https://doi.org/10.26682/chjuod.2023.26.1.100
مجلة جامعة دهوك، المجلد: 26، العدد: 1 (العلوم الانسانية والاجتماعية)، ص 1365-1376، 2023 (عدد خاص)
المؤتمر العلمي الرابع الموسوم "دور القانون والعلوم الإنسانية في حماية المرأة وتمكينها 1444 هـ -2023 م " ، جامعة دهوك 6 آذار2023

سلطة المرأة في المسرح العراقي

فلاح كاظم حسين و زهراء سعد حلاوي
اقسام واسط، كلية الامام الكاظم-العراق

(تاريخ القبول بالنشر:30 تموز، 2023)

الخلاصة

وجدت المرأة معرفة دلالية وهوية اعتبارية وقيمة معنوية في العرض المسرحي لتجسد تعريفا مهما واختلافا وإثراء داخل العرض لتضيف تفسير التأويل والتداول لمفهوم السلطة على الشكل والمضمون الإنساني لتحفيز اشتغال التفاعل المنطقي والمدرك الحسي للجمهور الذي بدوره يكتشف الإبعاد الفكرية والنفسية وارتباطاتها الاجتماعية في تمكين تلك السلطة على الأخر .

الكلمات الدالة : سلطة , المرأة ,المسرح

المقدمة

ضم البحث أربعة فصول: الفصل الأول الإطار المنهجي ومشكلة البحث وقد حدده الباحث (بتمكين السلطة الداخلية في العرض المسرحي). تضمن الهدف في محاول الوصول إلى مكامن محاورة السلطة في العرض المسرحي.فكانت الحدود المكانية البحث: العرض المسرحية في بغداد, والحدود الرمانية من 1990- 2015, وقد جاء الفصل الثاني الإطار النظري بمبحثين من خلال ما تضمنه العنوان:

المبحث الأول:الأبعاد السيكولوجية لمفهوم السلطة.

المبحث الثاني: سلطة المرأة في العرض المسرحي.

الفصل الثالث : إجراءات البحث وتضمن مجتمع البحث واحتوى على خمسة عروض عراقية من ضمن المدة الزمنية وقد اختار الباحث عينة لتطبيق ما أسفر عن الإطار النظري ومطابقة الهدف للوصول إلى الفصل الرابع ويتضمن النتائج التي تفيد حل مشكلة البحث وإضافة نوعية يستفيد منها القراء وقد أسفرت بعض من نتائج البحث كالتالي:

1- المرأة حفزت الامكاناة السيكولوجية لاكتشاف المدركات الحسية .

2- أفضت سلطة المرة هيمنة ايجابية على جميع التقنيات العرض المسرحي.

3- التفاعل الحركي والتمازج اللوني للحوار وضع تشكيل خاص لمرآة الزمان والمكان.

الفصل الأول – الإطار المنهجي.

أولا:1-1- مشكلة البحث والحاجة إليه.

في المسرح سادت نصوصاً وعروضا وتقنيات, ومجموعة من القيم الجديدة التي فتحت الحدود بين الفنون والثقافات المتجاورة وغابت القوالب النموذجية بين الأجناس وتهاوت الحدود والفواصل. وتداخلت الأساطير والخرافات مع الواقع وتماهى الوعي مع اللاوعي وظهرت الرموز الخفية للإنسان وتمزقت مركزية البطل والحضارة الواحدة والفحولة والذكورة والسلطة ليتمرأى كل ذلك السيل من الأشياء في النص والعرض المسرحي .أما في عالمنا العربي فقد تجلت أشكال مابعد الحداثة في المسرح في بعض النصوص والأعمال رغم هيمنة منجزات الحداثة والكلاسيكية واختلاطها بها وعدم التخلي عنها.

الشكل الخاص للعرض المسرحي المتشكل ضمن تكوينات تتفاعل وتتعلق بذهن الجمهور إذا توافرت الشروط الجمالية والفكرية داخل بناء العرض الإخراجي , فمن التسلط الدرامي واختيار المؤلف لشكل خاص يحتوي على سلطة شكلية وسلطة ذاتية لتقديمه بمستوى المعنى ليفسرها الجمهور

فكريا وسيكولوجيا .

الجانب التكويني لشكل العرض المسرحي يحدد فكرة العرض ليصنع هيمنة السلطة بدورها تبني انساق درامية من خلال لون أو حركة أو الصوت أو الأزياء أو البعض يقيد تلك التقنيات التي تسلب اغلب الحدود السلطوية داخل العرض.

مفهوم التسلط له أيضا شكل جمالي إذ يعد احد المكونات الأساسية المفروضة من المؤلف كفكرة لايمكن تعديلها أو تحويرها إلا في أماكن معينة وقليلة نسبيا , هذه المعطى له موقف ايجابي في بعض الأحيان ليؤسس بعدا دلاليا تقارب معطيات النص وفكرة المؤلف وتتطابق مع نظرية العرض المسرحي. فمن تلك المحاولات لمشكلة البحث ينبثق السؤال التالي (هل للمرأة سلطة داخل العرض المسرحي)

ثانياً:1-2- أهمية البحث:

1- يهتم بتاثيث أصحاب العقول الفكرية والباحثة عن معالجات سلطة المرأة في العرض المسرحي.

2- إضافة جديد للمكتبات العلمية والإنسانية.

ثالثاً:1-3- أهداف البحث:

يحاول الباحث البحث:إيجاد مكامن سلطة المرأة داخل العرض المسرحي.

رابعاً:1-4- حدود البحث :

الحد المكاني: العروض في بغداد.

الحد الزماني: (1990 – 2015)

الحد الموضوعي: االبحث: سلطة المرأة داخل العرض المسرحي.

خامساً:1-5- مصطلحات البحث :

القهر.thority:

أ-القهر.غةً: سلطة (القهر.) القهر .. والسلطان الوالي ... والجمع سلا, ص309 (1- الصحاح, 1981,ص309). وجاءت بمعنى تحكما وسيطرة " (2- ص635).

ب-السلطة اصطلاحاً: عرفها آندروهيوود " هي الوسيلة التي عبرها يستطيع شخص ما أن يؤثر على سلوك شخص أخر " (3- ص225).

وجاءت أيضا كمشترك اجتماعي بأنها " القوة نحو قيادة الجموع للبحث عن الصالح العام المشترك " (4- ص 76).

التعريف الإجرائي:

ينفرد الباحث بتعريف خاص بمضمون العنوان وهو قوة تفرض طاقاتها ضمن صراع نفسي داخلي يبرز على الشكل الخارجي.

2-2- الفصل الثاني – الإطار النظري .

المبحث الأول: 2-1- الأبعاد السيكولوجية لمفهوم المرأة.

