الدراما النسائية بين النظرية والتطبيق

د.علي عبد المحسن علي
aliarts94@yahoo.com
جامعة بابل - كلية الفنون الجميلة - قسم الفنون المسرحية

الخلاصة

مما لا شك فيه انّ المسرح الإغريقي والروماني لم يسمح بوجود ممثلات مسرحيات ، حتى في حقبة القرون الوسطى لم يكن مسموحا للمرأة بالمشاركة في النشاطات المسرحية سواءً على مستوى الكتابة ، الاخراج و التمثيل المسرحي ، لذلك لم يظهر مصطلح الدراما النسائية إلا في ستينيات القرن الماضي لأسباب مختلفة منها شعور المرأة بالغبن في مجالات الحياة المختلفة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والثقافية ، لذلك تضمن هذا البحث مباحث عدة المبحث الأول يشتمل على عدة محاور :-

المحور الأول هو مفهوم المسرح النسائي . المحور الثاني أسباب ظهور الدراما النسائية .

المحور الثالث تناول فيه الباحث ابرز النساء على مستوى التأليف والإخراج والتمثيل في العالم.

المحور الرابع مبدعات مسرحيات عربيات .

المحور الخامس مبدعات مسرحيات عراقيات ، ومن الجدير بالذكر إن المبدعات المسرحيات العراقيات لم يكن لهن ظهور إلا في القرن العشرين ، ويعزو الباحث سبب ذلك إلى النظرة المتدنية للمجتمع تجاه المرأة ، وما يؤكد رأي الباحث قول الدكتور المرحوم علي الوردي في كتابه (مهزلة العقل البشري) " قيدنا المرأة ووضعناها في البيت وقلنا على النساء ناقصات عقل ودين " ولكن رغم ذلك ظهرت بعض النسوة من المبدعات في مجال التأليف والإخراج والتمثيل المسرحي فعلى مستوى الإخراج كانت الطالبات في كلية الفنون الجميلة (نوال الصفار) التي أخرجت مسرحية (الإملاء) عام ١٩٧٢، وهي من تأليف الإيراني (كوهر مراد) وتتناول نضال الشعب الايراني ضد حكم الشاه . والطالبة (هناء العبيدي) التي أخرجت (تذكر قيصر) عام ١٩٧٣، وعلى مستوى التمثيل كانت (ازادوهي صموائيل) و (هناء عبد القادر) و (سمية داوود) و (فوزية حسن) وأخريات .

المبحث الثاني تناول تحليلا لمسرحية (كان يا ما كان) وهي من تأليف وإخراج الراحل قاسم محمد، ساعدته في الإخراج منتهى رحيم، تمثيل نخبة من ممثلي وممثلات الفرقة القومية للتمثيل.

الفصل الثالث نتائج البحث ومناقشتها و الاستنتاجات .

ويختتم الباحث بحثه بأهم المراجع والمصادر ومن ثم خلاصة باللغة الانكليزية .

Women of drama between theoretical and practical

Dr. Ali Abd Al-Mhsen Ali
University of Babylon - College of fine arts - Arts Theatre Dept.

Abstract

Greek theatre and roman theatre don't let for woman with working in the theatre such as writer , directing and acting theatre , so appear term women theatre in past sixty central because the woman feeling with iniquitousness in your life , so this search included several sections that include money parts . Part one is term theatre women. Part two causes show the women theatre. Part three jenouse women in writer, direction, and action in the world. Part four jenouse women in the Arab theatre. Part fife Iraqi woman jenouse in the theatre. Section tow includes analyses for once performance Iraqi theatre that include several women. This performance from editor and direction by kaseem – Muhammad, assistant in the direction montaha – rahem . that performance working in it several actors and actress , there are working the national grub for action. Section three results the search and discuses it.

المقدمة

إزداد الاهتمام بالدراما التي تطرقت الى المرأة وتطلعاتها ، وذلك لشعورها بالغبن نتيجة هيمنة الرجل على كافة النشاطات السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية كافة ، لذلك ظهرت العديد من المبدعات على مستوى الكتابة المسرحية والإخراج والتمثيل ، حاولن إيصال رسالة إلى العالم مفادها أن من حق المرأة مشاركة الرجل في العمل ، ولا

تمييز بين المرأة والرجل إلا في مسالة العطاء والإبداع الفني ، لذلك ارتأى الباحث تقسيم بحثه إلى أربعة مباحث ، الأول يشتمل على عدة محاور ، والثاني وهو دراسة تحليلية لمسرحية كان يا ما كان للمؤلف والمخرج الراحل (قاسم محمد) ، وقد قام الباحث بانتقاء هذه العينة لأنها تخدم غرض الدراسة الحالية ، والثالث نتائج البحث ومناقشتها ، والرابع الاستنتاجات ، ومن ثم يختتم البحث بالهوامش والمصادر .

