة قبل 1952 كانت تقع بين ثنائية عاطفة الأنثى / والسلطة الأبوية المتمثلة في الهيمنة الذكورية ؛ متناقضة بين عوالمها الداخلية والخارجية ؛ بحيث نرى زيف المشاعر البشرية ، يتضح ذلك في حدة المفارقة بين القول والفعل ، ففي مسرحية ( مجنون ليلى ) مثلاً : نجد أن ( ليلي ) ترغب في ( قيس )، إذ نجدها تقرر الابتعاد رغم حرية الاختيار حين تختار القبيلة وتضحي بحبها ، متناقضة في ذلك بين القول، الفعل ، وعلى الناحية الأخرى نجد أباها الذي يترك لها الاختيار ، وهو لا يرغب في أن تقبل ليلى قيسا زوجاً لها للحفاظ على شرف العشيرة وتقاليدها البائدة . وهو ما يدلل على تمزق الشخصيات في مسرحه وواقعها المأسوي ، وهو ما يبدو واضحاً أيضاً في مسرحيتيه كليوباترا ، و قمبيز . كما نجد في هذه المسرحيات وكأن شوقي أراد أن يظهر الصراع الداخلي للشخصية بأنه صراع قدري ، فكيف يمكن أن تمارس القبيلة دورها بتلك الأعراف .؟ أم أن شوقي أراد أن يرد مفهوم الصراع إلى المفهوم التراجيدي اليوناني ؟ الآلهة ، والقضاء ، والقدر وهو مالا يتناسب مع الشاعر ومرحلة الإحياء للتراث ، ربما يكون نوعا من اجترار مفردات من المعاني اللغوية المرسلة للشاعر . وهو ما يتضح في الصراع الداخلي للشخصية الذي يبدو في تعادل مع واقعها .**

 **تلك هى المأساة دائما في كثرة المتناقضات التي تجعلنا في موقف منشطر بين الواجب والعاطفة ؛ بين الآنا والآخر ؛ وبين الرجل كونة ذكر له سلطة الهيمنة بينما المرأة كائن منقوص كونه أنثى لا ذكر ..وبالتالي تكون حريته مشروطة كونه ناقصا غير كامل بذاته ..**

 **الجدير بالذكر أنه عند نهاية الحرب العالمية الأولي اتجه المجتمع المصري إلى التغير الهادئ والتطور الطبيعي ؛ وبالتالي كان اتجاه الكُتاب ، وفي مقدمتهم توفيق الحكيم الذي اتجه إلى مصادر أخرى غير القومية ؛ فآتجه إلى الإنسان في أفكاره الثابتة في كل زمان ، فكتب شهرزاد وتمثيلية أهل الكهف عام 1928م . والتى أخرجها زكى طليمات عام 1933م ؛ حيث أحيت محاورها قضية من قضايا المرأة في صورة ( بريسكا ) . التي وظفها الحكيم توظيفاً رمزياً بشكل سياسي معاصر،حينما ألقي الضوء على شخصية ( بريسكا ) التى رمز من خلالها الى الحب في صراعه الأبدى مع الزمن .**

**ومن ثمة تتغير صورة المرأة أحياناً عند تناول صورتها من كاتب إلى آخر حسب أيديولوجيتة ، والتي بالطبع ما تؤثرعلى الأطروحة المقدمة في نصه الأدبي ." فنجد أن الشاعر( عزيز أباظة) يقدم أسطورة شهريار وشهرزاد ، بشعره الرصين بخلاف ماقدمه الكاتب ( على باكثير) و( توفيق الحكيم ) وغيرهم من المبدعين ممن تناولوا هذه الأسطورة ، واستمدوا ثيمتها من الموروث الشعبي .**

 **فلقد تناول أباظة نفس الأسطورة ل( لألف ليلة وليلة )، قدم الأسطورة بعنوان ( شهريار ) والتي افتتح بها الفرقة الحديثه على مسرح دار الأوبرا عام 1954/ 1955م. وتمثلت شهرزاد في صورة المرأة المعلمة والمروضة لشخصية شهريارالوعرة عن طريق ما ترويه عليه كل ليلة من قصص شيقة ، وبذلك تشفيه من عنفه وعقدته المزمنة ليعود في النهاية حاكماً عادلاً وبشراً سوياً تستقر في ضميره القيم النبيلة التي لم يعيها من قبل . " ([[69]](#footnote-69) ) وذلك عكس ما قدمت لكاتب آخر بمتغيرات أخرى. حين انعكس هذا المضمون لصورة مغايرة لنفس المرأة ( شهرزاد ) فيما بين كاتب وآخر حسب السياق المجتمعي ، رغم من تناولها بنفس الأسطورة ، ومعالجتها أثناء عرضها على المسرح في فترة زمنية متقاربه . وهو ما يعنى أنها أنتجت في ظل متغيرات مجتمعية متشابهة . يأتي اختلاف التفسير حسب أيديولوجية كل منهما على حدة ، ومن ثمة يأتي التأويل والإبداع لاختلاف التفاسير بين كاتب وآخر ، وبين رؤية مؤلف ورؤية مُخرج عند عرض النص الدرامي على خشبة المسرح .**

 **ويبقى أن نقول إن هناك دائماً فروقاً في التناول لنفس الأسطورة التى تتخذ المرأة صورة ورمزاً لها تبعا لأيديولوجية الكاتب في التناول ؛ وتفسيره لنفس الأسطورة التى يعالج فيها كلا الكاتبين نصه الأدبي حسب رؤية الكاتب والمخرج من ناحية واختلاف سياقات النص والعرض في نفس الوقت .. ورغم ذلك فإن هناك معوقات فكرية متوارثة مازالت تشد المرأة إلى الخلف وتجعل خطواتها حثيثة فيكون النتاج على خشبة المسرح نتاجاً لا يتسق وما يحدثفي الواقع المعاش فيما بين الرجل والمرأة وصورتها التى يظللها دائما سلطة العقائد والموروث ..**