المنطق العقلي المؤسس لمفهوم المرأة هو الحكم والقوة والتسلط وصاحب الأمر والنفوذ وكل مايحدد سلوكا أو رأيا لاعتبارات خارجة عن القيمة الذاتية لالامر أو القضية المعروضة "(ينظر: 10 –ص98) من هنا تتخذ سلطة المرأة مصطلح الشرعية أساس لها ضمن الأنساق الاجتماعية التي تتخذ أنواعا متعدد وأهمها سلطة تشريعية أو سلطة تنفيذية أو سلطة قضائية أو سلطة ملكية , من جانب آخر الأنظمة الاجتماعية والإنسانية كمستوى الجمهور له نظرة على السلطة السياسية أو السلطة المؤسساتية أو السلطة الشخصية أو السلطة الفردية أو السلطة الذكورية أو السلطة الدينية أو سلطة الأب.ولتوضيح مفهوم السلطة بشكل واسع نحدده بأنه احد أشكال القوة وهو الوسيلة التي من خلاله يستطيع الشخص ما أن يؤثر على سلوك شخص أخر ألا أن القوة تتميز عن السلطة بسبب الوسائل المتباينة التي من خلالها يتحقق الإذعان أو الطاعة , فبينما يمكن تعريفها على إنها القدرة على التأثير على سلوك الآخرين فان السلطة يمكن فهمها على إنها الحق في القيام بذلك أي إن القوة تحقق القدرة على الإقناع أو الضبط أو التهديد أو الإكراه أو العنف إما السلطة فهي تعتمد على (الحق في الحكم) ويحدث الإذعان من خلال التزام أخلاقي ومعنوي من قبل المحكوم بان يطبع ورغم اختلاف الفلاسفة حول الأسس التي تركز عليها السلطة فإنهم مع ذلك اتفقوا على أنها ذات طابع أخلاقي ومعنوي (السلطة يجب أن تطاع) " [1] .

الأمر الإيديولوجي والسلطة له نسق تركيبي وقانون لابد من ضبطه وان كان يختلف عن تقاليد معينة. وهو نسق يرسم جميع خرائط النظم بأنواعها, حيث يتب الموجودات ليضيف

لها معنى وقوة ومن ثم يضع الأثر والتأثير بين القوة والأخلاق, من هنا نحاول أن ندرك الفعل السلوكي كماهية للتفكير كي نصل إلى الحد المتعالي.

يحدد فوكو الوحدة الكلية للهيمنة * بكلمة السلطة** إذ " تتعدد موازين القوى المحايثة للمجال الذي تمارس فيه , والمكونة لتنظيمها , عن طريق مجابهات ونزاعات متواصلة " (12-101) , ومعنى ذلك بشكل أدق إن للذات فعل مشترك مع هيمنة السلطة قد تكون فكرية أو نفسية أو اقتصادية أو مؤسساتية , وقد تنشطر إلى مصادر مختلفة ومتنوعة منها الأنظمة الشرعية الحاكمة وأفعال الطاعة واجبا أخلاقيا, وربما مصادر بشرية متمثلة بأشخاص أو جماعات تطبع المنظومة لتقديم العون للجمهور , وقد تكون مصادر مادية تعمل باستثمار تلك الذوات للسعي بسيطرة اكبر من المعتاد , وهنا يستلزم الضبط وفعل القانون المحدد لمصير تلك الهيمنة وشرعيتها , لذلك اعتماد المصدر الأساسي لتحقيق السلطة على المسرح في التغيير الثقافي وتفعيل كوامن الذات الفاعلة للإحساس بالمسؤولية بالتحرير بعيد عن الطغيان الاستبداد أو النفس المتعالية . وللتوضيح أكثر ممكن نضع تعريفا للهيمنة على أنها تفوق دولة عظمة في النسق الدولي، بحيث يضع الأنماط والسلوكك والقواعد التي تتبعها بعض الدول في النسق من ناحية المدارس التقليدية التي تعلي من شان العوامل المادية في تعريف وتحديد أي مفهوم من مفاهيم العلاقات الدولية بما فيها مفهوم الهيمنة فظهرت نظرية الاستقرار الهيمني على اعتبارها الإسهام الواقعي في دراسة الهيمنة في النسق الدولي وتعتبرها الواقعية الجديدة فكرة تركز على الإكراه والسيطرة.

إن تراكمات أفعال التسلط قد تجعل المخرج في حالة من الكبت مما يؤثر مساحة المغايرة للحياة المسرحية يرى الباحث إن فاعلية تحقيق الهيمنة على الذات تنبع من محورين الأول — الفعل السلوكي والانتماء للشخصية وصول لهوية العرض المسرحي, في حين المحور الثاني — نتيجة الفعل السلوكي يضع الجميع من كاتب النص إلى مقدمي العرض المسرحي بحرية الاتقاء وتحديد التغيير" . (ينظر — 15- 159).

فهيمنة سلطة المرأة له من الأهمية الفلسفية والنفسية مفاهيم وتصورات عديدة يرتسم التصورات الذهنية داخل النص ليهندسها المخرج بالشكل الافتراض للجمهور , فقد تميزت المرأة بقدرات إدراكية ترتبط بالتفسير والاستنتاج والتأويل كي تتعرف على انساق جمالية ودلالية وتكشف آليات التشكيل واليات الهندسة داخل علاقات وتقنيات العرض المسرحي .

يرتبط البعد السيكولوجي للمرأة بطاقة تجعل من العرض غرائبيا لاتالفه الذات فتنتج شحنة تضادية متنافرة تجعل سلطة المرأة تنتمي إلى الأخر وتكون حركة الذات فيا مقيدة مترددة , وحتى أسيطر واتسيد لابد من إتقان صفة المركزية المتمثلة بحركة الشخصيات على المسرح , ينطلق هذا التصور أولا من النص الذي يفرض سلطته على المدرك الذهني والإحساس الوجودي الذي يستقبله الجمهور بتناهي مزدوج قد ينطبع سلبا أو إيجابا .

البعد الآخر لمفهوم المرأة المرتبط بالزمن وعلائقي الجذور منذ النشوء فهما الأساس في تكوين الأبنية للهوية الثقافية تلك العلاقة تتخذ مارات بالتوافق والانسجام والاستمرار أو العكس الانقطاع لتضع الجمهور وسلطة المرأة مسافة جمالية وتتجسد تلك المسافة في مسرحية في انتظار كودو) للمؤلف الايرلندي صموئيل بيكت , التي تعطي تأثير نفسي على الرغم من انفتاح مدياته وعدم توافق دلالاته وانكسار خط الأفق للجمهور فاغلب الشخصيات محدد الحركة وقابعة تحت بقعة ضوء ثابتة ومحدد بقطعة ديكورية واحدة هي جذع شجرة يابسة تمثل الطبيعة الجرداء والحياة التعيسة وتتمكن السلطة من تحريك الزمن المتوقف من خلال التفسير والتأويل والنهاية الاستنتاج برفض الوصف التجريدي وتحويله إلى طبيعة فاعلة على الرغم من الانعزال والاغتراب في مدرسة اللامعقول يتحدث النص بسيمة مهمة عن الزمن :

بوزو : لا أبدو قادرا على الرحيل

استراغون : هكذا الحياة أيضا فالحياة شانها شان الإنسان

عاجزة عن الحركة إي أنها في ركودها مد في صمت .

