جماليات الأداء التمثيلي النسوي في العرض المسرحي العراقي

Aesthetics of female representational performance in the Iraqi theatrical show

م.د. بيداء علي حسين

Baida Ali Hussein

العراق - جامعة بابل - كلية الفنون الجميلة- قسم الفنون المسرحية

Iraq - University of Babylon - Faculty of Fine Arts - Section Theatrical Arts

Email: fine.baidaa.ali@uobabylon.edu.iq

Tel:07724689679

ملخص البحث

لقد شهد المجتمع العراقي خلال الفترة الماضية عدة تحولات فكرية واجتماعية وسياسية من جراء الحروب التي تعرض لها المجتمع العراقي وكان للمرأة الدور الاساس في المجتمع من خلال نموه والنهوض بأساسياتها، وكثيرة هي الصور الفنية والادبية التي جسدت لنا صورة المرأة ودورها المهم في المجتمع والمسرح كان الاكثر اتساعا في نقل الواقع النسوي ، فقد اظهر لنا المسرح صور عديدة للمرأة منها المتمردة والمساندة للرجل والعاشقة والمضحية فهي رفضت كل ما من حولها من تحولات وتغيرات وبقت متمسكة بقومتيها وبمبادئها ٠

تضم الدراسة الحالية اربعة فصول ، تضمن الفصل الاول – الاطار المنهجي للبحث – مشكلة البحث المتمركزة في التساؤل الاتي :

هل يمتلك الاداء التمثيلي النسوي جمالية تميزه عن جماليات الاداء التمثيلي الذكوري في العرض المسرحي العراقي ؟

في حين حددت الباحثة هدف البحث بالاتي : التعرف على جماليات الاداء التمثيلي النسوي في العرض المسرحي العراقي٠ ومن ثم ذكرت الباحثة بحدود الدراسة الزمانية (٢٠١٠-٢٠١٦) والمكانية (العراق – بغداد) والموضوعية التي كانت مشابهة لهدف البحث لينتهي هذا الفصل بتحديد المصطلحات وتعريفها اجرائياً ٠

وتضمن الفصل الثاني الاطار النظري والدراسات السابقة مبحثين جاء المبحث الاول تحت عنوان المحور الاول الحركة النسوية ، والمحور الثاني المسرح النسوي ، اما المبحث الثاني جاء تحت عنوان الاداء التمثيلي النسوي المحور الاول عالمياً والمحور الثاني عربياً٠واختتم الفصل الثاني بمؤشرات الاطار النظري والدراسات السابقة ٠

اما الفصل الثالث وهو اجراءات البحث فقد ضم مجتمع البحث الذي احتوى على (١٦) عرضاً مسرحياً ، وعينة

البحث التي ضمت عرض مسرحية عزف نسائي ٢٠١٣ للكاتب مثال غازي واخراج سنان العزاوي ، وكانت خاتمة الدراسة الفصل الرابع الذي اشتمل على النتائج التي توصل اليها البحث ، ومنها

١-الاعتماد على الجانب الادائي الجمالي للجسد الانثوي لما يحمله من مثيرات وانطباعات اجتماعية٠

٢-عد الجسد الانثوي علامة لطرح الافكار من خلال تأثير التكوينات الجمالية والفكرية الى جانب الصوت الذي عد من الاساسيات في ايصال فكرة العرض والصورة المشهدية٠

٣- شكل الجسد الأنثوي ثيمة أيديولوجية عالج من خلالها صراع التيارات الفكرية٠

كما تضمن الفصل الرابع مجموعة من الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات وقائمة المصادر ٠

الكلمات المفتاحية: جماليات ، الأداء ، التمثيلي ، النسوي.

Summary

The Iraqi society has witnessed during the last period several intellectual, social and political transformations as a result of the wars that the Iraqi society was exposed to. In conveying the feminist reality, the theater showed us many images of the woman, including the rebellious, the supportive of the man, the lover and the sacrifice.

The current study includes four chapters. The first chapter - the methodological framework of the research - includes the research problem centered on the following question:

Does the female acting performance possess an aesthetic that in the distinguishes it from the aesthetics of the male acting performance Iraqi theatrical show؟

While the researcher identified the goal of the research as follows: identifying the aesthetics of female representational performance in the Iraqi theatrical show. Then the researcher mentioned the limits of the temporal study (2010-2016)

And spatial (Iraq - Baghdad) and objectivity, which was similar to the goal of the research, so this chapter ends with defining the terms and defining them procedurally.

The second chapter included the theoretical framework and previous studies, two topics. The first topic came under the title of the first axis, the feminist movement, and the second axis, the feminist theater. As for the second topic, it came under the title of female representational performance, the first axis globally and the second axis in the Arab world. The second chapter concluded with the indicators of the theoretical framework and previous studies. Research procedures It included the research community, which contained (16) theatrical performances, and the research sample, which included the performance of the play Women's Play 2013 by the writer Mithal Ghazi and directed by Sinan Al-Azzawi, and the conclusion of the study was the fourth chapter, which included the results of the research, including.

1- Relying on the performance-aesthetic side of the female body because of the stimuli and social impressions it carries.

2- Considering the female body as a sign for presenting ideas through the influence of aesthetic and intellectual formations, in addition to the voice, which is considered one of the basics in conveying the idea of the show and the scenic image.

3- The shape of the female body is an ideological theme through which he addressed the struggle of intellectual currents.

The fourth chapter also included a set of conclusions, recommendations, proposals, and a list of sources

Keywords: Aesthetics , female, representational, performance.

الفصل الأول (الإطار المنهجي)

- **مشكلة البحث:**

ارتبطت معطيات الفن عموماً والمسرح منه على وجه الخصوص بحالة من التحولات الفكرية التي طالت المفاهيم والابعاد المرتبطة ببنية العمل المسرحي وكانت تعبر عن عمق التجربة الإنسانية منذ القدم، لان الفن يمثل دعامة حقيقية للواقع اذ يستمد منه الانسان كل متطلباته التي تختص بالذائقة الجمالية ومستويات الاستجابة والتلقي.

وتجدر الإشارة الى ان ما شهده العالم من تبدل في المفاهيم والتحولات الفكرية وما حدث من تغيرات متدرجة كان له الأثر الواضح في احداث تحولات في البنى المختلفة ، اذ اجتاحت هذه التغيرات كافة الميادين والاصعدة وظـهور استراتيجيات وصراعات سياسية وفكرية متزامنة ، وما حصل من تعدد في المذاهب الفلسفية والفكرية وتحولات في الرؤية ، كان قد مهد السبيل لانبثاق طبيعة فكرية جديدة تتناقض مع ما هو سابق ومتداول من أفكار ومفاهيم وتصورات ، وهذا ما انعكس على المستوى الفكري والجمالي في الأداء التمثيلي عموماُ والنسوي خاصة ، اذ افصحت عنها الفنانات المسرحيات بتجارب جديدة واساليب امتزجت مع روح العصر.

وبما ان الانسان خاضع ويتأثر بالمتغيرات الاجتماعية والنفسية والاقتصادية والسياسية فمن الطبيعي ان يكون هنالك ثمة اختلاف في الإداء التمثيلي بين ممثل وآخر لان كل واحد منهم يعيش تحت ظروف خاصة به ومفروضة عليه مما يؤدي الى الاختلاف في تأدية نتاجه الفني، فهو ينقل ما يحمله من أفكار وأزمات ، وقد اختلفت المرأة بايلوجيا عن الرجل وهذا الاختلاف يؤدي الى خصوصية في البنية والسلوك والتعابير، فالإداء التمثيلي الذي تقوم بتأديته يعبر عن منظومة ذاتية و اجتماعية واسعة تشمل افكارها ودورها في إعادة تجسيد المبادئ والقيم التي تحاول ايصالها من خلال العرض المسرحي عن طريق جسدها و صوتها ، وتأسيساً على ما تقدم تحدد الباحثة مشكلة بحثها بالتساؤل التالي:

(هل يمتلك الأداء التمثيلي النسوي جمالية تميزه عن جماليات الاداء التمثيلي الذكوري في العرض المسرحي العراقي) ؟

- **أهمية البحث والحاجة إليه :**

تسليط الضوء على طبيعة الأداء التمثيلي النسوي لما يمتلكه من جمالية تميزه عن الاداء الذكوري من خلال البنية البيولوجية لجسد الانثى وما تحمله من تأثيرات ايجابية بوصفها ايقونة جمالية .

أما الحاجة إليه : فهو يفيد المهتمين والمتخصصين في مجال المسرح بوصفه يدرس تلك الجماليات التي يحملها الأداء التمثيلي النسوي كما تكمن الحاجة اليه لطالبات كلية الفنون الجميلة وعلى وجه الخصوص الممثلات المسرحيات.

- **هدف البحث**

يهدف البحث الحالي إلى التعرف على جماليات الأداء التمثيلي النسوي في العرض المسرحي العراقي.

- **حدود البحث**

الحد الزماني : ٢٠١٠- ٢٠١٦

الحد المكاني : العراق (بغداد)

الحد الموضوعي : دراسة جماليات الأداء التمثيلي النسوي في العرض المسرحي العراقي .

- **تحديد المصطلحات وتعريفها :**

الجمالية : لغةً:

يقول الرازي في معنى الجمال بأنه " الحسن وقد (جَمُل)الرجل بالضم فهو (جَميل) ،والمرأة (جميلة) و(جَملاء) ايضاَ بالفتح والمد، وأجمَل الصنيعة عند فلان وأجمَلَ القوم كثرت جمالهُم و(المجاملة) المعاملة بالجميل ".[١]

الجمالية : اصطلاحاً:

ورد تعريف الجمالية في الموسوعة الفلسفية بأنها "تجسيد حي لتلك الجوانب من العلاقات الاجتماعية والموضوعية التي تدعم او لا تدعم المنظور المنسق في الفرد وابداعه الحر الجميل (...) ، وقواه الابداعية ".[٢]

التعريف الاجرائي: الجمالية:

هي صفه انسانية هدفها احداث تأثير عقلي او حسي في نفس المتلقي، من اجل تحقيق المقاييس الجمالية للبنية الدرامية بمنظور منسق ومتوافق وبإيقاع ونسب يصوغها الفنان بتجاربه وحركاته الجسدية والفنية .

