

الباحثة: م.م. ليلى فؤاد فاضل ... الحضور الدرامي للمرأة في العرض المسرحي العراقي المعاصر

( نساء لوركا \_ انموذجا )

الحضور الدرامي للمرأة في العرض المسرحي العراقي المعاصر ( نساء لوركا \_ انموذجا )

**The dramatic presence of women in contemporary Iraqi theatrical performances  
(Lorca women - a model)**

الباحثة: ليلى فؤاد فاضل LAYLA FOUAD FADEL

اللقب العلمي: مدرس مساعد assistant teacher

وزارة التربية/ مديرية تربية الكرخ الثاني/ معهد الفنون الجميلة للبنات

Ministry of Education / Directorate of Education of Karkh II / Institute of Fine Arts  
for Girls

[walnrcjs778@gmail.com](mailto:walnrcjs778@gmail.com)

**ملخص البحث:**

تحاكي الدراما منذ نشوؤها العلاقات الانسانية التي تؤلف المجتمعات وتتطلق من مكونات المجتمع - المرأة والرجل - وفق معطيات الطبيعة ومؤثراتها الدينية والاجتماعية والسياسية والعادات والتقاليد ولكل هذه المفردات مؤثراتها على الفعل الأساسي للإنسان تحديداً المرأة. ولقد قدمت الدراما عبر تاريخها الطويل نماذج كثيرة تناقش واقع لشخصها بتحديد الصراع الذي يؤلف الأساس في نمو التطور للفعل الدرامي المنبثق من مناقشة واقع النفس البشرية ضمن معطيات العصر الذي تعيش فيه ويقف في مقدمة ذلك (المرأة) التي تشكل باستمرار ثنائية الوجود. وتحاول هذه الدراسة الكشف عن حضور المرأة في المسرح ومدى تأثير المرأة (الممثلة) في المجتمع، وذلك من خلال إطار البحث الموسوم (الحضور الدرامي في العرض المسرحي المعاصر) وجاءت هذه الدراسة متوزعة على فصول ومباحث وفق ما يلي:

الفصل الأول: احتوى مشكلة البحث ثم أهمية البحث واهداف البحث، وحدود البحث المكانية والزمانية والموضوعية والتعريفات الأساسية التي ارتكزت عليها الباحثة في موضوع بحثها، في حين جاء الفصل الثاني الإطار النظري يشمل على مبحثين: المبحث الأول - مفهوم الحضور وعلاقته بالغياب اما المبحث الثاني سلطت الباحثة الضوء على المرأة في المسرح العالمي. واختتم الفصل الثاني بمؤشرات الإطار النظري. اما الفصل الثالث: الإطار الاجرائي وشمل مجتمع البحث وادوات البحث وعينة البحث وتضمنت مسرحية البحث (القصدية) بما يتلائم مع موضوع البحث وحدوده المكانية والزمانية، اما الفصل الرابع يشمل النتائج والاستنتاجات ومن ثم المصادر والمراجع.

الكلمات المفتاحية: الحضور، الدرامي، المرأة، العرض المسرحي.

## Summary:

Since its inception, drama simulates the human relationships that make up societies and starts from the components of society - women and men - according to the givens of nature and their religious, social and political influences, customs and traditions, and all of these words have their influence on the basic action of man, specifically women. Throughout its long history, drama has presented many models that discuss the reality of its characters by identifying the conflict that constitutes the basis for the growth and development of the dramatic action emanating from discussing the reality of the human soul within the givens of the era in which it lives, and at the forefront of that stands (the woman), who constantly forms the duality of existence.

This study attempts to reveal the presence of women in theater and the extent of the influence of women (actresses) in society, through the research framework labeled (dramatic presence in contemporary theatrical performance). This study was divided into chapters and sections according to the following:

The first chapter: It contained the research problem, then the importance of the research, the objectives of the research, the spatial, temporal and objective limits of the research, and the basic definitions on which the researcher relied on the subject of her research, while the second chapter included the theoretical framework that includes two sections: The first section - the concept of presence and its relationship to absence. The second section included the researcher's focus. Spotlight on women on the world stage. The second chapter concluded with indicators of the theoretical framework.

The third chapter: The procedural framework, which included the research community, the research tools, and the research sample, and included the research play (intentionality) in a way that is compatible with the research topic and its spatial and temporal boundaries. The fourth chapter includes the results and conclusions, and then the sources and references.

**Keywords: presence, drama, women, theatrical performance.**

## الفصل الأول: الإطار المنهجي

### مشكلة البحث:

في الفن عموماً وفي المسرح تحديداً، شكلت المرأة حضوراً ملحوظاً في الدراما المسرحية جعلها تتفوق أحياناً على زملائها، كما انها عاشت تحديات اجتماعية استطاعت عبرها ان تثبت بأنها ليست جزءاً منزوياً او مهمشاً من الفاعلية الثقافية والفنية بل ركناً أساسياً فيها، كما كان لها بصمتها التي لا تمحى، وتأثيرها الذي لا يُنكر، وفي المسرح العراقي كانت المرأة هي السبابة الى كسر ذلك الاحتكار الذكوري للمسرح والنتاج عن عوامل اجتماعية وفنية رغم المخاطر الاجتماعية الراضية لوجود المرأة على خشبة المسرح.

شكل حضور المرأة وادائها كممثلة ومخرجة ومصممة وكاتبة فاعلاً ثنائياً مع زميلها الرجل، إذ برزت أسماء عديدة في المسرح العراقي على مستوى الإبداع والثقافة وحاولت المرأة العراقية أن تكون قريبة من نبض الشارع العراقي بكل همومه وطموحاته وتبقى تطلعات المرأة واهتماماتها في العروض المسرحية التي كانت مشاركة فيها مشاركة فعلية ولها فاعلية كبيرة في العرض رغم الظروف والضغوط. الا ان ذلك الحضور يتعلق بنظرة المجتمع السلبية ورؤيته للمرأة في الواقع رؤية ضيقة مما حتم حضور المرأة (الممثلة) والتي تتمثل في ثنائية الصوت والجسد ومهارة الأداء والقدرات والامكانيات الذاتية والمنهجية العلمية في التدريب والاستعدادات العلمية لتجسيد الشخصيات المتعددة بالإضافة الى الفكر الديني المتمثل بتحريم الرجل والمرأة على المسرح على حد سواء، لذا ارتأت الباحثة ان يكون عنوان بحثها: (الحضور الدرامي للمرأة في العرض المسرحي العراقي المعاصر).