مميت: بحيث يتحول الموت إلى سمة مطلقة في الوجود. (6 , 19)

في حين نرى تمكين المرأة وهيمنتها في مسرحية (بيت الدمية التي ألفها هنريك ابسن) التي تكمن ثيمتها كقصة اجتماعية في الصراع بين الزوج والزوجة داخل بيت محكوم بقوانين ذكورية وتجاوز سلطة البيت الخاص بالمرأة باعتبارها سلطة صغرى , التي تجسدها نورا الرافضة لجميع قوانين العنف والتعسف فكانت خروج الشخصية من سلطة البيت وقمع زوجها تحطيم تلك القوانين وقيود الحرية والابتعاد عن العنف الاسري " (20 :15).

العرض المسرحي الافتراضي الذي تمثل في مسرحية (الكراسي) التي يألفها يونسكو فيها ثيمة من عزلة نفسية لافتراض خيالي للواقع الاجتماعي . فقد جعل شخصيات المسرحية من (العجوز والعجوزة) يعيشان في برج جزيرة صغيرة مما أضاف إليهما نوعا من الفراغ النفسي والاجتماعي لما يفرضه عليهم سلطة المرأة في إدارة المكان المنعزل عن البشر وتعويضا لهذا النقص تفترض الشخصيتان بعمل حفلة لدعوة الناس إليها ويزدهم عدد من الكراسي لجلوس المدعوين الفارغة التي تدل على غياب الناس وهو الفراغ النفسي الذي يسود البنية السيكولوجية للشخصيتين في فرض السلطة وهيمنة التمكين على توجيه إزاحات الذات وذوات المدعوين للحفلة الافتراضية في مشهد الانتحار للزوجين من البرج ظهور شخصية الخطيب الذي استلم منهم رسالة حتى يلقيها على الناس وقد ظهر انه أصم وأبكم مما يدل على الفشل في الحياة وانعدام الأمل وتغلب اليأس على الشخصيات الذي نتج من سلطة المكان وانعزال الذات الإنسانية بالقهر ودخولها الاضطراب النفسي بين الوعي واللاوعي .

تجلت أيضا سلطة المرأة في صراع الذات مع السلطة الاجتماعية في مسرحية (القرد الكثيف الشعر – التي ألفها يوجين اونيل) وهي محاولة إثبات الذات البشرية بين التمركز الاجتماعي والتكوين الذاتي في الحضارة المعاصرة المادية والرأسمالية فهي ترمز إلى الإنسان الذي فقد تواصله مع الطبيعة في ظل الحضارة المادية التي شكلت سلطة اجتماعية والتي أبعدت الإنسانية من انتمائه الأصيل بالطبيعة البكر " (18 :30) .والتحول إلى أصله الحيواني والانتقال إلى حديقة الحيوان للمقارنة في طرح سؤال النص بين الحيوان والجنس البشري ومناقشة سلطة الروح البدائية وحياة الوحشية والفوارق الطبقية.

2-2- مؤشرات المبحث الأول :

1- مصطلح السلطة تطابق مع الإيديولوجية الفكرية والنفسية والاجتماعية .

2- تشكل المفهوم بادراك الماهية للفعل السلوكي وموضوع الذات .

3- تراكم الفعل السلطوي قد يجعل من المرأة حالة من الكبت القهري فينعزل ويبتعد عن التحرر .

4- استنباط آليات الذات المتحركة والابتعاد عن غرائبية الحلول .

5- إدراك الجمهور لسلطة المرأة علاقة طردية مزامنة مع تطابق الشخصية داخل العرض المسرحي.

المبحث الثاني:2-3- سلطة المرأة في العرض المسرحي

ضرورة ان نغادر الصورة القديمة للمرأة فى المسرح وإستبدال هذه الصورة بصور أخرى تطرح معالجة لسينوغرافيا قضايا المرأة، بعيدا عن المعالجات الذكورية السابقة ، وقد شد وجذب بين المسرحيين فى جميع أنحاء العالم، غربا وشرقا- مع بعض التحفظ-، ولازالت الضجة حول مسمى (مسرح نصرة المرأة)، أو فى بعض الأحيان ضد مسمى(المسرح النسائى) - أهدافه وغاياته- مثارا للكثير من التساؤلات التى لا تكاد تهدأ حتى تثيره بعض النساء، خاصة فى الآونة الأخيرة فى المنطقة العربية، حيث إحتلت موضوعات المرأة وموقعها على خريطة المجتمعات العربية حيزا كبيرا من النقاش. إمتازت الفترة الواقعة ما بين الربع الأخير من القرن التاسع عشر والربع الأول

من القرن العشرين باشتداد النقاش حول موضوع المرأة فى المسرح، كيف تطور، ولعل الدافع فى ذلك يعود إلى الدعوة التى تبناها الكاتب المسرحي الفرنسي (إبسن) ***من خلال مسرحياته وتبعه (برنارد شو) **** , وصولا إلى الربع الأخير من القرن العشرين، وبالتحديد منذ سبعينيات القرن المنصرم، حيث تعالت صيحات المدافعين عن المرأة وعن حقها فى المساواة بالرجل فى جميع الحقوق، بل تخطى الأمر إلى مناداة أصحاب هذه الدعوة بالثورة على العادات والتقاليد والأعراف الإجتماعية عامة التى ظلمت المرأة منذ أزمان بعيدة يتجسد بشكل عرض بالصورة الصوتية وبالصورة الحركية البشرية " [(2)]

إعتمدنا فى هذا المبحث الخوض في الكثير من العروض المسرحية التى صورت المرأة وقضاياها، وصولا إلى الربع الأخير من القرن العشرين، مستفيدين من ركائز أساسية أفدنا منها فى الإنطلاق لتحديد بداية المسلمات الأكاديمية التى أقرت صورة المرأة وقضاياها منذ المسرح الإغريقى، وقد حددنا لهذه البحث عدة أهداف، قسمناها لقسمين:

القسم الأول: مكمن تسلط المراة داخلياً :

القسم الثانى:مكمن تسلط المراة خارجياً :