الأداء التمثيلي:

عرفاه عبد الرزاق وعبد الحميد على انه " عملية او مهمة يقوم بها الممثل من اجل ايصال افكار المؤلف المسرحية الى المتفرجين بوساطة صوته، وذلك عن طريق تمثيل الشخصية المسرحية التي وصفها المؤلف وصورها المخرج ، وقد كان غرض التمثيل ومازال خلق الشخصية من الحياة ونقلها الى المسرح" [٣]

ويعرفه عواد علي بأنه " مجموعة من العلامات الصوتية والحركية والايمائية التي يبثها الممثل لمتلقيه، وهو رسالة الى متلقيه عبر شيفرة بوساطة قناة (الجسد والصوت) ".[٤]

التعريف الاجرائي: الأداء التمثيلي النسوي

هو مجموعة من الحركات والعلامات الصوتية والجسدية حاملة لفكرة المؤلف والمخرج تبثها الممثلات للمتلقين من اجل ايصال فكرة او قضية او رسالة بتشكيلات وايقونات جمالية مستعينة بالتكوين البيولوجي للجسد الانثوي وتأثيراته على المتلقي .

الفصل الثاني/ المبحث الأول

المحور الاول :- الحركة النسوية

لقد كان لبدايات الحركة النسوية اهمية كبيرة في توطين حقوق المرأة في جميع مجالات الحياة وخاصة الثقافية منها التي اكدت على تداخل الادب النسوي في جميع مجالات الادب الاخرى بعدما كانت النظرة الذكورية هي المهيمنة بل هي الساعية الى تحقير المرأة وتشيئوها وجعلها في مرتبة أدنى من الرجل وانتهاك حقوقها لأي سبب كان سوى كونها امرأة في مجتمع ينظم شؤونه ويحدد أولوياته الرجل.

وتضطلع النسوية الى تفكيك التعارض بين (الرجل والمرأة) بوصفها كائن حي له شعور وكيان وحقوق اسوة بالذكر ، لذا سعت الحركة النسوية الى التعريف بالخطاب النسوي عبر رحلته الشاقة في الثقافة الغربية ، ولقد رأت الحركة النسوية ان الفارق في ثنائية الذكر والانثى غير ثابت وغير محدد ، اذ يكاد الفارق يتغير من مجتمع الى آخر ومن ظرف الى آخر ومن اتجاه او حركة او تيار الى آخر.

اولاً: الحركة النسوية الليبرالية (الحرية المطلقة):

تعد من أولى الحركات النسوية التي تعتمد على الفكر الليبرالي وتستند الى " مبادئ المساواة والحرية والمطالبة بحقوق المرأة مساوية لحقوق الرجل في مختلف مجالات الحياة السياسية والاجتماعية ".[٥]

وحيث لا يمكن فهم المنظور الليبرالي بمعزل عن مبدأ الفردانية والذي يشكل الدعامة الأساسية للفلسفة الليبرالية، حيث يعتقد الليبراليون ان الانسان يدرك العالم وهو منعزل عن الآخرين فهم ليسوا بحاجة للاتصال فيما بينهم من اجل ادراك العالم والتعرف على حقيقة الأشياء، وتوفير الفرص والحقوق نفسها للنساء والرجال من خلال التركيز على التربية وتغيير القوانين المميزة بين الجنسين وتكوين لوبيات الضغط وتغير الذهنيات على المدى البعيد، وقد انتقدت النسوية الليبرالية انتقاداً شديداً من جانب من يعتقدون انها لا تركز الا على الجوانب السطحية للتحيز للرجل وانها لا تفعل شيئاً لتفكيك التراكيب الأيديولوجية العميقة التي تخضع النساء للرجال كما هوجمت بسبب انحيازها لنساء الطبقة الوسطى البيضاء وتجاهلها الاحتياجات الخاصة بالأقليات.[٦]

ثانياً: الحركة النسوية الراديكالية:

ظهرت عامي (١٩٦٠-١٩٧٠) وأكدت على " إعادة فهم الحقيقة من وجهة نظر نسوية والكشف عن التمييز في اطار النظريات السياسية والتي تؤكد على تبعية النساء للرجال ".[٧]

وان من الموضوعات التي تهتم بها هذه الحركة هو تأثير النظام الابوي على القمع الذي تتعرض له المرأة اذ تؤمن النسوية الراديكالية بأن السلطة الذكورية هي اصل البناء الاجتماعي لفكرة النوع (رجالاً او امرأة) وترى ان هذا النظام لا يمكن إصلاحه لذلك يجب القضاء عليه لا على المستوى القانوني والسياسي وحسب ولكن على المستوى الاجتماعي والثقافي أيضاً.[٨]

وبهذا يكون الخطاب النسوي الراديكالي قد قدم الأساس لنظرية سياسية أكثر شمولية من النظريات التي اقصت النساء وأكدت على أهمية تغير وعي النساء ومن اجل إعادة تقديم الحقيقة من وجهة نظر نسوية.

ثالثاً: الحركة النسوية ما بعد البنيوية:

يرين النساء المنتميات الى هذا التيار ان " الفارق النوعي ما بين الرجل والمرأة لا يتعمد على أساس بيولوجي طبيعي او اقتصادي وانما كامن في اللغة ، وهذا ما يسوغ انتشاره في كافة المجالات، فاللغة هي من تقوم بعملية التأنيث والتذكير لكل شيء ومن ثم فهي سبب في هذا الانقسام، وان القسمة اللغوية الثقافية، هي نسق مدمر لجوانب الشخصية لكل من الرجال والنساء، فمطالبة الرجال بعدم البكاء لتكتمل رجولته مجتمعياً هو أسلوب كابت قاهر للرجل حيث انه في الأصل يشترك مع النساء في القدرة على الإحساس "[٩].

ونسويات هذا التيار طالبن الخروج من ثنائية الرجل/ المرأة الى ساحة ثالثة يتسم فيها الاعتراف بكل صفات من دون تمييز، ويركزن على " فكرة قبول الاختلاف كنسق ذهني يعمل على التعايش والتقليل من الصدامات و الصراعات، فالاختلاف هو تركيبة سيكولوجية في الفرد او الثقافة والمجتمع والقبول بهذا الاختلاف يبشر بحياة افضل سواء للذكر او الانثى ".[١٠]

رابعاً: الحركة النسوية السوداء او النسوية الملونة:

تبنت عدد من النسويات الملونات في الولايات المتحدة المنظور ما بعد البنيوي والذي يقر بالاعتراف بالمختلف دون اللجوء الى اقصائه وأول من عبرت عن نسوية المرأة السوداء الناشطة الامريكية (سوجو رنرتروث) والتي ألقت خطابها عام ١٨٥١م في مؤتمر حقوق المرأة بولاية اوهايو الامريكية والذي تسألت فيه عن سبب اقصاء المرأة السوداء من النسوية.[١١]

وقد هاجمت النســـويات في هذا التيار كل الحركات النســـوية المنادية بخلق مظلة واحدة تعمل على تحقيقها كل نساء العالم سواء كانت ماركسية او ليبرالية او راديكالية واكدت على ان قهرهن كان قهراً مضاعفاً من نتاج ثقافة مجتمعاتهن و الاستعمار الغربي معاً، لذا اكدن المنتميات لهذا التيار على خصوصيتهن الثقافية وعلى ضرورة احترام هذه الخصوصية خاصة وان النسوية تقر بحق الاختلاق كمبدأ او تنادي بحق الاختلاف عن الرجل في حالة الراديكاليات وكما تؤكد على وجود المختلف في الكيان الواحد كما هو الحال مع ما بعد البنيويات وتؤكد النســـويات الملونات عن رؤاهن واطروحاتهن تتبع رؤى مختلفة وبذلك يكون لهن دور في اثراء الحركة النسوية ذاتها.(١٢)

كما ان النســوية متأثرة بمختلف النتائج التي وصــل اليها علم النفس والتحليل النفســي والانثروبولوجيا والتفكيكية وبخاصـــة ما قدمه (جاك دريدا) عن الغاء المركزية في ثنائية الذكر والانثى او ما قدمه (فرويد) (ولاكان) في التحليل النفسي مما يعني غياب السلطة الذكورية وهكذا اتسع طيف النسوية وتنوعت اتجاهاتها وتضاربت الى ان وصلت في العصر الحديث الى صورة بالغة التعقيد بات من الصعب معها الحديث عن نسوية واحدة ويعود هذا التعقيد الى تداخلها وتفاعلها المســـتمر مع التيارات الفكرية الجدية فابتعدت عن كونها حركة مطلبية اجتماعية تناضل لتحقيق المكاسب السياسية والاجتماعية وانتزاع الحقوق الفردية والمدنية للنساء لتدخل في سجالات وجدالات العصر.(١٣)

ومن خلال ما تقدم ترى الباحثة ان للحركات النسوية تأثير مباشر ومهم على المسرح سواء اكان في النص او العرض اذ اكدت هذه الحركات على اهمية ان يكون هنالك تواجد فعلي للمرأة وقضـــاياها في المســـرح وهذا ما وجدناه في منتج كتاب المسرح الحديث بصورة خاصة واللذين اكدوا على حقوق المرأة واهمية ان يكون لها دور اسري واجتماعي وبذلك يكون النص الإبداعي مرتبطا بطرح قضية المرأة و الدفاع عن حقوقها دون أن يكون الكاتب امرأة متحيزة الى قضية المرأة .

ومن خلال تلك الحركات والانواع ظهرت حالة اخرى في التأكيد على اهمية وجود المرأة كعنصـــر محوري في العرض من خلال تسليط الضوء على شخصية المرأة وعلى طبيعة القضايا التي يقدمها النص بما تخدم ما أكدت عليه الحركات النسوية منذ الحركة الماركسية الى الملونة والسوداء.

