تجليات الشخصية النسوية المركبة بين التأليف والإخراج المسرحي
(ترنيمة الانتظار) أنموذجًا

Manifestations of the complex feminist personality between theatrical writing and directing

شيرين كاظم شاطي

أ.د حيدر جواد كاظم العميدي

جامعة بابل – كلية الفنون الجميلة

shyrynkhfajy@gmail.com

الملخص

ينطلق هذا البحث من تتبع تجليات الشخصية النسوية المركبة بين التأليف والإخراج المسرحي في مسرحية ترنيمة الانتظار، بوصفها أنموذجًا يكشف تفاعل البنية النصية مع الرؤية الإخراجية في إنتاج دلالة الشخصية داخل العرض المسرحي. وقد جاءت أهمية البحث من كون الشخصية النسوية لم تعد تُقرأ بوصفها عنصرًا هامشيًا أو نمطًا ثابتًا داخل النص المسرحي، بل أضحت بنية متعددة المستويات، تتقاطع فيها الأبعاد النفسية والاجتماعية والفكرية، وتكتمل دلالتها في العرض من خلال الأداء، والفضاء، والصوت، والضوء، والحركة، وتوزيع الكتل، وسائر العناصر السينوغرافية. ومن هنا تبلورت مشكلة البحث في السؤال الآتي: كيف تتجلّى الشخصية النسوية المركبة بين التأليف والإخراج المسرحي في مسرحية ترنيمة الانتظار؟

هدف البحث الحالي إلى تعرف تجليات الشخصية النسوية المركبة بين التأليف والإخراج المسرحي في مسرحية ترنيمة الانتظار. وقد تحدد البحث زمانيًا بسنة عرض المسرحية سنة ٢٠٢٤، ومكانيًا بالعراق/بغداد/المسرح الوطني، وموضوعيًا بقراءة تجليات الشخصية النسوية المركبة بين التأليف والإخراج المسرحي في مسرحية ترنيمة الانتظار أنموذجًا. واعتمد الباحثان المنهج الوصفي–التحليلي، واستندا في أداة البحث إلى المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري بعد اختزالها بما ينسجم مع طبيعة البحث المستل، فتمثلت في: النظر إلى الشخصية النسوية المركبة بوصفها بنية تحمل توترات ثنائية مثل الهامش/المركز، الانكسار/المقاومة، الجسد/الروح؛ وقراءتها عبر شبكة من العلامات تشمل الجسد، والفضاء، والضوء، والصوت، والصمت، والإيقاع؛ والكشف عن إسهام الإخراج في إعادة كتابة الشخصية النسوية من خلال التكوين البصري والتنظيم الحركي والسينوغرافيا.

أما الدراسات السابقة فقد اقتصر البحث على دراستين عراقيتين فقط، الأولى: دراسة رسل خلفة كاظم البكري الموسومة «النقد النسوي وتمثلاته في النص المسرحي العراقي: مسرحية سبايا بغداد أنموذجًا»، وقد أفادت في تثبيت أفق محلي لقراءة التمثيل النسوي داخل النص العراقي. والثانية: دراسة نداء حاتم خضير ومحمد فضيل شناوة الموسومة «جماليات سرد الجسد الأنثوي في العرض المسرحي»، وقد أفادت في تتبع الجسد الأنثوي بوصفه علامة منتجة للمعنى في العرض المسرحي. ومن ثم تموضع البحث الحالي في منطقة الوصل بين النص والعرض، أي بين التأليف والإخراج، في ضوء عينة عراقية واحدة.

كشفت قراءة العينة أن مسرحية ترنيمة الانتظار تشتغل على فكرة الانتظار والخلاص عبر بنية درامية–بصرية مركبة، وأن الشخصية النسوية فيها لا تُقدَّم بوصفها معطًى ثابتًا أو دورًا منفصلًا، بل بوصفها حضورًا دلاليًا مفتوحًا يتولد من التفاعل بين النص والرؤية الإخراجية. وقد ظهر ذلك في التكوينات الكوريوغرافية، والاشتغال على الستارة بوصفها جسدًا جمعيًا، وفي تشظي الأعضاء الجسدية، وتكرار الإيقاع الحركي، ودقات الساعة، والمنظور السينمائي، والبقع الضوئية، والكتل الجسدية، والتضاد بين الأبيض والسواد. كما أظهر التحليل أن الجسد الأنثوي في العرض قد تجلّى بوصفه نصًا بصريًا مستقلًا، وأن الشخصية النسوية المركبة بُنيت على ثنائيات متحركة من قبيل: القيد/التحرر، الجسد/الروح، الهامش/المركز، بحيث لم تعد المرأة عنصرًا ثانويًا داخل العرض، بل مركزًا دلاليًا يتولد عبره معنى الانتظار والخلاص والتشظي والبحث عن النجاة.

وخلص البحث إلى مجموعة نتائج، من أهمها: أن الشخصية النسوية في ترنيمة الانتظار تتحدد بوصفها بنية تتشابك فيها الأبعاد النفسية والفكرية والرمزية؛ وأن مركبيتها بُنيت على ثنائيات متحركة أبرزها القيد/التحرر والجسد/الروح؛ وأن التأليف وضع الأساس الدلالي لهذه الشخصية عبر فكرة الانتظار والخلاص، في حين أعاد الإخراج صياغتها بصريًا وحركيًا داخل فضاء العرض. كما انتهى البحث إلى استنتاج مفاده أن الشخصية النسوية المركبة لا تُقرأ من النص وحده، بل من التفاعل بين التأليف والإخراج داخل العرض المسرحي، وأن المسرح العراقي المعاصر قادر على صياغة شخصية نسوية مركبة عبر التشكيل الطقسي والبصري من دون الاعتماد على الحوار المباشر وحده.

وفي ضوء ذلك أوصى البحث بضرورة الإفادة من التكامل بين التأليف والإخراج في دراسة الشخصية النسوية، وتوجيه مزيد من الاهتمام إلى دراسة الجسد النسوي والسينوغرافيا بوصفهما عنصرين أساسين في إنتاج دلالتها داخل العرض المسرحي، فضلًا عن العناية بتوثيق العروض المسرحية العراقية المعاصرة؛ لما توفره من نماذج تطبيقية مهمة لدراسة تجليات الشخصية النسوية المركبة. كما اقترح إجراء دراسات لاحقة تقارن بين النصوص المسرحية العراقية وعروضها المنفذة، وإنجاز بحوث مستقلة عن الجسد النسوي بوصفه نصًا بصريًا، ودراسة أثر السينوغرافيا والطقس المسرحي في بناء الشخصية النسوية في المسرح العراقي بعد ٢٠٠٣.

الكلمات المفتاحية : الشخصية النسوية المركبة، التأليف المسرحي، الإخراج المسرحي، العرض المسرحي، ترنيمة الانتظار، السينوغرافيا

Abstract

This study examines the manifestations of the complex female character between playwriting and theatrical direction in the play The Hymn of Waiting, treating it as a model that reveals the interaction between textual construction and directorial vision in producing the character's meaning within performance. The significance of the study lies in the fact that the female character can no longer be read as a marginal element or a fixed pattern within the dramatic text; rather, it has become a multi-layered structure in which psychological, social, and intellectual dimensions intersect, while its meaning is completed on stage through performance, space, sound, light, movement, distribution of masses, and other scenographic elements. Accordingly, the

study formulates its problem in the following question: How is the complex female character manifested between playwriting and theatrical direction in The Hymn of Waiting؟

The objective of the study is to identify the manifestations of the complex female character between playwriting and theatrical direction in The Hymn of Waiting. The study is limited temporally to the year 2024, spatially to Iraq/Baghdad/the National Theatre, and thematically to reading the manifestations of the complex female character between playwriting and theatrical direction in The Hymn of Waiting as the research model. The two researchers adopted the descriptive-analytical method and relied, in the research tool, on a set of indicators derived from the theoretical framework after being condensed to suit the nature of this extracted article. These indicators include: viewing the complex female character as a structure based on binary tensions such as margin/center, breakdown/resistance, and body/spirit; reading it through a network of signs that includes the body, space, light, sound, silence, and rhythm; and examining the role of direction in rewriting the female character through visual composition, movement organization, and scenography.

The previous studies were limited to two Iraqi studies only. The first was Russul Khalfa Kadhim Al-Bakri's study, "Feminist Criticism and Its Representations in the Iraqi Theatrical Text: The Play Sabaya Baghdad as a Model," which helped establish a local horizon for reading feminist representation within the Iraqi dramatic text. The second was the study by Nidaa Hatem Khudair and Mohammed Fadheel Shannawa, "The Aesthetics of Narrating the Female Body in Theatrical Performance," which contributed to tracing the female body as a sign producing meaning in the theatrical performance. Thus, the present study positions itself in the area connecting text and performance, that is, between playwriting and direction, through one Iraqi sample only.

The analysis revealed that The Hymn of Waiting is structured around the idea of waiting and salvation through a complex dramatic and visual form, and that the female character is not presented as a fixed given or an isolated role, but rather as an open signifying presence generated by the interaction between the text and the directorial vision. This was evident in the choreographic formations, the use of the curtain as a collective body, the fragmentation of bodily parts, the repetition of movement rhythm, the ticking of the clock, the cinematic perspective, the light spots, the bodily masses, and the contrast between white and black. The analysis also showed that the female body in the performance emerged as an independent visual text, and that the complex female character was built on moving binaries such as restraint/liberation, body/spirit, and margin/center. Therefore, the woman was no longer a secondary element within the performance, but rather a signifying center through which the meanings of waiting, salvation, fragmentation, and the search for survival were generated.

The study reached several results, the most important of which are the following: the female character in The Hymn of Waiting is defined as a structure in which psychological, intellectual, and symbolic dimensions intertwine; its complexity is built upon moving binaries, especially restraint/liberation and body/spirit; and

playwriting established the character's semantic basis through the idea of waiting and salvation, while direction reconstituted it visually and kinetically within the performance space. The study also concluded that the complex female character cannot be read through the text alone, but through the interaction between playwriting and direction within theatrical performance, and that contemporary Iraqi theatre is capable of shaping a complex female character through ritualistic and visual formation without relying solely on direct dialogue.

In light of these results, the study recommends benefiting from the integration between playwriting and direction in studying the female character, giving greater attention to the female body and scenography as two fundamental elements in producing its meaning within theatrical performance, and carefully documenting contemporary Iraqi theatrical performances because they provide significant applied models for studying the manifestations of the complex female character. The study also proposes further comparative research between Iraqi dramatic texts and their performed productions, independent studies on the female body as a visual text, and research into the effect of scenography and theatrical ritual on constructing the female character in Iraqi theatre after 2003.

Keywords: Complex Female Character, Playwriting, Theatrical Direction, Performance, The Hymn of Waiting, Scenography

مشكلة البحث

شهدت الشخصية النسوية في المسرح – عالميًا وعربيًا وعراقيًا – تحوّلًا نوعيًا من كونها شخصية هامشية أو نمطية إلى شخصية مركبة تحمل في داخلها توترًا دائمًا بين الذاتي والجمعي، وبين الهامش والمركز، وبين موقع الضحية وفاعلية المقاومة. غير أن أغلب الدراسات التي تناولت هذه الشخصية انشغلت – في الغالب – بتحليلها على مستوى النص المسرحي: بنيةً، وخطابًا، ورموزًا، وصورةً للمرأة داخل المتن الدرامي، من دون التوغّل بالقدر نفسه في مستوى الأداء على الخشبة، حيث تتحول الشخصية من بنية مكتوبة إلى حضور حيّ يتحقّق عبر الجسد والصوت والإيقاع والسينوغرافيا.

وعند مراجعة الأدبيات العربية والعراقية، يتضح أن حقل العلاقة بين الشخصية النسوية المركبة وأدائها في العرض المسرحي ما يزال يعاني من فجوة بحثية واضحة. فهناك دراسات انشغلت بتحليل خطاب المرأة في المسرح العربي من حيث الصورة والموقع والدلالة، ودراسات أخرى اهتمت بجماليات الأداء التمثيلي النسوي في بعض العروض العراقية، لكنها لم تتخذ من الشخصية النسوية المركبة محورًا مركزيًا للتحليل، بل عالجت الأداء بمعناه العام أو تناولت حضور المرأة في إطار قضايا القهر الاجتماعي والسياسي دون ربطٍ منهجيٍ كافٍ بين تعقيد الشخصية في النص وتعقيدها في الأداء[١].

وبالنظر إلى خصوصية العرض المسرحي المعاصر، بما يشهده من تضافر بين النص والرؤية الإخراجية والتكوين البصري والسمعي، فإن الشخصية النسوية المركبة لا تُقرأ قراءة مكتملة إلا لحظة تجسدها أدائيًا على الخشبة من خلال اختيارات الأداء، والحركة، والصمت، والفضاء، وتوزيع الكتل، والعلاقة مع المتلقي. ومن هنا تتبلور مشكلة البحث في السؤال الآتي:

كيف تتجلّى الشخصية النسوية المركبة بين التأليف والإخراج المسرحي في مسرحية ترنيمة الانتظار؟

أهمية البحث والحاجة إليه

تنبع أهمية البحث الحالي من كونه ينظر إلى الشخصية النسوية المركبة في المسرح بوصفها بنية لا تُستكمل دلالتها داخل النص وحده، بل تكتمل في لحظة تجسّدها على الخشبة عبر الأداء. وعليه تتحدد أهمية البحث في الآتي:

١– أهمية التركيز على العرض بوصفه منتجًا للمعنى، لأن الدلالة المسرحية لا تُستخلص من الحوار والبناء الحكائي فقط، بل تُنتج داخل العرض عبر منظومة أدائية تشمل الجسد والصوت والإيقاع والفضاء.

٢- أهمية بناء جسر إجرائي بين مفاهيم الشخصية ووسائط تجسيدها، بما يجعل قراءة الشخصية النسوية المركبة قراءةً للنص والعرض معًا.

٣- أهمية التطبيق على نموذج عراقي معاصر، بما يوفر قراءة إجرائية يمكن الإفادة منها في فهم طرائق تجسيد المرأة بوصفها شخصية مركبة داخل العرض المسرحي.

هدف البحث

يهدف البحث الحالي إلى:

تعرف تجليات الشخصية النسوية المركبة بين التأليف والإخراج المسرحي في مسرحية ترنيمة الانتظار.

حدود البحث

يتقيد البحث الحالي بالحدود الآتية:

الحدود الموضوعية:

قراءة تجليات الشخصية النسوية المركبة بين التأليف والإخراج المسرحي في مسرحية ترنيمة الانتظار، بوصفها أنموذج البحث.

الحدود المكانية:

العراق / بغداد / المسرح الوطني.

الحدود الزمانية:

سنة ٢٠٢٤، بوصفها سنة تقديم العرض.

تحديد المصطلحات

١- التجليات: لغة

التجلي.. إعلم أن التجلي عند القوم ما ينكشف للقلوب من أنوار الغيوب وهو على مقامات مختلفة فمنها ما يتعلق بأنوار الأنوار ومنها ما يتعلق بأنوار المولوات والأمهات والعلل والأسباب على مراتبها فكل نور من هذه الأنوار إذا طلع من أفاق وفق عين البصيرة سالماً من العمى والغشي والصداع والرمد وآفات العين كشف بل نور ما أنبسط له.[٢]

- التجليات: إصطلاحاً

عرفه عبد المنعم حنفي هو. رؤية ليست عينية وقيل التجلي هو ظهور ذات الله وصفاته وهو على ثلاثة احوال. يجلى الذات ، تجلي صفات الذات ، تجلي حكم الذات.[٣]

٢- الشخصية النسوية المركبة

- **الشخصية النسوية المركبة لغةً:**

تُحيل كلمة «شخص» في العربية إلى الظهور والعيان؛ ومنه «شَخَصَ الشيءُ» أي ظهر وبرز، و«شَخَصَ الرجلُ» أي بانَتْ ذاتُه للعين [٤]. وتفيد دلالة «المركّب/التركيب» معنى الجمع بين عناصر متعددة في بنية واحدة [٥]. وعليه، فإن "الشخصية المركبة" لغةً تُفهم بوصفها بنيةً ظاهرةً للمتلقي تقوم على تعدد العناصر والسمات لا على أحاديتها [٦].