 **" غير أن حقيقةً ما يراه الباحث المحايد ، في أن ماجاءت به المرأة نتيجة نضال طويل ليس بمجهوداتها المنفردة ؛ وإنما كانت هذه المجهودات للمرأة والرجل معاً جنباً إلى جنب ، وذلك منذ العقود الأولى من القرن العشرين ، والذي تمثل هذا الدور فيما قام به رجال تنويرين أمثال : رفاعة رافع الطهطاوي، وقاسم أمين ، وسعد زغلول وطلعت حرب ، جنباً إلى جنب مع : صفية زغلول ، و( مي زيادة ) و( فاطمة اليوسف ) و( عزيزة أمير ) " ([[70]](#footnote-70))  وأخريات ممن دعموا المرأة في إصرارها على الوصول للهدف من أجل إثباتاً للذات ؛ وفي الوقت نفسه . في نضالها من أجل المشاركة في بناء المجتمع المصري .**

 **من هذا المنطلق نحاول وبعد كل ما قدم من تسليط الضوء على كبفبة حضور المرأة وغيابها في التجربة المسرحية المصرية ؛ في الفترة المختارة لهذا البحث من : (1905 – 1952م ) والمعنون ب ( المعوقات الـتأسيسية لصورة المرأة في المسرح المصرى بين المنع والمنح ) ..**

 **نتساءل : ما هي الخلاصات التي يمكن استنتاجها بعد مقاربة أهم قضاياها الاجتماعية والسياسية ، والثقافية. ؟ في الفترة المختارة لهذا البحث .**

 **استنتاجات البحث : -**

--------------

**و بعد المحاولات بالبحث وما قدم من تحليل لظاهرة حضور وغياب المرأة الفترة من 1905 – 1952م ؛ يمكننا القول بأن وضعية صورة المرأة في المسرح المصري تتلخص في الاستنتاجات الآتية :**

1. **تبقى وضعية المرأة المصرية رهينة مثيلتها ؛ الأوربية في ارتباطها بظروف العصر وأحداثه ؛ كما أنها مصدرا ثرياً ومتجددا لكثير من مختلف القضايا ؛ وذلك باختلاف الحضارات في الشرق والغرب ؛ وهو ما يجعلنا نقول أن المطروح في المسرح المصري لم يكن بمستوى الطارح . بمعنى أن النتاج كان أقل من السعى للوصول إليه .**
2. **ستظل المرأة المصرية دائماً تتأرجح بين ثبات الوجود ، وتأرجح الموجود .. أى بين القائم والسائد .**
3. **ارتبطت قضايا المرأة وصورتها بالرمز و الدلاله للأرض والوطن وبخاصة مع البدايات الأولى للوعي بقضيتها بعد ثورة 1919م ؛ واهتمام الدولة بالمسرح ، ومحاولة تخليصه من جموده الفكري .**
4. **بدأت المساواة بين الرجل والمرأة ببداية دخولها الجامعة 1928م ؛ وتعديل قانون الأحوال الشخصية.**
5. **الموروث الثقافي والديني الذي تُرك في أيدي موظفين تعاملوا معه من منطق الهيمنة على المرأة كأنثى لها جسد يُشتهى وليس عقل يُبتغى .**
6. **الخلط بين الدين والدنيا ؛ والنظر للمرأة كونها أنثى باستبعادها تستبعد الشرر .**
7. **عدم وجود مناخ ثقافي ؛ وخطاب سياسي جاد ؛ يجعل المساواة قيمة عليا في المجتمع بصرف النظر عن العرق أو اللون أو الدين .**
8. **تتحدد الإشكالية فيما بين الرجل والمرأة على إنها ليست فقط إشكالية سياسية أو قانونية أو اقتصادية ؛ وإنما هي في الواقع إشكالية اجتماعية ثقافية .**
9. **قام المسرح المصري في الكثير من منتجه في البدايات بالتماهى في إسناد دور المرأة إلى ممثلين رجال مثال : المسرح الإغريقي والإليزابيثي والمسرح الديني في العصور الوسطى ؛ حيث الرجال يتنكر في أثواب النساء ؛ ويتحدثون بصوتهم .**

**8- هناك باحثات ، ومفكرات دعمن الدعوة إلى حرية المرأة ؛ وكان لها حضور قوي في تغيير وضعية المرأة منهن ( هدى شعراوي) ، و( نبوية موسى ) و( سيزا نبراوي ) و( باحثة البادية ملك حفني ناصف ). و ( منيرة ثابت ) و( درية شفيق ) ؛ وغيرهم ممن حذوا على نهجهم فيما بعد كانت : ( سهير القلماوي ) و( نوال السعداوي) . وهو ما يدلل على أن المرأة المصرية قوية عبر الزمن رغم الانحسار والتقدم والانكسار..**

**9- بمجئ ثورة 1952م كان هناك هو جدية التغير ؛ ومن ثم اتسق الواقع المعاش مع السلطة ؛ مما جعل النتاج لصورة المرأة عند كثير من كتاب الفترة ما بعد 1952م يتخذونها أيضاً كرمز لقضايا الوطن .**

 **- المراجع العربية: -**

 **-----------**

**1- أحمد ، فتحي سرور ؛ استراتيجية تطوير التعليم في مصر : وزارة التربية والتعليم ، القاهرة 1987م .**

**2 - أحمد ، بهجت ؛ رحلة مع النقد : فى الصحافة المصرية ، مجلة المسرح ، المسرح المصرى (1952م -1966م ) ؛ دراسة شاملة ، العدد الواحد والثلاثون – يولية 1966 م .**

 **3 - إجلال ، خليفة ؛ الحركة النسائية الحديثة : قصة المرأة العربية على أرض مصر ؛ ملتقى المرأة والذاكرة - ؛ مكتبة الأسرة : مهرجان القراءة للجميع ؛ 2008 م .**