المحور الثاني :- المسرح النسوي

المسرح النسوي او النسائي، او ما يسمى بمسرح الحريم او الناعم او مسرح المرأة... مصطلحات تختلف وتتباين لتحاول التعبير عن ذلك النشاط المسرحي الذي تنتجه المرأة، وليس ذلك المسرح الذي يكون موضوعة المرأة، وقد فرق الناقد (علي عواد) بين المصطلحين (المسرح النسائي) و (المسرح النسوي) فيذكر ان الأول يشير

الى النشاط المسرحي الذي تقوم به فرق مسرحية تديرها نساء، حتى وان كان جمهورها خليطاً من الجنسين، وغلب على نتاجاتها العروض التي تؤلفها وتخرجها كاتبات ومخرجات متمرسات ويستند هذا التحديد الى منهج تلك الفرق المسرحية في العمل والإدارة، أي ما يحدث وراء خشبة المسرح، لا الى ما يقدم عليها.

اما المصطلح الثاني فإنه يشير لتجارب المسرحية التي تحمل وجهات نظر نسائية بحتة، او تنطلق من النظرية النسوية–او مبادئ الحركة النسائية المنظمة التي تسعى الى نصرة المرأة في جميع المجالات–و تشكل محاولات لتحدي التقاليد المسرحية الذكورية التي تسعى الى قولبة صورة المرأة، وتعكس الأبنية الاجتماعية التي تحصرها في الأدوار الثانوية والتابعة لها .[١٤]

وفي معظم الحالات تكون هذه النتاجات المناهضة لقهر المرأة من ابداع نساء خرجن من معطف الحركة النسائية. وما زالت الانثى حتى الان تحاول ان تثبت وجودها في ساحة الادب وتظهر بأنها قادرة على منافسة الادب الذكوري. وترى ماري ايجلتون ان الابداع النسائي، فكر يعمد الى دراسة تاريخ المرأة والى تأكيد اختلافها عن القوالب التقليدية التي توضع بها والى ابراز صورتها والمطالبة بإعادة التفكير جذرياً في جميع بنيات المجتمع السائد، وفي ضوء الشروط الاجتماعية والطبقية والثقافية، والمعرفية المتباينة، فمصطلح النسوية يدل على الحركة النسوية والفكر النسوي وابداعاته ونظرياته على الادب النسوي.[١٥]

أي ان النصوص المسرحية لا تكون نسوية لمجرد ان كاتبتها امرأة بل لابد لهذه النصوص ان تكون مهمة بطرح قضايا المرأة بالمعنى الجنسوي او الجندري والكشف عن السلطة الابوية التي يمارسها المجتمع ضد المرأة، وفي هذا السياق كتبت كاريل تشرشل التي ولدت في لندن لابوين من الطبقة الوسطى مسرحية (الاعتراض على الجنس) عام ١٩٧٥م التي صورت خلالها احباط نساء الطبقة المتوسطة، ومحاولتهن للخروج من أسس الضغوط الجنسية والسياسية التي ترهق ارواحهن ثم توالت اعمال تشرشل لتتكشف لحظات الادراك ولتسهم في تكوين رؤية جديدة للمرأة والعالم، ومن بين اعمالها المميزة مسرحية (القط توم او الساحرات) كتبت فيها تشرشل عن الممارسات التي كادت تتطابق مع ما كان القارئ يطالعه يومياً في الجرائد من أساليب المشغولين لإخراج الجن من جسد المرضى.[١٦]

ويمثل الجندر والجنسانية مفهومين نسويين محوريين، والفصل بينهما " لا يخدم التأكيد على الأصول الاجتماعية والثقافية للفروض بين النساء والرجال فحسب، وانما قد يساعد أيضا على فك لغز كلمة (الجنس) فإذا كان الجندر يستخدم للتمييز بين النساء والرجال فأن مصطلحات (الجنس) و (الجنسانية) قد يقتصر على الفعل والرغبات والممارسات والهوايات الجنسية "[١٧].

وهذا يعني ان المرأة كثيراً ما تتخذ من الكتابة وسيلة لحل تناقضها مع الرجل او المجتمع الذكوري بشكل عام، وهي لا تكتب من اجل السيطرة على الرجل كما يفعل هو بواسطة القانون والادب بل هي ترمي من الكتابة الى تفجير الكبت الموجود بداخلها ومحاولة الرد على القهر الوجودي العام الذي تمارسه عليها العلاقات الاجتماعية والنفسية الذكورية.

اذ تعد النصوص المسرحية احدى اهم الوسائل التي يمكن من خلالها التعبير عن قضايا المجتمع وهمومه بكل تفاصيله ولا يهم محاولة تجميل هذا الواقع او التقييد بمواضيع وقواعد معينة لذلك استخدمت الكاتبات المسرحيات الخيال والحلم والاسطورة للتعبير بحرية بقصد اشباع رغباتهن والبوح عن مكبوتات النفس دون تقيد وهذا ما دعت اليه الكاتبة المصرية نوال السعداوي وهي من اشد المدافعات عن حقوق المرأة والتي ترى بأن المرأة العربية قد سبقت المرأة الأوربية والأمريكية في مقاومة النظام الطبقي الابوي ،لان المرأة الامريكية لم تفطن الا في السنوات الأخيرة من القرن العشرين ، لان اللغة السائدة في تلك الفترة هي لغة الرجل.

وتحاول اليوم حركات تحرير المرأة في أمريكا و أوربا تغير هذه اللغة، اما المرأة العربية فقد فعلت ذلك منذ أربعة عشر قرناً عندما اعترضت على صيغة المذكر التي تطلق على الرجال والنساء على حد سواء قائلات: اسلمن كما اسلمتم وفعلنا ما فعلتم فتذكرون في القرآن ولا نذكر، فانزل الله القرآن: (ان المسلمين والمسلمات والمؤمنين والمؤمنات)، وهكذا تكون المرأة العربية قد نالت الأهمية الكبرى في تلك الفترة وشاركن الرجل في السياسة والحروب والفشل.[١٨]

ومن الأفكار التي ضمنتها الكاتبة نوال السعداوي في كتابها الوجه العاري للمرأة العربية وهي: [١٩]

١. ان الثقافة الإسلامية او العربية ليست هي الثقافة الوحيدة التي حولت المرأة الى سلعة او عبدة، ولكن الثقافة الغربية والمسيحية ايضاً فعلت ذلك، بل ان قهرها للمرأة كان اشد وافدح.

٢. اضطهاد المرأة لا يرجع الى الشرق او الغرب او الإسلام او الأديان ولكنه يرجع اساساً الى النظم الطبقية الابوية في المجتمع البشري كله.

٣_ المرأة ليست ناقصة العقل عن الرجل كما يعتقد الكثيرون، ولكن التاريخ يدلنا على ان المرأة سبقت الرجل في التفكير بعقلها، هي التي بدأت المعرفة في تاريخ البشرية، وكانت الالهة الأولى للمعرفة امرأة هي إيزيس، ومن قبلها كانت حواء.

على الرغم من وجود من كان يقوم بمقام المخرج في المسرح عند الاغريق الا ان المخرجة المسرحية العالمية لم تظهر الا في القرن العشرين وذلك لان المرأة كان يحرم عليها المشاركة ليس بوصفها مخرجة فحسب بل ممثلة أيضاً، لاعتبارات دينية، كما ان اعتبار عمل المرأة في المسرح عملاً مخلاً بالآداب.

فظهرت مخرجات عالميات مبدعات أمثال المخرجة الإنكليزية (جون ليتلوود) والمخرجة الامريكية (جوديث مالينا) وزوجها (جوليان بيك) اللذان تميزا بالمسرح الحر، والمخرجة المسرحية (اريان منوشكين) مؤسسة (مسرح الشمس).

وتعد المخرجة (جون ليتلوود) من المخرجات الانكليزيات التي التزمت بتقنيات بريخت، ويعود ذلك لتبنيها فكرة المسرح الشعبي وأيضا ايمانها بضرورة تجسيد امال واحلام الطبقة العاملة، فوظفت في اعمالها "جوانب من عروض السيرك وعروض المهرجين والأفلام الإخبارية القصيرة وعروض مسرح المنوعات (الميوزك هول) والشرائح الملونة والأساليب الاخراجية اللاواقعية .[٢٠]

اما المخرجة (جوديث مالينا) التي أسست هي وزوجها جوليان بيك المسرح الحي عام ١٩٤٦م، فقد قدمت مجموعة من المسرحيات ذات الفصل الواحد فهي ترى ان على الممثل ان يهتم بالصوفية والطقوس البدائية وكأنه كاهناً، فهي تطلب من الممثلين ان يظهروا عراة او نصف عراة، فضلاً عن حركات اليوجا وانفجارات الغضب والعواء والانين، والعرق يغمر أجسادهم العارية، وهم يدعون الجمهور الى المضاجعة بدل الحرب " وتظل الأغاني المترددة كإغراءات كامنة، ضاجعوا بدل ان تحاربوا–حرروا السود–اقضوا على البوليس–اقضوا على الدولة–تحيا الفوضوية... ".[٢١]

فهي تعتمد على مشاركة الجمهور في عروضها، فهي تلوح بالايماء للجمهور عن طريق الممثلين، وكانوا ينفذوا دون تردد " كان الممثلون يعلنون انهم لم يكن مسموحا لهم بتدخين الماريجوانا وكان الجمهور يقوم بإشعال لفائف المخدرات ويملئون المكان برائحة الحشيش، وعندما يقول الممثلون بانه لم يكن مسموحا لهم بالتجرد من ملابسهم، كانت الملابس ترى وهي تخلع بامتداد قاعة المشاهدة" [٢٢].