- **الشخصية النسوية المركبة اصطلاحاً:**

يميز فورستر بين "الشخصية المسطحة" التي تُختزل في سمة واحدة، و"الشخصية المستديرة" التي تتعدد أبعادها وتفاجئ المتلقي بتحولاتها[٧]. وفي مقاربات الشخصية داخل الأدب والدراما الحديثة تُفهم الشخصية المركبة بوصفها بناءً دلاليًا متعدد المستويات (نفسي/اجتماعي/فكري) يتشكل عبر تناقضات داخلية وخارجية[٨].

ويعرف الباحثان الشخصية النسوية المركبة إجرائيًا بأنها:

شخصية أنثوية تتعدد أبعادها نفسيًا واجتماعيًا وفكريًا، ولا تُختزل في سمة واحدة، وتقوم بنيتها على توترات متقابلة، وتتجلى مركّبيتها من خلال ما يتيحه التأليف من وظائفها داخل الحدث والصراع، وما ينجزه الإخراج من تجسيد أدائي وسينوغرافي على الخشبة.

٢- التأليف والإخراج المسرحي

يرتبط التأليف المسرحي ببناء الشخصية داخل النص من خلال الحدث والصراع والحوار والوظيفة الدرامية، في حين يرتبط الإخراج بتحويل هذه البنية إلى حضور حيّ عبر الجسد والصوت والفضاء والسينوغرافيا[٩].

ويعرف الباحثان التأليف والإخراج المسرحي إجرائيًا بأنهما:

المستويان المتكاملان في إنتاج دلالة الشخصية النسوية المركبة؛ أولهما نصي يتصل ببنائها داخل الخطاب الدرامي، وثانيهما عرضي يتصل بإعادة تشكيلها على الخشبة عبر الرؤية الإخراجية والأداء والفضاء المسرحي.

الاطار النظري

تجليات الشخصية النسوية المركبة بين التأليف والإخراج المسرحي

بعد أن انصرف المبحثان السابقان إلى تأصيل مفهوم الشخصية المركبة عمومًا، والنسوية منها على وجه الخصوص، وتتبع حضورها في المتن المسرحي العالمي والعربي والعراقي بوصفها بنية نصية ودلالية؛ ينتقل هذا المبحث إلى مستوى آخر من مستويات التشكّل، هو مستوى الأداء في العرض المسرحي. فالشخصية، مهما بلغ تعقيدها في النص، تظل احتمالًا تخييليًا ما لم تُستعاد على الخشبة بوصفها جسدًا وصوتًا وحركةً في فضاء وزمن محدَّدين. عند هذه النقطة يغادر البحث حدود «الشخصية المكتوبة» إلى «الشخصية المؤدّاة»، ويتحوّل السؤال من: كيف تُبنى المرأة في النص؟ إلى: كيف تُرى وتُسمَع وتُستقبَل بوصفها حضورًا حيًّا أمام المتفرّج؟ وترى الباحثة أن هذا الانتقال من الصفحة إلى الخشبة يشكّل لحظة حاسمة في تشكّل دلالة الشخصية النسوية المركبة.

إنّ أداء الشخصية النسوية المركبة لا يقتصر على استحضار ما راكمه النص من دلالات، بل يضيف إليه طبقات جديدة من المعنى؛ إذ تتدخل اختيارات الممثلة في النبرة والإيماءة والإيقاع، وخيارات المخرج في توزيع الضوء والفضاء، وطبيعة العلاقة التي يُنشئها العرض مع المتلقي، في إعادة تشكيل صورة المرأة على الخشبة. وبذلك لا يعود العرض وسيطًا ناقلًا للنص، بل فضاءً تُعاد فيه كتابة الشخصية النسوية المركبة بلغة الأداء: لغة الجسد، والصوت، والميزانسين، والسينوغرافيا، وكل ما ينتمي إلى اقتصاد الرؤية والسمع في المسرح.

وانطلاقًا من هذا التصور، تتعامل الباحثة في هذا المبحث مع العرض المسرحي بوصفه خطابًا مركبًا تتجاور فيه طبقتان: طبقة النص (الحوار، والإرشادات، والمرجعيات الثقافية)، وطبقة الأداء (التجسيد الجسدي، وتوزيع الكتل في الفضاء، والإضاءة، والإيقاع). وتتبع مركّبية الشخصية النسوية، في هذا المستوى، من موقعها داخل منظومة العرض: من درجة مركزيتها أو هامشيتها في التكوينات البصرية، ومن شكل اشتباكها مع الشخصيات الأخرى، ومن الكيفية التي يتلقّى بها الجمهور هذا الحضور الأنثوي المؤدَّى، قبولًا أو مراجعةً أو رفضًا.

لذلك يسعى هذا المبحث إلى الإجابة عن أسئلة من قبيل: كيف عالجت العروض العالمية الحديثة والمعاصرة تعقيد الشخصية النسوية على مستوى الأداء؟ وكيف أعاد المسرح العربي بناء هذا الأداء ضمن سياق ثقافي وجندري مختلف تحكمه بنى أبوية ورقابية خاصة؟ وما أوجه التلاقي والافتراق بين التجربتين عندما يتعلق الأمر بأداء الشخصية النسوية المركبة؟

وتبعًا لذلك يتوزّع المبحث على ثلاثة محاور مترابطة:

أ. عالميًا.

ب. عربيًا.

ج. مقارنة بين الأداء النسوي العالمي والعربي.

أ- عالميا

يُظهر تتبّع تطوّر العرض المسرحي العالمي أنّ انتقال الشخصية النسوية من موقع الهامش في البنية الدرامية إلى موقع المركز في العرض لم يكن نتاج تحوّلٍ في الكتابة وحدها، بل ارتبط بتحوّلٍ أعمق في فهم وظيفة الممثّل والجسد والصوت على الخشبة. فمنذ بدايات القرن العشرين، بدأ المنظور إلى جسد الممثلة يتغيّر من كونه «وعاءً» يمرُّ عبره النص إلى كونه «حقلَ علامات» يُنتج معنى مستقلًّا عن الحوار، ويُسهم في إعادة تعريف حضور المرأة داخل الفعل المسرحي برمّته[١٠] . وبهذا المعنى، لم يعد السؤال مقتصرًا على: كيف تُكتب الشخصية النسوية في النص؟ بل: كيف تُرى وتُسمَع وتُؤدَّى بوصفها حضورًا حيًّا أمام المتفرّج؟

تبيّن نظريات الأداء الواقعي كما صاغها قسطنطين ستانسلافسكي أنّ الأساس في التمثيل هو بناء «حياة داخلية متكاملة للشخصية»، أي أن ينسج الممثّل تاريخًا افتراضيًا لعلاقاتها ومكبوتاتها وخبراتها السابقة، بحيث يغدو الأداء امتدادًا عضويًا لهذه الحياة، لا مجرد تكرار لسلوك خارجي جاهز[١١] . ويؤكد ستانسلافسكي على مفاهيم مثل «ذاكرة الانفعال» و«الصدق الداخلي» و«منطق الفعل»، وهي مفاهيم تجعل الممثلة مسؤولة عن خلق شبكة دقيقة من الدوافع الداخلية لكل حركة أو نظرة أو نبرة[١٢] . في هذا الإطار، لم تعد الشخصية النسوية مجرّد وظيفة درامية، بل مشروع سيكولوجي مركّب يتطلّب من المؤدّية أن تجسّد التوتر بين الطاعة والتمرّد، وبين ما تفرضه الأعراف وما تطمح إليه الذات، عبر تفاصيل في النبرة والنَّفَس وحركة اليد والجسد، لا عبر الحوار وحده[١٣] .

وقد عرض جان ميلنغ وجرهام لي هذه النقلة من «تمثيل الدور» إلى «معايشة الدور» بوصفها جوهر التحوّل في تمثيل المرأة، لأن الممثلة لم تعد تقلّد نموذجًا اجتماعيًا ثابتًا (الزوجة، الأم، الفاتنة)، بل أصبحت تعيش على الخشبة صراعًا نفسيًا واجتماعيًا معقّدًا، يُبنى من الداخل إلى الخارج[١٤] ، ومن هنا، أمكن لمسرحيات مثل «بيت الدمية» و«عربة اسمها الرغبة» أن تقدِّم شخصيات نسوية تحمل تناقضات حقيقية: خضوعًا ظاهريًا، وتمردًا باطنيًا، هشاشة انفعالية، وقوة كامنة على الفعل، وهو ما رصده نقاد المسرح الواقعي في قراءاتهم لشخصيات مثل نورا وبلانش دوبوا وغيرهما[١٥] .

وتكاد الدراسات التطبيقية على المسرح الواقعي الحديث، من إبسن إلى تشيخوف وتنِسي ويليامز، تجمع على أنّ هذا المنهج أفسح المجال لصورةٍ أكثر تركيبًا للمرأة؛ فبدل أن تُختزَل في قوالب «العاشقة» أو «الأم المضحية» أو «الضحية الساذجة»، بدأت العروض تقدّم شخصيات نسوية تجمع بين هشاشة الانفعال وقوة الموقف، وبين الضعف الظاهر والقدرة الكامنة على الفعل[١٦] . وهنا تغادر الشخصية النسوية وظيفةَ تجسيد قيمة أخلاقية واحدة، لتصبح تعبيرًا دراميًا عن ذاتٍ إنسانية متناقضة، وهو ما ينسجم مع مفهوم «الشخصية المستديرة» كما صاغه فورستر في سياق الرواية، وامتدّت آثاره إلى النقد المسرحي[١٧] .

في المقابل، قدّم المسرح الملحمي والتجريبي، منذ برتولت بريخت، رؤيةً مختلفة لوظيفة الأداء. فالمنظور الملحمي يرفض الاندماج الكامل بين الممثّل والشخصية، ويدعو إلى الإبقاء على «مسافة نقدية» تجعل المتفرّج واعيًا بأنه يشاهد بناءً فنيًا لا واقعًا مباشرًا [١٨] . ووفق هذا المنظور، لا تُطالَب الممثلة بأن تقنع الجمهور بأنها «امرأة حقيقية» فحسب، بل بأن تذكّره أيضًا بأنها ممثلة تؤدي دور امرأة في بنية اجتماعية وتاريخية محدَّدة؛ أي أن الجسد المؤدِّي لا يذوب في الجسد المتخيَّل للشخصية[١٩]، وعندما تلتفت المؤدّية إلى القاعة، أو تعلّق على فعل شخصيتها، أو تقطع سياق الانفعال بأغنية أو خطاب موجَّه للجمهور، فإنها لا تُفسد الوهم بل تُحدِث – كما يصف بريخت – «أثر التغريب» الذي يفتح ثغرة للتفكير في الآليات التي تنتج قهر المرأة واستغلالها[٢٠].

تُظهر قراءات عدّة لمسرحية «الأم شجاعة وأبناؤها» أنّ هذه الشخصية النسوية ليست أمًّا حنونًا أو متاجرة قاسية فحسب، بل كيان مركّب يجمع بين غريزة البقاء وعمى المصلحة الأخلاقية؛ فهي تحاول إنقاذ عربتها ومكاسبها الصغيرة، لكنها تخسر أبناءها واحدًا بعد آخر[٢١].ويشير شارحون لبريخت إلى أن طريقة أداء الأم شجاعة – بصوتٍ خشن وحركةٍ عملية جافة وتقلّبات حادة بين الجزع والصلابة – تجعل جسدها على الخشبة علامةً مضاعفة تشير إلى صراع الاقتصاد والأخلاق في زمن الحرب، وتُحوِّل المرأة من مجرد ضحية إلى فاعلٍ داخل منظومة الاستغلال نفسها[٢٢]. وبذلك، ينتقل التركيب النسوي من الحقل النفسي إلى الحقل الاجتماعي–السياسي، ويغدو الأداء وسيلة لكشف تناقضات البنية الطبقية والجنسية معًا[٢٣].

ومع تحوّل الاهتمام في النصف الثاني من القرن العشرين إلى مسرح الصورة والمسرح الفقير والمقاربات الجسدية للأداء، انتقل مركز الثقل في إنتاج المعنى المسرحي من الكلمة إلى التكوين البصري. لم تعد الجملة اللفظية وحدها حاملًا للدلالة؛ بل أصبحت اللوحة المسرحية – بما تتضمنه من تكوينات جسدية وإضاءة وإكسسوار وفضاء – نصًّا موازيًا يُقرأ على المستوى البصري[٢٤].ويرى راسل كاظم عودة أن مسرح الصورة يتعامل مع الجسد على الخشبة بوصفه عنصرًا تشكيليًا يدخل في تركيب المشهد، وأن موضع الجسد، واتجاه حركته، وعلاقته بالكتل الأخرى، تشكّل جملًا دلالية لا تقل أهمية عن الحوار [٢٥]. في هذا الاتجاه، تصبح الممثلة جزءًا من تكوين بصري عام، لا مركزًا منفردًا، لكن طريقة حضورها في هذا التكوين هي التي تكشف مركّبية شخصيتها.

في هذا السياق، تُعاد صياغة الشخصية النسوية المركّبة عبر التشكيل البصري: امرأة تقف في شريط ضيّق من الضوء بينما تبتلع العتمة بقية الخشبة، أو جسد محاصَر بإطارات معدنية تمنع حركته، أو ممثلة تتحرك على حافة فضاء مائل يوحي بانعدام التوازن والاستقرار[٢٦]، هذه الصور ليست زخرفة، بل «خطاب بصري» يترجم موقع المرأة بين المركز والهامش، وبين الرغبة في التقدّم والقوى التي تشدّها إلى الخلف. وقد أظهرت دراسات في جمالية الصورة المسرحية أن توزيع الكتل والألوان والظلال حول الجسد الأنثوي يسهم في إبراز حالة الحصار أو الانفراج أو الاحتجاج، حتى قبل أن تقول الشخصية كلمة واحدة[٢٧].

إلى جانب ذلك، طوّر المسرح الفقير عند غروتوفسكي ومَن تأثّر به تصورًا يقوم على تقليص الديكور والاعتماد شبه الكامل على الجسد والصوت، بحيث يصبح الممثّل «جسدًا طقسيًا» يكفي وحده لإنتاج العوالم المتخيَّلة[٢٨]، في هذا السياق، يغدو الجسد النسوي أداة لاستحضار صور متعددة – أم، ابنة، عشيقة، ضحية، ثائرة – من خلال الانتقالات السريعة بين أوضاع جسدية وصوتية متباينة داخل فضاء فقير بالوسائل[٢٩]، وهنا تظهر مركّبية الشخصية النسوية في قدرة الممثلة على المرور بين هوّيات متعدّدة دون تغيير في الملابس أو الوسائط، اعتمادًا على دقة الأداء الجسدي وحده.

من جانب آخر، لفتت دراسات عربية معاصرة – اشتغلت على ما تسميه «سرد الجسد الأنثوي» في العرض المسرحي – الانتباه إلى أن الجسد في العروض العالمية ما بعد الحداثة لم يعد حياديًا أو شفافًا، بل غدا نفسه «نصًّا سرديًا» يحمل ذاكرة المرأة مع العنف والقهر والرقابة[٣٠]. وتشير نداء حاتم خضير ومحمد فضيل شناوة إلى أن «اللغة المسجَّلة في الجسد» تظهر في طريقة المشي، وانكماش الكتفين، وتردّد الخطى، وتقييد اليدين بحبلٍ أو وشاح، واختيار اللباس وشكل تغطية الشعر، وكلها مؤشرات دلالية تُنتج معنى موازٍ للحوار، ولا سيما حين تتصل بقضايا الاعتداء الجسدي أو الكبت الجنسي أو الرقابة الاجتماعية[٣١]، وبذلك، تتحول تفاصيل بسيطة – كشدّ الحجاب أو نزعه، أو لفّ الجسد بعباءة، أو إخفاء اليدين – إلى جمل مسرحية تنقل ما لا يستطيع النص قوله مباشرة.