المبحث الأول

١-مفهوم المسرح النسائي :- من الأمور المثيرة للتساؤل عدم وجود تعريف للمسرح النسائي في المعجم المسرحي (١) ولا نعرف الأسباب الحقيقية التي تقف خلف هذا الغياب إلا أنّ ظهور مفهوم المسرح النسائي كان في ستينيات القرن الماضي ، كنوع مسرحي متميز ، هذا النوع من الدراما يهتم بالمرأة واهتماماتها ، ظهر في بريطانيا والولايات المتحدة الأمريكية ، فظهرت كاتبات وممثلات على منصات المسارح يمتلكن الوعي بأهمية حضور المرأة على تلك المنصات ، هؤلاء قد استمددن قصص وشخصيات حياتهن الخاصة ، وبدلا من أن يحاولن إخفاء هذا الأمر أعلنَ أنَ اعتمادهن على السيرة الذاتية يعد تاكيداً لوجودهن .

دراما المسرح النسائية تسهم في تقليل المسافة بين الكاتبة والممثلة ، والممثلة والشخصية ، دون أن يؤثر ذلك في المغزى الفكري للنص الدرامي ، فنصوص المسرح النسائي تكتب بتعاون جميع المشتركات في هذا العمل المسرحي ، فالمؤلفون يقدمون المادة المكتوبة بطريقة تحث الممثلات على إعادة النظر فيها ومناقشتها وعلى الإضافة والحذف .

البطلة في الأعمال المسرحية التي سبقت الدراما النسائية كانت تلقي عنها القناع الذي تتنكر وتحتمي خلفه ، دون أن نستطيع من التعرف على حقيقتها سواء كانت (كليتمنسترا) أم (نورا) الحقيقية ، فالبطلة الحقيقية تتبنى عملية الاكتشاف هذه وكشف الغطاء عنها ، وقد عرف (أرسطو) الاكتشاف أو التعرف بأنه " التغيّر أو الانتقال من الجهل إلى المعرفة " (٢، ص ١٢٢) فالشخصية الدرامية تقوم بإكتشاف حقيقة ما كانت مجهولة بالنسبة لها ، وفي الاكتشاف تصل الشخصية إلى لحظة التنوير ، والتعرف على أنواع منها :-

١- تتعرف شخصية على شخصية أُخرى كانت مجهولة لها .
٢- تقوم الشخصية بالكشف عن نفسها ورغباتها مباشرة على لسانها .
٣- تقوم الشخصية بربط صورة شاهدتها بأحداث مرت بها سابقاً، لذلك فالتعرف يرتبط بالتذكر .
٤- يتم التعرف من خلال القياس المنطقي .
٥- التعرف يرتبط بالاستنتاج الخاطيء بين شخصين .
٦- التعرف الذي يتولد من الأحداث ذاتها .

وما يهمنا من تلك الأنواع هو النوع الثاني إذ تكشف الشخصيات رغباتها وأمزجتها وأهدافها للمتلقي مباشرة.

الدراما النسائية تتبنى معرفة الآخرين ، وتبعا لذلك يتم تغيير النفس والعالم حولها ، فالشخصيات النسائية المحورية في الدراما النسائية تتغير أمام اعيننا ، احياناً تدريجيا ، واحياناً فجأة ، الدراما النسائية لا تنظر إلى النفس على إنها شيء خفي وثابت ، بل كمعضلة تراوغ ، وتتغير ، وتتباين بدرجة يدعو إلى الإعجاب .

إنَ العالم الذي تعيش فيه الشخصيات ، فهو لا يصور كأنه عالم ثابت وموحد ويدعو إلى الاطمئنان ، بل يصور كقطع متناثرة ومتنوعة .

٢-أسباب ظهور الدراما النسائية

الأسباب وراء بزوغ الدراما النسائية فهي إحساس المرأة بهيمنة عالم الرجال وإهمال تطلعاتها السياسية والاجتماعية والثقافية ، كما أن التحرر من قيود التقاليد ومن السلوك الجنسي المتعارف عليه ، والتحرر من عقدة النقص الأنثوية والعيش بحرية .

اِرتبط ظهور الدراما النسائية بمفهوم (genus) بمعنى الصفات الوراثية التي يتكون منها الجنس البشري ، وهذه الصفات هي التي تميز شخص عن شخص آخر ، وهذا المصطلح ترجم إلى العربية بكلمة (الجنوسة) . مع مرور الوقت اخذ الاهتمام بهذا المصطلح ليشير إلى " الدعوة التحررية التي تبنتها الحركات النسائية في تركيزها على مفهوم الجنوسة كعامل يكشف الفرضيات المتغيرة المسبقة في فكر الثقافة عموما " (٣، ص٥٧) . ومما لا شك فيه أن هذا المصطلح يحرر المرأة ويعطيها مكانتها الاجتماعية والثقافية، ويمكن المرأة من العمل بحرية حسب الكفاءة التي تتمتع بها المرأة وتُميزها عن الرجال.

لهذا كانت الدعوة لتحرير المرأة وجعلها متساوية في الحقوق والواجبات مع الرجال لانّ المقياس الحقيقي هو الكفاية وليس الصفات البيولوجية ، لذلك ظهرت ناشطات نادت بهذا الأمر ومنهن (سيمون دو بفوار ، ١٩٠٨-١٩٨٦) مؤلفة كتاب (الجنس الثاني) والتي أوضحت في الكتاب " أنَ الدونية النسوية لم تكن بالفطرة بل نشأت من المجتمع ، كما دعت بو فوار إلى المساواة بين كلا الجنسين وحثت النساء على التحرر من خلال الاستقلال الاقتصادي " (٤، ص ٥٠) وبذلك فقد أسهمت بو فوار في تنبيه المرأة بأهميتها اِلاجتماعية ، لتحقيق نوع من الاِهتمام بالمرأة ككيان مستقل له أهدافه وحقوقه .