**أهمية البحث والحاجة اليه:**

تكمن أهمية البحث فيما يأتي:

١. يسלט الضوء على الحضور الدرامي للمرأة في العرض المسرحي العراقي المعاصر بعدها تشكل ثنائياً ومكماً لفريق العمل المسرحي.
  ٢. حضور المرأة يأتي عبر مهارات وقدرات ابداعية رغم وجود بعض الاشكاليات التي تؤثر في حضورها في العرض المسرحي كممثلة ومؤدية.
  ٣. اهمية البحث يكمن في صلب عمل الجهات ذات العلاقة بالمسرح، الممثلات، المخرجات.
- هدف البحث:** يهدف البحث في تعرف على الحضور الدرامي للمرأة في العرض المسرحي العراقي المعاصر.
- حدود البحث:**

الحد الزمني: عام ٢٠٠٦ تحديداً، الحد المكاني: بغداد - المسرح الوطني، الحد الموضوعي: عرض مسرحية نساء لوركا.

**تحديد المصطلحات:**

**يعرف (الحضور) لغوياً على انه "حاضر: (اسم) الجمع حضور، وحضر، حضار، الحاضر: القوم النزول على ما يقيمون به ولا يرحلون عنه، الحاضر: الحي اذا حضروا الدار التي بها مجتمعهم الحاضر المقيم في الحضر الحاضر: الزمن بين الماضي والمستقبل فلان حاضر الجواب: سريع الإتيان به حاضر البديهية: سريع الخاطر"<sup>(١)</sup>.**

**اصطلاحاً: يعرف (وهبه): الحضور على "كون المرء يتواجد في مكان معين، ومعنى أخص ان يعي المرء انه موجود هنا، او ان يشعر انه موجود، هذا هو المعنى الذي تبدو فيه الفلسفة الاساسية عند (هيدجر) من حيث هي تحليل الحضور"<sup>(٢)</sup>.**

**اما التعريف الاجرائي للحضور: هو الوجود الفعلي للشيء، عيانياً ومعنوياً اذ يترك أثره في الآخر ويؤثر فيه كما يمكن ان يشكل وجوده علامة مهمة في تفسير الأشياء.**

**تعريف (الدراما) لغوياً:** انها "دراما، مفرد تشمل (أدب، فن، تأليف شعري او نثري) يقدم حوار قصة تعالج جانباً من الحياة الانسانية وغالباً ما تكون مصممة للعرض على خشبة المسرح او الشاشة، دراما اخلاقية اجتماعية"<sup>(٣)</sup>.

**التعريف الإجرائي (للدراما):** فهو محاكاة لفعل تام بقصد الفعل، وهو صراع بين قوتين متكافئتين. وتعرف الباحثة ( الحضور الدرامي) تعريفاً اجرائياً :

يعني التفسير الادائي لطبيعة التجربة المسرحية لظاهرة معايشة تتجلى في بيئة ادائية نشطة.

### الفصل الثاني: الإطار النظري

#### المبحث الأول: مفهوم الحضور وعلاقته بالغياب

يقترن الحضور بوجودنا بالعالم الذي نحيا به ونعيشه ونتواصل من خلاله مع الآخر، ونعبر عن هذا التواصل بالحركة والصوت اللذان يكونان العلاقة التي تعبر عن حضورنا، اذ يقترن الأول (الحركة) بالفعل والحدث الذي يفسر الصراع الذي نعيشه في هذا العالم والذي من خلاله تنشأ الرسالة المسرحية. لذا من الضروري ان يمنح الفرد انفعاله لموضوعه الذي يسعى لأجله في اوصول فكرته الى الاخر المستخدم بدوره "لغة تفسيرية للتعامل مع الصور الغائبة التي تصدر عن الآخر المحضورة اليها، وهكذا تمتلئ المسافة في الحضور الى الآخر بعالم من اللغات"<sup>(٤)</sup> فان التعبير عن ارادة الحواس من خلال تصوير الاشياء لمعظم ما انتجه عقل الانسان القديم يشير الى دلالات مختلفة، وهي جزء من محاولته بين المرئي واللامرئي.

فالعين هي استعداد مبطن في الايماء التي تظهر داخل موقف كلي وعلى الشخص ان يفهم الاشارة والايحاء من خلال استجابة موجودة داخل هذا الموقف، فالحضور هو كائن في الغياب، والغياب هو تخفي مقصود، فالأول موجود والثاني (الفكر) غائب لا وجود له الا بوجود الآخر لان بدون الحاضر وكلامه اصبح غيابه غياب معين<sup>(٥)</sup>. وبحسب (ميرلوبونتي): "افهم الآخرين من خلال جسدي تماماً مثلما ادرك الأشياء من خلال جسدي"<sup>(٦)</sup>. فهذا يعني اجسادنا ليست مثقلة عنا فهي تحيلنا الى التعبير عن ذاتنا وتحيلنا بشكل دائم الى الأشياء، والآخرين. فالاهتمام بالجسد يعبر عن المادة (الحلقة) المفقودة بين الذات والفرد الفاعل.

والغياب هو المدرك الذهني (الفكر) الشارح للحضور، والذي ترتكز عليه الرؤية، إذ يمثل عمق الصورة الحياتية المنعكسة التأمل بوصفها المنبه الذي ننتبه الى افتقاده ويمثل الباطن من المعنى كما تعد ثنائية الحضور والغياب في العرض المسرحي اساس ديناميكية فكل المدارس المسرحية تقدم العرض على وفق اساس بصري من التكوين، والمواد والالوان والأزياء ذات المعنى وهي محسوسة ومنظورة ويعني هذا انها حاضرة، بينما الغياب هو ما لا يرى في ساعة العرض بل يدرك بسبب تشابه بعض مدركات تكونت من مشاهدات المتلقي السابقة (صور، افلام، مسرحيات..الخ)، وقراءاته السابقة ايضاً مع ما علق في ذاكرته من ممارساته اليومية. والحضور المرئي هذا مع

الغياب الغير مرئي الذي يمثل المعنى من ذلك يسيران معاً لامتام العرض بشكل مناسب "ف نجد الممثل يعبر عن وجود الممثل وعن فورية الحدث وماديته الخاصة"<sup>(٧)</sup>.