وتتقاطع هذه المقاربات مع دراسات في الأنثروبولوجيا الثقافية رصدت تمثيلات الجسد الأنثوي في الأمثال والممارسات الشعبية، وكشفت كيف يُحمَّل الجسد رموزًا متناقضة؛ فهو في الوعي الجمعي موضع شرف ينبغي ضبطه، وموضوع شهوة يجب التحكّم فيه، ومجال سلطة يمرّ عبره قمع النساء[٣٢]. وعندما يُعاد تمثيل هذا الجسد في العرض المسرحي العالمي، فإنّ كل إيماءة – من رفع الحجاب إلى تمزيق الثوب أو لفّ الجسد بعباءة سوداء – تصبح اقتباسًا من هذا الأرشيف الرمزي، وتمنح الشخصية النسوية المركّبة طبقات إضافية من المعنى، تجعل المتفرّج يقرأ في الجسد الفردي تاريخًا جماعيًا من الضبط والقهر[٣٣].

في الأفق النظري الأوسع، أسهمت دراسات الأداء Performance Studies في إعادة تعريف الفعل المسرحي بوصفه ممارسة ثقافية تتجاوز حدود الخشبة إلى طقوس الحياة اليومية والاحتجاجات والاحتفالات وأشكال التمثيل الاجتماعي[٣٤]، ووفق ما يقدمه ريتشارد شيكنر، يُفهم الأداء بوصفه سلسلة من الأفعال «المشفَّرة» ثقافيًا، وأن جسد الممثلة على المسرح ليس كيانًا فنيًا منفصلًا، بل امتداد لجسد اجتماعي يخضع – في الواقع – للمراقبة والضبط والتشييء[٣٥]. وحين تعيد العروض العالمية تمثيل هذا الجسد ضمن بنية أدائية واعية، فإنها تتيح إمكان مساءلة هذه المنظومة، وتجعل من حضور المرأة على الخشبة فعلًا معرفيًا وسياسيًا في آن واحد، لا مجرد تمثيل لقصة فردية[٣٦].

في هذا الإطار، يأتي المسرح النسوي العالمي بوصفه حقلًا خاصًا داخل هذه التحولات. فبحسب عدد من الدراسات النقدية، لم يكتفِ هذا المسرح بمنح النساء أدوارًا رئيسة، بل سعى إلى تفكيك البنية الذكورية للعرض ذاته: بنية النص، وبنية الفضاء، وبنية التلقي[٣٧]. فالمؤلِّفات والمخرجات والممثلات النسويات لم يتعاملن مع الشخصية النسوية المركّبة على أنها «موضوع» للعرض، بل على أنها «ذات تكتب خطابها» داخل العرض، ولذلك اتّجهن إلى أشكال درامية تقوم على تعدّد الأصوات، وتقطيع الزمن، وكسر الحائط الرابع، والانتقال بين ضمائر السرد[٣٨]. ويظهر ذلك في اعتماد كثير من العروض النسوية على تقنيات الاعتراف، والمونودراما، والشهادات الشخصية، حيث تتقدّم الممثلة لتروي تجربة ذاتية أو شبه ذاتية أمام الجمهور مباشرة، متجاوزة القناع التقليدي للشخصية المتخيَّلة[٣٩].

تُظهر دراسات عن رؤية المرأة للعالم في المسرح النسوي أنّ الممثلة في كثير من هذه العروض تؤدي في الوقت نفسه دور الضحية والفاعلة والراوية والناقدة؛ فهي تتحدث بضمير المتكلم حينًا، ثم تنتقل إلى ضمير الغائب لتصف شخصيتها، ثم تعود إلى موقع الشاهدة التي تُعلّق على الحدث من خارجه، فتتفجّر وحدة الشخصية إلى شظايا متعدّدة داخل جسد واحد[٤٠]. هذا التشظي البنائي في الأداء يعكس قناعة جمالية وفكرية بأن هوية المرأة ليست كتلة صلبة، بل فسيفساء من الخبرات والأدوار المتناقضة، وهو ما ينسجم مع مفهوم «الشخصية النسوية المركّبة» كما تتبناه الدراسات الجندرية المعاصرة[٤١].

وفي مستوى العلاقة مع المتلقي، تؤكد دراسات «التواصلية في أداء الممثل» أن المعنى في المسرح لا يكتمل إلا عبر شبكة الإشارات البصرية والسمعية المتبادلة بين الخشبة والقاعة[٤٢]. وتشير هذه الدراسات إلى أن الممثلة التي تجسّد شخصية نسوية مركّبة تحتاج إلى وعي دقيق بمسارات النظر ومواضع الوقوف والجلوس وقربها أو بعدها من الجمهور؛ فالنظر المباشر إلى المتفرّج، أو الامتناع عنه، يحمل دلالات تتصل بدرجة المواجهة أو الانسحاب[٤٣]. وقد بيّنت أبحاث في «جمالية التلقي» أنّ كسر الحائط الرابع في كثير من العروض النسوية يُستخدم لا بوصفه حيلة تقنية، بل بوصفه آلية لمساءلة موقع المتفرّج نفسه في منظومة القهر التي يكشفها العرض؛ إذ يُستدعى الجمهور عبر المواجهة البصرية إلى الاعتراف بدوره، متواطئًا كان أو صامتًا أو رافضًا[٤٤].

أما في ما يتعلّق بالصوت والصمت، فقد فتح المسرح العالمي الحديث المجال أمام استخدام الصوت بوصفه مادة تجريبية لا مجرّد حامل محايد للكلام. فالصراخ، والتنفس المقطّع، والتلعثم المتعمّد، والغناء المكسور، جميعها عناصر تُستثمر لإظهار ما تعجز اللغة المعيارية عن قوله، خصوصًا حين يتصل الأمر بالصدمة أو الرغبة أو الخوف[٤٥]، وفي المقابل، جرى توظيف الصمت بوصفه «لغة كثيفة»، كما تشير دراسات جماليات الأداء الصامت؛ فإلغاء الحوار أو تقليصه لا يعني غياب المعنى، بل تكثيفه في حقل الإشارة والحركة والنظر[٤٦]، وهكذا يمكن أن تُبنى لحظة درامية كاملة على جسد امرأة يقف في منتصف الخشبة، لا تقول شيئًا، لكن طريقة وقوفها وتنفسها وتحديقها في الفراغ تحوّل الصمت إلى خطاب احتجاج أو عجز أو رفض، بما يضيف بعدًا جديدًا لمركّبية الشخصية[٤٧].

ب – عربيا

يقدّم المسرح العربي، في تطوّره التاريخي، نموذجًا شديد الحساسية لتجلّيات أداء الشخصية النسوية المركّبة، لأن حضور المرأة على الخشبة لا ينفصل عن ثقل البنى الأبوية والدينية والسياسية التي تحيط بها في الواقع العربي المعاصر. فالمرأة في العرض المسرحي العربي ليست مجرّد "دور" يُجسَّد، بل هي في معظم الأحيان جسدٌ مراقَب وصوتٌ مُساءَل، الأمر الذي يجعل الأداء نفسه فعلًا مركَّبًا، يحمل في داخله توترًا دائمًا بين الرغبة في التعبير الحر وحدود المقبول اجتماعيًا وثقافيًا[٤٨]. وتشير عدد من الدراسات الوصفية إلى أن ظهور المرأة على الخشبة كان يُقرأ، في الوعي العام، بوصفه اختبارًا لمدى استعداد المجتمع لقبول انتقال الجسد الأنثوي من حيّز الخاص إلى فضاء العلن[٤٩].

تُظهر الدراسات التاريخية عن بدايات المسرح العربي في مصر ولبنان وسوريا أنّ الأدوار النسوية أُسندت لفترة طويلة إلى ممثلين رجال متنكرين، قبل أن يظهر جيل من الممثلات اللواتي واجهن نظرة اجتماعية متوجسة من ظهور الجسد الأنثوي في فضاء

العرض[٥٠]. هذا التاريخ لا يقتصر على "من يؤدي الدور"، بل ينعكس مباشرة على طبيعة الأداء؛ فحين كان الرجل يرتدي ثوب المرأة ويقلّد صوتها، كانت الشخصية محكومة غالبًا بالهزل أو بالتجسيد الخارجي، أما عندما اعتلت المرأة الخشبة بجسدها وصوتها الحقيقيين، تغيّر معنى الحضور، وانتقلت الشخصية من كونها قناعًا إلى كونها تجربة معاشة[٥١].

ومن خلال قراءة تطور حضور المرأة في العرض العربي، يمكن تمييز ثلاث حركات متداخلة أسهمت في تشكيل ملامح الشخصية النسوية المركبة على مستوى الأداء:

- الانتقال من تمثيل المرأة بواسطة الرجل إلى ظهور الممثلة نفسها على الخشبة، بما حمله ذلك من دلالات تتعلق بامتلاك الجسد والصوت.
- انتقال الشخصية النسوية من النمطية (العاشقة، الأم، الضحية) إلى التركيب الدرامي والنفسي.
- تحوّل الممثلة من منفّذة لدور مكتوب سلفًا إلى فاعل نسوي يشارك في إعادة كتابة الصورة من داخل العرض[٥٢].

تُبين آمنة زيتون، في دراستها عن المرأة في المسرح العربي المعاصر، أن دخول المرأة إلى الفضاء المسرحي لم يكن مجرد تحويل "الدور" من جسد ذكوري إلى جسد أنثوي، بل عنى تحوّلًا في صورة الجسد نفسه داخل المخيال الجمعي؛ إذ غدا الجسد الأنثوي، بمجرد ظهوره على الخشبة، حاملًا لتاريخ من التهميش والرقابة، وبالتالي قابلًا لقراءة مركّبة حتى في حال تجسيد أدوار نمطية[٥٣]. وتذهب زيتون إلى أن كثيرًا من العروض العربية المبكرة التي منحت المرأة حضورًا دراميًا لم تكن نسوية بالمعنى النظري، لكنها فتحت الباب أمام تشكل أداء نسوي أكثر تركيبًا مع ظهور الممثلات والكاتبات والمخرجات في النصف الثاني من القرن العشرين[٥٤].

في هذا السياق، يميّز عوّاد علي بين "المسرح النسائي" و"المسرح النسوي": فالأول هو المسرح الذي تشارك فيه النساء تأليفًا وتمثيلًا وإخراجًا دون أن يكون بالضرورة حاملًا لرؤية نقدية جذرية، أما الثاني فهو مشروع فني وفكري «يشتغل على تعرية بنية القهر الذكوري وتمثيل المرأة بوصفها ذاتًا واعية، لا تابعًا لبطولة الرجل» كما يصفه[٥٥]. وقد صيغت في بعض الدراسات الحديثة عبارة دالّة تقول إن المسرح النسوي هو «أيقونة التمرّد على الواقع الذكوري ونصرة المرأة وقضاياها»[٥٦]، وهو تعريف ينعكس مباشرة على الأداء؛ إذ تتحوّل الممثلة في المسرح النسوي من أداة لنقل الحكاية إلى فاعل معرفي يستخدم جسده وصوته لتفكيك الصور الجاهزة عن الأنوثة أمام الجمهور.

في المسرح المصري، مثلًا، تُظهر دراسة شعبان عبد الكريم إسماعيل حول رؤية المرأة للعالم في المسرح النسوي المصري أن البناء الأدائي في أعمال بعض الكاتبات – ومنهن داليا بسيوني – يقوم على تعدّد الأصوات وكسر التسلسل الزمني والحائط الرابع[٥٧]. الممثلة هنا لا تؤدي شخصية واحدة مستقرة، بل تتنقّل بين أزمنة وخطابات: تتكلم بضمير "أنا"، ثم تتحول إلى "نحن" الجماعية، ثم تنزاح إلى موقع الراوية التي تعلّق على الشخصية من الخارج. هذا التعدّد في نقاط النظر يُترجَم، على مستوى الأداء، في تحوّلات سريعة في الإيقاع، وتغيّر نبرة الصوت وطريقة احتلال الجسد للفضاء، بحيث يغدو تركيب الشخصية النسوية قائمًا على إظهار الهوية بوصفها حركة دائمة لا تستقر على صورة واحدة[٥٨].

وتبيّن دراسات أخرى عن مسرحيات السجون والقهر السياسي – ولا سيما في قراءة شخصيات فتحية العسال – أنّ الأداء النسوي في هذه العروض اعتمد على ما يشبه "الكورَس النسوي": مجموعة من السجينات يتحركن في الفضاء كجسد واحد حينًا، ثم ينفصلن إلى أفراد ذوات تجارب مختلفة حينًا آخر[٥٩]. هذا البناء الجماعي للشخصية يجعل من الأداء وسيلة لتجسيد التناقض بين وحدة القهر وتنوّع السيرة؛ فالتكرار الحركي (الضرب على الأبواب، رفع الأيدي، ترديد الشعارات) لا يُستخدم بوصفه زخرفة، بل كآلية لكتابة أثر العنف على الجسد، وتكثيف تجربة السجن في إيماءات جسدية متواترة[٦٠].

أما المسرح الفلسطيني، فقد أضاف إلى أداء المرأة بُعدًا مرتبطًا بالاحتلال والمنفى. في كثير من النصوص والعروض، تُقدَّم المرأة بوصفها أمًّا لأسير أو شهيد، أو لاجئة تعيش فقدان المكان والهوية، أو شاهدة على استمرارية العنف[٦١]. وتبيّن دراسات عن صورة المرأة في النص المسرحي الشعري الفلسطيني أن الأداء النسوي هناك يميل إلى اقتصاد الوسائل: تكرار حركات يومية بسيطة –

كفتح النافذة، إعداد الخبز، ترتيب حاجيات الغائب – حتى تتحوّل هذه الحركات إلى طقس مسرحي يحمّل الجسد معنى الذاكرة والانتظار، فيغدو الأداء الجسدي بمثابة أرشيف حيّ للمعاناة والصمود(٦٢).

في المغرب وتونس، حيث شهد المسرح تجارب إخراجية حداثية اشتغلت على الصورة والسينوغرافيا، برزت تجليات خاصة لأداء المرأة المركَّبة. تشير عزيزة بن منصور إلى أن المسرح النسائي المغاربي اشتغل كثيرًا على ثنائية الماضي/الحاضر، فجرى في بعض العروض تقسيم الشخصية النسوية إلى مستويين: ممثلة تجسّد الحاضر، وأخرى تجسّد الذاكرة أو "الظل"، بحيث يدور بينهما حوار جسدي متوتر يكشف انقسام المرأة بين ما تعيشه وما تتذكّره(٦٣). وتوضح فاطمة درويش أن هذا التقسيم يتيح للعرض أن يجسّد التركيب النفسي للشخصية في صورة انقسام مجسّد في الفضاء، لا في وصف داخلي فقط؛ ففي لحظة الاعتراف، مثلًا، قد تجتمع الممثلتان في بقعة ضوء واحدة، لتظهر المرأة بوصفها وحدة متشظية تتوحّد مؤقتًا أمام الجمهور(٦٤).

وفي المسرح الخليجي، تتضاعف مركّبية الأداء النسوي بسبب القيود الاجتماعية الصارمة على ظهور المرأة في الفضاء العام. يلفت محمد العنزي – في دراسته عن صورة المرأة في المسرح الخليجي – إلى أن كثيرًا من العروض تقدّم المرأة في منطقة التوتر بين الاجتماعي والرمزي؛ فهي في آنٍ أم وزوجة وابنة، ورمز للوطن أو الذاكرة أو العرض الاجتماعي(٦٥). وتشير ابتسام الشمري، في قراءتها الثقافية لصورة الجسد المسرحي النسوي في المجتمع الخليجي، إلى أن أداء الممثلة يتحرك ضمن مساحة ضيقة من الحرية الجسدية، فيضطرّ إلى الاشتغال على "التلميح الدلالي" بدل "التصريح المادي": انحناءة بسيطة، أو خطوة مترددة نحو مركز الخشبة، أو تغطية مفاجئة للشعر، تتحول إلى إشارات على صراع الجسد مع منظومة الضبط الاجتماعي(٦٦).