حيث تحتوي موضوعات المسرح على مواضيع كثيرة ومتنوعة يمكن عرضها على خشبة المسرح، مركزين على التقنيات الفنية الخاصة بالمرأة كممثلة، طارحين المعوقات التى تواجه الكتابة النسائية للمسرح، حيث نصل الى نحت مصطلح (النقد النسائى) وعلى التطبيق على بعض النماذج لمسرحيات تمثل هذا النوع من مسرح نصرة المرأة , ووالتركيز على مكانة المرأة فى المجتمع الإنسانى بدايات التاريخ الإنسانى منذ أن وطأت المرأة والرجل أرض الحياة والمرأة تتمتع بمكانة إجتماعية راقية تميزت بالإستقلال، فهى رمز الحب والعطاء يسعى الكل لإرضائها، تحاط بهالة من السحر والغموض يسعى الأبطال فى الأساطير الأولى ويتمحورون حولها سعيا لإرضائها، وقد ذكر بالقران الكريم قصة (قابيل وهابيل) وهم يتصارعان من أجل امرأة, ولعل ذلك يؤكد أن المرأة منذ فجر التاريخ لم تظهر كتابع للرجل، ولا ينظر إليها نظرة المخلوق المتدنى، وهو ما تجسده الحضارة الإغريقية التى لم ترق فيها المرأة أكثر من كونها خادمة أو زوجة تنجب الأولاد ولا تتمتع بجميع حقوقها المدنية كمواطنة، فهى تابعة للرجل، ظل له.

وهو ما تؤكده الكاتبة المسرحية نهاد صليحة, التى أكدت نظرة أرسطو للنساء، حين وصفهن بأنهن فئة تابعة متدنية ووضعهن فى قسم واحد مع العبيد (تلك الطبقة الحقيرة التافهة) " (2- ص45) .

على أن هذه الصورة السابقة التى يمكن استقرائها من نتاج كتاب المسرح الإغريقى- مسرحية (أوديب) لسفوكلس وكيف صور شخصية الأم (جوكاستا) وهى تسلب أداميتها وتتزوج من ينتصر على حل لغز (أبو الهول) , ويكون المنتصر هو ابنها، دون أن تتمتع بحريتهات فى الإختيار. ومسرحية (ميديا) التى تصور امراة خائنة، فهى تخون أبيها من أجل حبيبها (جاسون) وتدله على مكان (الفروة الذهبية) التى طلبها منه عمه ليعيد إليه ملك أبيه وملكه من بعده، ويعود (جاسون) ومعه زوجته ميديا التى سرعان ما يغدر بها، فتتحول عنه وتقرر، بعد أن أنجبت منه ولدين أن تتخلص من حبيبته الجديدة، وتنجح فى ذلك، إلا أنها تخشى على مصير ولديها، لذلك:

"قررت ألا تتركهما لمن يسئ معاملتهما أو يمعن فى إذلالهما وقالت:

لقد أعطيتهما الحياة وسوف أذيقهما كأس الردى. إياى والتردد.. فلأقدم على ذبحهما، ولكن أفكر فى حبى لهما، بل سأنسى أنى أمهما، سأنسى ذلك برهة، ثم أستسلم للأحزان أبدا) .

إن هذه المسرحية تصور المرأة التى تحقد على زوجها والتى تضحى بأولادها، فهى نموذج للمرأة الإغريقية التى دفعها الحقد لتفكر فى أكبر الجرائم فظاعة وأشدها هولا على نفسها هى قبل نفس غيرها، إضطرابها حين شروعها فى تنفيذ جرمها الشنيع، محاوراتها مع نفسها قبل إقدامها على قتل ولديها تتجاذبها عاطفتا الأمومة وحب الإنتقام، وهكذا صور كتاب المسرح الإغريقى نساء الإغريق فى أسلوب يختلف كلية عن

صور النساء فى الحضارة الفرعونية، فقد اعتبرت المرأة كائنا إجتماعيا يحترم ويكرم ولا ينظر إليها كخادمة أو منتج للنسل.

وهكذا يرى المتتبع لقصة تطور الحضارة منذ الفراعنة والإغريق والرومان وصولا إلى القرن الثامن عشر ما ساد جميع بلدان أوروبا من تلك النظرة الأحادية إلى المرأة التى تمثلت فى كونها عاجزة عجزا نفسيا وبيولوجيا وإقتصاديا، وذلك بسبب التقاليد والعادات التى وضعها الإنسان فى هذه الحضارات والتى حددت للمرأة مكانة، تتبع فيها خطى الرجل، تلاحق خطاه دون أن يعنى وجودها هذا أية دلالة على الإستقلال أو القدرة على العطاء إلا من خلال تبعيتها للرجل.

وتستمر صورة المرأة فى أعقاب عصر التنيور، وإن سعت وجهات النظر الفكرية والفلسفية فى ظل هذا العصر إلى تخطى المسلمات واستحداث الجديد، بعد أن تخضعهم للتجريب، فجاءت أعمال إبسن فى القرن التاسع عشر لترصد تغييرا أو تحولا لصورة المرأة السابقة، تحولا سعى إبسن من خلاله ليؤكد على ضرورة إعادة النظر فى العادات والتقاليد والقوانين التى تحكم هذا المجتمع، ومن ثم قدم عددا من الأعمال المسرحية أعتبرت فاتحة الطريق وبداية حقيقية لتقديم صورة للمرأة، عرفت فيما بعد عند (برناردشو بالمرأة الجديدة)، وترتب على ذلك أن قدم أعمالا مسرحية عديدة صور من خلالها المرأة فى أسلوب جديد، مغايرا للسائد، متخطيا جمود التقاليد والعادات، محطما عجزها المادى والإقتصادى، فاتحا للآفاق لتحررها الإجتماعى من تبعيتها للرجل، مما جعل الكثير من النقاد يطلقون عليه (كاتب النساء).

إن إسهامات (إبسن وبرناردشو) ومن جاء بعدهما من كتاب المسرح غيرت كثيرا فى ملامح الشخصية النسائية، ذلك أن الدراما الحديثة، التى إرتبطت فى نشأتها عند الكاتب المسرحي (ابسن)، قدمت معالجات درامية صورت المرأة على غير ما كانت عليه من قبل، فبعد أن كانت شخصيات لا تعرف ماذا تريد، ضحايا لقوى البيئة، فاقدة للوعى والقدرة المادية على الفعل، تتغير الصورة فى مسرحيات (ابسن وبرناردشو)، ففى (مسرحية بيت الدمية) نتعرف على شخصية (نورا), التى تحولت وأصبحت شخصية واعية قادرة على الفعل، مما مكنها من تغيير هذا المصير الذى آلت إليه مع زوجها (هيلمر)، وهو ما دفع بعض الدارسين إلى القول إن مسرحية (بيت دمية) تحتوى على أروع تصوير للمرأة فى كل كتابات (إبسن)، ويذهب البعض إلى الإعتقاد بأنها تعبير صريح عن رأيه فى وظيفة المرأة وعن مكانها فى الحياة ، وهى نظرة جديدة حرمت المرأة منها كثيرا منذ أن كتب الإغريق مسرحياتهم- مع التحفظ على معالجات عروض (يوربيديس)التاريخية وحتى عروض (إبسن) المعاصر، الذى يتلاقى كثيرا مع مسرح تمكين المرأة ذى التوجه المخالف للنظرة السائدة أيضا.