٣-مبدعات مسرحيات من العالم :-

المخرجة المسرحية البريطانية (جون ليتلوود) قامت بإخراج عدد من أعمال (بريندان بيهان) و (شيلان ديلاني) ، وقد قامت بتشكيل ورشة عمل مسرحية أخذت على عاتقها الالتزام بضرورة التغيير الاجتماعي ، والممثلات داخل هذه الورشة عملن على العمل الجماعي ، كما قمن بالارتجال على المادة الموجودة في النص ، وهذا الارتجال الدرامي للممثلة شبيه

بارتجال الممثل في عروض المخرج المسرحي الانكليزي (بيتر بروك) ، فالارتجال هنا لا يبنى ، ومن ثم فهو يولد كل يوم من أيام العرض ولادة تختلف عن اليوم الذي يسبقه أو الذي يليه لذلك عارض (بروك) مبدأ المخرج الروسي (قسطنطين ستانسلافسكي) الذي يتضمن بناء الشخصية ، لانَ الشخصية عند بروك لا تبقى على نمط وحالة واحدة ، وإنما تخضع للتطور المستمر أو ما يطلق عليه (الهدم والبناء) وهذا ما حدث في تمرينات مسرحية (ماراصاد) (٥، ص١١٤) ، فالتمارين قائمة على الارتجال الجماعي ، إذ يدخل احد الممثلين الذي يؤدي دور حفار القبور ثم يبدأ عدد من الممثلين بتقديم أحداث معينة تتصل بذلك الحدث البسيط الذي يقدمه الممثل الأول

ومن العروض المسرحية التي أخرجتها (ليتلوود) مسرحية (ما أجمل هذه الحرب) وفكرة المسرحية تدين السياسات الإمبراطورية التي أدت إلى حدوث الحرب العالمية الأولى (١٩١٤-١٩١٨) وتحيي الجنود الذين راحوا ضحايا لهذه الحرب . وتروي قصة إنسانية تدعو من خلالها للسلام ، وتناهض الحرب الأمريكية على فيتنام في الستينيات ، وتقف ضد سباق التسلح وتبادل التهديدات بين معسكري الدولتين العظيمتين أيام الحرب الباردة .

كتبت المخرجة(ليتلوود) نص هذه المسرحية من خلال إقامة (ورشة عمل) لفريق التمثيل وكلفت كل منهم بجمع ما يعرفونه وما يسمعونه من حكايات عن الحرب العظمى وعن جبهات القتال ، وجمع الوثائق والأرقام من المكتبات . ووضعت لهذه الحكايات حبكة درامية تتلاءم مع الأحداث . وصاغت الحوارات عن الحرب بصيغة الزمن المضارع ، بوصف الأحداث لا زالت تجري إلى الآن ، وأوصت الممثلين بإتقان اللغة الانكليزية باللكنة الألمانية والفرنسية كلما احتاج الأمر إلى ذلك ، فجمعت انطباعات متعددة وتجارب مختلفة وأساليب تعبير متنوعة ، ونسقت بينها إذ شيدت هذا البناء المسرحي الملون والمؤثر ، وفي نهاية الأمر وصفت مسرحيتها بأنها من تأليف فريق العمل ، لأنها قائمة على ارتجال وإبداعات الممثل .

(ميجان تيري) وهي مصممة للمناظر وبنائها ، ولدت في سياتل في واشنطن ، وذلك في ٢٢ اكتوبر من عام ١٩٣٢ ، آمنت بفكرة التحول ، ونجد ذلك في " مسرحية البيت الساخن ، تلك المسرحية التي لا تعتمد على تطوير الأحداث ، وتبني بدلاً من ذلك جانباً اجتماعياً إنسانيا ، فقد عملت (تيري) إلى تحويل كل كلمة إلى حركة " (٦، ص٦١) فالنساء اللاتي عملْنَ في العرض كممثلات قمن بتحدي توقعات المشاهدين في طريقة كلامهن ، وعلى الأخص مع بعضهن البعض .

(جودي روز) على سبيل المثال ، كلامها صريح ولماح ، ولاذع ، لدرجة أنها كممثلة تمتلك القدرة على إضحاك المتلقي وهذا لا يمتلكه سوى القليل من الممثلات المسرحيات .