وتقدّم دراسة عباس الحايك عن العروض النسائية المغلقة في الخليج نموذجًا آخر لمركّبية الأداء؛ إذ يصف ما يسميه «المسرح للنساء ومن النساء»، حيث تُقدَّم عروض نسائية أمام جمهور نسائي فقط، ما يتيح هامشًا أكبر لتجسيد قضايا الجسد والعنف المنزلي والتحرش(٦٧). غير أن هذه الحرية المشروطة لا تُلغي الرقابة تمامًا، لأن صور العرض وأخباره تنتقل إلى الفضاء العام عبر الإعلام ووسائل التواصل، فيظل جسد الممثلة موضوعًا للتفاوض المجتمعي حتى خارج الخشبة، وهو ما يضيف طبقة جديدة من التركيب إلى أداء الشخصية النسوية.

على مستوى السينوغرافيا، تُظهر دراسات حديثة أن تطور الفضاء البصري في العروض العربية أسهم في إعادة تشكيل أداء المرأة المركَّبة. فمع اتساع استخدام الإضاءة التعبيرية، والإسقاطات البصرية، والكتل المتحركة، لم يعد الجسد النسوي عنصرًا منفصلًا عن المشهد، بل صار جزءًا من "صورة مسرحية" تشتغل على مستوى مزدوج: مستوى الحضور الحي، ومستوى الرموز البصرية التي تحيط به(٦٨). تشير لمياء بوشناق إلى أن السينوغرافيا العربية المعاصرة استخدمت الضوء لتقسيم الجسد الواحد إلى مناطق نور وظل، أو لإبراز وجه الممثلة وإخفاء باقي الجسد، في إشارة إلى تجزئة حضور المرأة بين ما يُسمح بإظهاره وما يُفرض حجبه(٦٩).

وتقدّم تحليلات أخرى للصورة المسرحية أمثلة على عروض يُسقَط فيها على جسد الممثلة نص مكتوب أو أرشيف بصري (صور حروب، أو أخبار صحفية عن جرائم قتل النساء)، فيتحوّل الجسد إلى شاشة تحمل ذاكرة جمعية، لا فردية فقط(٧٠). في هذه الحالات، لا يعود أداء الشخصية النسوية المركّبة قائمًا على الحركة والصوت وحدهما، بل يندمج في شبكة من العلامات البصرية التي تضاعف دلالة الجسد وتربطه بتاريخ من العنف أو المقاومة.

من زاوية "لغة الجسد"، تبيّن دراسات سارة داود حول العروض النسوية المعاصرة أن الممثلات العربيات يلجأن غالبًا إلى "اقتصاد حركي" مقصود، بسبب ضيق المساحة المتاحة للحركة الجسدية المباشرة(٧١). فبدل حركات واسعة وصريحة، يعتمد الأداء على تفاصيل صغيرة: يد تُعصَر في طرف الثوب، كتف تنكمش في لحظة تهديد، ظهر يستقيم ببطء كعلامة على المقاومة. هذه التفاصيل، وفق داود، تتحول إلى شفرات دلالية تشير إلى انتقال المرأة من موقع الخضوع إلى موقع الرفض، دون الحاجة إلى خطابات مباشرة(٧٢).

يضاف إلى ذلك أن البحوث التي اشتغلت على الازدواج اللغوي في العرض المسرحي العربي كشفت عن دور مهم للغة في بناء الشخصية النسوية المركّبة. فالعروض كثيرًا ما توزّع خطاب المرأة بين الفصحى والعامية: تُستخدم الفصحى في مواضع التنظير أو الخطاب الرسمي، بينما تُستخدم اللهجة المحكية في لحظات الكشف النفسي أو الاعتراف(٧٣). وتُظهر دراسة جماعية حول "صورة المرأة والازدواج اللغوي في العرض المسرحي العربي" أن هذا التبدّل اللغوي يعمل بوصفه آلية لتمييز "الذات كما يريدها المجتمع" عن "الذات كما تعبّر عن نفسها"، أي أنّ اللغة نفسها تتحول إلى فضاء للصراع بين قناع اجتماعي وصوت داخلي(٧٤).

وفي مستوى الصوت والصمت، تبيّن بحوث متعدّدة أن الصوت الأنثوي في المسرح العربي ظلّ تاريخيًا موضوعًا للضبط الاجتماعي، وأن ما يظهر منه على الخشبة ليس إلا الجزء الذي يمرّ من خلال "فلتر" أخلاقي عام(٧٥). لذلك تلجأ الممثلات في كثير من العروض إلى ما يمكن تسميته "التقشف الصوتي": تكرار كلمة واحدة بحمولة انفعالية متصاعدة، أو قطع الجملة في منتصفها، أو ترك لحظات من الصمت المديد بدل الاسترسال في الشكوى، بحيث يصبح الصمت نفسه جزءًا من المعنى(٧٦). وقد لخّصت فوزية ماهود هذا البعد بقولها إن «المرأة على الخشبة لا تُسمع فقط بما تقول، بل بما تُجبَر على السكوت عنه»(٧٧)، وهو ما يجعل الصمت في الأداء النسوي العربي علامة مزدوجة: دالًّا على القهر من جهة، ودالًّا على الاحتجاج من جهة أخرى.

ج – المقارنة بين الأداء العالمي والعربي

تكشف المقارنة بين أداء الشخصية النسوية المركّبة في المسرح العالمي ونظيره في المسرح العربي عن اختلافٍ جذري في شروط إنتاج الخطاب المسرحي، أكثر مما تكشف عن تفاضلٍ جمالي بين التجربتين. ففي السياق العالمي، ولا سيّما بعد تحوّلات القرن العشرين، انطلق التعامل مع جسد الممثلة وصوتها من افتراضٍ مسبق بشرعية حضور المرأة في الفضاء العام بوصفها ذاتًا فردية تمتلك حقّ التعبير عن نفسها، بينما ظلّ هذا الحضور في السياق العربي مشروطًا ببُنى اجتماعية ودينية وأبوية تجعل ظهور الجسد الأنثوي على الخشبة «قضية» بقدر ما هو «خيار فني»(٧٨). ومن ثمّ، فإن مركّبية الأداء النسوي في الحالتين تتأسّس على منطلقين معرفيَّين مختلفين: جسدٌ يُفترض أنه حرّ ثم يُستثمر فنّيًا، في مقابل جسدٍ خاضع للرقابة يُحاول الفنّ انتزاع هامش حركة له.

تُظهر دراسات الأداء العالمية أنّ تطوّر نظريات التمثيل – من الواقعية النفسية إلى الملحمية، ثم إلى مسرح الصورة ودراسات الأداء – انطلق من سؤال «كيف يُنتج الجسد معنى؟»؛ أي كيف يمكن لجسد الممثلة وصوتها وحضورها في الفضاء أن يتحوّل إلى مركز لإنتاج الدلالة، لا مجرّد حامل للنص(٧٩). بينما انشغلت الدراسات العربية، في قراءتها لأداء المرأة، بسؤال موازٍ: «كيف ينجو هذا الجسد وهو ينتج معنى؟»؛ أي كيف يمكن للممثلة أن تجسّد شخصية نسوية مركّبة وهي تتحرك داخل منظومة رقابية واجتماعية حادّة، تجعل كل خطوة وإيماءة ونبرة موضع مساءلة أخلاقية قبل أن تكون موضوعًا للتحليل الجمالي(٨٠). هذا الفرق في السؤال ينعكس مباشرة على طبيعة الأداء؛ ففي حين تميل التجارب العالمية إلى تعرية الجسد وتفجير طاقاته، تميل التجارب العربية إلى ترميزه وتكثيف دلالاته.

على مستوى بناء الشخصية من الداخل، تُظهر التطبيقات العالمية للاّتجاه الواقعي، منذ إبسن وتشيخوف، أنّ المركّبية النسوية تُشتقّ من التاريخ الفردي للشخصية؛ فالمرأة هناك تُقرأ بوصفها ذاتًا نفسية تبحث عن معنى وجودها، حتى حين تتقاطع مع قضايا المجتمع أو السلطة أو الجندر(٨١). أما في المسرح العربي، فتؤكد دراسات مثل دراسة آمنة زيتون حول المرأة في المسرح العربي المعاصر أنّ الشخصية النسوية غالبًا ما تُبنى من الخارج إلى الداخل؛ إذ تُحمَّل منذ البداية ثقل الجماعة، فتكون «صوتًا للنهضة»، أو «رمزًا للوطن»، أو «صورة للمقهورين»، ثم يُشتقّ منها لاحقًا البعد النفسي(٨٢). وبذلك تصبح المرأة على الخشبة العربية فردًا–جماعة في الوقت نفسه، ما يجعل مركّبيتها ناتجة عن تراكب الطبقة الفردية على الطبقة الرمزية، لا عن استقلالهما.

هذا التباين يظهر بوضوح في طبيعة «الحمولة الدلالية» للجسد المؤدّي. ففي المسرح العالمي، كما تقترح دراسات «سرد الجسد الأنثوي»، يتعامل الأداء مع الجسد بوصفه مادة تجريبية مفتوحة؛ يمكن كشفه، تعريته، تشويهه، مضاعفته عبر الصورة، أو تفكيكه عبر تقسيم الشخصية بين أكثر من جسد وصوت، دون أن يتحوّل ذلك بالضرورة إلى صدمة أخلاقية، لأن الجسد مقبول اجتماعيًا

بوصفه موضوعًا للفن[٨٣]. أما في المسرح العربي، فتُجمِع قراءات عدّة – من فوزية ماهود إلى بيداء علي حسين – على أن جسد الممثلة يظلّ محكومًا بحدود صارمة، ما يدفع العروض إلى الاشتغال على «الترميز الجسدي»: انكماش الكتفين، شدّ العباءة، طريقة حمل الحجاب، حركة اليد حول الفم، الوقوف على الحافة بدل المركز[٨٤] ... كلها تفاصيل صغيرة تتحوّل إلى شفرات تعبّر عن التردّد، والقهر، والرغبة المكبوتة، من دون اللجوء إلى كشف صريح للجسد.

ويتصل بذلك اختلاف آخر في فلسفة الصمت والصوت. ففي العروض العالمية، ولا سيّما في الاتجاهات التجريبية، يُعامَل الصوت بوصفه مادة قابلة للتحوير والتكسير؛ الصراخ، والتنهيد، والتنفس المقطّع، والغناء خارج السلم، كلها تُستخدم لكشف ما تعجز اللغة المعيارية عن قوله[٨٥]. كما تُعامَل فترات الصمت بوصفها اختيارًا جماليًا واعيًا، يُملأ فراغه من قبل المتلقي في ضوء معرفته بسياق الشخصية والعالم المسرحي. في المقابل، تبيّن دراسات عربية عن «جماليات الأداء الصامت» أن الصمت في عروض كثيرة ليس فقط أداة جمالية بل أيضًا إستراتيجية اجتماعية؛ فهو يعبّر عن حدود المفصح عنه في المجتمع، وعن خوف الممثلة من تجاوز ما هو متاح من حرية الكلام[٨٦]. ومن ثمّ يصبح الصمت – في السياق العربي – مركّبًا بدلالاته: فهو في لحظة قهر، وفي أخرى احتجاج، وفي ثالثة تواطؤ اضطراري مع منظومة لا تسمح بالقول المباشر.

وعلى مستوى اللغة، تميل العروض العالمية إلى الاشتغال على لسان واحد (الإنجليزية، الفرنسية، إلخ)، مع ما يتيحه ذلك من إمكان اللعب على مستويات السجلّ اللغوي (رسمي/دارج، شعري/يومي). أما المسرح العربي، فغالبًا ما يتحرك ضمن «ازدواج لغوي» واضح: الفصحى في مناسبات الخطاب والخطبة، والعامية في لحظات الاعتراف والانكسار[٨٧]. وتذهب دراسات مثل دراسة شعبان إسماعيل عن المسرح النسوي المصري ودراسة محمد كامل عن الإبداع المسرحي النسوي إلى أنّ هذا التبدّل بين الفصحى والعامية ليس عفوياً، بل يمثل انشطارًا بين «الذات كما يجب أن تُقدّم» و«الذات كما هي في تجربتها اليومية»[٨٨]. ومن هنا تتخذ مركّبية الشخصية النسوية بعدًا لغويًا؛ فالمرأة تتحدّث بصوتين: صوت الجماعة الملتزم بالخطاب الرسمي، وصوت الذات المجروحة الذي لا يجد ملاذًا إلا في اللهجة اليومية.

وتختلف أيضًا علاقة الأداء بالمتلقي بين السياقين. فالدراسات الغربية في «جمالية التلقي» ترى أن كسر الحائط الرابع واستدعاء الجمهور إلى داخل اللعبة المسرحية هما جزء من مشروع جعل المتفرّج «شريكًا في إنتاج المعنى»، كما في المسرح الملحمي أو في كثير من العروض النسوية التي تعتمد الاعتراف المباشر[٨٩]. في السياق العربي، كما يوضح محمد محمد تقي في دراسته عن جمالية التلقي في العرض المسرحي، يضطرّ العرض إلى إدارة «تفاوض مزدوج»: تفاوض مع النص من جهة، وتفاوض مع حدود المقبول اجتماعيًا من جهة أخرى؛ فالممثلة لا تواجه الجمهور بوصفه متفرّجًا فقط، بل بوصفه ممثِّلًا لقيم أخلاقية يمكن أن ترتدّ على حياتها خارج الخشبة[٩٠]. ولهذا غالبًا ما يتّسم كسر الحائط الرابع في العروض العربية بدرجة من الحذر؛ إذ يُقدَّم في صورة مونولوج موجّه للجمهور، لكنه محكوم بلغة مضبوطة، أو في صورة نظرة طويلة صامتة تُحمِّل المتلقي مسؤولية ما يجري دون اتهام مباشر.

ومن زاوية البناء السينوغرافي، يميل المسرح العالمي الحديث إلى التعامل مع الإضاءة والكتل والوسائط المتعددة بوصفها امتدادًا مباشرًا للجسد، بحيث يُعاد تشكيل صورة المرأة عبر الظلال، والإسقاطات، وتقنيات الفيديو، في إطار ما يسمّيه بعض الباحثين «مسرح الصورة»[٩١]. أما في العروض العربية المعاصرة، فيُلاحظ – كما يشير منذر العيساوي ومنار جاد الرب – أن السينوغرافيا باتت تؤدي دور «البديل الرمزي» عن حرية الجسد؛ فالضوء يقسم جسد الممثلة إلى نصف مضاء ونصف معتم، أو يحصرها في مربع ضيق من الإنارة، أو يحوّل ظلها إلى صورة مكبّرة على الجدار، بما يضاعف الإحساس بالمراقبة والحصار[٩٢]. وتُسقَط أحيانًا على جسد المرأة صور الحرب أو نصوص قانونية أو شعارات سياسية، فيتحول الجسد إلى شاشة تعبّر عن تاريخ القهر، من دون الحاجة إلى إظهار أي جانب حسيّ صادم.

هذا الاختلاف في توظيف السينوغرافيا يرتبط، بدوره، بالمسافة بين التقني والجمالي. فبحسب دراسات سامي علي حسين عن ثنائية التقني والجمالي، يشتغل العرض العالمي – في كثير من نماذجه – على تحويل مهارات الممثلة الجسدية والصوتية إلى «عرض

لقدرة الأداء»، بينما تسعى العروض العربية إلى إخفاء هذه المهارات أحيانًا تحت قناع البساطة، حتى لا تُتَّهم بالاستعراض أو «الجرأة» الخارجة عن مألوف الذائقة[٩٣]. ومع ذلك، تكشف قراءات تطبيقية لعروض عربية نسوية أن هذه البساطة الظاهرية تخفي وراءها تدريبًا وتقطيعًا دقيقين؛ فاقتصاد الحركة واختيار لحظة الصمت وضبط حقل الضوء ليست عشوائية، بل جزء من «جماليات التعويض» التي تلجأ إليها الممثلة لتعويض ما لا تستطيع قوله أو فعله صراحة[٩٤].