 **4- رشيد فؤاد ؛ تاريخ المسرح العربي ؛ كتب للجميع ؛ القاهرة ؛ 1960م .**

**5 - زكي طليمات : المشرف العام لمؤسسة المسرح والفنون ؛ التمثيل : التمثيلية : فن التمثيل العربي ؛ - - حقوق الطبع .والنشر محفوظة للمؤلف ؛ الكتاب رقم (1) الثقافة الفنية ؛ مطبعة حكومة الكويت ؛ 1970م .**

**6- سليمان نسيم ؛ صياغة للتعليم المصري الحديث : دور القوى السياسية والاجتماعية والفكرية ( 1923- 1952م ) ؛ مركز وثائق وتاريح مصر المعاصر ؛ الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ؛ 1984م .**

**7- سامية ، حبيب ؛ مسرح المرأة فى مصر : دراسة تاريخية اجتماعية فنية : إبداع المرأة ، مكتبة الأسرة ، ا - الهيئة المصرية العامة للكتاب رقم الإيداع 13720 / 2003 م ؛ مأخوذ من أمينة رزق ( راهبة المسرح - ) المسرح ، ط1 ؛ العدد 76 مارس 1995 .**

**8- سامية ، حبيب ؛ مسرح المرأة فى مصر : دراسة تاريخية اجتماعية فنية : إبداع المرأة ؛ مكتبة الأسرة ؛ - الهيئة المصرية العامة للكتاب رقم الإيداع 13720 / 2003 م ؛ مأخوذ من ؛ فاطمة رشدى – كفاحى فى - المسرح والسينما .**

**9- عائشة عبد الرحمن ، الشاعرة العربية المعاصرة ؛ معهد الدراسات العربية ؛ القاهرة ؛ 1962/ 1963م ، - كما ناقشت عائشة نفس الموضوع في كتابها : ( في الأحوال ) ، وكذلك كتاب : ( إنصاف المرأة ) للكاتبة - - وداد - سكاكيني ؛ الصادر من دمشق ؛ مطبعة الثبات ؛ 1950م .**

**10- محمد ، عمارة ؛ قاسم أمين : الأعمال الكاملة ؛ دار الشروق ؛ مطابع الشروق ؛ رقم الإيداع .. الترقيم - الدولي ، ط2 1989؛ ط 3، 2006م .**

**11- فوزية مهران ، مخرجة تقوم بدور سقراط ؛ مجلة المسرح ؛ ص41 يونيو1993م .**

**12- ليلى عبد المجيد , المجلات النسائية في مصر ؛ مجلة الهلال ؛ يناير ؛ 2000م .**

**13- هدى رمزى : المرأة ة والإعلام المتغير .، الهيئة المصرية العامة للكتاب ؛ القاهره .، مكتبة الأسره .، - - الأعمال الخاصه .، 2004م .**

**14- هشام شرابي ؛ الوعي والتغيير ؛ قضايا المرأة العربية ؛ مجلة مواقف للحرية والإبداع والتغيير ؛ - - - العددان 73 - 74 ، ص 207، القاهرة ؛ 1993م .**

**15- محمد عمارة ؛ قاسم أمين : الأعمال الكاملة ؛ دار الشروق ؛ مطابع الشروق ؛ ط2 1989؛ ط3؛ 2006م .**

**16 - محمود ، قاسم ؛ وآخرون ؛هؤلاء كتبوا للأطفال في مصر؛ القاهرة ؛ المجلس الأعلى للثقافة ؛ 1999م .**

**17- محمد كمال الدين ؛ رواد المسرح المصري ، المكتبة الثقافية ؛ 1970م .**

**18- نجوى ، إبراهيم فؤاد عانوس ؛ دراسات أدبية : مسرح يعقوب صنوع ؛ الهيئة المصرية العامة للكتاب - - ؛ مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب ؛ 1984م .**

**19 - نبوية ، موسى ؛ المطالعة العربية لمدارس البنات ؛ نظارة المعارف ؛ القاهرة ؛ ط2 ؛ 1978م .**

**20 - هدى ، الصدة ؛ رائدات من القرن العشرين : شخصيات وقضايا ؛ ط (1) ؛ الناشر؛ ملتقى المرأة - - - والذاكرة – القاهرة – المقدمة 2001م 4 شارع عمر بن عبد العزيز – المهندسين ، الجمع - - - - التصويرى : عائشة الخميسى ؛ إخراج : محمد فتحى ؛ رقم الإيداع بدار الكتب : 3-94-2001 ؛ - - - الترقيم الدولى : ( 7-05-5895--977 ) ؛ طباعة promotion Team - أسرة . مهرجان - - - القراءة للجميع ؛ 2003 م .**

**المراجع المترجمة :**

**------------**

**21 -- بث ؛ بارون ؛ النهضة النسائية في مصر : الثقافة والمجتمع والصحافة ؛المجلس القومي للمرأة ؛ - - المشروع القومى للترجمة ؛ ت : لميس النقاش ؛ القاهرة ؛ 1999م .**

**22- دايموند ، إلين ؛ هدم المحاكاة : مقالات فى النظرية النسوية والمسرح ؛ ت ؛ محمد الجندى ؛ مركز اللغات - والترجمة – أكاديمية الفنون ؛ م : أ . د . فاطمة موسى ؛ وزارة الثقافة : مهرجان القاهرة الدولى للمسرح - التجريبى 2001م ؛ مطابع المجلس الأعلى للأثار ص 34 ترجم عن الكتاب الأصل الإنجليزى :**

 **UN making M emesis Essays on feminism and. There Elian Diamond London Rutledge, 1997-**

* **الدوريات ، والمقالات ، والوثائق ، والمواقع الإلكترونية ؛ والمعاجم والقوامييس :-**

 **------------------------**

 **- الدوريات ، والمقالات ، والوثائق :-**

 **-----------**

**23 - حسن ، عطية ؛ الإبداع على حد السيف : مقدمة لدراسة صعود وهبوط المرأة مخرجة ؛ مهرجان مسرح المرأة : الدورة الأولى : المخرجة المصرية ؛ الهيئة العامة لقصور الثقافة ؛ وزارة الثقافة : البيت الفني للمسرح ؛ من 10 إلى 17 / 6 / 2006 م .**