تدور إستراتيجية (البيت الساخن) ، كمعظم الدراما الغربية ، حول اتفاق مسبق بين توقعات المشاهدين وتوقعات الشخصيات ، ولكن الأمر المميز في هكذا عمل درامي هو أنه في اللحظة القريبة من نهاية المسرحية يحدث منظر تكشف فيه الشخصيات للمتلقي عن نواحي جديدة ، وبالوقت نفسه تكشف عن نواحٍ أُخرى في العالم الموجود داخل إطار المسرح . وخلال عملية الكشف يعلم كل من المتلقي والشخصية الدرامية شيئا جديداً عن الآخر ، وفي كل الحالات يحدث ما يعرف بكسر (أُفق التوقعات) *

في العروض المسرحية التي تلت مسرحية (البيت الساخن) اختفى مشهد التعرف والإدراك وحل محله مجموعة من التحولات. فبدلاً من أن تكشف الشخصيات تدريجياً ومن خلال المعاناة حقيقتها ، تتقمص الممثلات ادواراً ، ثم ينبذنها أمام المتفرجين ليتقمصن ادواراً أُخر ، هذا من ناحية ، ومن ناحية أُخرى تكمن التحولات في عروض (تيري) المسرحية في توظيف حركة أو عاطفة طارئة تسمح بانتقال الممثلة من دور إلى آخر فعلى سبيل المثال " في نهاية مشهد بيت النقاهة في مسرحية (اهدئي يا أمي) تتحول الممرضتان اللتان تحددت هويتهما من خلال السياق فعلا ، إلى أبواب آلية لمترو الأنفاق ، وتحاول ان تمر من خلالهما المرأة الثالثة ، التي كانت تتقمص دور الممرضة في المشهد السابق " (٧، ص٦٨) .

المخرجة الفرنسية (اريان منوشكين) أسست فرقة مسرح الشمس عام ١٩٦٤ على شكل تعاونية عمالية إنتاجية ١٩٦٤-١٩٦٥ ، أخرجت (البرجوازيين الصغار) لـ (مكسيم غوركي) ١٩٦٥-١٩٦٦ . كما أخرجت (الكابتن فراكاس) لـ (فيليب ليوثار) عن رواية (تيوفيل) لـ (غوتة) ١٩٦٦-١٩٦٧ وكذلك أخرجت (المطبخ) لـ (ارنولد ويسكر) وغيرها من الأعمال.

ذلك المسرح يعتمد على أشكال الممثلين المتجولين والمهرجين في نهاية القرن الثامن عشر مع توظيف كوميديا دي لارتي (كوميديا الفن) في الأداء . نستطيع القول أن مسرح الشمس حاول إعطاء الممثل بعداً أدائياً جديداً قائماً على (الإعادة والتكرار)، فبعض المشاهد في معظم المسرحيات يجري تمثيلها مرتين أو ثلاث مرات وبصورة مختلفة في كل مرة ، على أن تحدد في كل مرة زاوية للرؤية أو النظر تسبغ على طريقة الأداء هذا صيغة الاختلاف وفي كل مرة "يحقق التعارض أو التكامل (...) إنه مشهد تمثيلي يحققه عدة أشخاص لهم وجهات نظر مختلفة متطابقة ولكن في عدة أداءات ، يُعالج أحدهم حادثة وعلى الفور يعيد ممثلون آخرون مواجهة الحادثة أمامهم ويجيبون بتفسير يضيئه ما جرى عرضه عليهم للتو ، وتطرح بعدئذ مسألة المشهد المسرحي والارتجال الأخير لوضع الحادثة في مشهد قد يكون هو وحده الذي يتم الاحتفاظ به للمسرحية" (٨، ص١٢٧) . وعليه فان أسلوب الأداء في مسرح الشمس يعتمد على فكرة ارتجال المسرحي المقصود والقائم على تغيير الرؤية لإنتاج معنى (طقسياً) وتغيير الرؤية هذا لا يعني إدخال الإيماءات غير اللازمة في العمل ، بل ينبغي أن تكون هذه الإيماءات منسجمة تماماً مع الزمن المسرحي، والارتجال النهائي يتم الاحتفاظ به للعرض ، بمعنى أن الارتجال كاملاً لا يشكل جزءاً من العرض ولكنه يستمر حتى يأخذ شكله النهائي ، وبهذا فان دور المخرجة في مسرح الشمس هو إعطاء الممثل فرصة للإبداع الحر، فالمخرجة لا تفرض على الممثل عمل شيء ما ، وإنما تقوم

بالاقتراح على الممثل ليس إلا وعن ذلك تعقب (أريان منوشكين) "ولكنَّ الممثلين يخرجون شيئاً مختلفاً عما اقترحت . وفي معظم الحالات تكون لهم اللمسة الأخيرة ودوري هو البحث عن تركيبة تتوافق فيها الارتجالات " (٩، ص ٤١) وبذلك تكون مهمة هذه المخرجة المبدعة هي ايجاد قاسم مشترك يجمع هذه الارتجالات التي يقوم بها الممثلون .

المخرجة الرومانية (كاترينا بوزيانو) والتي تُعد واحدة من دعائم المسرح النسائي ، اهتمت بالصورة المسرحية ، فالعرض المسرحي عبارة عن لوحة بصرية ، وهذه اللوحة تتسم بعدم الثبات ، فقد استخدمت هذه المخرجة تقنية السينما ، لان الحدث المسرحي يعتمد على المدرسة الدادائية والسريالية .