ومن الفوارق الجوهرية بين السياقين أيضًا طبيعة «الذات» التي يجري تمثيلها. ففي المسرح العالمي، ولا سيّما في العروض النسوية الغربية، تُقدَّم المرأة غالبًا بوصفها ذاتًا فردية تحكي تجربتها الخاصة: طفولة، جسد، عنف، رغبة، عمل[٩٥]. وقد تتقاطع هذه التجربة مع تجارب نساء أخريات، لكنها تُؤسَّس أولًا على حقّ السيرة الذاتية والاعتراف. في المقابل، تبيّن دراسات مثل دراسة ماهود والخاقاني عن الخطاب المسرحي النسوي في النصوص العربية أن المرأة على الخشبة العربية غالبًا ما تحمل فوق كتفيها «تفويضًا تمثيليًا» للجماعة؛ فهي لا تحكي عن نفسها فقط، بل عن الفقراء، أو المهجّرين، أو السجينات، أو الفلسطينيات، أو المرأة العربية «عمومًا»[٩٦]. ومن هنا تنشأ مركّبية إضافية: الشخصية الفردية مجبرة على أن تكون «نموذجًا» في الوقت نفسه، ما يخلق تناقضًا بين خصوصية التجربة وعمومية الرسالة.

ويتجلّى هذا في موضوع الرفض والاحتجاج. فالدراسات التي تناولت «تمظهرات الرفض في النص والعرض النسوي العربي» تشير إلى أن العروض كثيرًا ما تتجنّب خطاب المواجهة المباشر مع السلطة السياسية أو الدينية، وتلجأ بدلًا من ذلك إلى بناء صور رفض «منخفضة الصوت» لكنها عالية الدلالة[٩٧]. فقد تتمثّل المقاومة في رفض المرأة الجلوس كما يريد الآخرون، أو في إصرارها على الوقوف في مواجهة الجمهور، أو في امتناعها عن النطق بكلمة متوقَّعة في لحظة درامية، أو في تمزيق ورقة أو حجاب بطريقة إيحائية[٩٨]. في المقابل، يسمح السياق العالمي – في كثير من الأحيان – بخطاب رفض صريح، يمرّ عبر الشتائم المباشرة، أو فضح العنف الجنسي على الخشبة، أو استخدام العري كأداة صادمة، من دون أن يعني ذلك غياب الترميز أو التعقيد، لكنه يظلّ متحرّرًا من الخوف من العقاب الاجتماعي المباشر.

كما تُظهر المقارنة اختلافًا في طبيعة العلاقة بين العرض والمؤسّسة. فالبنية المؤسسية للمسرح في الغرب، سواء عبر المسارح القومية أو المستقلّة، توفر هامشًا واسعًا لتجارب نسوية أو جندرية صريحة، وتحتضن في كثير من البلدان مهرجانات وفضاءات مخصّصة لمسرح المرأة[٩٩]. أما في العالم العربي، فإنّ العروض النسوية كثيرًا ما تُنتَج في فضاءات هامشية أو مهرجانات متخصّصة، أو تُقدَّم في عروض مغلقة (كما في بعض التجارب الخليجية «من النساء وللنساء»)، ما يجعل خطابها محاصرًا من البداية بجدار مؤسسي لا يسمح بتوسّع تلقّيها[١٠٠]. وهذا ينعكس على الأداء؛ فالممثلة العالمية تخاطب جمهورًا متعدّدًا يُفترض أنه «مهيّأ» لتلقي خطابها، بينما تخاطب الممثلة العربية جمهورًا مهتزّ الشرعية تجاهها أصلاً، ما يجعل كل إيماءة بمثابة اختبار لهذه الشرعية.

ولا يعني ما سبق أن مركّبية أداء الشخصية النسوية في المسرح العربي أقلّ عمقًا من نظيرتها العالمية؛ بل يمكن القول إنها مركّبية «مضغوطة تحت ضغط ثقافي»، في مقابل مركّبية «متمدّدة تحت سقف حرية» في السياق العالمي. فحين تمتلك الممثلة العالمية حرية جسدية وصوتية واسعة، تستطيع أن توزّع تعقيد الشخصية على مساحات متعدّدة من الأداء، من دون خوف من الاصطدام بمنظومة قيمية خانقة؛ أما الممثلة العربية، فتُضطرّ إلى تكثيف هذا التعقيد في تفاصيل صغيرة، وفي ترميزٍ عالٍ، وفي اقتصاد حركي وصوتي، ما يجعل القراءة النقدية لهذا الأداء أكثر احتياجًا إلى تفكيك الشفرات الثقافية التي يعمل ضمنها[١٠١].

في ضوء ذلك، يمكن القول إنّ المقارنة بين الأداء العالمي والعربي ليست مقارنة «تقدّم وتخلّف»، بل مقارنة «سياقين معرفيَّين وجماليين»: سياق ينطلق من افتراض ذات أنثوية حرّة تُجرِّب جسدها وصوتها كما تشاء، وسياق يجعل من الجسد نفسه موضوع نزاع ومحلّ تفاوض دائم بين الفنّ والمجتمع. وهنا يبرز المسرح العراقي – في ضوء الدراسات التي تناولت جماليات الأداء النسوي فيه – بوصفه نقطة التقاء بين هذين المستويين: فهو من جهة ينهل من منجز النظريات العالمية في الجسد والصورة والتلقي، ومن

جهة أخرى يتحرّك داخل واقعٍ مثقل بالحروب والعنف والقيود الاجتماعية، ما يجعل أداء الشخصية النسوية المركّبة فيه مختبرًا خاصًا لفهم كيفية إعادة تدوير الإرث العالمي داخل شروط عربية محلّية شديدة التعقيد(١٠٢).

المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري

١- تتجلى الشخصية النسوية المركبة بوصفها بنية تحمل توترات ثنائية مثل: الهامش/المركز، الانكسار/المقاومة، الجسد/الروح.

٢- لا تُقرأ الشخصية النسوية في العرض من الحوار وحده، بل عبر شبكة من العلامات تشمل الجسد، والفضاء، والضوء، والصوت، والصمت، والإيقاع.

٣- يسهم الإخراج في إعادة كتابة الشخصية النسوية من خلال التكوين البصري والتنظيم الحركي والسينوغرافيا.

٤- يتجلى الجسد الأنثوي في العرض بوصفه نصًا بصريًا مستقلًا يكشف الدلالة بقدر ما يكشفها النص المكتوب.

٥- تبرز مركّبية الشخصية النسوية حين تتقاطع الرؤية التأليفية مع الرؤية الإخراجية في إنتاج صورة متعددة الطبقات داخل العرض المسرحي.

الدراسات السابقة

١- دراسة رسل خلفة كاظم البكري

العنوان:

«النقد النسوي وتمثلاته في النص المسرحي العراقي: مسرحية سبايا بغداد أنموذجًا»(٦).

موضوع الدراسة:

قراءة تمثلات المنظور النسوي داخل نص مسرحي عراقي محدد، ورصد كيفية بناء المرأة والجندر بوصفه خطابًا داخل النص.

علاقتها بالبحث الحالي:

تمنح هذه الدراسة أساسًا محليًا لقراءة التمثيل النسوي داخل النص العراقي، بينما يتميز البحث الحالي بكونه ينتقل من النص إلى العرض، أي تتبع تجليات الشخصية النسوية المركبة بين التأليف والإخراج في عرض مسرحي عراقي.

٢- دراسة نداء حاتم خضير ومحمد فضيل شناوة

العنوان:

«جماليات سرد الجسد الأنثوي في العرض المسرحي»(٧).

موضوع الدراسة:

دراسة الجسد الأنثوي بوصفه سردًا بصريًا داخل العرض المسرحي، وكيف تنتج الحركة والإيماءة والفضاء معنى يتجاوز المنطوق.

علاقتها بالبحث الحالي:

تعد هذه الدراسة من الأقرب منهجيًا لأنها تنطلق من العرض وتقرأ الجسد بوصفه علامة منتجة، ويستثمرها البحث الحالي عند تتبع تجليات الشخصية النسوية المركبة عبر الجسد والصوت والصمت والفضاء في مسرحية ترنيمة الانتظار.

عينة البحث

مسرحية ترنيمة الانتظار

سنة العرض: ٢٠٢٤

سيناريو العرض والإخراج: علي حبيب

عن نص: مثال غازي

كوريوغراف: محمد كاظم أندومي

مكان العرض: بغداد / المسرح الوطني

وقد اختيرت هذه العينة لارتباطها المباشر بموضوع البحث، ولإمكان تطبيق مؤشرات الإطار النظري عليها بوضوح.

منهج البحث

انتهج الباحثان المنهج الوصفي–التحليلي؛ وذلك لوصف خصائص الظاهرة المدروسة في العينة المختارة، ثم تحليلها وفق مؤشرات الإطار النظري للكشف عن آليات بناء الشخصية النسوية المركبة ودلالاتها في العرض المسرحي.

أداة البحث..

اعتمد الباحثان على المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري أداةً في تحليل العينة، وتم تنظيم هذه المؤشرات في بطاقة تحليل تضمنت: البعد النفسي، والاجتماعي، والفكري، والثنائيات الضدية، وشبكة العلامات السيميائية (الجسد/الفضاء/الضوء/الصوت/الصمت)، بما يضمن اتساق التحليل.

تحليل العينة

مسرحية ترنيمة الانتظار عن مسرحية الكاتب العراقي مثال غازي في انتظار فلادمير، وفلادمير هي إحدى شخصيات مسرحية في انتظار غودو للكاتب العبثي صموئيل بيكيت، وقد جاءت المعالجة لتشتغل على مسألة الانتظار عبر أسئلة وجودية تحاكي فكرة المنقذ والخلاص، مناغمة بين الديانات عبر طقوسها المعروفة برمزية سمعية–مرئية، جعلت الجسد يشظّي فيها اليأس(١٧).

ويأتي هذا الاشتغال امتدادًا لتحول صورة المرأة عالميًا من نموذج رمزي ثابت إلى جسد/ذات تُنتج معناها عبر الفعل واللغة والطقس.

تجسد عرض (ترنيمة الانتظار) تمازجًا صيروريًا بين ما هو واقعي وما هو خيالي، بوصفه بناءً دراميًا مركبًا لا يشتغل على فكرة واحدة أحادية، بل على تشابك أبعاد نفسية وفكرية واجتماعية تُقارب صورة الإنسان الواقعي في توتراته الداخلية وخبراته الجمعية؛ وهو ما يجعل حضور الشخصية . ولا سيما النسوية منها . حضورًا دلاليًا مفتوحًا يتجاوز كونها "دورًا" إلى كونها بنية حاملة للتناقضات والتحولات. ومن هنا تتحدد "مركبية" الشخصية النسوية في العرض بوصفها طاقة اشتباك بين ثنائيات متحركة (هامش/مركز، انكسار/مقاومة، جسد/روح)، تتجلى لا عبر الحوار وحده، بل عبر الفعل الأدائي والتشكيل السينوغرافي وما ينتج عنهما من علامات قابلة لتعدد التأويل.

كما أن التناغم بين الصورة الزمانية والمكانية تحررت منه فكرة العرض، فصورة الولادة الجماعية التي تؤول لأكثر من قراءة . ما بين إيضاح فكرة الخرطوم: هل هو معمل الإنتاج البشري في جسد الأنثى أم في جسد الحياة؟ وهل هي ولادة تنتظر الحياة أم موت ينتظر الولادة؟ . تكشف عن أن العرض يشتغل على جدلية الوجود بوصفها سؤالًا مركبًا، وأن "الانتظار" هنا ليس حدثًا سرديًا بسيطًا بل آلية إنتاج للمعنى تُحيل إلى انتظار الخلاص في مصير مجهول. وبهذا يتولد تصور أداء الشخصية النسوية المركبة داخل العرض، لأن الجسد الأنثوي لا يُقدَّم كمعطى ثابت، بل كنص بصري مستقل تُقرأ علاماته عبر وضعه في الفضاء، وتوزيع الضوء، وإيقاع الحركة، والصمت/الصوت، بما يجعل الشخصية وحدة سيميائية مفتوحة تُفهم عبر شبكة من العلامات لا عبر تعريف مباشر. ورغم أن العرض يشتغل على الإنسان بوصفه كينونة كلية، إلا أن "النسوي" يتبدّى هنا بوصفه جسرًا بين الخاص والعام: فالجسد الأنثوي حين يُقدَّم داخل طقس الانتظار لا يظهر كفرد معزول، بل كعلامة على ذاكرة اجتماعية تُثقلها الأعراف والسلطة، وتدفعه إلى التعبير بالترميز لا بالتصريح. وبذلك تتأسس مركّبية المرأة عبر توتر (هامش/مركز) و(قيد/تحرر) داخل فضاء يراقب الجسد ويضبطه رمزيًا.

حيث جاء العرض عبارة عن لوحة سينوغرافية تجسدت بتشكيل نصي سمعي مرئي كوريوغرافي مشترك قبل أن يتجسد بتشكيلاتها الجسدية المتناثرة بين المؤدين الذين ابتعدوا بعد ثانية من الاشتباك عند بداية العرض مباشرة، وعبر هذا التشكيل الذي بدأت بأنامل المؤلف وبخيال المخرج وبرؤية مصمم السينوغرافيا وبتصميم الكوريوغراف انبتت صورة الصراع الداخلي للإنسان منذ لحظة ولادته،

وهو ما ينسجم مع أن تركيب الشخصية في المسرح يتجلى أدائيًا لا سرديًا فقط، وأن الجسد هنا هو مركز إنتاج الدلالة، لا مجرد حامل محايد لها (ينظر: صورة رقم١).

صورة رقم ١

جاءت تشكيلات الأداء الجسدي عند مصمم الكيروغراف (اندومي) بتصميمات صورية تباغت رؤية المتلقي بين اللانظام الحركي تارة ونظامية الحركة تارة أخرى، فالإنسان عبارة عن صراع داخلي وخارجي وفي تغير مستمر، بما يكشف أن الهوية الأدائية ليست كتلة صلبة بل فسيفساء من الحالات والانفعالات. وتشكلت في الصراع الخارجي بين صور متناثرة الأداء وهي التي يكون فيها المؤدين في حالة تباعد بينهما: أحدهم على يمين الخشبة والآخر في يسارها، يجتمع بينهما مسار الحركة وفق خط أفقي ليتوازن الجانب المرئي من اللوحة المسرحية لمفهوم الصراع؛ وهنا يتحول توزيع الكتل في الفضاء إلى "جملة دلالية" تُقرأ بصريًا بوصفها علامة على توتر العلاقة بين الذات والعالم.

ويجتمعان معًا عند الاقتراب من الستارة التي تنزل وتصعد بين الحين والآخر ليتشكل منها جسد آخر جمعي، يجتمع فيه خطاب سيكولوجي موحد هو الصراع الداخلي للإنسان، فتظهر أداءات المؤدين والمؤديات الذين يخرجون منها الأيادي والرؤوس فقط؛ لتظهر النزعات الداخلية للإنسان وفكرة قيود الجسد الأنثوية والذكورية التي تقيد الذات في الكثير من الأحيان. وبذلك تصبح الستارة "جسدًا جمعيًا" يحمل ذاكرة القهر والانتظار، بينما الأعضاء الظاهرة ليست سوى شظايا لذات متشظية؛ الأمر الذي يرسخ أن الشخصية النسوية (وغيرها) تُبنى هنا من خلال العلامة الأدائية: الإيماءة، العضو الظاهر، الإيقاع، والانقطاع، لا من خلال سيرة مكتملة أو خطاب مباشر. كما أن هذا الاشتغال يجعل المرأة داخل العرض جسرًا بين الخاص والعام؛ إذ تُقرأ علامة جسدها بوصفها دلالة على مصير الإنسان كله في ظل منظومات ضغط ورقابة ورغبة في الخلاص، فتتضاعف حمولة الشخصية من فردية إلى جمعية.

لتقابلها في المقدمة صورة الصراع الحقيقي للإنسان في حياته الواقعية بأسلوب امتزج بين الصورة الداخلية والخارجية للإنسان تتناغم مع ما استهوته التوجهات التشكيلية في المسرح الغربي الحديث والمعاصر بأساليب الاشتغال البصري تبعًا للمعايير الجمالية المناطة لطبيعة العمل المسرحي. مما يخلق صورًا بصرية ترتسم للفضاء الأدائي تباينًا في أداء الأجساد بين صورة الإنسان في المقدمة وصورة نزاعاته الداخلية في وسط الوسط للمسرح، وصورة عمق المسرح الذي جمع بين الشاشة السينمائية كمنظور وبين المؤدين الذين أصبحوا كمرآة عاكسة لصورة الإنسان في مقدمة المسرحية بتوحيد الحركة الأدائية بين الاثنين. وهنا يظهر الجسد بوصفه مادة معرفية: ما يُرى على الخشبة ليس تمثيلًا للحكاية فحسب، بل تفكيك لآليات تشكل القهر والخوف والانتظار داخل الإنسان.