فالشكل هنا هو الحاضر أي جسد الممثل والمضمون هو الغائب المخفي الذي يجسده المتلقي ومع ثنائية الدال والمدلول بوصفه الحاضر دالاً والمدلول هو الغائب حسب (سوسير) "ان العلاقة بين الدال والمدلول اعتبارية الا ان اتحادهما يؤلف بنية الدلالية، وكأن الدلالة هي علاقة تتحقق من تألف الدال والمدلول"<sup>(٨)</sup>.

ان هناك عناصر غائبة في النص يقوم المخرج باستحضارها فيستحضرها من ذاكرته حتى يعتقد المتلقي انها موجودة مثل شطر الشخصيات او اقتراح شخصية في نص المخرج او الحدث المكشف عن شخصية لا حضور لها، واستناداً الى وضوح الحضور ومصاديقه فان الشخصية الحاضرة تكون واضحة ومقروءة ولا تحتاج الى تفكير زائد، وهي تنطق بالحوار الذي يساهم في بناء علاقات اخرى. هذه "العلاقات تقوم بين العناصر الحاضرة واخرى تقوم بينهما وبين العناصر الغائبة وتختلف هذه العلاقات في طبيعتها ووظيفتها معاً"<sup>(٩)</sup>.

ففي المسرح تتجمع كل تلك الحالات لتتوافق مع عملية بناء اللحظة المسبقة في اعداد العرض المسرحي والذي نستحضر من خلاله كل تلك المدركات الغائبة لنجعلها حاضرة وان كانت بيئياً فروقات في طبيعة وظيفتها فبعضها حقق حدث في الماضي وبعضها مستقبلي يتأمل الفرد حدوثه وبعضه مرتجل واقعي كان أو خيالي معقول ام غير معقول.

ويقول (بنطلي) "ليس الحضور مجرد ان يرى الممثل او يسمع الحضور هو ان يلمس ومن ثم التمثيل يبدأ من واقع هذه القوة ويصبح دينامياً باستعمالها، والحالة القصوى لاستعمال كهذا هي ان ينوم جمهوره مغناطيسياً بالفعل"<sup>(١٠)</sup>.

فان اساليب عمل الممثل الادائية واخراجها من نمطيتها المتوارثة تعتبر واحدة من الدعائم المهمة التي تعكس ايجاباً على حضوره في معظم العروض المسرحية "فالتمثيل فعل بحث عن الهوية وهو بحث لا يجد غايته الا بأن يفقدها ومن ثم فان وجود الممثل يقوم في منطقة الغياب اكثر من وقوعه في دائرة الحضور انه غياب من اجل الحضور، وحضور من اجل الغياب"<sup>(١١)</sup> فنرى من ذلك ان الحضور يشكل مكان الذكريات والحالات والازمات الغائبة (الماضية والمستقبلية) الذكريات الباقية المخزونة في العقل التي تتجمع لتنتج اشارة حرة لا تؤدي مهمتها الا بوجود المتلقي.

(وتشكل فلسفة (ادموند هوسرل) الظاهراتية اهمية في موضوع الحضور والغياب بوصفها منهج لصياغة الخبرة الادراكية والمتخيلة والشعورية لدى الفنان والمتلقي سواء ومن خلالها يتم معرفة العالم الخارجي لأن ذاتنا وتصوراتنا عن هذا العالم لا نخبرنا بكل شيء. أي ليس للعالم الخارجي الواقعي أي وجود متعال عن الذات وحضوره وعليه فإن مهمة الظاهراتية تتركز على الظواهر التي يتم ادراكها أي في الظاهرة نفسها)<sup>(١٢)</sup>.

"هذا هو نفسه المقصود بقوة الحضور التي يبدأ منها التمثيل والحضور ليس معناه فقط واقعة الوجود هنا، أو هناك ولكنه مسألة تتعلق بما وراء هذا الوجود المادي الظاهر"<sup>(١٣)</sup>.

ان الحاضر والغائب صفة لشخصيات قائمة فعلاً ومعنوية تعادل واحدة منها هو وهو آخر وبالتالي فهي تتعلق بأنا الشخصية وما يقابلها.

فاللغة التي تستعملها الشخصيتان الحاضرتان واحدة وهي التي تبرز معرفة ظروف الشخصيات الغائبة وفهم احتمالات حضورها وبالتالي فإن الجدل بين الانا والاخر المختلفين هو الذي يصنع الاسباب والنتائج الفرية ما يسمح بتقديم الفكرة "وتعد علاقات الغياب علاقات معنى ورمز، فهذا الدال يدل على ذلك المدلول، وهذه الحقيقة تقتضي اخرى وهي ان الحادثة ترمز لفكرة، وتلك الفكرة توضح نفسية الشخصيات وهكذا، اما علاقات الحضور فهي علاقات تصوير وتكوين"<sup>(١٤)</sup>.

### المبحث الثاني: المرأة في المسرح العالمي

يشكل المسرح النسوي وقضايا المرأة تحديداً المكان الحركي الذي يحقق الحضور المرئي للمرأة (الممثلة) عبر الأداء الجسدي، كفعل وحركة في عروضها المسرحية مما ادى الى اشكالية في كيفية عروضها، وهذا ما أثار الكثير من التساؤلات النقدية التي تصدرت الحيز المكاني في معالجة القضايا الاجتماعية وتخطي الصورة السائدة للمرأة وتكوين صورة جديدة تتماشى مع رؤية وأفكار معاصرة. فمنذ بدء الحياة تتمتع المرأة بمكانة اجتماعية مرموقة فهي الأم والزوجة والاخت والحببية هي الحياة والعتاء والحب الذي يسعى الجميع في كسب رضاها، وعلى هذا لم تكن المرأة منذ القدم كتابع للرجل على عكس ما جسده الحضارة الاغريقية بأن المرأة ليس باستطاعتها ان تعمل خارج المنزل.