ولابد هنا من التعرف ولو باختصار على هذه المصطلحات ، فالدادائية " تسمية مأخوذة من كلمة (dada) التي لا يعرف معناها أو سبب اختيارها ، فقد تكون مأخوذة من صيغة التحبب للعبة الحصان الخشبي بالفرنسية ، أو من تكرار (da) التي تعني نعم بالروسية ، ويقال أيضاً أن اختيارها تم بشكل عشوائي وهي لا تعني شيئا . والدادائية حركة فنية بدأت في مدينة زوريخ في سويسرا عام ١٩١٦ وشكلت تيارا قصير الأمد في فرنسا وألمانيا إذ انتهت فعليا في عام ١٩٢٤ . ولدت الحركة باتفاق بين الشاعر المجري (تريستان تزارا ١٨٩٦-١٩٦٣) والرسام الألماني (هانز ارب) ، ورسام من أمريكا اللاتينية هو (بيكابيا) ، فقد أصدروا عام ١٩١٨ بياناً هو إعلان لتأسيس الحركة تضمن رفض كل ما سبقه من قيم ومفاهيم وأشكال فنية ودعا إلى إلغاء العقل والذاكرة والروادع ، وعدم طرح أية رؤية مستقبلية " (١٠ ، ص ١٩٣) وبذلك أعطت الحركة الدادائية الفرصة لجانب اللاواعي من الفنان للظهور في نتاجاته ولوحاته الفنية .

في عام ١٩٢٢ طرح (تزارا) مبدأ العفوية في المسرح من خلال رفض الكلام كخطاب متجانس ، والاكتفاء بالفكرة التي تحملها الكلمة ، من مسرحيات (تزارا) (قلب من غاز) التي تؤدي الحدث فيها شخصيات هي عين وانف وأذن .. الخ ، ومسرحية (المغامرة السماوية الأولى للسيد انتيبيرين) ثم (المغامرة السماوية الثانية للسيد انتيبيرين) ، عموما يستخدم الدادائيون في المسرح تقنية الكولاج (الدمج بين أجزاء غير متناسقة) لإبراز كل ما هو غريب ولا يمت بأية صلة لأية قاعدة مسرحية مألوفة . فضلا عما تقدم تتسم المسرحية ذات الطابع الدادائي بعناصر كرنفالية يشارك فيها المتلقي . أما السريالية فهي " كلمة فرنسية منحوتة من كلمتي (urs = فوق و realisme = الواقعية) وهي تعني ما يتجاوز الواقع ، استخدمت في سائر اللغات للدلالة على تيار جمالي ظهر في العشرينيات في فرنسا اولاً ثم انتشر في أوروبا والعالم وكانت له تجلياته في الرسم والرواية والشعر والمسرح " (١١، ص ٢٥٢) ومن الكتاب المسرحيين الذين اتبعوا هذا النهج الفرنسيين (ارمان سالاكرو ، ١٨٩٩-١٩٨٩) و (جورج نوفو ، ١٩٠٠-١٩٨٢) و (انطونان ارتو ، ١٨٩٦- ١٩٤٨) و (روجيه فيتراك ، ١٨٩٩-١٩٥٢) واللبناني (جورج شحادة ، ١٩١٠-١٩٨٩) .

اعتمدت المخرجة الرومانية المبدعة (كاترينا بوزيانو) على الدادائية والسريالية في معالجتها للصورة المسرحية للخروج من الجانب الواقعي في الأحداث ، لذلك فالأداء التمثيلي ينحى منحى رمزياً كما هو الحال في مسرحية (أوديب ملكا) ل (سوفوكليس) .

٤-مبدعات مسرحيات عربيات

المخرجة المسرحية اللبنانية لطيفة ملتقى ** تعد إحدى المخرجات المسرحيات المبدعات في الوطن العربي .

بعد أن اقتحمت فن الإخراج ، اشتغلت على خط التجريب ، على أشكال الخشبة والفضاء المسرحي ، لاسيما العلاقة بين مساحتي العرض والجمهور . من أجل ذلك أولت الممثل أهمية كبيرة وعدته جوهر العملية المسرحية .

ودعت إلى اعتماد مسرح من منظور نسائي ، كما أنها سعت إلى تطوير المسرح القائم من خلال جعله وسيلة تعبر عن الواقع الاجتماعي .

كانت تعمل محامية ، إلا أنها تركت المحاماة لتتفرغ للإخراج المسرحي ، تقول : "دخلت ميدان الإخراج للإسهام بجهدي المتواضع في تأسيس مسرح جاد ومتطور من حيث الشكل والمضمون بعدما تركت مهنة المحاماة واعتزلتها . مستفيدة بما اكتسبته من مهنة المحاماة وما اتمتع به من قدرة على الإقناع . فالمحاماة والمسرح مهنتان متقاربتان ، فهما تؤديان رسالة اجتماعية واحدة . ولكني اعتقد بان للمسرح دورا أكثر فاعلية ، لأنه يؤدي إلى احتكاك مباشر مع الجمهور ، وهو يغوص إلى عمق قضايا الإنسان وهواجسه الاجتماعية والثقافية " (١٢ ، ص١٢٥) .

والرسالة الإنسانية التي أكدت عليها (لطيفة ملتقى) ضرورة الاهتمام بالمسرح النسائي وإعطاء المبدعة المسرحية جزء من الاهتمام والإنصاف .