فصورة المرآة ذات الأداء الجسدي المركب هي صورة تكشف التشابه في فكرة الطرح الأزلية وهي فكرة (المنقذ– المخلص) بين أغلب الأديان، والتي توضح أن الإنسان بتعدد ثقافاته وديانات وإن اختلفوا فيما بينهم لكنهم يتوحدون بعامل مشترك وهو الجسد؛

وهذا التوحيد لا يلغي الاختلاف، بل يجعله قابلاً للقراءة ضمن منظومة علامات مشتركة تتجسد في الطقس والحركة والإيقاع (ينظر: الصورتان ٢–٣).

صورة رقم ٢

صورة رقم ٣

ابتعدت البنية الحركية عن تكوينها التموجي في أغلب لوحات العرض، لفرضية البنية الدرامية لفكرة النص المسرحي وهي الانتظار، فجاءت الحركة بتكوين أفقي وعمودي في أغلب حركات الجزء العلوي (اليدين) لكلا الجنسين. وهذا الاقتصاد في الحركة واتجاهاتها لا يبدو عفويًا، بل يعمل بوصفه ترميزًا أدائيًا؛ إذ تتحول اليدان إلى "لغة" تُعبّر عن التعلق والانفلات والتردد، وهو ما ينسجم مع أن الشخصية المركبة لا تُختزل في سمة واحدة، بل تُفاجئ المتلقي بتحولاتها الداخلية وبُعدها اللاخطي. كما أن الاشتغال على الجزء العلوي من الجسد يُحيل ضمنيًا إلى أن الجسد . بوصفه مجالًا للسلطة والضبط . قد يُجبر على نقل معناه عبر تفاصيل دقيقة لا عبر انفجارات جسدية واسعة.

وفي صورة أخرى ثنائية التشكيل لدى المؤدين الاثنين الذين يستخدمون الأجزاء السفلى (الأقدام) يتقربون إلى تمارين رياضة (الكونغ فو) يتناغم معهم دقات الساعة التي رافقتهم منذ بداية العرض مع إظهار صورة ماكينة الساعة عبر المنظور السينمائي في الفضاء المسرحي، فتوحَّد الإيقاع السمعي والمرئي للحركة مظهرًا جمالية هارمونية الجسد عبر تشكيلاته المختلفة مع الإيقاع المنضبط له وللموسيقى. وبهذا تصبح "الساعة" ليست عنصرًا سرديًا، بل علامة ضغط زمني تُعمّق إحساس الانتظار بوصفه قيدًا وجوديًا، ويغدو تكرار الإيقاع شكلًا من أشكال كتابة أثر الخوف والقلق على الجسد.

بالرغم من التشظي في اللوحات الكوريوغرافية في فضاء العرض، لكن وحدة الحركة في التشكيل الجسدي عبر (الستارة) بقيت متجانسة بمعطيات تشكيلية تتوجه نحو تكرارية الحركة واندماجها مع الوزن الموسيقي الإيقاعي الثابت والقريب لدقات الساعة، والتي تناغم نبضات القلب ذات النبضة القوية، والتي يتجسد منها صورة الخوف من الانتظار وفكرة التحرر من الجدار (الستارة) الفاصل بين الإنسان ومرآته. وهنا يتأسس الأداء على جدلية الجسد/الروح: فالجسد يتحرك في قيد الجدار، بينما الروح تُلوّح بالخلاص، فيتحول "الانتظار" إلى اشتباك بين الامتثال والرغبة في الكسر، وهو لبّ مركبية الشخصية.

فالجدار وإن يرمز عند المتلقي بنصب الحرية أو جدار خانق لحرية الجسد الذي يريد أن يتحرر منه الجسد الملاصق له كأيقونة لسنين طويلة، هو ذات الحاجز لدى جميع الأديان المؤمنة بطقسية المنتظر، باعتبار أن موت وظيفة الجسد يبدأ من تحرر الروح الذي يحسسها بماديتها عبر مخاطبته بالحركة الجسدية. وفي هذا المستوى، لا يعود الجسد مجرد أداة جمالية، بل يصبح "أرشيفًا" يحمل آثار القيد، وتغدو الإيماءة والوقفة والتكرار حوامل لمعنى يتجاوز المباشر إلى الرمزي.

لم يكتفِ العرض في مخاطبة الزمن الذي هو ثيمة المسرحية، إنما تجاوز (اندومي) عنصر الزمن في الكوريوغراف عبر تداخله من خلال المنظور الافتراضي (الستارة) في محاكاة سريالية في الأداء عبر تجسيد الإنسان المقطع؛ حيث إنه قسم المنظور الافتراضي إلى أربعة أجزاء: إذ يظهر الرأس من جزء وقدم من جزء ثاني، والثالث يدين فقط، أما الجزء الرابع مجموعة من الأيادي تلوح بكفوفها عابرة لعنصر الزمن في التصميم الحركي، ليشكل أعضاء جسدية متناثرة تتحرك كل واحدة منها بمعانٍ مختلة. وهذا التشظي الجسدي يُحيل إلى تشظي الهوية ذاتها؛ فالمرأة/الإنسان لا يُقدَّم بوصفه وحدة مستقرة، بل ككيان موزع بين دوافع وأصوات

وأعضاء، بما يكرّس قراءة الشخصية بوصفها بناءً سيميائيًا مفتوحًا. وبهذا يغدو "الاعتراف" في العرض اعترافًا جسديًا لا لغويًا؛ إذ تتحول الحركة إلى خطابٍ ذاتي يكتب نفسه من داخل الأداء، فتنتقل المرأة من موقع موضوع التمثيل إلى موقع ذاتٍ واعية تُفصح عبر الإيماءة والانقطاع والارتجاف عن جرحها، دون الحاجة إلى مونولوغ مباشر.

فقصد اللامألوف عبر الأعضاء البشرية التي كل منها تذهب بالإنسان إلى وادٍ مختلف عن الآخر، فالرأس بالرغم من هو مركز الإيعاز للحركة لم يستطع في تثبيت بقية أجزائه، والقدم بالرغم من هو يسير على الأرض أصبح يسير بشكل أفقي وفي الفضاء، ومجموعة الأيادي ليست لإنسان واحد الذي يعرف بأنه يملك يدين فقط، محولًا جدارية التحرير إلى جدار يبتعد عن فكرة الحرية إلى فكرة التشريح الجسدي؛ يخاطب فيها الواقع الافتراضي عبر الجدار إلى الواقع الذي قد يريده كل من يرغب بالحرية وهو تقطيع أجزائه. فأصبح التشكيل الجسدي هو تشكيل مغاير لفكرة الجسد عبر عنصر الزمن، بما يحيل إلى أن الخلاص قد يُرى بوصفه تفكيكًا مؤلمًا للذات قبل إعادة تركيبها (ينظر: صورة رقم ٤).

صورة رقم ٤

دخل (اندومي) من خلال عنصر الزمن إلى مفهوم الطقسية، إنما ذهب إلى أبعد من ذلك في الدخول إلى ميتاطقسية، عبر حركة المسير المنتظم الذي يعبره بالموسيقى العسكرية المصاحب للمسير (اليس يم) مجسدًا الدخول إلى فضاء المحكمة الأزلية التي رسمها بإيقاع المارشال وبدقات الطبول، فامتزج الميتاطقسي إلى ميتاالإنساني وهي فكرة الموت والحساب. وهنا تشتغل العلامة العسكرية لا بوصفها "زينة صوتية"، بل بوصفها دالاً على منظومة سلطة تُعيد إنتاج القيد، فيتحول الجسد إلى حقل اختبار بين البقاء والانكسار.

عبر انسجام المؤدين مع حبال المشنقة التي وضعت بين أرقابهم ليشد الواحد الآخر في حركة صورية تعبر لفكرة حب الحياة وأن كل شخص يحاول البقاء (ينظر: صورة رقم ٥). ودفع الآخر للذهاب في صورة العبد وهو يتعرض للضرب على ظهره للسير نحو اتجاه معلوم وهي منصة المحاكمة. وهنا تتضح المركبية بوصفها اشتباكًا بين كون الشخصية ضحية وكونها فاعلة داخل المنظومة ذاتها؛ فالسحب والشد ليسا مجرد حركة، بل تجسيد لعلاقات قهر تتداولها الأجساد.

صورة رقم ٥

تداخل التشكيل الجسدي مع سينوغرافيا العرض بتشابك سينوغرافي عبر العناصر التقنية المسرحية بعناصره المرئية والسمعية، فالاضاءة توظفت في رسم جغرافية الأداء الحركي من خلال بقع يجسد فيها المؤدي رسمه لصورة متداخلة بين التأويل والبينة، وبين

تشكيل البقع الضوئية في تداخل مع عنصر الزمن للفراغ على خشبة المسرح في لوحة تشكيلية في فضاء الأداء الجسدي (ينظر صورة رقم ٦)، مبينًا مدى جمالية وفاعلية العناصر التقنية في رسم الصورة الكوريوغرافية. وهنا تظهر السينوغرافيا بوصفها شريكًا في كتابة "نص الجسد"، إذ تُقسِّم الضوء/الظلمة حضور المؤدي إلى طبقات، وتمنح كل بقعة معنى نفسيًا واجتماعيًا، بما يعمّق قراءة الشخصية النسوية المركبة عبر ما يُسمح بإظهاره وما يُدفع إلى الظل.

ومن خلال قطعة القماش التي تنزل من أعلى المسرح لتشكل تشكيلًا في الأسس البنائية التكوينية للصورة المسرحية بأسلوب يتناغم مع الأداء ويلتمسه، فالخط الطولي والأفقي للإضاءة مع القماش وخط سيره من الأعلى إلى الأسفل وذو سطح ملمس ينتج منه نور هائج نتيجة الشدة الضوئية المتداخل مع سطح القماش منذ لحظة نزوله مع مصدر الضوء يجعل من الشكل ذو لوحة تكوينية متكاملة حتى في رسم الفراغات ما بين البقع (ينظر: الصورتان ٦–٧).. إن هذا التكوين لا يكتفي بإنتاج جماليات شكلية، بل يفعّل وظيفة دلالية: القماش/الضوء/الفراغ يتحول إلى استعارة بصرية عن الانتظار بوصفه ستارًا يفصل بين الذات ومصيرها، وبين الجسد وخلاصه.

صورة رقم ٦

صورة رقم ٧

اختزل (اندومي) مفهوم الديكور ببنائه كتلًا جسدية متنوعة في الخطوط، منها ما هو متماسك وبعدها يتشظى المسرح بأجساد مشظيه من كتلة الصورة الجسدية لأداء شخصيات نسوية مركبة، ومنها ما هو كتلة متحركة بصورة منفردة. وهذا الاختزال يؤكد أن الجسد في هذا العرض يقوم مقام الديكور، وأن الفعل الأدائي هو الذي يشيّد الفضاء ويعيد تعريفه في كل لحظة، فتتحول الشخصية إلى بنية تتحقق عبر الحضور الجسدي لا عبر وصف ثابت.

وذلك في رسمه للوحة ماكينة الساعة عبر تشكيل الأجساد وبصورة حركات دائرية متعاكسة ليغازل فيها مفهوم الانتظار، فرسم دائرتين الواحدة تسير مع عقارب الساعة والأخرى عكسها، وهي تقنية الماكنة الداخلية التي تحرك الساعة، مع رسم أداء منفرد لمؤدية وهي ترسم ميل الساعة المتحرك منذ الأزل وهي ترقص مع قطعة من القماش الأبيض لتجعل من اللون الأبيض أن يأخذ السيادة داخل فضاء يعتمه السواد في أزياء المؤدين، في رسم صورة الرحمة والنقاء والطهارة للجسد بأسلوب طقسي. وهنا يتأكد انتقال الدلالة من الكلمة إلى الصورة: الأبيض/السواد ليسا لونين فقط، بل ثنائية رمزية لجدل الخلاص/القيد، وبهذا تتكثف مركبية المرأة/الجسد بوصفها ساحة صراع بين طهر متخيَّل وسواد واقع ضاغط.

ناغم فيه لوحاته الكوريوغرافية التي مزج فيها الطقوس الدينية ما بين الزرادشتية والمسيحية والمسلمة وحتى دخل في طقسيات مذهبية جمعت فلسفة الأداء التعازي الشعائرية، ليثبت أن الروح هي التي تحرك الجسد ليرسم مادية الصورة عبر الحركة ، وبالرغم من الأداء الباهر للمؤدين ممثلين وممثلات خلال العرض، لكن تواجدت ثلمة سلبية عليهم وهي في تقديم التحية في نهاية العرض، فالتحية هي إحدى المكونات الأساسية للعرض المسرحي عامة، وفي عروض الكوريوغراف خاصة لما يتمتع به العرض من أداءات حركية جماعية كانت أو فردية؛ فعلى الكادر الأدائي أن يكونوا ذات تركيز عالٍ في رسم لوحة تشكيلية تعزز لوحات العرض إن لم

تكن أكثرها إبهارًا. فالتحية هي فسحة ما قبل خروج المتلقي من ثيمة العمل الفني يعبر من خلالها شكره للكادر ومن خلالها يدرك الكادر مدى تأثير العمل على المجتمع. وهنا تكون لحظة ما قبل النهاية.

النتائج

١- تبيّن أن الشخصية النسوية في ترنيمة الانتظار تتحدد بوصفها بنية تتشابك فيها الأبعاد النفسية والفكرية والرمزية، ولا تُفهم من بعد منفرد.

٢- ثبت أن مركّبة الشخصية النسوية في العرض بُنيت على ثنائيات متحركة، أبرزها: القيد/التحرر، الجسد/الروح، الهامش/المركز.

٣- أظهر التحليل أن التأليف وضع الأساس الدلالي للشخصية النسوية من خلال فكرة الانتظار والخلاص، في حين أعاد الإخراج صياغتها بصريًا وحركيًا داخل فضاء العرض.

الاستنتاجات

١- إن الشخصية النسوية المركبة في ترنيمة الانتظار لا تُقرأ من النص وحده، بل من التفاعل بين التأليف والإخراج داخل العرض المسرحي.

٢- يؤكد تحليل العينة أن الإخراج المسرحي لا ينقل الشخصية النسوية كما هي، بل يعيد إنتاجها عبر الجسد، والفضاء، والضوء، والعلامات السينوغرافية.

٣- تكشف العينة أن العرض المسرحي العراقي المعاصر قادر على صياغة شخصية نسوية مركبة عبر التشكيل الطقسي والبصري، من دون الاعتماد على الحوار المباشر وحده.

التوصيات

١- الإفادة من التكامل بين التأليف والإخراج عند دراسة الشخصية النسوية في العروض المسرحية، وعدم الاقتصار على المستوى النصي وحده.

٢- توجيه مزيد من الاهتمام إلى دراسة الجسد النسوي والسينوغرافيا بوصفهما عنصرين أساسين في إنتاج دلالة الشخصية داخل العرض المسرحي.

٣- العناية بتوثيق العروض المسرحية العراقية المعاصرة؛ لما توفره من نماذج تطبيقية مهمة لدراسة تجليات الشخصية النسوية المركبة.

المقترحات

يقترح الباحثان دراسات لاحقة يمكن أن تستكمل مسار هذه الدراسة وتفتح آفاقًا جديدة، ومنها:

١- دراسة مقارنة لبناء الشخصية النسوية المركبة بين المسرح العراقي ومسارح عربية أخرى للكشف عن أثر اختلاف السياقات الثقافية والاجتماعية والسياسية في تشكيل المركّبة.

٢- بحث مستقل عن "الجسد النسوي بوصفه نصًا بصريًا" في العروض العراقية المعاصرة وربطه باستراتيجيات الرقابة والترميز والاقتصاد الحركي، بوصف الجسد قناة مركزية لإنتاج الدلالة.