جعلت الصور والملامح من الشخصيات النسائية عنده تصورها بطريقة مغايرة للصور السابقة. يأتى (برنارد شو) فى مكانة ثانية بارزة بعد (إبسن)، فيكتب أعمالا مسرحية يكمل فيها مشواره، بل ويتغلب عليه بعد أن تزدحم معظم مسرحياته بالشخصيات النسائية، يكرمها ويوقرها ويجعلها تمثل دَفْعَة هذه الحياة، فهن قادرات على إعطاء المبادرة الأولى فى كل شئ، فهن القوة المحركة ولسن القوة التابعة كما كن يصورن من قبل، وهو ما دفع (برناردشو) إلى إستخدام مصطلح (المراة الجديدة)، ويعنى بذلك أنها "ليست جديدة بالمفهوم التاريخى، ولكنها حركة تعبير عن خصائص معينة فى المرأة، سواء عاشت هذه المرأة فى الماضى أم أنها تعيش فى عصرنا الحاضر" [(3)] ص60، ويدلل على أن (كليوباترا) شخصية نسائية عاشت فى الماضى إلا أنها نمط للمرأة الجديدة، كذلك شخصية (جوديت) فى (مسرحية تلميذ الشيطان) ، وشخصية (جنفر) فى مسرحية (حيرة طبيب)، هن يعشن فى الحاضر إلا أنهن نمط للمرأة التقليدية.

إنتقل تأثير "إبسن" و"برنادشو" إلى كثير من كتاب المسرح العربى عامة، والمسرح المصرى خاصة، حيث وجدنا عددا من كتاب المسرح يسعون إلى تصوير الشخصيات النسائية فى معظم أعمالهم، إلا أنه من الحق القول أن كثير من هذه المسرحيات لم تنجح فى تقديم النماذج الحقة للشخصية

النسائية، أو كما أسماها (برنادشو) ومن جاء بعده- (توفيق الحكيم) بالمراة الجديدة.

إهتم (الحكيم) بتصوير المرأة فى معظم مسرحياته، إلا أنه لم يصور المرأة الجديدة إلا فى القليل من أعماله، بينما جاءت باقى الشخصيات النسائية عنده نموذجا للمرأة التقليدية التى لا تتجاوز الأدوار التقليدية المتمثلة فى كونها تابعة للزوج، تتحرك وتنطلق من عالم الرجال لتحقق لهم النجاح، لذا فهى لا تصبح نموذجا للمرأة الجديدة التى لا تتخلص من تبعيتها للرجل إلا فى مسرحيات مثل (إيزيس)، حيث تتخطى حدود المرأة التقليدية وأدوارها المنوطة بها إلى كونها امرأة قادرة وفاعلة ومؤثرة على الأحداث، فهى لا تكتفى بمشاهدة ما يحدث ولكنها تسعى وتناضل من أجل حفاظ ابنها على عرش أبيه، ومن خلال مسرحيته (السلطان الحائر) يصور المرأة القادرة على تغيير كل ما حولها، إنها (الغانية) التى تعدى (الحكيم) رسم صورتها وملامحها التقليدية ليجعلها امراة تمسك بزمام الأمور وتطبق القانون على (السلطان) ، إنها (المرأة الجديدة)، المستقلة، غير التابعة للرجل، إنها تخطت حدود الضعف والعجز والإرتكان إلى الرجل.

إن إهتمام الكثير من كتاب المسرح بالمرأة تجسد فى الكثير من أعمالهم، فقد صورها (صلاح عبد الصبور) فى ثلاث من مسرحياته تشترك فيهن النساء بملامح ثابتة، أهمها (أنهن جميعا نساء مغتصبات عاجزات مغلوبات على أمرهن يعشن على أمل الخلاص والتحرر والإنجاب، وإن إختلفت كل منهن وقدرتها على مواجهة مصيرها والإنتصار على مغتصبيها) ، وعليه نستطيع أن نرصد هذه الملامح فى مسرحياته (الأميرة تنتظر وبعد أن يموت الملك وليلى والمجنون)، فمن خلال مسرحيته الأولى تظهر شخصية (الأميرة) التى وقعت فى شباك (السمندل) الذى سيطر عليها وإغتصبها وأراد أن تؤيده وتثبته على العرش وتعود إليه بنفوذه المفقود، إلا أنها لا تتمكن وحدها من التخلص منه فيعاونها (القرندل) ويقتله، مما يظهرها نموذجا للمرأة الضعيفة التقليدية التى لا تحقق تحررها إلا بسلطان الرجل، وكذا الحال فى مسرحيته الثانية حيث تظهر شخصية (الملكة) متوافقة مع شخصية (الأميرة) فى المسرحية السابقة، فهى ضعيفة مغتصبة من قبل (الملك)، إلا أنها سرعان ما تكشف عن قوتها حين تواجه (الملك) بعدم وجود طفل فى أحشائها، فيموت وتتحرر منه، إلا أنها مع ذلك تعجز وحدها فى إظهار ملامح (المرأة الجديدة) المستقلة عن الرجل، ذلك أن الشاعر هو القادر على إعادة ملكها المسلوب، فهو الذى منحها طفلها الذى تمنته، إلا أنها مع ذلك ضعيفة، وهو ما يتكرر فى مسرحية (ليلى والمجنون).

أما عن ملامح شخصية المرأة عند (لطفى الخولى) فنستطيع أن نرصد ملامح (المرأة الجديدة) من خلال مسرحياته (مسرحية القضية و مسرحية الأرانب)، حيث تقدم كل مسرحية نموذجا لـ(المرأة الجديدة) القادرة على تغيير مصيرها وحدها، المستقلة عن الرجل، والواعية لمصيرها، فمن خلال مسرحية القضية يقدم المؤلف شخصية (نبيلة)، ومن خلال مسرحية الأرانب يقدم شخصية الزوجة المحامية الواعية لما تود أن تقوله أو تفقعله، مما يجسد إنعتاقها من عبودية الرجل وتحقيقها لحقوقها كاملة، ولكن ليس عن طريق الرجل الذى يمنحها إياها بل عن طريق قدرتها على تحقيق ذلك.

ونتعرف أيضا على ملامح الشخصيات النسائية فى مسرح (مصطفى محمود) من خلال مسرحيته (الشيطان يسكن فى بيتنا)، حيث يجسد المؤلف ملامح شخصية (سونيا) التى تعى جيدا هدفها، الواعية لمصيرها، التى تنجح فى تقديم صورة مستقلة للمرأة تتكرر من خلال باقى الشخصيات النسائية الأخرى. المرأة بين مصطلحى (المسرح النسائى ومسرح نصرة المرأة).