اما المخرجة الفرنسية (اريان منوشكين) مؤسسة فرقة مسرح الشمس عام ١٩٦٤م، وكانت واحدة من اكثر الفرق المسرحية الفرنسية ابتكاراً، وقدمت العديد من العروض التي تميزت بالجدة والطرافة، كما تميزت بالماحية والذكاء والالتحام مع القضايا المعاصرة، فقد سارت (منوشكين) على نهج (روجيه بلانشون)، فهي لم تجعل من مسرح الشمس مسرحاً للدعوة السياسية بل جعلته مؤسسة سياسية ، نحت (منوشكين) وفرقتها منحى راديكالياً خالصاً، وتناولت لغة المسرح من منظور تجريبي مغامر خرجت بها عن كل القوالب التقليدية، فانخرطت الفرقة في التجريب في مجالات الارتجال والتأليف الجماعي، والمشاركة الإيجابية للجمهور، واستلهمت أساليب أداء جديدة من كوميديا الفن الإيطالية، ويبتدئ تأثير مسرح الشرق الأقصى واضحاً في اعمال (منوشكين) الأخيرة، خاصة في أساليب الأداء التمثيلي .[٢٣]

اما في الوطن العربي فقد ظهرت مخرجات مسرحيات كثيرات في ستينيات القرن العشرين ومنها المخرجة المسرحية اللبنانية (لطفية ملتقى) الممثلة والمخرجة اللبنانية التي لم تمارس المسرح من قبل بل جاءت من كلية الحقوق ثم تزوجت من (أنطوان ملتقى) أستاذ الفلسفة والمخرج المسرحي اللبناني واختارت ممارسة التمثيل والإخراج وساعدها في ذلك زوجها، وتعلمت منه بعض القواعد والمعارف المسرحية ، واعدت نصوصها المسرحية ترجمة واقتباساً، حتى تتمكن من مزاولة الإخراج وتحكي (لطيفة) عن هذه التجربة وتقول دخلت ميدان الإخراج للإسهام بجهدي المتواضع في تأسيس مسرح جاد ومتطور من حيث الشكل والمضمون بعدما تركت مهنة المحاماة واعتزلتها... فالمحاماة والمسرح مهنتان متقاربتان، فهما تؤديان رسالة اجتماعية واحدة. ولكنني اعتقد بأن المسرح دوراً اكثر فعالية، لأنه يؤدي الى احتكاك مباشر مع الجمهور، وهو يغوص الى عمق قضايا الانسان وهواجسه الاجتماعية والثقافية.[٢٤]

وهناك (نضال الأشقر) المخرجة والممثلة المسرحية والتلفزيونية نشأت في بيت سياسي اثر في تكوين شخصيتها الفكرية والسياسية الى جانب عوامل أخرى حملتها معها منذ الطفولة فأسهمت في اعدادها لتكون امرأة مسرح " وقد ركزت الأشقر على ثيمة الجسد من خلال فكرتين اساسيتين: علاقة المرأة مع جسدها– ذكرياتها التي تشي بالقمع الذي عاشته، وخوفها الدائم من تلوث سمعتها، ويدل ذلك على حال المرأة ومشاكلها وصراعاتها النفسية التي ما زالت تعاينها حتى اليوم ".[٢٥]

اما (سهام ناصر) المخرجة والممثلة المسرحية اللبنانية، وأستاذة مادة التمثيل، فقد أخرجت العديد من المسرحيات منها (الجيب السري) المعدة من رواية (الحلزون العنيد) و(جاز) المعد دراما توجيا عن نص لدوستوفيسكي وفي مسرحياتها التي اخرجتها (ميديا)، اذ زاوجت سهام ناصر بين عمليتي الدراماتورج والإخراج معاً وصنفت عملها بالدراما تورجيا ، كما استعانت ببعض العناصر الفنية مثل : (الحوار والحدث والشخصية) أي العناصر ذات الدلالات الحقيقية التي تؤكد على واقع ميديا المأساوي كامرأة، فهي تتغير كما تتغير شخصياتها في الاعمال الدرامية التي سبقت الدراما النسوية.[٢٦]

وترى الباحثة ان سهام ناصر كانت تتوغل في عمق العلاقة الثنائية التي تربط المرأة بالرجل وتظهر حاجتها اليه.

وفي العراق ظهرت مخرجات مسرحيات منهن ما اختص بمسرح الأطفال واخريات اختصصن بمسرح الكبار. حيث تعد المخرجة (روناك شوقي) من المخرجات العراقيات المغتربات وهي ابنة الفنان المسرحي (خليل شوقي) مواليد ١٩٥٣م، أسست فرقة مسرح (استوديو الممثل) عام ١٩٩١م، كما انها أخرجت العديد من المسرحيات منها (المملكة السوداء)، (وحشة–وقصص أخرى)، (أبواب الجنة)، (الخادمات)، (خارج الزمن).[٢٧]

ومن المخرجات العراقيات (أحلام عرب) مخرجة مسـرحية عراقية، تخرجت من معهد الفنون الجميلة، سافرت الى لندن ودرست هناك الإخراج والتمثيل، عادت الى العراق عام ١٩٨٥، وأصبحت عنصراً اساسياً في تفعيل (فرقة النصر للشباب) عادت مرة ثانية الى لندن واسست فرقة (نيسابا) عام ١٩٩٩.[٢٨]

وكذلك المخرجة (عواطف نعيم) التي كتبت واخرجت للمسـرح العراقي العديد من الاعمال منها (كنز الملح) و(بيت الاحزان)، (يا طيور)، و(ترانيم للعشـق)، و(الصـامتات)، و(المهرج انا) و(نسـاء البرلمان)، و(الشـرفة) وغيرها من المسـرحيات فهي ترى ان الإخراج المسـرحي تنظيم جمالي وفكري في كل ما يظهر على خشـبة المسـرح، فهي كانت تختار النصـوص من تأليفها واعدادها معتمدة في ذلك على مدى فهمها ووعيها على ما يدور من احداث، عملت عواطف نعيم مع ممثلين محترفين وممثلين هواة وترى ان لكل منهم ميزته الخاصـة به.[٢٩]

وترى الباحثة ان عملية الكتابة بين الرجل والمرأة لا تختلف ، ولكن الاختلاف يكمن في زوايا النظر لكلاهما والتجارب الفردية التي تؤدي الى اختلاف الموضـوعات فلكتابة المرأة خصـوصـية معينة تميزها احيانا عن الكتابة الذكورية ، كما ان المسرح الذي نهضت له المرأة وحققت من خلاله مساهمتها التعبيرية شكل مادة مهمة في حقل الدراسات الاجتماعية والفكرية.

المبحث الثاني / المحور الاول – جماليات الأداء التمثيلي النسوي عالميا

يعد الأداء التمثيلي النسوي من المكونات الأساسية المشكلة للعرض المسرحي، وذلك من خلال تحويل النص المكتوب الى فن نابض بالحياة يجسـده رجل وامرأة، فبواسـطة ادوات المرأة الجسـدية والصـوتية يمكنها أن تجعل النص متحركاً كما أن الأداء الذي تقوم به الممثلة يساهم في أبراز المضمون الفكري للمسرحية فضـلاً عن نقل أفكار المؤلف بصـدق وامانة الى المتلقي عبر المخرج ورؤيته المسـرحية، هذا الأداء من الصـوت والحركة الجسدية وتعبيراتها المؤثرة والمتأثرة والمتفاعلة مع عناصر العرض المسرحي الأخرى

- **الينور دوسي :**

ممثلة إيطالية، كونت بأسلوبها في فن الممثل مدرسة خاصة تواجه بها احاسيس الشفقة، بالثورية الالقائية في فن الممثل، منها الاعتماد على الداخل من الاحاسـيس والنابض من الانفعالات العقلية، وليسـت الانفعالات الطبيعية العمياء والصـادقة، مثلت ادواراً هامة منها (مارجيت جوتبيه) في غادة الكاميليا، فيدورا في المسرحية بنفس العنوان لساردو، ونورا في بيت الدمية لأبسن.[٣٠]

كانت المنافسة الكبيرة لسارة برنار، حيث كانت تغني شخصيتها في الدور الذي تمثله اذ كان هدفها دائماً ان تعيش الدور، وكان يتميز اسلوبها بالليونة الهادئة والصدق، كما انها كانت تشع سحراً على الشخصيات

التي تمثلها، وتقول ديوز " انه لآتٍ قريباً العمل الذي يخطط الممثل فيه بنفسه اولاً متحسساً طريقة، العمل الذي تتحدث فيه اليكم الأصوات الداخلية وترفعكم وتنتزعكم من مادية الحوادث والممثلات والإكسسوار الرخيص، لابد من هدم المسرح لأنقاذه، ليمت كل الممثلين والممثلات مصابين بالطاعون لانهم يجعلون من الفن شيئاً مستحيلاً ".[٣١]

- **بلاها لويزا:**

ممثلة ومغنية شعبية مجرية، صعدت على خشبة المسرح في سن الثالثة عشر من عمرها، واضطلعت بأدوار طويلة ثم عملت بعدة فرق مسرحية في الريف المجري، في هذا المسرح ظهرت المعيتها كممثلة قديرة، والتحقت كممثلة عام ١٨٧١م في المسرح القومي المجري، ثم تعود عام ١٨٧٥م الى مسرح الشعب بعد استئنافه العمل، مثلت على مسارح فينا حيث سلبت لب الجماهير بقوة أدائها وعمق احساسها وطلعتها البهية ومن اهم أدوارها على المسرح.

١- المرأة الصريحة (مدام صان جن) لفكتور ساردو.

٢- الجدة-اتشيكي جارجاس، كتبت بعدها كتاباً بعنوان (مذكرات حياتي) عام ١٩٢٠م.[٣٢]

- **بلايبترو هادفيج:**

ممثلة نمساوية سافرت الى المانيا للعمل ثم عادت الى النمسا لتلتحق بمسرح بورج (المسرح القومي النمساوي) في درامات كبيرة مثل (دور اليزابيث في ماريا ستيوارث لشيللر، ودور افجينا، ودور فيدرا لراسين، ودور اوفيليا في مسرحية هاملت، ودور مدام الفنج في الاشباح لأبسن، ودور السيدة وولف في الفراء لهاوبتمان، كما انها كانت تضطلع بأدوار الساذجات و أدوار الكاركتير.[٣٣]

وترى الباحثة ان الأداء التمثيلي النسوي كان يميل الى الأداء الطبيعي نتيجة تزايد التقنيات الالية في مجال الإضاءة والمناظر، كما ان شخصية المرأة التي تميزها عن غيرها في الأداء كونها اخذت مكانتها في المجتمع، فمن خلال أدائها الذي يتماشى مع طبيعة وثقافة المجتمع الذي تعيش فيه الممثلة وتؤدي دورها بقوة ونجاح.