المخرجة المسرحية اللبنانية نضال الأشقر *** اختارت النصوص المسرحية التي تغوص في عمق الواقع السياسي والاجتماعي ، كما أنها تناولت النصوص التي تهتم بقضية المرأة .

في مسرحية (ثلاث نسوان طوال) المُعّدة عن مسرحية للكاتب المسرحي الأمريكي (ادوارد البي) ركزت على علاقة المرأة مع جسدها ومعاناتها في ذلك . فالمسرحية تحكي قصة امرأة في الثانية والتسعين من عمرها ، شخصية معقدة ومهيمنة ومستبدة أحاطها (ألبي) بشخصيتين نسائيتين تمثلان تدرج حياة السيدة العجوز . أحداهما في السادسة والعشرين والأخرى في الثانية والخمسين من العمر . وهي تعبير عن مشاعر المرأة وإحساسها للحفاظ على شكلها وجمالها .

أوحت المخرجة بانّ النسوة الثلاث هن امرأة واحدة (المرأة العجوز) ، وعند موتها في نهاية الفصل الأول ، تنهض من جديد على صورة الفتاة ذات السادسة والعشرين عاما ، ثم المرأة ذات الاثنتين والخمسين عاما . وركزت على فكرة الجسد من خلال علاقة المرأة بجسدها ، وذكرياتها المشبعة بالقمع الذي عاشته وخوفها من تلوث سمعتها . لذلك حافظت على فكرة النص الأساسية واقتبسته دون أن تتجاوزه تماما ، ودون أن تلتزم به التزاما تاما . (١٣ ، ص١٨٢)

وبذلك تكون هذه المخرجة أعطت رسالة مفادها أن المرأة في العالم العربي لا ينظر إليها كامرأة ذات كيان اجتماعي وشخصية متفردة ، لهذا فلا يحق لها منافسة الرجل في ميادين الحياة المختلفة .

٥-مبدعات مسرحيات عراقيات

من اللافت للنظر ان المبدعات المسرحيات على مستوى الإخراج والتمثيل في العالم العربي عموما وفي العراق على وجه الخصوص ، لم يكن ظهورهن إلا في القرن العشرين ، على الرغم من أنَ بدايات المسرح في العراق كانت ، تمثيليات دينية عرضت في الاديرة في مدينة الموصل ، مثل كوميديا (ادم وحواء) و (يوسف الحسن) و كوميديا (طوبيا) والتمثيليات الثلاث ارتبطت باسم الشماس حنا حبش ، تم العثور عليها عام ١٩٦٦ وقد ختمت بختم يشير إلى سنة ١٨٨٠.

وشهد الربع الأخير من القرن التاسع عشر عروضا أخرى منها (الامير الاسير) التي ترجمها عن الفرنسية وعرضها عام ١٨٩٥ نعوم فتح الله السحار . ومن تلك العروض (جان دارك) التي قدمت باللغة الفرنسية ايضاً عام ١٨٩٨ في بغداد ، وهي شعرية ذات خمس فصول ومن الممثلين فيها (فضولي جالي توتونجي) و(البير اصفر) و (جبرائيل مارين) و (سركيس بترين) و (توفيق توما) و (قسطنطين داود) ولم تشترك فيها أية إمرأة (١٤، ص٣) وهذا إن دلَ على شيء فانه يدلُ على أن المرأة لم تقدم مسرحيات كمخرجة أو ممثلة إلا في القرن العشرين قد يكون هناك أسباب دينية أو اجتماعية وراء ذلك الاختفاء ، إلا أنّ الباحث يضيف إلى ذلك موجة النزوح التي حدثت من الريف إلى المدن العراقية ، مما ولد فروقا اجتماعية وثقافية ، وحتى فروقا في وجهات النظر تجاه المرأة ما بين الريف والمدينة ، وما يدعم هذا الرأي الدراسة التي أجراها العالم الاجتماعي (ريدفيد ****) وهذه الدراسة التي تخص الواقع العراقي ، يرى فيها هذا العالم " ان النمو التدريجي للمدن العراقية الكبيرة والصغيرة الذي حدث على اثر زيادة عوائد النفط العراقي بعد عام ١٩٢٥ أدى إلى حدوث هجرة ريفية وبدوية إلى المدن ، ويؤكد أنَ سكان المدن العراقية على الرغم من ظاهرة التحضر الجزئية مازالوا ، (اشباه حضر) فهم يمارسون علاقات ريفية عشائرية ، ويتصرفون بصفات أقرب في مضمونها ومحتواها إلى العلاقات والتصرفات الريفية ، وليس هذا بالأمر الغريب خصوصا إذا علمنا أن البناء الاجتماعي والثقافي في المدن العراقية عموما ، وحتى في العاصمة بغداد ، بناء عشائري محلي يقوم على روابط الدم وعلاقات الجوار المكانية ، ففي مدينة بغداد القديمة مثلا نجد أن ملامح البناء العشائري والريفي بارزة وواضحة ، ففي جانب الرصافة من هذه المدينة تسكن جماعات عشائرية أطلقت أسماءها على أماكن وأحياء سكناها ، واهم هذه الجماعات هي (العزة الكروية ، القرغول ، البو شبل ، القيسية، البيات ، بني سعدة ، فضوة عرب) وأما في جانب الكرخ من مدينة بغداد فتسكن جماعات عشائرية ترتبط بعلاقات الدم والجوار ، واهم هذه الجماعات (المشاهدة ، الدوريين ، الجعافرة ، السوامرة ، الفلاحات ، التكارته " (١٥ ، ص ١٠٨) ويرى الباحث وجود أسباب أُخرى تقف خلف هذه الهجرة من الريف إلى المدن منها عدم وجود ستراتيجيات واضحة لدى الحكومة العراقية آنذاك لدعم المزارعين وإدخال تقنيات زراعية تسهم في زيادة الإنتاج الزراعي كما ونوعا ، وهذه الهجرة أدت إلى تغيير النظام الايكولوجي والاجتماعي والثقافي للمدن ، والمرأة شملها هذا التغيير السلبي ، فالمرأة في الريفُ تعد منتجة في الحقل ، وتقوم بالأمور المنزلية وتربية الأطفال لا يحق لها دخول المدرسة أو أنها تدخل المدرسة بمرحلة معينة ولا يسمح لها بإكمال دراستها ، ومن جانب آخر تعد المرأة حسب العرف العشائري أو حسب الفهم الخاطيء للدين (عورة) لا يحق لها المساهمة في الفعاليات الاجتماعية أو الفنية كالتمثيل أو الإخراج ، فالنظام العشائري يعد التمثيل والرسم والنحت حراماً ، حتى إذا ظهر احد الأشخاص من الذكور وقام بالغناء طردوه وعدوه منبوذا ، فما حال المرأة التي وقعت بين مطرقة الأعراف الاجتماعية وسندان الفهم الخاطيء للدين .