٣- دراسة تطبيقية تقارن نصوصًا مسرحية عراقية بعروضها المنفّذة لقياس انتقال المركّبة من الكتابة إلى التجسيد، وتحديد ما يضيفه الأداء والسينوغرافيا إلى بناء الشخصية.

الهوامش:

١ – زيتون، آمنة. المرأة في المسرح العربي المعاصر، رسالة ماجستير، جامعة العربي بن مهيدي – أم البواقي، ٢٠١٢، ص ٤٥

٢ –محي الدين بن عربي: الفتوحات المكية ، ج ٤ ، ط ٢ ، (بيروت: دار الكتب العلمية ، (٢٠٠٦) ، ص ١٧١

٣ – عبد المنعم الحنفي: الموسوعة الصوفية ، طا ، القاهرة ، مطبعة مدبولي ، ٢٠٠٣) ص ٦٧٨ ٢٠)

٤ – ابن منظور، لسان العرب، مادة «شخص»، دار صادر، بيروت، بلا تاريخ، ج٣، ص٢١١.

٥ – مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مصدر سابق، ج٢، ١٩٨٥، ص٣١٢.

٦ – فورستر، إ.م، أركان الرواية، ترجمة: محمد درويش، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤، ص٦٦.

٧ – نفس المصدر ، ص٦٦

٨ – عبد القادر، سامي، الشخصية في الأدب العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٨، ص ٩٢

٩ – أردش، سعد، فن التمثيل والإخراج المسرحي، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٠، ص ١١٩؛ السيد، حاتم، فن التمثيل بين النظرية والتطبيق، دار كنوز المعرفة، عمّان، ٢٠١٤، ص ٧٦.

١٠ – ميلنغ، جان؛ لي، جراهام. نظريات حديثة في الأداء المسرحي من ستانسلافسكي إلى بوال، ترجمة: إيمان حجازي، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، ٢٠٠٤، ص ١١–١٨.

١١ – ينظر: ستانسلافسكي، قسطنطين. إعداد الممثل، ترجمة: محمد فتحي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٦، ص ٣٣–٤٠.

١٢ – ينظر: ستانسلافسكي، قسطنطين. إعداد الممثل، مصدر نفسه، ص ٤١–٥٠.

١٣ – ينظر: ميلنغ، جان؛ لي، جراهام. نظريات حديثة في الأداء المسرحي، مصدر سابق، ص ٤٠–٤٨.

١٤ – ينظر: ميلنغ، جان؛ لي، جراهام. نظريات حديثة في الأداء المسرحي، مصدر سابق، ص ٥٥–٦٠.

١٥ – ينظر: مندور، محمد. المسرحية وتطوّرها في الأدب الغربي، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٨٥، ص ١١٢–١٢٠.

١٦ – ينظر: مندور، محمد. المسرحية وتطوّرها في الأدب الغربي، مصدر سابق، ص ١٢١–١٣٠.

١٧ – ينظر: فورستر، إ. م. أركان الرواية، ترجمة: محمد درويش، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤، ص ٦٦–٧٢.

١٨ – ينظر: بريخت، برتولت. الأم شجاعة وأبناؤها، ترجمة: محمد عصفور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٤، المقدمة، ص ٧–١٥.

١٩ – ينظر: بريخت، برتولت. الأم شجاعة وأبناؤها، مصدر سابق، ص ٢٠١–٢١٠.

٢٠ – ينظر: أردش، سعد. فن التمثيل والإخراج المسرحي، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٠، ص ١١٩–١٢٥.

٢١ – ينظر: أردش، سعد. فن التمثيل والإخراج المسرحي، مصدر سابق، ص ١٢٦–١٣٣.

٢٢ – ينظر: شبوط، سعد فاخر. «توظيف تقنية الأداء التمثيلي في تشكيل أبعاد الشخصية في العرض المسرحي»، مجلة كلية التربية – جامعة واسط، مج ٢، ع ٤٤، ٢٠٢١، ص ٥٣٩–٥٤٦.

٢٣ – ينظر: شبوط، سعد فاخر. المصدر نفسه، ص ٥٤٧–٥٥٦.

٢٤ – ينظر: عودة، راسل كاظم. «جماليات الأداء التمثيلي في الاتجاهات الإخراجية المعاصرة: مسرح الصورة أنموذجًا»، مجلة الأكاديمي – جامعة بغداد، ع ٥٧، ٢٠١١، ص ١٨١–١٨٨.

٢٥ – ينظر: عودة، راسل كاظم. المصدر نفسه، ص ١٨٩–١٩٦.

٢٦ – ينظر: جاد الرب، منار. «الصورة المسرحية بين الجسد والإسقاطات البصرية»، مجلة فنون العرض – المجلس الأعلى للثقافة، ع ١٧، ٢٠٢٣، ص ١٢٨–١٣٦.

٢٧ – ينظر: جاد الرب، منار. المصدر نفسه، ص ١٣٧–١٤٩.

٢٨ – ينظر: ميلنغ، جان؛ لي، جراهام. نظريات حديثة في الأداء المسرحي ، مصدر سابق، ص ٩٠–٩٨ (فصل المسرح الفقير).

٢٩ – ينظر: غروتوفسكي، ييرجي. نحو مسرح فقير، ترجمة: فاروق عبد القادر، دار الشرائح، القاهرة، ١٩٩٨، ص ٥١–٦٢.

٣٠ – ينظر: خضير، نداء حاتم؛ شناوة، محمد فضيل. «جماليات سرد الجسد الأنثوي في العرض المسرحي»، مجلة نابو – جامعة بابل، مج ٨، ع ٢، ٢٠١٩، ص ١١–٢٠.

٣١ – ينظر: خضير، نداء حاتم؛ شناوة، محمد فضيل. «الخطاب الفلسفي والجمالي لعناصر سرد الجسد الأنثوي في العرض المسرحي»، بحث منشور، ٢٠٢٠، ص ٢٠–٢٨.

٣٢ – ينظر: صميدة، سهام عبد الحميد فرحات. «تصوّرات الجسد في الأمثال الشعبية: بحث في الأنثروبولوجيا الثقافية»، مجلة علمية محكّمة، ٢٠٢٢، ص ٨٥٨–٨٧٠.

٣٣ – ينظر: صميدة، سهام عبد الحميد فرحات. المصدر نفسه، ص ٨٧١–٨٨٠.

٣٤ – ينظر: شيكنر، ريتشارد. نظرية الأداء، ترجمة: ميشيل حنّا، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٥، ص ١٢١–١٣٠.

٣٥ – ينظر: شيكنر، ريتشارد. نظرية الأداء، مصدر سابق ، ص ١٣١–١٤٠.

٣٦ – ينظر: محمد، كريم خلف. «الاشتغالات المعرفية لنظرية أصالة الوجود في العرض المسرحي»، مجلة لارك، ع ١٨، ٢٠١٩، ص ١٧٤–١٨٤.

٣٧ – ينظر: محمد، كريم خلف. مصدر سابق، ص ١٨٥–١٩٤.

٣٨ – ينظر: علي، عوّاد. «مسرح نسائي.. مسرح نسوي»، صحيفة العرب، ٤ تشرين الثاني/نوفمبر ٢٠١٦.

٣٩ – ينظر: علي، عوّاد. «المسرح النسوي العربي وتحدي القهر الذكوري»، مجلة الجديد، أيلول/سبتمبر ٢٠١٨، ص ٥٠–٥٧.

٤٠ – ينظر: إسماعيل، شعبان عبد الكريم. «رؤية المرأة للعالم في المسرح النسوي المصري: داليا بسيوني نموذجًا»، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية – جامعة المنيا، مج ١، ع ٨٨، ٢٠١٩، ص ١٦٠–١٧٢.

٤١ – ينظر: كامل، محمد. «المرأة من ظلال التهميش إلى إشراقات الإبداع: جذور الماضي وتحولات الزمن (نماذج من الإبداع المسرحي النسوي)»، مجلة كلية التربية النوعية – جامعة المنصورة، ٢٠٢٣، ص ١–١٥.

٤٢ – ينظر: الحمداني، علي. التواصلية في أداء الممثل المسرحي، دار الرضوان، عمّان، ٢٠١٩، ص ١٥–٢٦.

٤٣ – ينظر: الحمداني، علي. التواصلية في أداء الممثل المسرحي، مصدر سابق ، ص ٢٧–٤٠.

٤٤ – ينظر: تقي، محمد محمد. «جمالية التلقي في تقنيات العرض المسرحي»، مجلة كلية التربية الأساسية – الجامعة المستنصرية، ملحق ع ٧١، ٢٠١٢، ص ١١٢٥–١١٣٥.

٤٥ – ينظر: مجموعة باحثين. «جماليات الأداء التمثيلي»، ملف خاص منشور على منصات بحثية عربية، ٢٠١٨، ص ١–١٢.

٤٦ – ينظر: الحامي، بثينة. «جماليات الأداء التمثيلي الصامت في الفوتوغرافيا وسينما التحريك»، دراسة منشورة في مجلة علمية، ٢٠٢٤، ص ٧–٢٠.

٤٧ – ينظر: الحامي، بثينة. المصدر نفسه، ص ٢١–٣٨.

٤٨ – ينظر: زيتون، آمنة. المرأة في المسرح العربي المعاصر، رسالة ماجستير، جامعة العربي بن مهيدي – أم البواقي، ٢٠١٢، ص ١٥–٢٢.

٤٩ – ينظر: كامل، محمد. «المرأة من ظلال التهميش إلى إشراقات الإبداع: جذور الماضي وتحولات الزمن (نماذج من الإبداع المسرحي النسوي)»، مجلة كلية التربية النوعية – جامعة المنصورة، ٢٠٢٣، ص ٣–٧.

٥٠ – ينظر: كحيلة، محمود. «المسرح وإقصاء النساء حتى القرن السابع عشر»، مجلة العربي، الكويت، العدد ٧٩٨، ص ٩٠–٩٥.

٥١ – ينظر: زيتون، آمنة. المرأة في المسرح العربي المعاصر، مصدر سابق، ص ٤٠–٤٧.

٥٢ – ينظر: القصّاب، حنان. المرأة والمسرح العربي الحديث، دار الفكر، دمشق، ٢٠٠٨، ص ٥٥–٦٢.

٥٣ – ينظر: زيتون، آمنة، مصدر سابق، ص ٦٣–٧٠.

٥٤ – ينظر: القصّاب، حنان، مصدر سابق، ص ٩٥–١٠٤.

٥٥ – ينظر: علي، عوّاد. «مسرح نسائي.. مسرح نسوي»، صحيفة العرب، ٤ تشرين الثاني/نوفمبر ٢٠١٦، ص ١٠–١٢.

٥٦ – ينظر: عصام، إيمان. «المرأة والإبداع النسائي»، Research in Language Teaching، ع ٢٥، ٢٠٢٣، ص ٤٥٢–٤٥٣.

٥٧ – ينظر: إسماعيل، شعبان عبد الكريم. «رؤية المرأة للعالم في المسرح النسوي المصري: داليا بسيوني نموذجًا»، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية – جامعة المنيا، مج ١، ع ٨٨، ٢٠١٩، ص ١٦٠–١٧٢.

٥٨ – ينظر: إسماعيل، شعبان عبد الكريم، المصدر نفسه، ص ١٧٣–١٨٥.

٥٩ – ينظر: نجي، سهاد عبد الأمير. «القهر وانعكاساته في شخصيات فتحية العسال المسرحية»، مجلة بابل للعلوم الإنسانية، ٢٠١٩، ص ٢١١–٢٢٣.

٦٠ – ينظر: جربوع، سعيدة. «من قضايا المرأة في المسرح العربي: مسرحية "سجن النساء" لفتحية العسال أنموذجًا»، مجلة ASJP، الجزائر، ٢٠٢٥، ص ٣٤–٤٨.

٦١ – ينظر: داود، ماهر محمود. صورة المرأة في النص المسرحي الشعري الفلسطيني: دراسة بنائية في نصوص معين بسيسو، رسالة ماجستير، جامعة الأقصى، ص ٩٠–١٠٥.

٦٢ – ينظر: «صورة المرأة في النص المسرحي الشعري الفلسطيني»، قراءات نقدية منشورة على موقع محمد ربيع، ص ٥–١٢.

٦٣ – ينظر: بن منصور، عزيزة. «الهوية السردية وصور الماضي في المسرح النسائي المغاربي»، مجلة الآداب واللغات – جامعة باتنة، ع ١٩، ٢٠٢٣، ص ٥٥–٦٩.

٦٤ – ينظر: درويش، فاطمة. «إعادة كتابة التاريخ النسوي في المسرح التونسي والمغربي»، مجلة الثقافة المسرحية – وزارة الثقافة التونسية، ع ١٤، ٢٠٢٢، ص ١٠١–١١٨.

٦٥ – ينظر: العنزي، محمد. «صورة المرأة في المسرح الخليجي»، جريدة الوطن العمانية، ١٤ كانون الثاني/يناير ٢٠١٨، ص ١٤–١٥.

٦٦ – ينظر: الشمري، ابتسام. «المجتمع الخليجي وصورة الجسد المسرحي النسوي: قراءة ثقافية»، مجلة كلية الآداب – جامعة الكويت، مج ٣٨، ع ٢، ٢٠٢٣، ص ٢١١–٢٢٥.

٦٧ – ينظر: الحايك، عباس. «المسرح للنساء ومن النساء: قراءة في تجارب العروض النسائية الخليجية المغلقة»، مجلة نزوى، ع ١٢٢، ٢٠٢٢، ص ٤٤–٥٩.

٦٨ – ينظر: بوشناق، لمياء. «تطور السينوغرافيا العربية وتحولات التلقي»، مجلة العربي الجديد الثقافية، ع ٢١١، ٢٠٢٢، ص ١٤–٢٢.

٦٩ – ينظر: بوشناق، لمياء، المصدر نفسه، ص ٢٣–٢٧.

٧٠ – ينظر: جاد الرب، منار. «الصورة المسرحية بين الجسد والإسقاطات البصرية»، مجلة فنون العرض – المجلس الأعلى للثقافة، ع ١٧، ٢٠٢٣، ص ١٣٧–١٤٩.

٧١ – ينظر: داود، سارة. «لغة الجسد بوصفها خطابًا في العروض النسوية المعاصرة»، مجلة الفنون – جامعة الموصل، مج ٩، ع ٢، ٢٠٢٤، ص ٥٥–٦٦.

٧٢ – ينظر: داود، سارة، المصدر نفسه، ص ٦٧–٧٤.

٧٣ – مجموعة باحثين. «صورة المرأة والازدواج اللغوي في العرض المسرحي العربي»، دراسة جماعية منشورة إلكترونيًا (PDF)، ص ٨٠–٩٠.

٧٤ – ينظر: «صورة المرأة والازدواج اللغوي في العرض المسرحي العربي»،المصدر نفسه، ص ٩١–٩٨.

٧٥ – ينظر: ماهود، فوزية. الخطاب المسرحي النسوي والهيمنة الذكورية في النص المسرحي العربي المعاصر، أطروحة دكتوراه، كلية الفنون الجميلة – جامعة البصرة، ٢٠٢٠، ص ٤٥–٦٠.

٧٦ – ينظر: حسين، فاطمة. «صور قهر المرأة في المسرح العربي – نماذج مختارة»، المجلة العلمية لعلوم التربية النوعية، ٢٠٢٥، ص ١٧٠–١٨٠.

٧٧ – ينظر: ماهود، فوزية. «المرأة بين النص والعرض المسرحي: نحو قراءة ظاهراتية للحضور الجسدي»، مجلة الفنون المسرحية – كلية الفنون الجميلة – بغداد، ع ٤١، ٢٠٢١، ص ٩–٢٠.

٧٨ – ينظر: حسين، محمد. «صور قهر المرأة وأسبابه المجتمعية في المسرح العربي: دراسة في تمثيلات النص والعرض»، المجلة العلمية لعلوم التربية النوعية، ع ٢١، ٢٠٢٥، ص ٦٩–٨٠.

٧٩ – ينظر: ميلنغ، جان؛ لي، جراهام. نظريات حديثة في الأداء المسرحي من ستانسلافسكي إلى بوال، ترجمة: إيمان حجازي، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، ٢٠٠٤، ص ٤٠–٥٨.