**24- سميرعوض ؛ مسرح حديقة الأزبكية : المجلس الأعلى للثقافة : كتاب تذكاري بمناسبة التجديد الشامل لمبناه ؛ جمهورية .مصر العربية ؛ المجلس الأعلى للثقافة ؛ المركز القومي للمسرح ؛ عام 1983م.**

**25 - مجلة المسرح ، المسرح المصرى :1952- 1966م ؛ دراسة شاملة ؛ العدد الواحد والثلاثون ؛ يولية ؛ 1966م .**

**26 - نهاد , صليحة : المرأة والمسرح ، مجلة المسرح ، عدد 132 ، نوفمبر ، 1999م .**

* **المواقع الإلكترونية ؛ والمعاجم والقوامييس :-**

 **------------**

**27- تعريف ( التماهي ) :- Identification " " بواسطة : موقع الألوكة – سليمان أبو عيسى – حقوق النشر محفوظة @ 1432÷ / 2011م .مأخوذ من : (أ) " تاج الفرس ( 36/510 ) ؛(ب) معجم الوسيط ؛ (2/ 893 ) ؛ (ج) د ؛ مصطفى حجازى ؛ سيكولوجية الإنسان المقهور؛ معهد الإنماء العربى ؛ ص ، 139 – 140 .. (ح ) مقدمة إبن خلدون (1/ 196) ، ( د ) قاموس : تاج : :تاج العروس من شرح جواهر القاموس ،القاهرة ،محمد الزبيدى 1888م .**