وتاكيداً على ما ذهب إليه الباحث تشير الممثلة (ازوداهي صموئيل) ، إلى أنّ وقوف المرأة على خشبة المسرح في ظل الأعراف والتقاليد الاجتماعية السائدة آنذاك ينطوي على كثير من التضحية ، خاصة الفنانات اللواتي سبقنها في العمل المسرحي ، فكن يتركن العمل بعد تجربة أو تجربتين ، خوفا من المجتمع الذي يساوي بين عمل الممثلة والتي تعمل في الاندية الليلية وهذا أمر خطير (١٦،ص ٧٠) ولذلك يرى الباحث أنَ المرأة كممثلة في العراق تحديدا يتم تشويه رسالتها الجمالية ، وخصوصا في مواقع التواصل الاجتماعي (face book) ، وتنسب الأكاذيب والشائعات المغرضة كافة إلى الممثلة الملتزمة ، ومن خلال تصفح الباحث لتلك المواقع الخاصة بالممثلات العراقيات ، وجد العديد من تلك الأكاذيب والمعلومات غير الدقيقة ، رغم انّ مواقع التواصل الاجتماعي الخاصة بالفنانات الاجنبيات وحتى الفنانات العربيات ، تحوي عدد قليل من المعلومات المغرضة عنهن اقل نوعا ما مما هو الحال في العراق ، قد يكون السبب عدم وجود رقابة حكومية على تلك المواقع من ناحية دقة المعلومة ، فضلاً عن عدم وجود قانون عقوبات رادع بحق أصحاب الأقلام ذوي النوايا السيئة ، ولعدم وجود أجهزة لتتبع مصدر تلك المعلومات .

كانت مشاركة المرأة في الإخراج المسرحي خجولة نوعا ما فظهرت مخرجات مسرحيات مبدعات ، نذكر منهن :-

١-(نوال الصفار) التي أخرجت مسرحية (الإملاء) وهي من تأليف الإيراني (كوهر مراد) وترجمة (نوال الصفار) وعرضت في أكاديمية الفنون الجميلة / بغداد في ١٩٧٢ ، وهي مسرحية تتناول نضال الشعب الإيراني ضد حكم الشاه .

٢-الطالبة (هناء العبيدي) التي أخرجت (تذكر قيصر) في أكاديمية الفنون الجميلة / بغداد عام ١٩٧٣.

أما على صعيد التمثيل فكان ظهورهن خجولا ايضاً بالمقارنة مع الممثلين الرجال ونذكر منهن :

١- (ازدوهي صموائيل ، ١٩٤٢) والتي مثلت في مسرحية (كان ياما كان) وهي من تاليف واخراج الراحل (قاسم محمد) ، قدمتها للمسرح الفرقة القومية للتمثيل ، وذلك عام ١٩٧٦.

وهذه الممثلة تعد بحق راهبة المسرح العراقي ، وأكثر الممثلات غزارة ، والتي تعد أول إمراة تدخل مجال التمثيل المسرحي في معهد الفنون الجميلة ، مما سهل الطريق للأخريات بعدها للدخول إلى هذا الميدان . من أمثال (هناء عبد القادر) ثم جاءت من بعدها (سمية داوود) وبعد سنتين كان من طلاب المعهد (فوزية الشندي) و(رؤيا رؤوف) و(ساهره احمد) و(شوبو محمد) و(منيره عباس) (بلقيس الكرخي) ، وهكذا . وتقدم إلى المعهد في السنين التالية (شيماء) و(غزوة الخالدي) و(سعاد عبدالله) و(احلام عرب) و(نضال عبد الكريم) . وغيرهن .