وانما تقوم بممارسة نشاطها في البيت كغسل الملابس والحيافة والغزل وليس بمقدورها ان تعمل ككاتبة او ممرضة أو ممثلة أو أي شيء من هذا، فان مثل هذه المهن لم تكن متاحة عند النساء الاغريقيات، والمرأة في المجتمع الاغريقي لم يكن لها دور سوى انها خادمة وزوجة تتجب الأطفال ولا تتمتع بحقوقها كونها تابعة للرجل. فقد نظر اليها المجتمع الاغريقي بالنظرة المتدنية كما وصفها (ارسطو) بانها (فئة تابعة متدنية). وهذا ما نلاحظه في النتاجات المسرحية الاغريقية مثل مسرحية (اوديب الملك) للمؤلف (سوفوكلس) فقد صور لنا المؤلف شخصية الام (جوكاستا) بأنها لم تتمتع بحريتها في الاختيار عندما تزوجت ابنها مقابل من ينتصر على حل لغز (ابو الهول) وكذلك مسرحية (ميديا) لمؤلفها (يوربيدس) التي تصور لنا شخصية (ميديا) بأنها امرأة خائنة تخون ابيها من اجل حبيبها بسبب صراعها النفسي التي كانت تعاني منه وكان دافع الغيرة على زوجها (جاسون) الذي غدرها وتزوج من ابنة الملك وهذا ما جعل حالتها النفسية تتأزم، مما دفعها الى الانتقام فقتلت اولادها انتقاماً وحرقت نفسها فقد استطاع الكاتب ان يسلط الضوء في المسرحية على حق المرأة وحبها للانتقام، وهكذا فقد عالجت موضوعات المرأة في المسرح الروماني في مختلف مسرحياتهم من الجوانب النفسية والاجتماعية "التي اخذت فن التمثيل من الاغريق تقليداً جديداً باشتراك النساء في تمثيل المسرحية ضمن نشاطات فنية تعرف باسم الميموس"<sup>(١٥)</sup>.

فمن هذا المفهوم اعتبر الرومان المرأة بأنها لا شيء ينظر للمرأة بنظرة ازدراء وتحقير كونها تعيش في مجتمع

تسلطي.

وهكذا لم تختلف نظرة الكنيسة في العصور الوسطى حول المرأة فقد كانت نظرتهم للمرأة بأنها الشيطان الذي يوسوس للشراً واعتبارها الخطر الذي يهدد الجنس الآخر المتمثل بـ(آدم) فقد كانت الكنيسة تنظر للمرأة بأنها خلقت لخدمة الرجل "ان الرجل ليس من المرأة بل المرأة من الرجل"<sup>(١٦)</sup>.

فان هذه المفاهيم والاعراف التي وضعتها الطبيعة الانسانية لا تجعل المرأة من ممارسة حريتها وعطائها من قبل سلطة حكمها (الرجل) فقد طرحت مفاهيم فكرية ونظرة جيدة متطورة تتخطى النظرة القديمة وقد تميزت الفترة ما بين القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين ببروز الملامح الفنية للمسرح النسوي عامة والمرأة خاصة من خلال دعوة من الكاتب النرويجي (ابسن) في مسرحياته ومن ثم (برنارد شو) وصولاً الى الربع الأخير من القرن العشرين فقد تطرقت مسرحيات (ابسن) و(شو) و(اوجست) موضوعات مهمة تتعلق بالمرأة واشكال تعبيرها الواقعي والرمزي عبر سلسلة من الصور المكثفة وطبيعتها التي تميل الى الشعور الخارجي في تحقيق استجابة للذات المستقلة، وأبرز مثال هو شخصية (نورا) في مسرحية (بيت الدمية) التي عبرت عن رفضها لجميع الاعراف والتقاليد التي فرضها المجتمع على المرأة آنذاك من خلال صفعها للباب في نهاية المسرحية وهي اشارة لتغيير مفاهيم حتمية راسخة في ذلك الوقت.

"فالممثلة لا تدخل الى الفضاء المسرحي (الفضاء الذي يتخصص للعمل المسرحي) لكي تقدم نفسها ولكن لتقدم رؤية مختارة قوية عن الذات"<sup>(١٧)</sup>.

وتتحدث الممثلة الامريكية (اليزابيث روبنز) بأسم كل الممثلات في منعطف القرن العشرين حينما تقول بأنه "ما من كاتب مسرحي يعني الكثير بالنسبة لنساء المسرح كما هو الحال مع هنريك ابسن"<sup>(١٨)</sup> وان اغلب الشخصيات النسائية التي لمعت في عالم الفن والتي شكلت علامة فارقة في تاريخ المسرح العالمي والتي تميزت بأدائها المتفرد والتميز وكانت منحازة ومناصرة لأغلب اعمال (هنريك) والتي تمثل المحور الرئيسي في اغلب اعماله وبرزها هي الممثلة الفرنسية (سارة برنارد) التي تميزت بحضورها الكبير على المسرح وادائها المبهر الذي ظل عالقاً في الاذهان في عروضها التي تؤديها على المسرح وكما هو في مسرحية (جان دارك) و(هملت) فقد استطاعت ان تصل الى معرفة لخلق اساليب متنوعة في الاداء والتجسيد على المسرح عن طريق قريبا من بعض المؤلفين الذين ألهمتهم شخصيتها امثال (فكتور هيغو) و(هنري جيمس) و(جورج برناردشو) مما حفزها للخوض بعدة اتجاهات واساليب مسرحية متجددة نالت من خلالها الموهبة وحصدت ثمار النجاح اثناء لعبها للعديد من الادوار المعقدة والصعبة فكان التمرين يشكل أهمية بالغة اذ تقضي عدة ساعات فيه لغرض تواصلها في العمل المسرحي بشكل مستمر وفكراً خلاّباً هذا ما تسعى اليه الممثلة جاهدة للوصول الى الهدف بالاضافة الى قدرتها التجريبية ومخزونها النفسي الذي من خلاله استطاعت ان تثبت حضوراً فاعلاً في اغلب العروض التي شاركت فيها)<sup>(١٩)</sup>. كما لا يمكن ان نغفل عن الادب الامريكي الذي انجب الكثير من الشاعرات والكاتبات ومن بينهن (الين شولتر) التي "تتجه نحو المرأة قارئة ومؤلفة ومركزة على دلالة الشفرات العاطفية للمرأة من حيث كونها اشارة في سياق تاريخي"<sup>(٢٠)</sup>.