تناولت بعض الدراسات الحديثة قضية المرأة فى المسرح من زوايا جديدة، إختلفت كليا فى مناهجها وطرق طرحها وأهدافها عن الرؤى التقليدية للمرأة فى المسرح، ذلك ان إطلاق مصطلح مسرحى يختص بالمرأة لم يعرف، كما يقول (إبراهيم حمادة) إلا منذ أواخر القرن السابع عشر وبدايات القرن الثامن عشر، حيث إستخدم مصطلح مسرحية (المرأة البطلة – مأساة– She Tragedy) وهو نوع من المسرح شبه

المأساوى فى إنجلترا فى أواخر القرن السابع عشر وفى القرن الثامن عشر، ويدور موضوعه حول الحب والشرف والتضحية فى صيغة مأساوية ، على أن تضطلع بالدور الرئيسى شخصية نسوية سيئة الحظ ، وهكذا عرف هذا المصطلح فى مرحلة يسودها نوع من المسرح يطرح من خلاله الرجل- ولايزال- قضايا المرأة من منطلق رؤية الرجال لها، إلا أننا لا ندعى أن ظهور المصطلح السابق ترتب عليه نوع من الإبداع يختص بالمرأة.

إن تطور العملية المسرحية فى القرن العشرين تبعها ظهور مسمى جديد هو (المسرح النسوى)، حيث شهد العقد الماضى- نقصد نهاية السبعينات وبداية الثماتنينات- فى أوروبا الغربية والولايات المتحدة الأمريكية، ظهور عشرات الجماعات التى تصف نفسها بعبارة (المسرح النسائى) كما بدأت المؤسسات المسرحية نفسها فى إعادة تشكيل أسلوب توزيع العمل وتقسيماته التقليدية، كما إزداد الإهتمام بأعمال المؤلِفات والمخرِجات عما كان من قبل .

وهكذا أصبحنا أمام تساؤل مهم وجوهرى: ما هو المصطلح الذى تناول من قبل موضوعات مسرحية تساهم المرأة فيها بنصيب كبير؟ وما هو الفارق بين المصطلحين؟

إن جميع الأعمال المسرحية السابقة، منذ الإغريق وصولا إلى سبعينات القرن العشرين، تندرج جميعها تحت مصطلح (Womens theatre المسرح النسائى)غير أن جميع هذه الأعمال المسرحية، التى تناولت فى حيز منها قضايا المرأة، لم تحقق ما يراه أصحاب المصطلح الجديد من متطلبات وتوجهات، ولعل من بين الأسباب الرئيسية لرفضهم المصطلح القديم أنه يقدم قضايا المرأة من منطلق رؤية الرجل لها دون أن يتفهم الرجل حقيقة هذه القاضايا، هذا إلى جانب أن الإختلافات البيولوجية بين الرجل والمرأة تجعل نوعية الكتابة النسائية تختلف عن الكتابة الرجالية.

وعليه نستطيع القول- من منطلق من ينادى بهذه النظرة- إنه من الممكن للمرأة أن تصيغ كتابتها بشكل مختلف تماما عن أشكال كتابة الرجل، سواء تعلق الأمر بالكتابة المخطوطة أم بأشكال الكتابات التى تتوقف المرأة عن ممارستها فى علاقتها بجسدها، فالمرأة باعتبارها كائنا مختلفا فى تكوينه وجسده عن الرجل، وباعتبار وجودها فى مجتمع ذكورى، تعمل على الدوام على إظهار جسدها بشكل مغاير, ذلك أن أصحاب الإتجاه الجديد- مسرح نصرة المرأة- يرون أن الرجال يعبرون عن قضايا المرأة من وجهة نظرهم، ويجسدون هذه القضايا على خشبة المسرح، دون أن يضعوا فى الحسبان خصوصية المرأة وقضاياها، وهو ما دفع الكثيرات من الكاتبات والمخرجات إلى إنتهاج نهج جديد، خاصة بعد أن تطورت العادات والتقاليد بفضل النضالات النسوية، حيت لم يعد ينظر إلى هذه الخصوصية فى أسلوب الكتابة، على أنها تعبير عن دونية ومحدودية، بل جرى التعامل معها كحق من حقوق المرأة فى التمايز .

وهكذا تتضح لنا جوانب يسعى رواد مسرح نصرة المرأة إلى تجسيدها نظرا لعجز المسرح السائد، أو حتى ما يسمى المسرح النسائى، عن معالجة وتقديم قضاياهن كما يرون، هذا من ناحية، ومن ناحية ثانية فإن جميع المعالجات التى قدمت على المسرح، منذ بداياته وصولا إلى القرن السابع عشر، تؤكد حقيقة أنه ليس هناك عددا من النصوص التى كتبت لتقدم على الخشبة بواسطة المرأة حتى القرن السابع عشر، وهو ما يؤكد الغياب الواضح للمرأة من خلال المسر ح التقليدى الكلاسيكى .

وعليه نرى أن رواد ومؤيدى مسرح نصرة المرأة Feminist Theatre أخذوا يدرسون فى عدة دول، فى إنجلترا وأمركيا وأوروبا عامة، الأعمال المسرحية والأدبية التى صورت المرأة، وأدركوا عجز هذه الأعمال عن تقديم صورة أمينة للمرأة وقضاياها.

إن إنتشار مصطلح "مسرح نصرة المرأة Feminist Theatre يعود إلى سبعينات القرن الماضى وبالتحديد فى عام 1970، حيث ظهر هذا المصطلح إلى الوجود تاريخيا فى سياق الثقافة البريطانية ليصف أنشطة الدعاية والتحريض التى قامت بها الجماعات النسائية وبعض جماعات الشواذ احتجاجا على

مسابقة ملكة الجمال العالم عام 1970، وفى الاجتماعات والمظاهرات المؤيدة لإباحة الإجهاض فى نفس الفترة .

إن تأخر المرأة فى مجال الممارسة المسرحية، وصولا إلى سبعينات القرن الماضى، إنما يعود إلى التقاليد المسرحية التى وضعتها الثقافة الأبوية، فى العصور الكلاسيكية، منذ القرن الخامس قبل الميلادى، وهى التقاليد التى:

1- نفت المرأة تماما خارج العملية المسرحية، بل وأيضا خارج دائرة المشاهدين (كما يؤكد البعض بالنسبة للمسرح اليونانى القديم).

2- طرحت صورا خيالية للمرأة، لا تعبر عن واقعها المعاش فى تلك العصور، بل وتختزل وجودها الإنسانى والجنسى كامرأة، فتحولها إلى رمز، سواء كان رمزا إيجابيا أو رمزا سلبيا.

3- أسندت أدوارها إلى ممثلين ذكور (فى المسرح الإغريقى والإليزابيثى والمسرح الدينى ومسرح العصور الوسطى)، يتنكرون فى أثوابها ويتحدثون بصوتها .