**28- أنظر موقع - ( ويكيبيديا ) - Ark. Wikipedia dia. Rag wiki ؛ بحث في بتاريخ 15/9 / 2018م .**

1. **- د . ناهد ، رمزى : المرأة والإعلام في عالم متغير .، الدار المصرية اللبنانية ؛ القاهرة.، مكتبة الأسرة.، الأعمال الخاصة ؛ 2004 .، ص16 .** [↑](#footnote-ref-1)
2. **\* هدى شعراوي : هي أول امرأة مصرية أسفرت عن وجهها بعد ( صفية زغلول ) عند زيارتها لسعد زغلول في المنفي ؛ ويقال إنها عندما كانت تخطب في الناس رفع سعد زغلول الإسدال من على وجهها ، فرفعت هدى الحجاب . اسمها الأصلى (هدى سلطان وهى ابنة محمد سلطان) النائب فى البرلمان عن دائرة المنيا فى دورة 1881 فى عهد (الخديو توفيق) ، ولدت فى المنيا فى 23 يونيو (1879- 1946م ). وتلقت تعليمها فى المنزل وتزوجت فى سن الثالثة عشرة من ابن عمتها (على شعراوى ) الذى يكبرها بأربعين عاما أما على شعراوى فكان عضوا فى الجمعية التشريعية وعضوا فى برلمان 1881 وهو ثالث ثلاثة ذهبوا صبيحة 13 نوفمبر 1918 لمقابلة المعتمد البريطانى مع سعد زغلول وعبد العزيز فهمى للسفر لمؤتمر فرساى لعرض قضية مصر؛ لم تكن هدى راغبة فى الزواج من على شعراوى وتحت ضغط الأسرة وافقت شرط الإقامة فى القاهرة وصار اسمها هدى شعراوى. ووضع على شعراوى ثروته كلها تحت تصرفها وانطلقت فى نشاطها الاجتماعى والسياسى فأرسلت أحمد الصاوى محمد ليتعلم فى السوربون على نفقتها وعنيت بطباخها النحات الصعيدى الموهوب (عبد البديع عبد الحى) وعنيت بالمثال محمود مختار فى حياته ومماته ورصدت جائزة باسمه من حر مالها واتخذت لها سكرتيرة ثقافتها فرنسية هى سيزا نبراوى ؛ بدأت هدى شعراوي نشاطها الاجتماعى عام 1903 وقادت حملة تبرعات لإنشاء جمعية لرعاية الطفل وفى عام 1908 بدأت إلقاء المحاضرات الثقافية على السيدات فى الجامعة الأهلية وفى عام 1910 م . وقد اتفقت هدى مع الأميرة ( عين الحياة ) على إنشاء ( مبرة محمد على) وفى عام 1914 أسست مع عين الحياة وأمينة حليم جمعيتى الرقى الأدبى للسيدات والمرأة الجديدة ومع بداية ثورة 1919 بدأ العمل السياسى الحقيقى لهدى وترأست لجنة الوفد المركزية للسيدات وفى 16 مارس 1919 عقدت نساء مصر اجتماعا فى الكنيسة المرقسية ، وتم انتخاب اللجنة التنفيذية للنساء الوفديات برئاسة هدى شعراوى ونظمن مظاهرة ضد الاحتلال وفى عام 1921م دعت إلى رفع السن الأدنى للزواج للفتيات ، وأيدت حق المرأة فى التعليم ، والعمل ، ودعت إلى خلع غطاء الوجه ، وقامت هى بخلعه . ثم ابتعدت خطواتها عن سعد بدءا من عام 1922 وفى مارس 1923 كونت الاتحاد النسائى ثم أسست مجلة (المصرية) بالفرنسية عام 1937 ثم بالعربية وكانت عضوا مؤسسا فى ( الاتحاد النسائى العربى) وصارت رئيسته عام 1935؛ كما صارت نائبة رئيسة اتحاد المرأة العالمى إلى أن توفيت فى مثل هذا اليوم (13 ديسمبر 1947) وكان التليفزيون المصرى قد قدم عملا دراميا حول سيرتها تأليف يسرى الجندى وإخراج محمد فاضل بطولة فردوس عبد الحميد. ( أنظر - ويكيبيديا ) بحث بتاريخ 15/9/ 2018م . أنظر / محمد عمارة : الأعمال الكاملة / قاسم أمين . دار الشروق ، مطابع الشروق ، رقم الإيداع .. الترقيم الدولي ، ط2 1989.، ط 3، 2006م ..** [↑](#footnote-ref-2)
3. **- سامية ، حبيب : مسرح المرأة فى مصر ـ دراسة تاريخية اجتماعية فنية : إبداع المرأة ، مكتبة الأسرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب رقم الإيداع 13720 / 2003 م ، ص 15 ،16،17 .** [↑](#footnote-ref-3)
4. **- سامية ، حبيب : مسرح المرأة فى مصر ـ ؛ رقم الإيداع 13720 / 2003 م ، المرجع السابق نفسه ، ص 15 ،16،17 .** [↑](#footnote-ref-4)
5. **- إجلال ، خليفة :الحركة النسائية الحديثة ـ قصة المرأة العربية على أرض مصر .، ملتقى المرأة والذاكرة ؛ مكتبة الأسرة ـ مهرجان القراءة للجميع ، 2008 م ، ص 98 ،99 .**  [↑](#footnote-ref-5)
6. **- إجلال ، خليفة ؛ الحركة النسائية الحديثة ؛ 2008م المرجع السابق نفسه ؛ 2008م ؛ ص95، 96.** [↑](#footnote-ref-6)