فقد سعت الكاتبة (الين شولتر) بتأثير فعلها الكلامي على إبراز الاسلوب النسوي مما أعطى للمرأة الثقة في إعادة تصوير الموضوعات ضمن تحليلات ثقافية جديدة وإعادة قراءة المنجز الخطابي والبحث عن الأسس والتطور عن تلك الخطابات المرئية واللامرئية عبر الوصف والتحليل والتفكيك.

ومن بين البارزات في المسرح الغربي والتي تعتبر من الرائدات في المسرح العالمي التي استطاعت ان تترك بصمة من خلال اعمالها الممثلة: (مارثا جراهام) التي تمثل اسلوباً معاصراً في التعامل مع تقنية الجسد من خلال تحرير ذلك الجسد من الرواسب الاجتماعية والسايكولوجية وما له من تأثير على المتلقي عبر الحركات الجسدية المتوازنة والخفيفة، إذ توجد هناك ضرورة للحركة عندما لا تفي الكلمات بالمطلوب<sup>(٢١)</sup>. وهذا لا يتم عند الممثل الا عبر الدلالة الجسدية والتعبيرية عن طريق "استكشاف الوظيفة التعبيرية للرقص الذي يعتمد على تصميم متق للحركات، بأن تشكل ايماءاته شبكة من الدلالات التي يتم توليها من أجل ايصالها للمتلقين"<sup>(٢٢)</sup>. أي ترابط هارموني ايقاعي للحركات التمثيلية للتعبير عن لحظة ابداعية معبرة لجسد الممثل.

وتعد (آنا هالبرن) من ابرز الممثلات الراقصات في المسرح العالمي التي تعتمد على التجربة الحية في التدريب والتمرين وذلك من خلال رسم الممثل عدت لوحات لصورته الشخصية والتعبير عن تلك الرسومات، إذ يقوم الممثل "يرسم صورة له ويعبر عنها بالرقص، ومن ثم يعاود رسم صورته الشخصية ويرقص مجدداً وبشكل متواصل"<sup>(٢٣)</sup>. هذا التمرين يساعد الممثل على التعرف على تفاصيل جسده ومرونته بشكل عملي والتعرف على أبسط التفاصيل لجسد الممثل ومعالجته فنياً.

اذ تقول (هالبرن): "نحن نعمل مع جسم غير حي لا من إذ الاسلوب على اسس تشريحية ولكن من اجل ان تفهم بشيء اجسامنا"<sup>(٢٤)</sup>.

وتعتبر السيدة (آلين تيري) واحدة من المع الأسماء التي اثبتت حضورها على خشبات المسرح البريطاني في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين فقد حققت (تيري) مكانة بارزة من خلال تمثيلها لأهم وأشهر اعمال (شكسبير) في بريطانيا وكانت الممثلة الأقدم أمام (هنري ارفينج) لذلك أصبحت المترتبة الأولى في عرش أعمال (شكسبير) في بريطانيا وكذلك الاعمال الكوميديّة لأكثر من عقدين ومن اهم ادوارها التي جسدها من تأليف (شكسبير) هي (تاجر البندقية) في دور (بورشيا) وفي المسرحية الكوميديّة (جعجة بلا طحن) في دور (بياتريس). ولقد أكدت (تيري) كذلك على أهمية مسرحيات كل من (جورج برناردشو وهنريك ابسن) لما تحمله نصوص هذان الكاتبان من معاني جوهرية وفكرة تهدف الى التغيير والبناء وتصحيح المساء الخاطئ ونبذ الاعراف والتقاليد البالية كانت (تيري) من أشد المعجبين بأعمال (جورج برناردشو وهنريك ابسن) حينذاك.

ان مدى حب (تيري) وتمسكها بالمسرح الشكسبييري البريطاني كمعمار وكموضوع يمثل حياً حقيقياً بقياس مدى عمر المسرح الشكسبييري وفخامته "فقد قدمت شخصية (بورشيا) في مسرحية (تاجر البندقية) التي استمرت تمارينها لفترة ليست بالقصيرة فضلاً على انها كانت تبقى لساعات بمعزل عن باقي الممثلين في التدريب والتمرين المتواصلين، كانت شخصية (بورشيا) من الشخصيات التي تعيش بين متناقضين، ما بين سطوة الاب، ذلك التاجر



المرابي<sup>(٢٥)</sup>. وما بين تأثير العاطفة الجياشة مما يتطلب المهارة الكافية والخبرة الفنية الطويلة للوصول الى تجسيد كامل لمتطلبات الدور.

ومما يجب ذكره ان اغلب الممثلات الغربيات التي ذكرت اسمائهن واخريرات لم يتسنى لنا ذكرهن حاولن ان يقدمن للمسرح الغربي الكثير الكثير وذلك من خلال ادوارهن المسرحية بانسيابية وتلقائية واضحة ويبدو ذلك واضحاً من خلال التصدي للمشاكل الاجتماعية والنفسية والاقتصادية. لذا برزت العديد من المثلثات العربيات الذي اثبتن حضورهن في محافل كثيرة وكان لهن الأثر الواضح على واقع المسرح العربي أمثال ( فاطمة رشدي ) و(امينه رزق ) و( سميحة أيوب ) في مصر التي تميزت في عملها على مدى تواجدها واشتغالها في مجالها المسرحي حيث قدمت الكثير من الاعمال منها ( ست البنات ) و(رابعة العدوية ) ، كما تميزت الممثلة اللبنانية ( نضال الأشقر ) بأدائها وحضورها المؤثر على مستوى الساحة العربية للمسرح حيث تقول " التمثيل يحتاج الى ان تكرسي نفسك من الفجر حتى اخر الليل ، فانت تحتاجين الى تدريب صوتك والى تمارين حية مع باقي الممثلين " (٢٦) فتميز أدائها واسلوبها المسرحي بالعفوية والدقة في تقديم اعمالها ففي مسرحية ( طقوس الإشارات والتحويلات ) عبرت عن واقع المرأة من خلال كسرها للقيود عبر حضورها الفاعل الذي تمحور من خلال ادراكها وادائها المسرحي ، كما رسمت الفنانة السورية ( منى واصف ) في مجال المسرح تاريخها الفني عبر تخطيها الحاجز المحلي لأستقطابها الجمهور في المسرح فتقول " اثق بقدراتي الذهنية والجسمية ، فانا في المسرح مالكة لحواسي كلها ... بيني وبين المسرح حالة عشق " (٢٧) فكان لها حضور في لعب الأدوار الكبيرة مما تمتاز به من كارزما ومعالم حادة وصوت قوي فضلا عن الدلالات الجسدية والفنية ، اما في المسرح العراقي اثرى الحضور الدرامي للمرأة المشهد المسرحي بشكل عام حيث تمثل ذلك الحضور بظهور العديد من الفنانات على مستوى الساحة المسرحية واولهم الممثلة ( ازادوهي صموئيل ) التي كسرت قيود التخوف والجمود من اجل الوصول الى عالم المسرح .

ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات:

١. يمثل الحضور والغياب المضمون الداخلي بجوهر الشكل العام محدداً بذلك إمكانيات هائلة في التعبير لأنتاج المعنى.
٢. اعتمده الاداء الدرامي على التنوع في الأساليب بشكل متواصل بجميع مكوناته التعبيرية.
٣. يتمحور الأداء في الحضور الدرامي حول التنامي والتغير والتحول من خلال سلسله من الإشارات والايماء والرموز.
٤. اعتمده البناء الشكلي للحضور الدرامي على مبدأ العلاقة الطردية في المستوى الأدائي من خلال توظيف المهارات الادراكية والنفسية والحسية.
٥. انطلق الحضور والغياب كظاهرة بحثت عن العمق البنيوي بوصفه لغة للتواصل عبر الترميز.

### الفصل الثالث: اجراءات البحث

#### مجتمع البحث:

يتكون مجتمع البحث من المسرحيات العراقية والذي يتركز على دور المرأة (الممثلة) العراقية وما قدمت من عروض مسرحية على مسارح العاصمة بغداد ولعام ٢٠٠٦ وذلك لكثرة العروض ومشاركة المرأة وحضورها.

#### منهج البحث:

اعتمدت الباحثة المنهج الوصفي في اجراءات بحثها للوصول الى النتائج والاستنتاجات.

#### عينة البحث:

اعتمدت الباحثة على المشاهدة العينية لمسرحية (نساء لوركا).

#### أداة البحث:

تم بناء اداة البحث استناداً الى المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري. وكذلك المشاهدة العينية للعروض (CD) والمصادر والمراجع وما كتب عن الممثلات.

#### ملخص مسرحية ( نساء لوركا ) تأليف وإخراج: عواطف نعيم

تمثيل: فاطمة الربيعي، عواطف نعيم، اقبال نعيم، سمر محمد، شعاع ضياء،

تتركز حكاية المسرحية حول أم وارب بنات. مأخوذة هذه المسرحية من خمسة نصوص اسبانية للكاتب الاسباني (فيدريكو كارسيا لوركا) وهذه المسرحيات هي (ماريانا، بينيدا، يرما، عرس الدم، منزل برنارد البا).

يتحدث هذا العرض (نساء لوركا) عن الوضع الراهن في العراق ابان (٢٠٠٣) ضد الارهاب والعنف باحثاً

عن الحرية والسلام.

#### تحليل العينة: مسرحية نساء لوركا

يبدأ العرض المسرحي من خمسة نساء ممثلات: أم قاسية ومستبدة وأربع بنات. تحاول الأم المستبدة بسجن

بناتها في المنزل وعزلهن عن العالم الخارجي بعد وفاة ابينها واغلقت عليهن جميع نوافذ وابواب البيت.

وتحاول الأم فرض سيطرتها وتسلطها على البنات الأربع فيشعرن البنات ان حدادهن قد طال وانهن محرومات

من أبسط حقوقهن فيحاولن بشتى الطرق من اقناع والدتهن بإطلاق سراحهن لكن دون جدوى فيقومون بالدفاع عن

حقوقهن للحرية مهما كان رد فعل الأم التي تصر على بقاء الحال في حالة (الحداد) فهنا يبدأ الصراع والتصعيد

بين الطرفين فكانت شخصية (فاطمة الربيعي) بدور (برناردا البا) هي اكبر نموذج للعنف والسيطرة والتسلط مما

جعلت النساء الأربع يصرخن بكل قوة للتعبير عن مشاعرهن في الاعتراض حيث سعت المخرجة (عواطف نعيم)

على إخراجها للمسرحية في جعل النساء الأربع يتحركن ويخاطبن الجمهور ويتوجهن اليه بالأسئلة ويقمن بمخاطبة

اجسادهن المحرومة وبحركات تدل على ان النساء لسن مسجونات فكان تمثيلهن يعبر عن الصراع في البحث عن

الحرية والسلام فقد اقتربت الفنانة (عواطف نعيم) وهي البنت الكبرى العانس في ادائها من المنطق الاجتماعي

السائد من جهة وامتلاكها اللون العاطفي من جهة اخرى من قبل الجمهور فقد ابتعدت عن التقليدية وباحثة عن

( نساء لوركا \_ انموذجا )

اساليب ادائية جديدة وكان لها حضوراً فعالاً واختلفت قراءتها للدور في ذلك شفرات المشهد ومعرفة مغالفة لتوصيل الفكرة للجمهور من خلال الفعل السيميائي فكانت شخصية الفنانة (فاطمة الربيعي) بدور (برناردا) تمثل الخط القوي والتوجه الفكري في ادائها وخطابها حيث تعامل مع سينوغرافيا العرض التي تعد من اهم عناصر العرض المسرحي لانها الوسيلة لمعرفة التحولات والتغيرات النفسية والجمالية بمهارة عالية فكانت الاضاءة المستخدمة معتمدة تعكس واقع حال النساء الاربعه مع قطع الأثاث الذي هو عبارة عن تابوت لجثة (برناردا) وقطعة قماش حمراء فوق التابوت التي تشير الى رمز التخلص من الاضطهاد والحصول على الحرية المنتهكة فقد ارادت (برناردا) ان تنتقل من صراع الى آخر تحاكي الشخصيات بالخطاب المباشر مع الجمهور وهي الطريقة التي اعتمدها المخرجة في اخراجها للنص المسرحي. واستمر عنف (برناردا) قائم ما ان تسمع للنساء صوت حتى تخرج لتأديتها فكانت تنتقل من مشهد الى آخر، وتكشف عن العلاقة بين الحركات والاشارات وبين النظم ومرجعياتها وتأثيرها في النظرة الى الجسد بوصفه احد قطبي ثنائية متحررة من الناحية الفلسفية.