المحور الثاني: جماليات الاداء التمثيلي النسوي عربيا

ظل المسرح العربي قبل ظهور النقاش يفتقر الى بنيته الأساسية فكان النقاش هو، المؤسس الأول للمسرح العربي وقدم أول عروضه في بيروت في عام ١٨٤٧م، حيث كان متأثراً بالمسرح الغربي الذي شاهده اثناء اسفاره الكثيرة الى البلاد الاوربية، فأجتهد لوضع البنى الأساسية للمسرح

وكانت هناك عوامل عدة قد بدأت بذورها تثمر في وضع الارهاصات الأولى التي اتاحت صقل شخصية المرأة وتوعيتها واعانتها على اختيار العمل الذي تريد لا سيما العمل الفني ومن هذه العوامل تأثير المسرح المدرسي في لبنان حيث مهد ظهوره في لبنان فجعل المرأة اللبنانية تندمج بأجوائه وتتشجع لتدخل المسرح وتعمل فيه متأثرة بالجو الفني العام، ولكن بعد تطور هذا المسرح حوالي منتصف القرن التاسع عشر، وكان كثير الشبه بالمسرح الاحتفالي الطبيعي حيث لا انفصال بين المكان المسرحي ومكان التجمع وارتبط بخصوصية المجتمع اللبناني، والتحق به مسرح الهواة في القرى حيث اشتركت فيه الفتيات من بنات القرية وقد أتيح لهن ذلك لان هذا المسرح كان طابعه احتفالي ولا تقتصر المشاركة فيه على الرجال بل النساء ايضاً.[٣٤]

وترى الباحثة ان النساء الأوليات اللاتي ظهرن على خشبة المسرح في أواخر القرن التاسع عشر اتسمن بالفقر الاجتماعي والجهل وربما الحاجة المادية كانت هي الدافع الأول وهي العامل الأساسي لظهورهن على خشبة المسرح ولقلتهن لم يكن في البداية اختيارهن حراً وواعياً انما كان نتيجة حاجة المرأة الى العمل من جهة وحاجة المسرح الى المرأة كعنصر لا غنى عنه من جهة أخرى الامر الذي اقتضى مشاركة المرأة التي كان يمثل أدوارها الرجل .

ففي لبنان ظهرت عدت ممثلات منهن الممثلة (ناديا العريس) هي تقلا شمعون ثم غيرت اسمها فصار ناديا شمعون، انها مسيحية لبنانية الأصل تعتبر من رائدات هذا الجيل وسبب تغيير اسمها زواجها من رجل مسلم وهو الفنان علي العريس انها كانت سيدة بهية الطلعة جميلة رشيقة الحركة ذات حضور مسرحي مميز لمع نجمها في البلاد العربية، قدمت فرقتها عدداً كبيراً من الاستعراضات، وكانت هذه الفرقة تضم ممثلين من مختلف الدول، قدمت بعض التابلوهات الاستعراضية الراقصة والغنائية، وكانت تجهل القراءة والكتابة ومع ذلك كانت اول الحافظين لدورها من بين أعضاء الفرقة، وأسست مع الآخرين فرقة المسرح الحر.[٣٥]

وكذلك الممثلة (سعاد كريم) التي بدأت التمثيل على خشبة المسرح المدرسي على الرغم من معارضة أهلها فاضطرت الى تغيير اسمها نزولاً عند رغبتهم وكان عام ١٩٤٠م تاريخ خطوتها الأولى نحو الاحتراف، اذ انها لم تكتفي في التمثيل بل ارادت ان تكون صاحبة فرقة ايضاً فأسست فرقة (الاوبرا اللبنانية)، لم تقتصر على التمثيل وترؤس الفرقة فقط بل كانت تتدخل في وضع نصوص اعمال الفرقة، وتراوحت موضوعاتها بين السياسي وبين الموضوعات الخاصة بالمرأة كحقوق المرأة المطلقة التي تحرمها القوانين من حضانة أولادها، وحق المرأة بالخروج من المنزل.[٣٦]

وفي مصر ظهرت الممثلة السورية الأصل (مريم سماط) التي وفدت الى مصر مع ابيها واخوتها في أواخر الثمانينيات من القرن التاسع عشر، التي وصفها جورج ابيض فقال انها تمتاز بجمال الوجه ورشاقة القوام

وقوة الصوت ووضوح النبرات وسلامة العبارة، عرض إسكندر فرح على والدها، وكان صديقاً له، ان تشترك مريم في التمثيل، لما توسمه فيها من استعداد للفن، فمثلت دور ريم في مسرحية (ميتريدات)، وكانت (مريم سماط) من اكثر ممثلات جيلها ثقافة وموهبة، فهي اول من كتب عن تاريخ المسرح المصري.(٣٧)

وكذلك الممثلة (فاطمة رشـــدي) التي بدأت رحلتها الفنية في وقت مبكر في وقت كان المســـرح يفتقر للعنصر النسوي فأسند لها دوراً يتناسب مع صغر سنها في مسرحية (المجنون)، تزوجت من المخرج المسرحي عزيز عيد، وأنشأت فرقة مسرحية اسمتها باسمها، مثلت العديد من الأدوار المسرحية النسائية التاريخية، كدور كليوباترا في مسرحية احمد شوقي (مصرع كليوباترا) ومارغريتا في (غادة الكاميليا)، وكانت اول بطولة لها هي رواية (الطاغية) وتبعتها مسرحية (النسر الصغير) وكان لزواجها من عزيز عيد دوراً مهما فهو كان يدربها على الأداء باللغة العربية السليمة والقاء الشعر وفنون الحركة، اطلق عليها لقب سارة برنار الشرق، ومن اهم إنجازاتها في المسرح هي:

١- أحدثت سبقاً مسرحياً بأدائها (أدوار الرجال)، من خلال تمثيل شخصية (هاملت)، (مارك أنطونيو)، و(قيس) في المسرحية الشعرية مجنون ليلى.

٢- كانت فرقتها اول فرقة تقوم بزيارة الأقطار العربية، ومنها العراق، فقد تبرعت بإيراد الحفل لمنكوبي فيضـــان دجلة والفرات، كما زارت كل من الجزائر ومراكش.

٣- كان لنجاح فرقتها الذي أدى الى توجه الحكومة الى الاهتمام بالمســـرح والتمثيل، شـــاركت في العديد من الاعمال في التمثيل والإخراج والســـينما وحققت نجاحاً كبيراً، ثم اعتزلت الفن الى ان وافاها الاجل ســـنة ١٩٩٦م.(٣٨)

اما الممثلة (امينة رزق) فقد ظهر شغفها بالتمثيل منذ ان كانت طفلة، فانضمت مع خالتها امينة محمد في فرقة رمسيس المسرحية، بدأت مشوارها الفني في تمثيل أدوار الصبية كما في مسرحية (راسبوتين) و مسرحية (مونت كريستو)، اجتهدت في أداء أدوارها وتجسيدها فكانت نجمة دائمة، متطورة الأداء والادوار، قادرة على صياغة الانفعالات والتعبير عن الحزن، والفرح والعطف والكبرياء، والطيبة والسذاجة، والضعف والصبر.

وكانت في أدائها لكل هذه الأدوار نموذجاً للأداء الراقي، والســـلوك المنضـــبط، وقد بدأت امينة رزق نجوميتها في ميدان المسرح حيث بزغ نجمها كممثلة قديرة تهز مشاعر الجمهور في أدوار الام الحنونة، والزوجة الوفية، ومنذ بداية حياتها الفنية كانت تخطو في ان تكون بطلة العرب المســـرحية، وقد تحقق لها هذا من خلال مراحل متتالية حيث كانت بطلة فرقة رمسيس، ونجمة المسرح القومي، كما شاركت الفنان يوسف وهبي في العديد من مسرحياته وخاصة في مجال العمل السينمائي.(٣٩)

وترى الباحثة ان مكانة المرأة في المســـرح العربي تبلورت منذ نشـــأته الاولى اذ كان للأداء التمثيلي للمرأة حضـــور خاص لاســـيما وان الممثلات العربيات الاوائل كان لهن صـــراع مع المجتمع ليتكون وفقها التشـــكيل الصوري المسرحي للمرأة بصورتها العامة في المسرح .

المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري :

١- يلعب الجسد الانثوي من خلال التحولات والتقسيمات البايلوجية دورا مهما في ارسال العلامة التي تحمل دلالات جمالية تشكل ماهية وجودها على خشبة المسرح ٠

٢- تتبلور الفاعلية الجمالية الادائية للمرأة في العرض المسرحي من خلال الفعل الحركي الذي يمدها بالاندفاع تجاه الآخر(المذكر) ، ولإثبات وجودها بعيدا عن سطوة المجتمع وقيوده٠

٣- يعد الوجه حقلا دلاليا واسع النطاق في اثراء الدلالة الكبرى بتفاعله مع المكونات التواصلية المعززة للعرض المسرحي ٠

٤- اليد في العرض المسرحي لها دوراً فاعلاً في تعميق العواطف والمشاعر ، وتجسيد السلوك الاشاري ، لأنها تقوم في النظام الاشاري العلاماتي في الجسم مقام اللسان في النظام اللغوي الصوتي٠

٥- تحرير الجسد الانثوي في العرض المسرحي من الاستلاب الجسدي والنفسي لمقومات الانثوية ٠

٦- الجسد هو الهوية والعلامة الفارقة ما بين الذكورية والانثوية ٠

٧- الجسد وحدة كلية لا يمكن تفكيكها ، فهو طاقة بيولوجية وطاقة حسية وطاقة ايديولوجية تأخذ معناها من بعدها التداولي في أي ثقافة من الثقافات ٠

٨- تستدعي المرأة من خلال اشكال ادائها الجسدي المرمز المكبوت المتراكم لتعلنه في حوارها وصراعها٠

الفصل الثالث: اجراءات البحث

اولا: مجتمع البحث

ت	اسم المسرحية	اسم المؤلف	اسم المخرج	سنة العرض
١	العد التنازلي لمكبث	علي عبد النبي	احمد حسن موسى	٢٠١٠
٢	الموت والعذراء	ابراهيم حنون	ابراهيم حنون	٢٠١٠
٣	حب في زمن الطاعون	عبد الخالق كريم	اسامة السلطان	٢٠١١
٤	جنون الحمائم	عواطف نعيم	عواطف نعيم	٢٠١١
٥	مطر صيف	علي عبد النبي	كاظم نصار	٢٠١٢
٦	روميو وجوليت في بغداد	مناضل داود	مناضل داود	٢٠١٢
٧	مطلوب	تحرير الاسدي	تحرير الاسدي	٢٠١٣
٨	شريط كراب الاخير	صاموئيل بيكت	امير ابو الهيل	٢٠١٣
٩	استيراد خاص	صادق مرزوق	علاوي حسين	٢٠١٣
١٠	عزف نسائي	مثال غازي	سنان العزاوي	٢٠١٣
١١	عربانة	حامد المالكي	عماد محمد	٢٠١٣
١٢	خرابيط	شوقي كريم	عواطف نعيم	٢٠١٤
١٣	برلمان النساء	عواطف نعيم	عواطف نعيم	٢٠١٤
١٤	نورية	ليلى محمد	ليلى محمد	٢٠١٥
١٥	حلم الغفيلة	ليلى محمد	ليلى محمد	٢٠١٦
١٦	يارب	علي عبد النبي	مصطفى الركابي	٢٠١٦

ثانيا: عينة البحث

تم اختيار العينة بالطريقة القصدية وفقا المسوغ التالي :

تنوع العرض في اتجاهاته الفنية والفكرية مما جعل الباحثة تكون صورة واضحة عن الاداء التمثيلي النسوي في العرض المسرحي العراقي ٠

جدول رقم (٢) عينة البحث

ت	اسم المسرحية	اسم المؤلف	اسم المخرج	سنة العرض
١	عزف نسائي	مثال غازي	سنان العزاوي	٢٠١٣

ثالثا: منهج البحث

اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي في تحليل عينة البحث٠

رابعا: اداة البحث

اعتمدت الباحثة في تحليل العينة على مؤشرات الاطار النظري بوصفها معايير تحليلية٠

تحليل العينة

اسم مسرحية : عزف نسائي

اسم المؤلف : مثال غازي

اسم المخرج : سنان العزاوي

سنة العرض : ٢٠١٣

مكان العرض : مسرح وطني

تنفرج الستارة على صورة مسرحية ولوحة قائمة بين الظل والضوء لتعبر عن وجدانيات امرأة تعيش في الضوء و امرأة أخرى تعيش في الظلام وبين هذه وتلك تتجسد المفارقة التي فككها المخرج ليخلق من خلالهما شكل متجانس توج بصيغة اداء تمازجت مفرداتها لتنتج توازناً وانسجاماً في الفعل ورد الفعل ، اذ يبدأ العرض بسرد قصة إمرأة اجبرها الظلم لتتخذ من طريق الانحراف سلوكاً للسير في الحياة الجديدة تلك الشخصية التي جسدتها الممثلة (اسماء صفاء) باسم (حياة) ، وامرأة اخرى ارغمها الخوف والظلم على ان تتخفى تحت عباءة الظلام والتي جسدت شخصيتها الممثلة (هناء محمد) باسم (نور) .

تتزاوج هذه الضدية في الاداء التمثيلي لتلتقي الاثنتان تحت سقف واحد بعد ان تهرب حياة الى منزل نور التي لا تعرفها نتيجة خوفها من العصابات التي تطاردها وتريد قتلها ، ترفضها نور في بادئ الامر وترغمها على

الخروج من المنزل لكن عندما تعلم قصتها على انها ضحية تلك العصابات التي قتلت زوجها وولدها دون ذنب ولم يكن امامها طريق تسلكه سوى طريق السلب والانحراف بعد ان اجبرها البعض على ان تدخل هذا العالم القاسي بل هو الباب الوحيد الذي لم يوصد وجهه امامها ، اما نور فقد تعرضت للاغتصاب والتعذيب على يد السياسيين الذين قتلوا والدها واتخذت من العزلة والظلام والتقرب من الله صورة للخروج عن اطر الظلم والقتل التي تعرضت لها . وبعد ان تبدأ (نور) بان تتقبل (حياة) وترشدها الى طريق الصواب ، تقتل (حياة) بإطلاقة مقصودة من قبل العصابات التي تطاردها.

هذه المفارقة الحدثية سعت بالمخرج ان يستلهم الواقع الفكري والسياسي وعكسهُ برؤى اجتماعية من خلال شخصية (حياة ، ونور) ، اذ ان الأحداث السياسية كان لها الاثر الكبير في عروض مسرح ما بعد التغيير، فهذه الاعمال تجسد مرحلة من الطرح المباشر الذي يعكس الصورة الثورية للمجتمع العراقي ، مما جعل مخرجو هذه المرحلة بان يتبنوا هذا التصوير ولكن كلاً حسب مرجعياته واسلوبه وطريقته الخاصة في التعبير عن صور المتغيرات لحالة الاختلافات في المجتمع ، ان اداء الشخصيات هو انعكاس للواقع وهذا ما يجعل المخرج ان يأخذ فكرة العرض من الواقع ومتغيراته السياسية والاجتماعية لينقلها الى خشبة المسرح برؤيا فنية وتقنية وجمالية .

ومن اجل إثارة قوانين الصراع الجسدي والفكري بين الخير والشر او بين الدين والحرية خلق المخرج هذه الثنائيات ليرتفع الصراع الواقعي وليخلق حالة ارتباط بين الأداء لدى الممثلات والميول الطبيعية في المحيط الاجتماعي اذ جاء ادائهن متمحور في عملية تقديم الصور المتمركزة في الذاكرة النفسية والذهنية والفسيولوجية وهنا ارتكزت الذاكرة الانفعالية على الشخصيتين في نقل ذلك الواقع الذي اضحى الثيمة العامة للمحيط النسوي للعراق اذ كانت البنية الاداء بصورته العامة تعتمد على انعكاسية صورة الواقع وهي مرتبطة بالإداء المعاصر الذي اصبحت فيه المحور الاساس هو انعكاس الواقع .

اداء شخصية حياة:

ان انعكاس الواقع نجده ملموس في اداء شخصية (حياة) التي كانت امتداد لذاتها ولصورة صراعها المباشر مع المحيط الذي تحول الى موت يلاحقها في كل وقت اذ اصبح جزء من صورتها اليومية التي تشكلت وفق رفض ذاتي وقبول قسري ، شكلت شخصية الممثلة (صفاء) حلقة وصل بين الذات والمجتمع والمحيط.

وخاصة في ظل مجمل التحولات التي حدثت ما بين مرحلتي الانتقال من التغيير الى تغيير اخر اذ شكل ذلك انعكاس مباشر على شخصيتها كما شكل بالوقت ذاته انعكاس على طبيعة الاداء الذي كان له خصوصية في نقل الحالة من الطهارة الى حالة مغايرة ، من خلال الجسد الذي شكل كل المعطيات

الانثروبولوجيه والرمزية بما احتواه سـواء كانت الملابس أو الشـعر المنثور على متنها أو أدواتها الاخرى ، إلى جانب حركة الأذرع التي أعطت بعداً رمزياً انتفت فيه اللغة الكلامية فكانت وظيفة الجسـد الأنثوي بتشـكيلاته التشريحية تسعى إلى توضيح رسالة منتجه عملت بالتنسيق مع كفاءة المدركات الأخرى لإنتاج علامة ذات بعد انطولوجيا إلى جانب فاعليتها البركماتية .

فالإداء لديها له طبيعة خاصـة من حيث الحركة الجسـدية القائمة على الرقص والحركات الجسـدية التي اكدت من خلالهما على الاتقان الكبير لهما والتي اعطت للمتفرج فكرة جازمة على ان الرقص هو مهنتها الاساس ، وهذا عائد الى تمكن حياة من أدواتها الفنية وبنائها الذهني والجسدي والانفعالي الامر الذي جعلها تتقن حركات الجسد بتلقائية تعبيرية عالية ساعياً الى تحرر الجسد من أبعاده المادية والنفسية لمقومات الأنوثة لتحوله إلى أداة روحية تبحر من خلاله الى عالم المجهول، من اجل ان تصل إلى مبتغاها .

ان الاداء الانفعالي للممثلة (اسـماء) كان هو محور الاداء العام للعمل المسـرحي من حيث الماضـي الذي كان يحيط بذاكرتها والذي اثر مباشـرة على فعلها العام في الاداء حيث بني مجمل ادائها على ما كان يرتبط بالحالة الانفعالية ومديات انعكاسـاتها على التشـكيل الصـوري للإداء . اذ يتناقض الاداء لديها تناقض مقصود كون الشخصية التي تحاول ان تجسدها ترفضها رفضا قاطعا لأنها تتنافى مع طبيعتها الحقيقية بداخلها لتلك الشخصية:

_ وحُيدة اتُيت وحُيدة رغم انَ لا اعرف الوحدة فقط اعرف حرُية هههه واشتراكُية اذ وظفت مخزونها النفسي والانفعالي لتجسد الشخصية التي تعاني من ارهاب وتهديد وصورة مأساوية لرحيل عائلتها وتناسب ذلك وفقاً للديكور الذي رسمه المخرج ليكون اداة متحركة لدى الشخصيات ويساعدها على مرونة الحركة واستخدامه مع الصور المقدمة للعرض.