7. **- محمد ، عمارة : قاسم أمين ـ الأعمال الكاملة ، دار الشروق ، مطابع الشروق ، رقم الإيداع .. الترقيم الدولي ، ط2 1989.، ط 3، 2006م ، ص54- 59 .** [↑](#footnote-ref-7)
8. **- محمد ، عمارة : قاسم أمين ـ الأعمال الكاملة ؛ المرجع السابق نفسه ؛ ط2 1989.، ط 3، 2006م ، ص- 59 .** [↑](#footnote-ref-8)
9. **- محمد ؛ عماره ، قاسم أمين : الأعمال الكاملة ، 2006م ، المرجع السابق نفسه ؛ ص ، 54، 59 .** [↑](#footnote-ref-9)
10. **- هشام شرابي : الوعي والتغيير ، قضايا المرأة العربية .،مجلة .مواقف للحرية والإبداع والتغيير ، العددان 73 - 74 ، ص 207، القاهرة ، 1993م ، ص 207 .** [↑](#footnote-ref-10)
11. **- خالدة سعيد: هي سورية الأصل ، كاتبة وناقدة ، زوجة الشاعر أدونيس ، لها العديد من الكتب والمقالات في مجال النقد الأدبي .، منها : -- - - --- 1 أ- البحث عن الجذور 1960 م، ب- حركة الإبداع .، بيروت 1982م . ج3 – في البدء كان المثنى 2009م ح – منير أبو دبس والحركة - - - المسرحية ،دار لبنان 2011م . هشام شرابي ، الوعي والتغيير .، قضايا المرأة العربية .** [↑](#footnote-ref-11)
12. **- هشام شرابي : الوعي والتغيير ، قضايا المرأة العربية ، 1993م ، المرجع السابق نفسه ، ص207 .** [↑](#footnote-ref-12)
13. **- هشام شرابي ،: الوعي والتغيير ؛ مرجع سابق ؛ ص207 .** [↑](#footnote-ref-13)
14. **- محمد ؛ عماره : قاسم أمين : الأعمال الكاملة ؛ مرجع سابق ؛ ط 3، 2006م ، ص 324.** [↑](#footnote-ref-14)
15. **- محمد ؛ عماره : قاسم أمين : الأعمال الكاملة ، مرجع سابق ؛ ط 3، 2006م ، ص 325.** [↑](#footnote-ref-15)
16. **\* -- تعريف النسوية :- ( يشمل مصطلح النظرية النسوية ) نظرية المسرح النسوى والنظرية اللأدبية ونظرية السينما ونظرية النساء السود ونظرية - التحليل النفسى النسوى ، والنظرية مابعد الكولونيالية النسوية ، وكثير منها يندرج تحت مسميات أخرى وموضوعات مختلفة ، لكن تشترك جميع - - النظريات التى تطلق على نفسها نسوية فى هدف واحد ، وهو تحليل الجنس والجاندر فى العلاقات الاجتماعية المادية وبنية الخطاب والعرض ، - - - خاصة فى المسرح والسينما إذ يشتملان على متعة الرؤية والجسد . ( راجع ) (9) دايموند ، إلين ، هدم المحاكاة : مقالات فى النظرية النسوية - - -- والمسرح .، ت.، محمد الجندى .، مركز اللغات والترجمة – أكاديمية الفنون .، م : أ . د . فاطمة موسى .، وزارة الثقافة : مهرجان القاهرة الدولى - - للمسرح التجريبى 2001.، مطابع المجلس الأعلى للأثار ص 34 ترجم عن الكتاب الأصل الإنجليزى :**

 **Un making M emesis Essays on feminism and . there Elian Diamond London Routledge,1997 -**  [↑](#footnote-ref-16)
17. **- اجلال خليفة ، الحركة النسائية الحديثة : مرجع سابق ، ص ، 96 ، 102 .** [↑](#footnote-ref-17)
18. **- سليمان نسيم : صياغة للتعليم المصري الحديث : دور القوى السياسية والاجتماعية والفكرية ( 1923- 1952م ) ، مركز وثائق - - - وتاريح مصر المعاصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ؛ القاهرة ، 1984م ، ص 130.** [↑](#footnote-ref-18)
19. **- نبوية ، موسى ؛ المطالعة العربية لمدارس البنات ؛ نظارة المعارف ؛القاهرة ؛ط2 ؛ 1978م ؛ص 5،6.** [↑](#footnote-ref-19)
20. **- بث ؛ بارون ؛ النهضة النسائية في مصر : الثقافة والمجتمع والصحافة ؛المجلس القومي للمرأة ؛المشروع القومى للترجمة ؛ت: - لميس النقاش ؛ القاهرة ؛ 1999م ؛ ص 115 .** [↑](#footnote-ref-20)
21. **- إجلال خليفة ، الحركة النسائية الحديثة مرجع ، سابق ؛ 2008 م ؛ ص،187 ، 188 .**  [↑](#footnote-ref-21)
22. **- إجلال خليفة : الحركة النسائية الحديثة ـ قصة المرأة العربية على أرض مصر ، 2008م ، ص109.** [↑](#footnote-ref-22)
23. **- هدى الصده ؛ رائدات من القرن العشرين ؛ شخصيات وقضايا ؛ ط1(1) ؛ الناشر ؛ ملتقى المرأة والذاكرة- القاهرة – المقدمة 2001م**