وكانت الممثلة (سمر محمد) التي عبرت عن حاجتها النفسية بوضوح حركاتها الرائعة ولغة جسدها وتدرجات الصوت كلها تنامت وانسجمت مع سياق النص والعرض وكانت الفنانة (إقبال نعيم) هي الأخرى فقد عبرت عن مشهد الولادة عن الفهم العميق لمعنى الحرية والانجاب بالرغم من حركتها وصوتها المرتفع. وما نجده في الفنانة (شعاع ضياء) الممثلة الشابة فكانت تعاني من الحرمان والقسوة وتأثيرهما على المرأة والتي عبرت من خلال صوتها الخافت عن العنف عبر تكوينها للافعال الداخلية وإظهارها للخارج كما تعاملت مع صندوق الملابس في بحثها عن الحرية في فضاء المنزل المظلم من بقع انارة معبرة وهكذا اعطى لصندوق الملابس قيمة اخرى عندما حولته النساء الى تابوت.

فكان ديكور المسرحية مختزل يحتوي على ثلاث قطع رئيسية هي التابوت والملابس السوداء والأشرطة البيضاء المدلاة من السقف وكأنها الشمس التي تخترق نوافذ البيت للتعبير عن الحرية والخلاص.

لقد تميز العرض بالجودة العالية والتكنيك الفني العالي والاداء المتألق للفنانات الخمس وتنتهي المسرحية

بالحوار الاتي:

كيف استطيع ان احب دون ان اكون حره،

ما الانسان دون حرية،

هذا النور الرائع الذي ينحبس في داخلي ويحرم منه؟

قبل ان تعلن (سمر محمد) بدور (مريانا) عن تحديها الموت في سبيل حبها صارخة في وجه أمها ورافضه

الوضع الراهن (توقفي لم يعد لك سلطان عليّ لقد آن الأوان لنصمت في هذا المكان اصوات السجانين).

وتنتهي بقتل (برناردا).

## الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات

### نتائج البحث ومناقشتها:

١. تنوع الأداء التمثيلي في العرض المسرحي العراقي ( نساء لوركا ) مما اعطى هذا التنوع الادائي جانبا حضوريا وجماليا من خلال النسق البنيوي للعرض .
٢. شكل الاداء التمثيلي اعلى مستويات التعبير واطهر مديات التأثير على الخط العام للعرض المسرحي عبر القدرات الحركية والصوتية بوصفها أدوات في تجسيد الفعل الدرامي.
٣. اعتمدت البنية التكوينية للعرض المسرحي على قراءة الماضي وتاريخه في تكوين الابعاد الجسدية والنفسية للشخصية.
٤. عدم الاستقرار الداخلي والغموض والعمق الشديد في ذاتية الشخصيات مما اطلقت سراح الممثلات في خلق تكوينات جمالية عبر توظيف الخيال.
٥. شكل الأداء الدرامي للمرأة محورا مهما في نقد الواقع المعاش وطرق معالجته عبر التكنيك والمهارة والطاقة المخزونة وانعكاسها ضمن الخطاب المسرحي.
٦. ارتقاء عناصر السينوغرافيا في عرض ( نساء لوركا ) لذا جاءت حامله في مضمونها وشكلها جميع الملامح الحضورية والتي تشكلت في سلوكيات الأداء التمثيلي الذي رسم غطاء الأفكار في دفعه واحده .

### الاستنتاجات

١. الأداء الداخلي والخارجي للممثلة يرتبط بالدرجة الأساس بطبيعة وأسلوب عمل المخرج.
٢. أثبتت المرأة حضورها بشكل فعال وذلك من خلال أدائها المتنوع ومعايشتها للشخصية.
٣. تعمل الخصائص الدرامية للممثلة كالانفعال والتوتر والتشويق على رسم موقفها وارتقائها ومستوى تأثر المتلقي بها.
٤. يمتاز الأداء التمثيلي للممثلة العراقية بالحرفية والمهارة العالية بالإضافة الى التجسيد المعبر للفعل المسرحي بكل وضوح وتلقائية.

### المقترحات: تقترح الباحثة دراسة:

١. الاداة الحركي للمرأة في العرض المسرحي العراقي.

إحالات البحث:

- (١) انيس، ابراهيم، وآخرون، المعجم الوسيط، بغداد، مكتبة ناشرون، ٢٠٠٤، ص ٦٧٠.
- (٢) وهبه، مجدي، معجم المصطلحات الادبية (بيروت : مكتبة لبنان، ١٩٧٤)، ص ٨٧.
- (٣) انيس، ابراهيم، وآخرون، المعجم الوسيط، مصدر سابق، ص ٦٧.
- (٤) ناصيف نصار: الذات والحضور، بحث في مبادئ الوجود التاريخي، ط ١، بيروت: (دار الطليعة للطباعة والنشر)، ٢٠٠٨، ص ٢٥.
- (٥) ينظر: صالح سعد، الانا - الآخر - ازدواجية الفن التمثيلي، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٢٧، المجلس الوطني للثقافة (الكويت: مطابع السيادة، ٢٠٠١)، ص ٩٠.
- (٦) موريس، ميرلوبونتي، المرئي واللامرئي، ترجمة: سعاد خضر، بغداد (دار الشؤون الثقافية العامة)، ص ٨٣.
- (٧) صالح، سعيد، الانا - الآخر، المصدر السابق، ص ٩٠.
- (٨) بسام قطوس، المدخل الى مناهج النقد المعاصر، ط ١، دار الوفاء للطباعة والنشر، ص ١٣٠.
- (٩) فضل، صلاح، نظرية البنائية في النقد الادبي، ط ١١، دار الشروق، ١٩٩٨، ص ٢٠٤.
- (١٠) صالح، سعيد، الانا - الآخر، مصدر سابق، ص ٧٥.
- (١١) صالح سعد، المصدر السابق نفسه، ص ٢.
- (١٢) ينظر: ماهر عبد الجبار ابراهيم الكتباني، اشكالية الحضور والغياب للرمز في خطاب العرض المسرحي، (اطروحة دكتوراه غير منشورة) جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة. ص ١٤.
- (١٣) صالح سعد، الانا - سعد، مصدر سابق، ص ٧٣.
- (١٤) فضل، صلاح، نظرية البنائية في النقد الادبي، مصدر سابق، ص ٢٠٥.
- (١٥) يوسف، عقيل مهدي، نظرات في فن التمثيل، بغداد: مطبعة جامعة الموصل، ٢٠٠٠، ص ٢١.
- (١٦) محمد، سعيد عمران، حضارة اوربا في العصور الوسطى، القاهرة، دار المعرفة الجامعية، ٢٠٠٩، ص ٢٨٩.
- (١٧) بوكسن لورا تشاكر فارثي، كتابات المسرح والمقاومة في شمال افريقيا، ترجمة: محمد الجندي، القاهرة، ٢٠٠٨، ص ١١.
- (١٨) بنتلي، اريك، المسرح الحديث، ترجمة: يوسف عبد المسيح، ١٩٨٥، بغداد: دار الحرية للطباعة، ص ١٩٧.
- (١٩) ينظر: باربا، يوجينو وآخرون، طاقة الممثل، مقالات في انثروبولوجيا المسرح، ترجمة: سهيل الجمل، القاهرة، مركز اللغات والترجمة، ١٩٩٩، ص ٢٧٦ - ٢٧٧.
- (٢٠) بسام قطوس، المدخل الى مناهج النقد المعاصر، مصدر سابق، ص ٢١٨.
- (٢١) اينز كريستوفر، المسرح الطليعي من ١٨٩٢ حتى ١٩٩٢، ترجمة: سامح فكري، مركز اللغات والترجمة، القاهرة، مطابع المجلس الاعلى للآثار، ١٩٩٦، ص ١٤١.
- (٢٢) الكاشف، مدحت، اللغة الجسدية للممثل، القاهرة، ص ١٣٧.
- (٢٣) بوكراس، محمد، اعلام في المسرح الجزائري، مطبعة وهران، ٢٠١٥، ص ١٧٧ - ١٧٨.
- (٢٤) المصدر السابق نفسه، ص ١٧٥.
- (٢٥) عصمت، رياض، المسرح في بريطانيا، ط ٢، دمشق، وزارة الثقافة، ٢٠١٢، ص ١٢٦.
- (٢٦) بيروت أرى، نضال الأشقر : التجميل حق والتمثيل ليس وجبة اسناك ، جريدة البيان ، ٢٩ يناير ٢٠١٤

(٢٧) أبو اسعد ، هناء ، منى واصف : قصة عشق مسرحية ، مجلة المسرحية ، العدد ٨٨\_٨٩ ، دمشق ، وزارة الثقافة ، ٢٠١٤ ، ص ١١٥ .

## المصادر والمراجع

### القران الكريم

- انيس، ابراهيم، وآخرون، المعجم الوسيط، بغداد، مكتبة ناشرون، ٢٠٠٤.
- اينز كريستوفر، المسرح الطليعي من ١٨٩٢ حتى ١٩٩٢، ترجمة: سامح فكري، مركز اللغات والترجمة، القاهرة، مطابع المجلس الاعلى للآثار، ١٩٩٦.
- باربا، يوجينو وآخرون، طاقة الممثل، مقالات في انثروبولوجيا المسرح، ترجمة: سهيل الجمل، القاهرة، مركز اللغات والترجمة، ١٩٩٩.
- بسام قطوس، المدخل الى مناهج النقد المعاصر، ط١، دار الوفاء للطباعة والنشر، ب.ت.
- بنتلي، اريك، المسرح الحديث، ترجمة: يوسف عبد المسيح، بغداد: دار الحرية للطباعة، ١٩٨٥.
- بوكراس، محمد، اعلام في المسرح الجزائري، مطبعة وهران، ٢٠١٥.
- بوكسن لورا تشاكر فارثي، كتابات المسرح والمقاومة في شمال افريقيا، ترجمة: محمد الجندي، القاهرة، ٢٠٠٨.
- صالح سعد، الانا - الآخر - ازدواجية الفن التمثيلي، سلسلة عالم المعرفة، العدد ٢٧، المجلس الوطني للثقافة، الكويت: مطابع السيادة، ٢٠٠١.
- عصمت، رياض، المسرح في بريطانيا، ط٢، دمشق، وزارة الثقافة، ٢٠١٢.
- فضل، صلاح، نظرية البنائية في النقد الادبي، ط١١، دار الشروق، ١٩٩٨.
- الكاشف، مدحت، اللغة الجسدية للممثل، القاهرة، ب.ن، ب.ت.
- ماهر عبد الجبار ابراهيم الكتيباني، اشكالية الحضور والغياب للرمز في خطاب العرض المسرحي، (اطروحة دكتوراه غير منشورة) جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ب.ت.
- محمد، سعيد عمران، حضارة اوربا في العصور الوسطى، القاهرة، دار المعرفة الجامعية، ٢٠٠٩.
- موريس، ميرلوبونتي، المرئي واللامرئي، ترجمة: سعاد خضر، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ب.ت.
- ناصيف نصار: الذات والحضور، بحث في مبادئ الوجود التاريخي، ط١، بيروت: (دار الطليعة للطباعة والنشر)، ٢٠٠٨.
- وهبه، مجدي، معجم المصطلحات الأدبية، بيروت، مكتبة لبنان، ١٩٧٤.
- يوسف، عقيل مهدي، نظرات في فن التمثيل، بغداد: مطبعة جامعة الموصل، ٢٠٠٠.