كل هذا حفز الكثير من النساء، خاصة الكاتبات الى تبنى وجهة نظر جديدة مغايرة، رأوا أن يطرحها من خلال الأعمال المسرحية التى تتمتع بملامح خاصة ، تطرح قضايا المرأة من منطلق رؤية وقناعة كاتبات "مسرح نصرة المرأة.

الفصل الثالث : اجراءات البحث

اولاً: مجتمع البحث :

تضمن المجتمع مسرحيات عراقية معاصرة تضمنت سلطة المراة في العرض المسرحي للفترة (1990– 2015).

ت	اسم النص	المؤلف	سنة العرض
1	عزلة في الكرستال	خزعل الماجدي	1990
2	العقاب والجريمة	فلاح شاكر	1993
3	قمامة	علي عبد النبي الزيدي	1995
4	انيما	خزعل الماجدي	1998
5	حلويات بلا وطن	قاسم مطرود	1998
6	ايام ذاهبة	رعد كريم عزيز	2000
7	حمى	رشى فاضل	2004
8	طقوس وحشية	قاسم مطرود	2009
9	عزف نسائي	مثال غازي	2013
10	فلك اود	علي عبد النبي الزيدي	2015

ثانياً: عينة البحث : تم تعيين عرض مسرحية عزلة في الكرستال للاسباب التالية :

1- لتحقيق هدف البحث .

2- احتوى على صور ودلالات لسلطة المراة .

3- تميزت باسلوب اخراجي وكثافة دلالية لتمكين المراة على المسرح.

ثالثاً: منهج البحث : اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي لعينة البحث.

رابعاً : اداة البحث : اعتمد الباحث على مؤشرات الاطار النظري .

خامساً: تحليل العينة :

مسرحية عزلة في الكرستال , تاليف خزعل الماجدي , اخراج صلاح القصب , سنة العرض 1990 وقد عرضت في مهرجان بغداد الثاني للمسرح العربي .

التحليل :

مسرح الصورة:

في هذا الإطار يسلط عرض القصب , الضوء على الجذور التي نشأ منها مسرح الصورة، إذ ينتمي هذا النوع من المسرح إلى تيارات مسرح ما بعد الحداثة في الغرب التي ظهرت متتابعة بعد الحرب العالمية الثانية، كما يدين بالفضل إلى أطروحات

أنتونين آرتو المسرحية الحداثية في إطار مسرح القسوة. إضافة إلى أن هناك أمورًا كثيرة قد اجتمعت لظهور الاهتمام بالصورة على حساب انحسار الاهتمام باللغة.

يحدد المخرج جذور سلطة مسرح الصورة أو مرجعياته في ثلاث مرجعيات تتجلى في الشعر، والرسم والسينما، إذ العلاقة جدلية بينها تاريخًا ووظيفة. وفي هذا الصدد يتحدث عن المقدمات الفلسفية لمراة الصورة، والمقدمات الجمالية والشعرية للمراة المصورة، ومرجعيات مسرح الصورة والمحددة في المرجع الشعري والمرجع التشكيلي والمرجع السينمائي، وآفاق مسرح الصورة من خلال مسرح المرآة، والمسرح السيميائي والمسرح الشعائري.

فقد اعادت الاعتبار لقضية الموت المقبل للولادة ولحظاته الخاصة، إذ يسترجع بطل المسرحية صلاح القصب، كما يرى بول شاؤول، لحظات موت مقبل، ويتذكر لحظاته الحمل ، كحالة وكوسواس في الجسد والحدس والروح، معتبرًا إياه حالة تتسع إلى زمنية مطلقة معممة، تطول إلى مجمل الإرث التاريخي والإنساني, إذ تقوم على لعبة التدمير المستمر لحواجز التابو، حيث الصورة تدمّر الصورة بالصورة، الطقوسية تلغي الطقوسية بالطقوسية، والمشهدية تحطم المشهدية، والكلام ينفي الكلام، والحركة تمنع الحركة. أما الرؤى الاخرى ترى أن العرض اعتمد على التشكل نحو انفتاح النص وابتعاده من التمركز حول الإيديولوجيا الشمولية الواحدة، ويتكون لدينا هنا صراع الإيديولوجيات وتعددها. فالحدث ليس أكثر من صراعات فكرية تحاول أن تجد لها ثباتًا على أرض الواقع والفكر , لأن المنفي في حد ذاته هو روح تائهة تدور في أفلاك من الفضاءات التي يرفضها ولا يرغب التفاعل معها وهي السلطة المهيمنة التي تحاول خنق صوته وقتله .

قدم الماجدي والقصب خلاصة النص والعرض عرضا هندسو الاستبداد والموت والحرب على إسكات صوت المغني الذي يرفض الاستجابة لما يريدونه, لأنه مغنٍّ بصناعة وإشاعة الجمال والحرية والحياة، ولذلك فإنهم يعملون على محاولة إسقاطه وعزله، فيختار المغني عزلة محتجة رافضة مصطحبًا معه صاحبته المغنية التي يصيبها الحزن والخوف فتقوم بصنع تابوت أو كفن لهما. يتضامن معهما مجموعة من الموسيقيين المعزولين المنهكين الفاقدين للأمل ،وكذلك مجموعة من حاملي صور القتلى أو الضحايا أو المسجونين بسبب ذلك الموت والخراب والقبح. وفي الوقت الذي تنهي المغنية صناعة التابوت وتنصبه وسط المسرح يعمل المغني على تحويل ذلك التابوت إلى بيت له، يأويان له ويعرضان تحديهما العنيد والمثابر للفن الرديء والقبيح والمحرِّض على الموت. وحين يظهر الحفار (الذي يرمز للموت والقبح) ومعه (العجوز) يدخل المغني والمغنية في صراع معهما يساندهما الموسيقيون وحاملو الصور، ويشتغل المكان بالنار وتشبُّ حرائق الشر ويعزف الموسيقيون حدَّ الإغماء دفاعًا عن وجودهم وعن فنهم الحقيقي، ولكي تنتهي النار ويندحر الحفار والعجوز ومعهما كل الشرور ويجبرانهما على التراجع أمام هذا التحدي، لكن المغني والمغنية لا يريان نهاية واضحة لهذا الصراع، فهما في عزلة الكريستال الصلدة والواضحة الرؤيا لكن الدنيا حولهم في التباس ضباب ودخان.

يستغل المبدع في هذا العرض شخصياتها في التعبير عن هذه القضايا المحددة في التقديم السابق، حيث المغني والمغنية داخل عزلة الكريستال بعيدون عن الواقع المزري والغارق في المشاكل والفظائع، ويحاولان قدر المستطاع الدخول في صراع مع الحفار والعجوز اللذين يمثلان الموت والقبح والظلام، لكنهما لا ينجحان في ذلك، إنهما يرمزان إلى أولئك الذين يمارسون التقية باسم التغيير والإصلاح لكنهم لا يؤثرون في شيء ولا بشيء، بينما الفساد والظلم والموت والقبح، كلها شرور تجد نفسها في الواقع فتحصد الضحايا والضعفاء.