إن تفاعل الممثلة وتفاعلها مع المحيط التكويني كشـف عن البعد الفسـيولوجي للجسـد الأنثوي بكافة تضـاريسـه وبما يشـكلهُ من بعد ثقافي بصـري باسـتخدام الرموز الإيحائية التي سـعى من خلالها إلى بناء فهم مشـترك خاضـع لثقافة المتفرج وخبرته المكتسـبة من الحياة، لذا جاءت الرموز الإيحائية متفاعلة مع دلالات العرض الأخرى.

اذ شكل الإداء الانفعالي لدى شخصية (حياة) صور متعددة من التكوينات الجمالية والتعبيرية في اضفاء الدلالات النفسية التي ارتبطت بالمرونة في الاداء و استثمرت بها إمكانيات الممثلة الحركية والتي وظفتها بصورة مباشرة في حركات الرقص والاداء الحركي السريع ، لاسيما مرونة الجسد وحركة اليدين والراس.

عمد المخرج إلى توظيف جسد الممثلة عن طريق تنوع مستويات الاداء والحركة الجسدية وانتقالاتها عبر حركاتها الراقصة وهذا التشكيل اعتمده المخرج وفقا لطبيعة الشخصية التي تعكس الوضع الغير متوازن وهذا الوضع

هو المحور الاساس في رسم صورة العرض الاساسية والتي من خلالها وظف اللا توازن في اداء شخصية (حياة) التي تارة ترقص وتارة تبكي وتارة تهرب وتارة تحب الحياة فهي في ادائها هذا عكست لنا كل الصور المعبرة عن المتغيرات في المحيط الاجتماعي .كما عكست في ادائها الوضع الاجتماعي والسياسي الذي حولها من شخصية الى شخصية اخرى من خلال عامل الدمار الذي قتل زوجها وابنها لتتحول شخصية (حياة) الراقصة الى شخصية (حياة) المظلومة وهنا يتشكل اداء الشخصية وفق حالة الذاكرة الانفعالية التي تستحضر الماضي للواقع :

_ بلّيلة ظلمة بلّيله كمر تحول بّها الحلم كابوس اجو والعّيون حمر والروس بلا ملامح لثام اسود مغطّي وجوهم وكلوبهم ، اقتحموا البّيت الابواب ما قاومت الحّيطان ما قاومت توسلت بّيهم بست قنادرهم بست ادّيهم ما فاد سحلوهم سحل بالشارع.

تشكلت الخاصية الصوتية في هذا الاداء بشكل ايقاعي متنوع ، وذلك بسبب تعددية الحالات الانفعالية المتنوعة، ومن خلال تحديد طبقة صوتية خاصة لكل اداء بحيث اصبح الصوت او الطبقة الصوتية هي الحالة المميزة للشخصية، او بمثابة الهوية التعريفية لها فهناك شخصية (حياة) الزوجة ، وشخصية (حياة) الراقصة ولكل منها طبقة صوت خاص به ، وهنا تأتي ازدواجية الشخصية لديها لتضيف حالة من التشكيل الجمالي الذي قدمته الممثلة بصورة متوازنة.

اما الحركات الإيقاعية الراقصة التي ادتها (حياة) فقد تناغمت مع الموسيقى ، ومع انتقالاتها وبمرونة جسدية عالية وفي جميع مناطق المسرح، وعبر تشكيلات جمالية تضافرت مع عناصر العرض الأخرى ولم تهدأ أو تتوقف حركاتها طيلة المشهد، اذ باتت تنتقل بين مناطق المسرح معبره بالرقص والإيماءات والحركات المتسقة عن مضمون العرض، وخلق حالة من التشويق والمتابعة عن طريق الإيقاع العام للعرض الذي قدمته ٠

اداء شخصية نور:

اتسم أداء شخصية (نور) بالهدوء والوقار والتركيز في النبر الصوتي على قراءة القرآن والتأكيد على الكلمات المقصودة ازاء الشخصية المقابلة اذ تحاول عن طريق ادائها الصوتي التأكيد على الكلمات القرآنية وكأنها تريد من خلالها التأكيد على الجحيم الذي يحيطها من الماضي الى الحاضر.

_ حامية ...حامية وما ادراك ماهي

بسم الله الرحمن الرحيم بسم الله الرحمن الرحيم

ويل .. ويل .. لكل همزة لمزة

اما الأداء الحركي فقد ارتبط بصورة مباشرة بالهدوء والسير الوقور وتوظيف الإيماءات المرافقة للكلام و تشكلت سمات شخصية نور بالسمة البسيطة اذ ظهرت كونها ساكنة تعكس صورة المظلومية التي تعرضت لها في حياتها لكنها حادة في موضوعة رفض السلبية التي اتسمت بها شخصية (حياة) الشخصية المقابلة لها لذا تشكل الصراع بين الشخصيات بصورة الأداء العاطفي الذي كان عاملا مهما في قيادة العرض اذ تمحور اداء (نور) حول الطابع السردي والوصفي في رسم صورة الصراع باستخدام اسلوب تعبيري في الانتقالات الحركية.

وإن أسلوب التكرار وازدواجية الشخصيات يخلق صلة الاستمرارية في انسيابية الحدث ومحور دائرة النمط العام للإداء ، مما يتطلب من الممثل مهارات أداء صوتية وحركية تنسجم مع تلك الازدواجية وهذا نجده في كلا الشخصيتين (نور ، وحياة) التي استندت بشكل أساس إلى جملة من التحولات ما بين الماضي والحاضر ومواجهة الاداء ما بين الحالتين .

اذ تكونت فكرة مواجهة الاداء ضمن واقعاً تفاعلياً جديداً غير مألوف استند على فكرة صراع متحول ومتغير باستمرار مع تغير الوضع العام والذي رسمه المخرج بصورة انسيابية عالية بوصفها تداخل زمني وتغيير سلوكي يعبر عن موقف الشخصيات من واقعها، وهذا ما يعزز نشاط الازدواجية والتحول المستمر ما بينهما وفي كلا الشخصيتين جاءت حركاتهن منسجمة مع عناصر العرض الأخرى من ديكور وازياء واضاءة وموسيقى وعن طريق التشكيل الحركي وتنوع الأداء التمثيلي التواصلي.

تم توظيف مجمل العناصر السمعية والحركية والبصرية عن طريق حضور فعل الموسيقى كعناصر بناء سمعيه وعناصر الرقص والحركة والإيماءة كعناصر حركية والأزياء والمنظر والإضاءة كعناصر بصرية . والطبيعة الجمالية لأداء الشخصيات جاءت متوازنة مع الخصائص الفنية (التقنية) بما تتضمنه من تحولات في القدرات (الصوتية والحركية) ٠

النتائج:

١- الاعتماد على الجانب الادائي الجمالي للجسد الانثوي لما يحمله من مثيرات وانطباعات اجتماعية وتكاملية.

٢- عد الجسد الانثوي علامة لطرح الأفكار من خلال تأسيس التكوينات الجمالية والفكرية إلى جانب الصوت الذي عد من الأساسيات في إيصال فكرة العرض والصورة المشهدية.

٣- كشفت الصورة المشهدية عن زيف السياسات الحاكمة وتعريتها ضمن الصورة الرامزة لهول الموقف كما في مسرحية (عزف نسائي).

٤- يشكل الجسد الانثوي ثيمة أيديولوجية عالج من خلالها صراع التيارات الفكرية ٠

٥- عد الجسد الانثوي بوابة للنفاذ الى مجموعة من الوقائع ومقاربتها ، سواء في بعدها المقدس ٠

٦- اعتماد الجسد الانثوي على تقنية السرد الزماني بصيغة (الاسترجاع) من خلال استدعاء الاحداث من اجل خلق بيئة مشحونة بالألم العراقي ولإثارة المتلقي وتفاعله مع الاحداث.

٧- الاستنتاجات:

١- بحث العرض المسرحي عن قضية مركزية معاصرة وخطيرة طرحت بروى منبثقة رافضة وناقدة وذات دلالات فكرية وسياسية واجتماعية.

٢- اللون الأسود في الملابس والوشاح الذي غطى الجسد ، أعطى بعداً دلالياً لمنظومة الدمار والموت في المجتمع العراقي المعاصر.

٣- مدونة النص حملت داخل ثناياه خيالات وافكار رافضة لفكرة القتل والموت والهجرة مما أعطت فرصة للمخرج لاستنفاذها وتوظيفها وفق منظور الصورة المسرحية برموز إيحائية وتعبيرية وواقعية.

٤- الممثلات لعبن دوراً مهماً في إيصال فكرة مدونة النص عن طريق الجسد والصوت وتشكيل الصورة المشهدية بتكويناتها الجمالية والفكرية والدلالية وبتنظيم وتركيب انثروبولوجي في العرض المسرحي.

٥- الاشتغال على الثنائيات المتضادة كعامل مساعد لإظهار المنظومة الفكرية في العرض٠

٦- ساهمت نبرة الصوت وتغيراتها للممثلات في تغير مجرى السلوك الانساني لتعطي سلوكاً آخر في تصور كل الأجواء على المستوى المادي أو المعنوي أو المستوى السمعي والبصري والحركي.

التوصيات :

١- ضرورة الاطلاع على تقنيات الاداء والياته٠

٢- ضرورة اقامة مهرجانات خاصة للمسرح النسوي ٠

المقترحات :

١- دراسة الاداء التمثيلي النسوي في عروض المسرح الجامعي٠

٢- دراسة الاداء التمثيلي في الفضاء المفتوح٠

٣- دراسة التشكيلات الاداء من جانب العرض المسرحي العربي والعراقي٠

الهوامش: إحالات البحث

١. **محمد أبي بكر عبد القادر الرازي : مختار الصحاح (الكويت : دار الرسالة ، ١٩٨٣) ، ص١١١.**
٢. **م. روزنتال و.ب . يودين : الموسوعة الفلسفية ، لمجموعة من العلماء السوفيت ، ط٥ تر: يوسف كرم (بيروت : دار الطليعة ، ١٩٨٥) ص١٦٧ .**
٣. **اسعد عبد الرزاق ، سامي عبد الحميد : فن التمثيل (بغداد : مطبعة جامعة بغداد ، ١٩٧٩) ص١٢**
٤. **عواد علي: تعدد الاصوات في الخطاب المسرحي ، في : مجلة الدراما ، العدد(١)، عمان ، مسرح الفوانيس ، ١٩٩٦، ص٣٤.**
٥. **سارة جامبل: النسوية وما بعد النسوية، دراسة ومعجم نقدي، تر. احمد الشامي ، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة ، ٢٠٠٠ ، ص٣٩٤.**
٦. **ينظر : خديجة العزيزي: الأسس الفلسفية للفكر النسوي الغربي، (بيروت. ط١، ٢٠٠٥)، ص٢٢.**

٧. اقبال حسن علاوي: الف ليلة وليلة في ضوء النقد النسوي، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بابل-كلية الآداب، ٢٠١٢، ص٧٥.