 **- ؛رقم الإيداع بدار الكتب : 3-4-9-2001 ؛الترقيم الدولي : 7-5- 5895-977 ؛ أسرة مهرجان القرأة للجميع ؛ 2003م .** [↑](#footnote-ref-23)
24. **- سميرعوض .، مسرح حديقة الأزبكية : المجلس الأعلى للثقافة : كتاب تذكاري بمناسبة التجديد الشامل لمبناه ؛ جمهورية .مصر العربية .، - - - المجلس الأعلى للثقافة .، المركز القومي للمسرح .، عام 1983م.. ص؛ 101 0**  [↑](#footnote-ref-24)
25. **\* -- ملك حفنى ناصف هى : وهي رائدة من الرائدات اللائي مارسن كتابة المقال ذات الطابع الاجتماعي لمناقشة أوضاع المرأة ؛ وعلاقتها الشائكة ب - - - - الرجل والأسرة والعمل والتعليم من أجل النهوض بالمرأة ودفعها لأن تكون مشاركة للرجل في بناء مجتمع عصري جديد** [↑](#footnote-ref-25)
26. **- هدى الصده ؛ رائدات من القرن العشرين ؛ شخصيات وقضايا ؛ مرجع سابق ؛39 ؛40 .** [↑](#footnote-ref-26)
27. **- هدى الصده ؛ رائدات من القرن العشرين ؛ شخصيات وقضايا ؛ مرجع سابق؛ 2003م ؛ ص ؛ 39 ؛40 .** [↑](#footnote-ref-27)
28. **- عائشة عبد الرحمن : الشاعرة العربية المعاصرة .، معهد الدراسات العربية .، القاهرة .، 1962/ 1963م ، كما ناقشت عائشة نفس الموضوع في - كتابها ، في الأحوال ، وكذلك كتاب إنصاف المرأة للكاتبة وداد سكاكيني ، الصادر من دمشق ، مطبعة الثبات ، 1950م . ص 61، 67.**  [↑](#footnote-ref-28)
29. **- سامية حبيب : مسرح المرأة فى مصر , مرجع سابق ؛ 2003م ؛ ص51 .** [↑](#footnote-ref-29)
30. **- ليلى عبد المجيد : المجلات النسائية في مصر ، مجلة الهلال ، القاهرة ؛ يناير ؛ 2000م ، ص 130 .** [↑](#footnote-ref-30)
31. **- أحمد ، فتحي سرور ؛ استراتيجية تطوير التعليم في مصر : وزارة التربية والتعليم ؛ القاهرة ؛ 1987م . ص 88 .** [↑](#footnote-ref-31)
32. **\* - الرجال المرد : الرجال المرد هم على هيئتين إما حليقوا الذقن أو الأملس أي من هم بدون ذقن ويشبه وجوههم نعومة وجه الأنثى .أو من يتشبهن بالنساء في حركاتهن .** [↑](#footnote-ref-32)
33. **- زكي طليمات : المشرف العام لمؤسسة المسرح والفنون .، التمثيل : التمثيلية : فن التمثيل العربي .، حقوق الطبع .والنشر محفوظة للمؤلف .، - الكتاب رقم (1) الثقافة الفنية .، مطبعة حكومة الكويت ..1970م ؛ ص ؛ ص118،132 ، 133، 134 ، 135 .**  [↑](#footnote-ref-33)
34. **\* النساء المخٌدرات : هم من ( يقصد بهن المحصنات ذوات الخِدْر والحياء ) راجع ، تعريف المخدرات : مجلة المسرح عدد31 /1966م .** [↑](#footnote-ref-34)
35. **- أحمد بهجت : رحلة مع النقد : فى الصحافة المصرية ، مجلة المسرح ، المسرح المصرى 1952م-1966م دراسة شاملة ، العدد الواحد والثلاثون – يولية 1966 م ، ص 134 .** [↑](#footnote-ref-35)
36. **- أحمد بهجت : رحلة مع النقد : فى الصحافة المصرية ، مجلة المسرح ، المرجع السابق نفسه – يولية 1966 م ، ص 134 .** [↑](#footnote-ref-36)
37. **- مجلة المسرح ، المسرح المصرى :1952- 1966م ، مرجع سابق ، يولية 1966م ؛ ص ، 60 .** [↑](#footnote-ref-37)
38. **- نجوى إبراهيم فؤاد عانوس .، دراسات أدبية : مسرح يعقوب صنوع .، الهيئة المصرية العامة للكتاب .، مطابع الهيئة المصرية . العامة للكتاب .، 1984م . ؛ ص ص207، 210 ، 211 146. مأخوذ من A boo Naddara : Ma vie en verse.. p. 12. (25 )** [↑](#footnote-ref-38)
39. **- محمد كمال الدين : رواد المسرح المصري ، المكتبة الثقافية ، 1970م ، ص18 .**  [↑](#footnote-ref-39)
40. **- محمد كمال الدين ؛ رواد المسرح المصري ، المكتبة الثقافية ؛ مرجع سابق 1970م ، ص18 .** [↑](#footnote-ref-40)
41. **- رشيد فؤاد : تاريخ المسرح العربي ، كتب للجميع ، القاهرة ، 1960م ، ص38 .** [↑](#footnote-ref-41)
42. **- رشيد فؤاد : تاريخ المسرح العربي ؛ المرجع نفسه .** [↑](#footnote-ref-42)
43. **- محمد كمال الدين : رواد المسرح المصري ، مرجع سابق ، ص 42 .** [↑](#footnote-ref-43)
44. **- رشيد فؤاد : تاريخ المسرح العربي ، مرجع سابق ، ص39 .** [↑](#footnote-ref-44)
45. **- سامية حبيب : مسرح المرأة فى مصر , مرجع سابق , 2003م ؛ ص 54 .** [↑](#footnote-ref-45)
46. **- محمود قاسم : وآخرون ، هؤلاء كتبوا للأطفال في مصر ، القاهرة ، المجلس الأعلى للثقافة ، 1999م ، ص 348 .** [↑](#footnote-ref-46)
47. **- فوزية مهران : مخرجة تقوم بدور سقراط ، مجلة المسرح ، ص41 يونيو1993م ، ص41 .** [↑](#footnote-ref-47)
48. **- هدى ، الصدة ؛ رائدات من القرن العشرين : شخصيات وقضايا .، , المقدمة ، مرجع سابق ؛ ط ، أولى .، الناشر .، ملتقى المرأ ة والذاكرة – - القاهرة – المقدمة 2001م ، 4 شارع عمر بن عبد العزيز – المهندسين ، الجمع التصويرى : عائشة الخميسى .، إخراج: محمد فتحى .، رقم - - الإيداع بدار الكتب : 3-94-2001 .، الترقيم الدولى : 7-05-5895-977 .،طباعة promotion Team - أسرة .مهرجان القراءة - - --- للجميع ، 2003 م . ص، 9، 10، 11 ، .** [↑](#footnote-ref-48)
49. **- هدى الصدة : رائدات من القرن العشرين ؛ المرجع السابق نفسه . ص، 11 ، .** [↑](#footnote-ref-49)
50. **\* - منيرة المهدية أول مصرية : إعتلت المسرح ؛ كان ذلك خلال الحرب العالمية ، (1914 – 1917م ) حيث شكلت فرقة باسمها ، تقدم المسرحيات التى - كان يؤديها ( سلامة حجازى ) تمثيلاً وغناء ، والذى توفى 1917م ،( هذة المسرحيات التى بدأتها بتمثيل دور "وليم " فى رواية " صلاح الدين " - وقد أحدث قيامها ضجة كبيرة ، فى الوسط المسرحى آنذاك ( \*) انظر، زكي طليمات ، التمثيل : التمثيلية ص 157.**  [↑](#footnote-ref-50)
51. **\* بديعة مصابني : (1891- 1974م ) ولدت في الشام . عاشت في بيروت ثم سافرت أمريكا وأسبانيا ، تزوجت نجيب الريحاني وعملا معاً ، ثم كان مجيئهم إلى القاهرة عام 1912ودخلت الفن على أيدى فؤاد سليم الذي قدمها إلى جوج أبيض إلى دار التمثيل العربي .**