٨٠ – ينظر: ماهود، فوزية. الخطاب المسرحي النسوي والهيمنة الذكورية في النص المسرحي العربي المعاصر، أطروحة دكتوراه، كلية الفنون الجميلة، جامعة البصرة، ٢٠٢٠، ص ١٥٤–١٦٥.

٨١ – ينظر: مندور، محمد. المسرحية وتطوّرها في الأدب الغربي، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٨٥، ص ١١٢–١٢٠.

٨٢ – ينظر: زيتون، آمنة. المرأة في المسرح العربي المعاصر، رسالة ماجستير، جامعة العربي بن مهيدي – أم البواقي، ٢٠١٢، ص ٤٥–٦٣.

٨٣ – ينظر: خضير، نداء حاتم؛ شناوة، محمد فضيل. «جماليات سرد الجسد الأنثوي في العرض المسرحي»، مجلة نابو – جامعة بابل، مج ٨، ع ٢، ٢٠١٩، ص ١١–٢٥.

٨٤ – ينظر: حسين، بيداء علي. جماليات الأداء التمثيلي النسوي في العرض المسرحي العراقي، رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل، ٢٠٢٠، ص ٢١–٣٨.

٨٥ – ينظر: شيكنر، ريتشارد. نظرية الأداء، ترجمة: ميشيل حنّا، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٥، ص ١٢١–١٣٥.

٨٦ – ينظر: الحامي، بثينة. «جماليات الأداء التمثيلي الصامت في الفوتوغرافيا وسينما التحريك»، دراسة منشورة في مجلة علمية، ٢٠٢٤، ص ٧–٢٠.

٨٧ – ينظر: مجموعة باحثين. «صورة المرأة والازدواج اللغوي في العرض المسرحي العربي»، ملف: صورة المرأة في المسرح العربي، دراسة جماعية منشورة إلكترونيًا، ص ٨٠–٩٠.

٨٨ – ينظر: إسماعيل، شعبان عبد الكريم. «رؤية المرأة للعالم في المسرح النسوي المصري: داليا بسيوني نموذجًا»، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية – جامعة المنيا، مج ١، ع ٨٨، ٢٠١٩، ص ١٦٠–١٧٦.

٨٩ – ينظر: تقي، محمد محمد. «جمالية التلقي في تقنيات العرض المسرحي»، مجلة كلية التربية الأساسية – الجامعة المستنصرية، ملحق ع ٧١، ٢٠١٢، ص ١١٢٥–١١٣٥.

٩٠ – ينظر: تقي، محمد محمد، المصدر نفسه، ص ١١٣٦–١١٤٥.

٩١ – ينظر: عودة، راسل كاظم. «جماليات الأداء التمثيلي في الاتجاهات الإخراجية المعاصرة: مسرح الصورة أنموذجًا»، مجلة الأكاديمي – جامعة بغداد، ع ٥٧، ٢٠١١، ص ١٨١–١٩٦.

٩٢ – ينظر: العيساوي، منذر. «تحولات الضوء في العرض العربي المعاصر»، مجلة المسرح العربي – الشارقة، ع ٧١، ٢٠٢١، ص ٣٣–٤٩.

٩٣ – ينظر: حسين، سامي علي. «ثنائية التقني والجمالي في خطاب العرض المسرحي»، مجلة كلية التربية – جامعة واسط، مج ٢، ع ٣٩، ٢٠٢٠، ص ٥٠٣–٥١٢.

٩٤ – ينظر: حسين، سامي علي، المصدر نفسه، ص ٥١٣–٥٢٦.

٩٥ – ينظر: كيت ميليت. السياسة الجنسية، ترجمة: أميمة عبد اللطيف، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠١، ص ٢١١–٢٣٠.

٩٦ – ينظر: ماهود، فوزية؛ الخاقاني، حسن عبد المنعم. «الحضور المعرفي للخطاب المسرحي النسوي في النصوص العربية»، مجلة كلية الفنون – جامعة البصرة، مج ١٢، ع ٣، ٢٠٢٢، ص ٧٧–٩٤.

٩٧ – ينظر: كاظم، هبة مزهر؛ مجيد، رقية وهاب. «تمظهرات الرفض في النص المسرحي النسوي العربي»، مجلة نابو للبحوث والدراسات، مج ٣٣، ع ٤٣، ٢٠٢٣، ص ١٠٠٩–١٠٢٣.

٩٨ – ينظر: جربوع، سعيدة. «من قضايا المرأة في المسرح العربي: مسرحية "سجن النساء" لفتحية العسال أنموذجًا»، مجلة جزائرية محكّمة (منصة ASJP)، ٢٠٢٥، ص ٥٥–٧٢.

٩٩ – ينظر: علي، عوّاد. «المسرح النسوي العربي وتحدّي القهر الذكوري»، مجلة الجديد، أيلول/سبتمبر ٢٠١٨، ص ٥٠–٥٧.

١٠٠ – ينظر: الحايك، عباس. «المسرح للنساء ومن النساء: قراءة في تجارب العروض النسائية الخليجية المغلقة»، مجلة نزوى، ع ١٢٢، ٢٠٢٢، ص ٤٤–٥٩.

١٠١ – ينظر: حسين، فاطمة. «صور قهر المرأة في المسرح العربي – نماذج مختارة»، المجلة العلمية لعلوم التربية النوعية، ٢٠٢٥، ص ١٧٠–١٨٠.

١٠٢ – ينظر: العبيدي، مريم. «توثيق الألم في الجسد المسرحي النسوي العراقي: مقاربة دلالية»، مجلة دراسات أدائية – جامعة بغداد، ع ١١، ٢٠٢٢، ص ٩٢–١١٧

المصادر

١. ابن منظور، لسان العرب، مادة «شخص»، دار صادر، بيروت، بلا تاريخ، ج
٢. أردش، سعد، فن التمثيل والإخراج المسرحي، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٠،
٣. إسماعيل، شعبان عبد الكريم. «رؤية المرأة للعالم في المسرح النسوي المصري: داليا بسيوني نموذجًا»، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية – جامعة المنيا، مج ١، ع ٨٨، ٢٠١٩،
٤. بريخت، برتولت. الأم شجاعة وأبناؤها، ترجمة: محمد عصفور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٤، المقدمة،
٥. بن منصور، عزيزة. «الهوية السردية وصور الماضي في المسرح النسائي المغاربي»، مجلة الآداب واللغات – جامعة باتنة، ع ١٩، ٢٠٢٣،
٦. بوشناق، لمياء. «تطور السينوغرافيا العربية وتحولات التلقي»، مجلة العربي الجديد الثقافية، ع ٢١١، ٢٠٢٢، ص ١٤–٢٢.
٧. تقي، محمد محمد. «جمالية التلقي في تقنيات العرض المسرحي»، مجلة كلية التربية الأساسية – الجامعة المستنصرية، ملحق ع ٧١، ٢٠١٢
٨. جاد الرب، منار. «الصورة المسرحية بين الجسد والإسقاطات البصرية»، مجلة فنون العرض – المجلس الأعلى للثقافة، ع ١٧، ٢٠٢٣،
٩. جربوع، سعيدة. «من قضايا المرأة في المسرح العربي: مسرحية "سجن النساء" لفتحية العسال أنموذجًا»، مجلة جزائرية محكّمة (منصة ASJP)، ٢٠٢٥،
١٠. الحامي، بثينة. «جماليات الأداء التمثيلي الصامت في الفوتوغرافيا وسينما التحريك»، دراسة منشورة في مجلة علمية، ٢٠٢٤،
١١. الحايك، عباس. «المسرح للنساء ومن النساء: قراءة في تجارب العروض النسائية الخليجية المغلقة»، مجلة نزوى، ع ١٢٢، ٢٠٢٢،
١٢. حسين، بيداء علي. جماليات الأداء التمثيلي النسوي في العرض المسرحي العراقي، رسالة ماجستير، كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل، ٢٠٢٠،
١٣. حسين، سامي علي. «ثنائية التقني والجمالي في خطاب العرض المسرحي»، مجلة كلية التربية – جامعة واسط، مج ٢، ع ٣٩، ٢٠٢٠،
١٤. حسين، فاطمة. «صور قهر المرأة في المسرح العربي – نماذج مختارة»، المجلة العلمية لعلوم التربية النوعية، ٢٠٢٥،
١٥. حسين، محمد. «صور قهر المرأة وأسبابه المجتمعية في المسرح العربي: دراسة في تمثيلات النص والعرض»، المجلة العلمية لعلوم التربية النوعية، ع ٢١، ٢٠٢٥، ص ٦٩–٨٠.
١٦. الحمداني، علي. التواصلية في أداء الممثل المسرحي، دار الرضوان، عمّان، ٢٠١٩، ص ١٥–٢٦.

١٧. خضير، نداء حاتم؛ شناوة، محمد فضيل. «الخطاب الفلسفي والجمالي لعناصر سرد الجسد الأنثوي في العرض المسرحي»، بحث منشور، ٢٠٢٠،
١٨. خضير، نداء حاتم؛ شناوة، محمد فضيل. «جماليات سرد الجسد الأنثوي في العرض المسرحي»، مجلة نابو – جامعة بابل، مج ٨، ع ٢، ٢٠١٩، ص ١١–٢٥.
١٩. داود، سارة. «لغة الجسد بوصفها خطابًا في العروض النسوية المعاصرة»، مجلة الفنون – جامعة الموصل، مج ٩، ع ٢، ٢٠٢٤، ص ٥٥–٦٦.
٢٠. داود، ماهر محمود. صورة المرأة في النص المسرحي الشعري الفلسطيني: دراسة بنائية في نصوص معين بسيسو، رسالة ماجستير، جامعة الأقصى، ص ٩٠–١٠٥.
٢١. درويش، فاطمة. «إعادة كتابة التاريخ النسوي في المسرح التونسي والمغربي»، مجلة الثقافة المسرحية – وزارة الثقافة التونسية، ع ١٤، ٢٠٢٢
٢٢. زيتون، آمنة. المرأة في المسرح العربي المعاصر، رسالة ماجستير، جامعة العربي بن مهيدي – أم البواقي، ٢٠١٢، –
٢٣. ستانسلافسكي، قسطنطين. إعداد الممثل، ترجمة: محمد فتحي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٦،
٢٤. السيد، حاتم، فن التمثيل بين النظرية والتطبيق، دار كنوز المعرفة، عمّان، ٢٠١٤
٢٥. شبوط، سعد فاخر. «توظيف تقنية الأداء التمثيلي في تشكيل أبعاد الشخصية في العرض المسرحي»، مجلة كلية التربية – جامعة واسط، مج ٢، ع ٤٤، ٢٠٢١، ص ٥٣٩–٥٤٦.
٢٦. الشمري، ابتسام. «المجتمع الخليجي وصورة الجسد المسرحي النسوي: قراءة ثقافية»، مجلة كلية الآداب – جامعة الكويت، مج ٣٨، ع ٢، ٢٠٢٣، ص ٢١١–٢٢٥.
٢٧. شيكنر، ريتشارد. نظرية الأداء، ترجمة: ميشيل حنّا، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٥، ص ١٢١–١٣٠.
٢٨. صميدة، سهام عبد الحميد فرحات. «تصوّرات الجسد في الأمثال الشعبية: بحث في الأنثروبولوجيا الثقافية»، مجلة علمية محكّمة، ٢٠٢٢، ص ٨٥٨–٨٧٠.
٢٩. صورة المرأة في النص المسرحي الشعري الفلسطيني»، قراءات نقدية منشورة على موقع محمد ربيع، ص ٥–١٢.
٣٠. عبد القادر، سامي، الشخصية في الأدب العربي الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٨
٣١. عبد المنعم الحنفي: الموسوعة الصوفية ، ط ، القاهرة ، مطبعة مدبولي ، ٢٠٠٣)
٣٢. العبيدي، مريم. «توثيق الألم في الجسد المسرحي النسوي العراقي: مقاربة دلالية»، مجلة دراسات أدائية – جامعة بغداد، ع ١١، ٢٠٢٢، ص ٩٢–١١٧
٣٣. عصام، إيمان. «المرأة والإبداع النسائي»، Research in Language Teaching، ع ٢٥، ٢٠٢٣، ص ٤٥٢–٤٥٣.
٣٤. علي، عوّاد. «المسرح النسوي العربي وتحدي القهر الذكوري»، مجلة الجديد، أيلول/سبتمبر ٢٠١٨،
٣٥. علي، عوّاد. «مسرح نسائي.. مسرح نسوي»، صحيفة العرب، ٤ تشرين الثاني/نوفمبر ٢٠١٦.
٣٦. العنزي، محمد. «صورة المرأة في المسرح الخليجي»، جريدة الوطن العمانية، ١٤ كانون الثاني/يناير ٢٠١٨، ص ١٤–١٥.
٣٧. عودة، راسل كاظم. «جماليات الأداء التمثيلي في الاتجاهات الإخراجية المعاصرة: مسرح الصورة أنموذجًا»، مجلة الأكاديمي – جامعة بغداد، ع ٥٧، ٢٠١١، ص ١٨١–١٨٨.
٣٨. العيساوي، منذر. «تحولات الضوء في العرض العربي المعاصر»، مجلة المسرح العربي – الشارقة، ع ٧١، ٢٠٢١، ص ٣٣–٤٩.
٣٩. غروتوفسكي، ييرجي. نحو مسرح فقير، ترجمة: فاروق عبد القادر، دار الشرائح، القاهرة، ١٩٩٨،

٤٠.فورستر، إ. م. أركان الرواية، ترجمة: محمد درويش، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٤، ص ٦٦–٧٢.
٤١.القصّاب، حنان. المرأة والمسرح العربي الحديث، دار الفكر، دمشق، ٢٠٠٨، ص ٥٥–٦٢.
٤٢.كاظم، هبة مزهر؛ مجيد، رقية وهاب. «تمظهرات الرفض في النص المسرحي النسوي العربي»، مجلة نابو للبحوث والدراسات، مج ٣٣، ع ٤٣، ٢٠٢٣، ص ١٠٠٩–١٠٢٣.
٤٣.كامل، محمد. «المرأة من ظلال التهميش إلى إشراقات الإبداع: جذور الماضي وتحولات الزمن (نماذج من الإبداع المسرحي النسوي)»، مجلة كلية التربية النوعية – جامعة المنصورة، ٢٠٢٣،
٤٤.كحيلة، محمود. «المسرح وإقصاء النساء حتى القرن السابع عشر»، مجلة العربي، الكويت، العدد ٧٩٨،
٤٥.كيت ميليت. السياسة الجنسية، ترجمة: أميمة عبد اللطيف، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠١،
٤٦.ماهود، فوزية. «المرأة بين النص والعرض المسرحي: نحو قراءة ظاهراتية للحضور الجسدي»، مجلة الفنون المسرحية – كلية الفنون الجميلة – بغداد، ع ٤١، ٢٠٢١، ص ٩–٢٠.
٤٧.مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، مصدر سابق، ج٢، ١٩٨٥
٤٨.مجموعة باحثين. «جماليات الأداء التمثيلي»، ملف خاص منشور على منصات بحثية عربية، ٢٠١٨،
٤٩.مجموعة باحثين. «صورة المرأة والازدواج اللغوي في العرض المسرحي العربي»، ملف: صورة المرأة في المسرح العربي، دراسة جماعية منشورة إلكترونيًا،
٥٠.محمد، كريم خلف. «الاشتغالات المعرفية لنظرية أصالة الوجود في العرض المسرحي»، مجلة لارك، ع ١٨، ٢٠١٩،
٥١.محي الدين بن عربي: الفتوحات المكية ، ج ٤ ، ط ٢ ، (بيروت: دار الكتب العلمية ، (٢٠٠٦) ،
٥٢.مندور، محمد. المسرحية وتطوّرها في الأدب الغربي، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٨٥
٥٣.ميلنغ، جان؛ لي، جراهام. نظريات حديثة في الأداء المسرحي من ستانسلافسكي إلى بوال، ترجمة: إيمان حجازي، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، ٢٠٠٤
٥٤.نجي، سهاد عبد الأمير. «القهر وانعكاساته في شخصيات فتحية العسال المسرحية»، مجلة بابل للعلوم الإنسانية، ٢٠١٩،