٨. حافظ صبري : افق الخطاب النقدي، (مصر: دار الشرقيات للطباعة والنشر، ط١)، ص٢٩-٣٥.

٩. ينظر : سارة جامبل : النسوية وما بعد النسوية ، مصدر سابق، ص٤٥٨.

١٠. بثينة شعبان: مئة عام من الرواية النسائية العربية، (بيروت: دار الآداب، ط١، ١٩٩٩)، ص٢٨.

١١. ينظر : فارمون نيكول وآخرون: ثنائية النسوية والاختلاف الجنسي ، (سوريا: دار الحوار للنشر والتوزيع، ٢٠٠٤م)، ص١٢.

١٢. ينظر : عز الدين المناصرة: النقد الثقافي المقارن من منظور جدلي تفكيكي، (الأردن: دار مجدلاوي للطباعة والنشر، ط١، ٢٠٠٥)، ص٣٠٣.

١٣. ينظر : محمد سالم سعد الله: الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية، (سوريا: دار حوار للنشر، ط١، ٢٠٠٧)، ص٢٦٥

١٤. ينظر : عواد علي: تجربة المرأة العربية في قيادة العمل المسرحي، مجلة الحياة المسرحية، العدد ٦٧/ ٦٨، وزارة الثقافة السورية، ٢٠٠٩م، ص٨٩.

١٥. ينظر : إبراهيم خليل:العلاقة بالذات (الذات الانثوية في ثلاث نماذج من السرد النسائي في خصوصية الابداع النسوي)، (عمان: وزارة الثقافة، ١٩٩٧)، ص١٢٠.

١٦. هالة كمال ، ايه سامي: النسوية والجنسانية، تر: عايدة سيف الدولة، (القاهرة: مؤسسة المرأة والذاكرة، ٢٠١٦)، ص٩٦.

١٧. ينظر : نوال السعداوي: الوجه العاري للمرأة العربية، (المملكة المتحدة: مؤسسة هنداوي سي أي سي، ب ت)، ص٤٥.

١٨. ينظر : سناء صليحة: نصوص من المسرح النسائي، (القاهرة: مكتبة الاسرة، مهرجان القراءة للجميع، ٢٠٠٣) ص٢٤٩ – ٢٥٠

١٩. هيلين كسار: المسرح النسوي ، تر: منى سلام (القاهرة: مركز اللغات والترجمة، ٢٠٠٧)، ص٤٣.

٢٠. ينظر : المصدر نفسه ، ص١٥.

٢١. احمد سلمان عطية: جماليات المنظر المسرحي في عروض المخرجة المسرحية العراقية، بحث منشور في مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، المجلد ٤، العدد٢لسنة ٢٠١٣، ص٣٦٨.

٢٢. كريستوفر اينز: المسرح الطليعي ، تر: سامح فكري ، (القاهرة :مطابع المجلس الأعلى للاثاره١٩٩٤) ص٣٥٩

٢٣. ينظر : بيتر بروك، تيري ايجلتون، سوالين كيس: التفسير والتفكيك والأيديولوجية، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٠، ص٢٠٦.

٢٤. ينظر : وطفاء حمادي هاشم: المرأة والمسرح في لبنان ، (دمشق: دار المدى للثقافة والنشر، ٢٠٠٢م)، ص١٢٥.

٢٥. وطفاء حمادي هاشم: سقوط المحرمات ، (بيروت: دار الساقي، ٢٠٠٨)، ص١٨١

٢٦. ينظر: المصدر نفسه ، ص١٨٨-١٨٩.

٢٧. ينظر : محمد وردة: العراقية روناك شوقي مخرجة و ممثلة مع مجموعة (استوديو الممثل)، مجلة الحياة، العدد ٣٥، ص١٣٦.

٢٨. ينظر: احمد سلمان عطية: مصدر سابق، ص٣٧٦.

٢٩. ينظر: المصدر نفسه، ص٣٧٧.

٣٠. ينظر : كمال الدين عيد: اعلام ومصطلحات المسرح الأوربي، دار الوفاء للدنيا الطباعة والنشر، ط١، ٢٠٠٦، ص٨٣.

٣١.عقيل مهدي يوسف: أسس نظريات فن التمثيل، بيروت: دار الكتاب الجديدة المتحدة، ٢٠٠٢، ص٦٤.

٣٢. ينظر: كمال الدين عيد: مصدر سابق، ص١٣٩.

٣٣. ينظر: وطفاء حمادي هاشم: المرأة والمسرح في لبنان، مصدر سابق، ص٢٨-٣١.

٣٤. ينظر : كمال الدين عيد ، مصدر سابق ، ص١٤٠.

٣٥. ينظر : وطفاء حمادي هاشم المرأة والمسرح في لبنان، مصدر سابق، ص٣٦-٣٧.

٣٦.ينظر: المصدر السابق نفسه، ص٨١.

٣٧.ينظر: المصدر السابق نفسه ، ص٨٢.

٣٨.ينظر: دينا يحيى ،من رائدات المسرح المصري، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٠)، ص٨-٩.

٣٩.ينظر: المصدر السابق نفسه، ص٦-٨.

المصادر والمراجع

- إبراهيم خليل:العلاقة بالذات (الذات الانثوية في ثلاث نماذج من السرد النسائي في خصوصية الابداع النسوي)، (عمان: وزارة الثقافة، ١٩٩٧.
- احمد سلمان عطية: جماليات المنظر المسرحي في عروض المخرجة المسرحية العراقية، بحث منشور في مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، المجلد ٤، العدد٢لسنة ٢٠١٣.
- اسعد عبد الرزاق ، سامي عبد الحميد : فن التمثيل (بغداد : مطبعة جامعة بغداد ، ١٩٧٩).
- اقبال حسن علاوي: الف ليلة وليلة في ضوء النقد النسوي، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة بابل-كلية الآداب، ٢٠١٢.
- بثينة شعبان: مئة عام من الرواية النسائية العربية، (بيروت: دار الآداب، ط١، ١٩٩٩)
- بيتر بروك، تيري ايجلتون، سوالين كيس: التفسير والتفكيك والأيديولوجية، القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٠.
- حافظ صبري : افق الخطاب النقدي، (مصر: دار الشرقيات للطباعة والنشر، ط١)
- خديجة العزيزي: الأسس الفلسفية للفكر النسوي الغربي، (بيروت. ط١، ٢٠٠٥)
- دينا يحيى ،من رائدات المسرح المصري، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٠.
- سارة جامبل: النسوية وما بعد النسوية، دراسة ومعجم نقدي، تر. احمد الشامي ، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة ، ٢٠٠٠.
- سناء صليحة: نصوص من المسرح النسائي، (القاهرة: مكتبة الاسرة، مهرجان القراءة للجميع، ٢٠٠٣) .

- عز الدين المناصرة: النقد الثقافي المقارن من منظور جدلي تفكيكي، (الأردن: دار مجدلاوي للطباعة والنشر، ط١، ٢٠٠٥.
- عقيل مهدي يوسف: أسس نظريات فن التمثيل ، بيروت: دار الكتاب الجديدة المتحدة، ٢٠٠٢.
- عواد علي: تجربة المرأة العربية في قيادة العمل المسرحي، مجلة الحياة المسرحية، العدد ٦٧/ ٦٨، وزارة الثقافة السورية، ٢٠٠٩م.
- عواد علي: تعدد الاصوات في الخطاب المسرحي: مجلة الدراما ، العدد(١)، عمان ، مسرح الفوانيس ١٩٩٦.
- فارمون نيكول وآخرون: ثنائية النسوية والاختلاف الجنسي ، (سوريا: دار الحوار للنشر والتوزيع، ٢٠٠٤م).
- كريستوفر اينز: المسرح الطليعي ، تر: سامح فكري ، (القاهرة :مطابع المجلس الأعلى للاثاره١٩٩٤).
- كمال الدين عيد: اعلام ومصطلحات المسرح الأوربي، دار الوفاء للدنيا الطباعة والنشر، ط١، ٢٠٠٦..
- م. روزنتال و.ب . يودين : الموسوعة الفلسفية ، لمجموعة من العلماء السوفيت ، ط٥ تر: يوسف كرم (بيروت : دار الطليعة ، ١٩٨٥).
- محمد أبي بكر عبد القادر الرازي : مختار الصحاح (الكويت : دار الرسالة ، ١٩٨٣).
- محمد سالم سعد الله: الأسس الفلسفية لنقد ما بعد البنيوية، (سوريا: دار حوار للنشر، ط١، ٢٠٠٧).
- محمد وردة: العراقية روناك شوقي مخرجة و ممثلة مع مجموعة (استوديو الممثل)، مجلة الحياة، العدد ٣٥.
- نوال السعداوي: الوجه العاري للمرأة العربية، (المملكة المتحدة: مؤسسة هنداوي سي أي سي، ب ت).
- هالة كمال ، ايه سامي: النسوية والجنسانية، تر: عايدة سيف الدولة، (القاهرة: مؤسسة المرأة والذاكرة، ٢٠١٦).
- هيلين كسار: المسرح النسوي ، تر: منى سلام (القاهرة: مركز اللغات والترجمة، ٢٠٠٧)، ص٤٣.
- وطفاء حمادي هاشم: المرأة والمسرح في لبنان ، (دمشق: دار المدى للثقافة والنشر، ٢٠٠٢م).