**فاطمة رشدي : ( بدأت فاطمة رشدى علاقاتها بالمسرح وهى طفلة فى التاسعة من عمرها ، ثم ظهرت فى أوبريت " شهرذاد " مع المخرج عزيز عيد ، وإنتقلت إلى فرقة رمسيس خلفاً لروزاليوسف ؛ قامت ببطولة مسرحية "الذئاب التى ترجمها وأخرجها عزيز عيد ، وأصبحت فاطمة رشدى من أعظم الممثلات فى الشرق الأوسط ، وإنقطعت فترة ثم عادت بمسرحية "زبيدة العالمة " فى مسرحية بين القصربين وتقول : ( فاطمة رشدي - فى مذكراتها إنها مثلت دور ( قيس العامرى ) فى مسرحية "مجنون ليلى "وذلك بعد أن اختلف الفنان عزيز عيد مُخرج الرواية مع بطلها أحمد علام ، و لم يكن غريباً عليها وهى التى مثلت من قبل ( هاملت ، و النسر الصغير .. (1)أنظر : سامية حبيب .، مسرح المرأة فى مصر , مرجع سابق ص 60.، مأخوذ من أمينة رزق.، ( مع راهبة المسرح ) - مجلة المسرح – العدد 76-مارس 1995م –ص5 .، .سامية حبيب ص61 ، مأخوذ من ، فاطمة رشدى – كفاحى فى المسرح والسينما –ص124** [↑](#footnote-ref-51)
52. **\* روزاليوسف : جاءت بعد منيرة المهدية : التي قامت بتمثيل دور "ديفيد كوبر فيلد " فى رواية الذهب ، فنجحت نجاحاً كبيراً ، فتشجعن من جئن بعدها من الممثلات على اقتفاء أثرها .** [↑](#footnote-ref-52)
53. **- مجلة المسرح ، المسرح المصرى :1952- 1966م ، دراسة شاملة ، العدد الواحد والثلاثون ، ص 60 يولية 1966م .** [↑](#footnote-ref-53)
54. **\* أمينة رزق : ( سيدة المسرح العربى : بدأت علاقتها الجادة بالمسرح عام 1924م مع فرقة رمسيس فى مسرحية " راسبوتين ولعبت فيها دور " ديمتريف" ثم إنطلقت إلى فرقة عكاشة ، ثم إلى فرق أخرى كثيرة ثم عادت إلى فرقة رمسيس ، حيث قالت أمينة أن أدوار الرجال كانت من نصيبها فى ذلك الوقت وبالتحديد 1923م رواية"الولدان الشريدان" ، وجاكى الصغير والباليتشو، ثم إلى المسرح القومى ، لقد عاشت أمينة رزق للمسرح أكثر من خمسة وأربعين عاماً كان هذا التاريخ حتى 1966م ، وماتت فى 2008 تقريباً .** [↑](#footnote-ref-54)
55. **- سامية حبيب ، مسرح المرأة فى مصر ، مرجع سابق ص61 ، مأخوذ من ، فاطمة رشدى – كفاحى فى المسرح والسينما – ص124.** [↑](#footnote-ref-55)
56. **مجلة المسرح : المسرح المصرى :1952- 1966م ، مرجع سابق ، ص 60 .** [↑](#footnote-ref-56)
57. **- سامية حبيب : مسرح المرأة فى مصر ، مرجع سابق ، ص 60 ؛ مأخوذ من أمينة رزق ( راهبة المسرح ) المسرح ، العدد 76 مارس 1995 ط1 ص 17 .** [↑](#footnote-ref-57)
58. **- سامية حبيب : مسرح المرأة فى مصر ، مرجع سابق ، ص61 ، مأخوذ من ، فاطمة رشدى – كفاحى فى المسرح والسينما – ص124 .** [↑](#footnote-ref-58)
59. **\* - تعريف التماهي :- Identification " " لقد فسر البعض مصطلح التماهى على أنه نوع من التقمص أو التوحد وعرفه علماء النفس على إنه سيرورة سيكولوجية فى بناء الشخصية ، تبدأ فى المحاكاة اللاشعورية وتتلاحق بالتمثيل ، وفى مجال علم النفس يعنى التقليد ، أما فى مجال النقد الأدبى ، فهو يستخدم بين المؤلف وشخصيات أعماله والتماهى بين الراوى والبطل ، والتماهى بين شخصيات العمل الأدبى ، وهو كلمة مشتقة من جذور عربى ( م و ه ) جاء فى " تاج الفرس ( 36/510 ) من المجاز : أتاه الشىء : خلط ، وفى المعجم الوسيط (2/ 893 ) : أماه الشىء : خلطه . ويعرفه الدكتور مصطفى حجازى – فى كتابه " سيكولوجية الإنسان المقهور " بأنه استلاب الإنسان المقهور الذى يهرب من عالمه كى يذوب فى عالم المُتَسلط آملا فى الخلاص وتأخذ هذه الظاهرة ثلاث صور :- 1 – التماهى بأحكام المتسط 2- التماهى بعدوان المتسلط 3 - فى أخر أشكال التماهى بالمتسلط يصل إلى الاستعلاء أخطر درجاته لأنه يتم بدون عنف ظاهرى ، بل من خلال رغبة الإنسان المقهور فى الذوبان فى عالم المتسلط ، وهنا تكون الضحية قد خضع لعملية غسيل مخ نفسية منظمة لتحطيم القيم الاجتماعية والحضارية للفئة المقهورة ، ويقول حجازى ص 139 -140 – أن أقصى حالات التماهى هى الاستلاب العقائدى ، هى عندا ألايديولوجيون الأوائل ( \* ) موقع الألوكة – سليمان أبو عيسى – حقوق النشر محفوظة @ 1432÷ / 2011 .مأخوذ من (أ) المعجم الوسيط (ب) د، حجازى ، مصطفى .، سيكولوجية الإنسان المقهور .، معهد الإنماء العربى .، ص ، 127 . (ج ) مقدمة إبن خلدون (1/ 196) ، ( د ) قاموس : تاج : :تاج العروس من شرح جواهر القاموس ،القاهرة ،محمد الزبيدى 1888م .**  [↑](#footnote-ref-59)
60. **- نهاد صليحة : المرأة والمسرح ، مجلة المسرح ، عدد 132 ، نوفمبر ، 1999م ، ص 5 .** [↑](#footnote-ref-60)
61. **- سامية حبيب : مسرح المرأة فى مصر، مرجع سابق , 2003م ، ص58 . مأخوذ من : منحة البطراوي ، مسرح الأطفل التلقائي : عن كتاب . - الحلقة الدراسية حول مسرح الطفل 1977م ، ص157 .** [↑](#footnote-ref-61)
62. **- سامية حبيب :مسرح المرأة فى مصر ، مرجع سابق ، ص 60 . مأخوذ من أمينة رزق.، ( مع راهبة المسرح ) - المسرح – العدد 76-. . - مارس 1995م – ص5 . سامية حبيب ص63 ، مأخوذ من ، فاطمة رشدى – كفاحى فى المسرح والسينما – ص17 .** [↑](#footnote-ref-62)
63. **- سمير عوض ؛ مسرح حديقة الأزبكية ؛المجلس الأعلى للثقافة ؛عدد تذكاري ؛ 1983م ؛ 99 ؛ 100 .**  [↑](#footnote-ref-63)
64. **- سامية حبيب : مسرح المرأة فى مصر ، مرجع سابق ، 2003م ؛ ص 60 . مأخوذ من أمينة رزق.، ( مع راهبة المسرح ) المسرح – العدد (76 ) ؛ مارس 1995م – ص5 . سامية حبيب ص63 ، مأخوذ من ، فاطمة رشدى – كفاحى فى المسرح والسينما – ص17 .** [↑](#footnote-ref-64)
65. **- سمير عوض : مسرح حديقة الأزبكية ، المجلس الأعلى للثقافة ، عام 1983م ، ص 101 ، 10.** [↑](#footnote-ref-65)
66. **- سامية حبيب ،: مسرح المرأة فى مصر ، مرجع سابق ، 2003م ؛ ص51 .**  [↑](#footnote-ref-66)
67. **- زكي ، طليمات ،: التمثيل التمثيلية : فن التمثيل العربي ، المشرف العام لمؤسسة المسرح والفنون ؛حقوق الطبع والنشرمحفوظة - - للمؤلف ؛ الكتاب رقم** (1) **الثقافة الفنية ؛ مطبعة حكومة الكويت ؛ مرجع سابق ،1970م ص ، 158، 159 .** [↑](#footnote-ref-67)
68. **- زكي ، طليمات ،: التمثيل التمثيلية : فن التمثيل العربي ، مرجع سابق ،1970م ص ، 158، 159 .** [↑](#footnote-ref-68)
69. **- سمير عوض ، مسرح حديقة الأزبكية ، مرجع سابق ، ص113** . [↑](#footnote-ref-69)
70. **- حسن عطية ، الإبداع على حد السيف : مقدمة لدراسة صعود وهبوط المرأة مخرجة ، مهرجان مسرح المرأة : الدورة الأولى : المخرجة**

 **- المصرية ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، وزارة الثقافة : البيت الفني للمسرح ، من 10 إلى 17 / 6 / 2006 م ، ص 95 .** [↑](#footnote-ref-70)