يقول المغني:

وأنا الذي ضيعت وقتي عازفًا
في جوقة تبكي يدين نحيلتين
تبكي معزفًا متمزقًا
وتبكي نوتة سرية تعمي العيون إذا أفاقت.

يتجلى الموت بكل أنساقه وأنماطه في المسرحية حيث يعمُّ كل الفضاءات ويستولي على كل العقول، في استحضار

لصورة القبر بحمولته الدلالية والثقافية، يقول الماجدي:

المغنية: سقط المغني
كانت الألفاظ قبرًا للمغنين، احتمال مكيدة
أو شهقة للعقل في الزبد الطري وفي معادن
شفرة سرية أو سوط أنثى تشتهي
وسيوطها الغرباء والغرباء نبل أبيض
في الشمس لا يتحركون
سقط المغني
كانت الألفاظ تحمل ميتين وكان أن
ألقى طحال البحر خرزته وأزهرت السواحل
مثل ذنب نازف
وطوى رماد الخمر إبرته وكان لنا سماء.

في النهاية خاتمة عن الواقع الحالي، واقع بلاده ووطنه العربي، حيث الخراب والموت والدمار والتخلف بكل ما تحمله هذه العبارات من دلالات سياسية وثقافية وفكرية، إنه الموت المرير، والخراب المنتشر في كل الوطن، وبالنتيجة الصراع الواقع بين الموت والحياة، بين البناء والخراب، بين الفساد والأخلاق.

الفصل الرابع – النتائج والاستنتاجات

اولاً: النتائج :

1- ان سلطة المرأة تدرك وتكتسب حسيا ونفسياً من خلال النص واضطراباته الزمنية والمكانية .

المرأة بين الفن والعشق والزواج: قراءة في مذكرات فاطمة سرى ودراسات أخرى ، دار العين، القاهرة، 2008,.

2- تعطي سلطة المرأة طاقة سلبية نتيجة لفرض الهيمنة وتقييد الحريات .

3- الغرائبية الظاهرة عند المرأة تضفي انزياحات تابوية في فضاءات الطقس المسرحي .

4- البناء الهرمي للتسلط الانثوي ينقطع فيه الزمان والمكان وقد يصل الى الموت للوصول الى الخلود .

5- اللعب بتقنيات العرض المسرحي يلتقي معها الجمهور لتوصيل المعنى المضمور لاحداث العصف الذهني وتحقيق الدهشة الجمالية .

6- التناسق الفكري والثقافي باختيارات المؤثرات الدلالية والرموز الموروثة لتاكد التحصيل التاريخي لبلد العرض .

7- الوجود الانساني حاضر من خلال التعبير النفسي في اثبات الماهية او التماهي .

8- الذات الشخصية لمؤلف النص مهيمنة بنائيا باسلوب افقي .

9- الانفتاح الدلالي للغة الشعرية للنص وطريقة القائها احتملت افاق تاويلية لردم الفجوات السفلية والفوقية للايقاع الحركي.

10- اثبات الهوية للذات الاخر وفق طرائق سردية تخيلية تتشكل انيا وتخطط للمستقبل عند الحاجة .

ثانياً : الاستنتاجات :

1- اثبتت المراة شخصيتها في مجال التاليف والاداء المسرحي داخل اي مؤسسة تتقدم بها .

2- تشكلت عبر عطاء المراة تمكينها بانها مساوية لبعض الاعمال للرجل.

3- تحولت المرأة من ذاتها الى ذات تجمع بين العقل والعاطفة .

4- الدلالات الرمزية لتمكين المراةلها بصمة وانطباع لدى الجمهور من خلال ادواتها الخارجية كالازياء والميك اب وغيرها .

الهوامش

(1) ينظر : اندريه هيوود , النظرية السياسية مقدمة , تر :لبنى الريدي , المركز القومي للترجمة , القاهرة , 2013 , ص225.

*الهيمنة Hegemony : مفهوم صنعه الفيلسوف أنطونيو جرامشي (Antonio Gramsci) (1891 - 1937) **فيلسوف** ومناضل **ماركسي** إيطالي , وهو يعبّر عن الحكم المستبد بموافقة الناس. المصدر : Bottomore, Tom (1992). The Dictionary of Marxist Thought .Blackwell Publishers .ISBN 0631180826.

** السيطرة : مفهوم صنعه الفيلسوف جيل دولوز (بالفرنسية Gilles Deleuze) (18 يناير 1925 – 4 نوفمبر 1995) هو فيلسوف فرنسي كتب في الفلسفة والأدب والأفلام والفنون الجميلة

من أوائل الخمسينيات حتى وفاته في عام 1995 ويعني ان النظام الحاكم يفرض قوته على الشعب بدون ما يضرب الناس ويقبض عليهم.المصدر: من ويكيبيديا، الموسوعة الحرة .

*** هنريك يوهان إبسن : هو شاعرٌ وكاتبٌ ومخرجٌ مسرحي نرويجيّ مشهور، ويُعتبر عرّاب المسرح المعاصر وواحدًا من مؤسسي حركة التحديث المسرحي. صُنّف إبسن كواحدٍ من أعظم الكتّاب المسرحيين في الأدب الأوربّي, المصدر : Author: Biography.com (Editors, (4/2/2014 ,George Bernard Shaw ,Biography ,www.biography.com, Retrieved: 9/18/2022.

**** جورج برنارد شو أحد أشهر كتاب المسرح الإنجليز. له العديد من الأعمال المسرحية التي من أهمها مسرحية سيدتي الجميلة، كما له مؤلفات في النقد الأدبي والموسيقي. وتحتوي مؤلفاته على الكثير من أقوال برنارد شو الساخرة. من أن أشهر أعماله كانت مسرحية '' بجماليون'' التي تناولت بعض موضوعاته الرئيسية، من تحرير المرأة إلى أفكاره حول اللغة.:المصدر : JAN 2, 2015 , Author: Biography نفسه .

(2) ينظر: عبد الوهاب شكري , النص المسرحي , ط2, دار فلور للنشر ,القاهرة ,2001 , ص9.

(3) مونيك بيتر , المرأة عبر التاريخ,تر:همريت عبودي

WOMEN'S AUTHORITY IN THE IRAQI THEATER

FALAH KAZEM HUSSEIN and MILLIMETER. ZAHRAA SAAD HALAWI
Wasit departments, Imam Al-Kadhim College - Iraq

Women found semantic knowledge, legal identity, and moral value in the theatrical show to embody an important definition, difference, and enrichment within the show, to add interpretation and deliberation to the concept of power over human form and content, to stimulate the functioning of the logical and perceptual interaction of the audience, which in turn discovers the intellectual and psychological dimensions and their social connections in empowering that power over the other.

KEYWORDS: Authority, Woman, the Stage