٢- (ناهدة الرماح) اشتركت في تمثيل مسرحية (مسالة شرف) والتي كانت من تاليف (عبد الجبار ولي) ، وهي من اخراج الراحل جعفر السعدي عام ١٩٧٠ ، قدمتها فرقة المسرح الشعبي . كما مثلت في مسرحية (بيت برناردا البا) تاليف (لوركا) واخراج (سامي عبد الحميد) والتي قدمت باسم فرقة المسرح الفني الحديث عام ١٩٧٨.
٣- (فاطمة الربيعي) ، والتي مثلت في مسرحية (الغريب) عام ١٩٧٠ وقدمت باسم فرقة مسرح اليوم .
٤- (اشواق حمدي) ، والتي مثلت في مسرحية (افول القمر) عام ١٩٧٠ ، والتي كانت من تأليف (جون شتاينبك) وإخراج عبد الوهاب ارملة والتي قدمت باسم فرقة الرواد .
٥- (سمر محمد) ، والتي مثلت في مسرحية (افول القمر) عام ١٩٧٠ ، والتي كانت من تأليف (جون شتاينبك) وإخراج عبد الوهاب ارملة والتي قدمت باسم فرقة الرواد .
٦- (باهرة رفعت) التي مثلت في مسرحية (السؤال) وهي من تأليف محي الدين زنكنة وإخراج جعفر علي ، والتي قدمتها للمسرح فرقة مسرح اليوم ، وذلك عام ١٩٧٥.
٧- (فوزية عارف) والتي مثلت في مسرحية (بيت برناردا البا) تأليف (لوركا) وإخراج (سامي عبد الحميد) والتي قدمت باسم فرقة المسرح الفني الحديث عام ١٩٧٨.
٨- مي شوقي والتي مثلت في مسرحية (بيت برناردا البا) الانفة الذكر .
٩- (انوار احمد) والتي مثلت في مسرحية (بيت برناردا البا) الانفة الذكر .

كما ظهرت ممثلات أُخريات أمثال (فخرية عبد الكريم) المعروفة بزينب و(فوزية عارف) و(شذى سالم) و(امل طه) و(سوسن شكري) و(منتهى محمد) و(ماركريتا يوحنا) و (امل وسليمة خضير) (١٧، ص٤٨-١٧٣) وهؤلاء النسوة امتلكن الوعي ، بدور المرأة في المجتمع ، فلم تعد مهمة المرأة القيام بأعمال المنزل وتربية الأولاد فقط ، بل إنهن أبدعن في المجالات كافة ومنها المسرح وأخذن ينافسن الرجال في مجال الفن المسرحي سواءً على مستوى الكتابة الدرامية أو على مستوى الإخراج والتمثيل المسرحي ، حتى إنهن أوصلن رسالة مفادها أن الفن المسرحي العراقي الملتزم والجاد يكتب له البقاء أكثر من المسرحيات ذات الأهداف التجارية .

المبحث الثاني

الإجرائي

مسرحية كان يا ما كان*****

قصة المسرحية :- تتناول قصة المسرحية قصة إمراة توفى زوجها ، لها ابن كسول يدعى (حسن) ، لا يعمل شيئا ، كل ما يعمله هو النوم ، تطلب منه أُمه أن يذهب للسوق واعطته خمسة ليرات ليشتري البقوليات ، يقدم احدهم على سرقة المال من حسن ، يعود حسن إلى البيت ليجد أن والدته قد توفيت ، ولكنها قبل وفاتها سلمت إحدى جيرانها مبلغا من المال تسلمه لحسن ليقم باستثماره في السوق ولكنه يفشل أيضا .

كان الوالي له ثلاثة بنات الكبرى والوسطى والصغرى ، كل همهن هو الاعتناء بمظهرهن ، إلا أن البنت الصغرى (بدور) زارت الجنائني الخاص بالقصر ، واخبرها أن ملح الإنسان عمله لذا عليه العمل ، أصبحت بارعة في حياكة البسط (جمع بساط) ، وفي داخل القصر يحدث نقاش بين الوالي وحاشيته في مسالة إدارة المنزل ، هل المنزل يدار من الرجل أم المرأة ، ويستدعي بناته الثلاثة ، لتخبره الكبرى انه يدار من قبل الرجل فيقوم الوالي بمكافئتها ، ويستدعي البنت الوسطى وتخبره كذلك بان الرجل هو المدبر ويكافئها كذلك ، أما البنت الصغرى فتخبره بان لا الرجل ولا المرأة يدبران المنزل ، بل العقل ، يعمد الوالي على عقوبتها بان تتزوج بأكسل شخص في المدينة ، وتحرم من مقتنياتها الشخصية كافة من مجوهرات ، فإذا نجحت في أن تجعل ذلك الرجل يعمل بجد ، كافاها الملك وجعلها تسكن في القصر ، وإذا لم يحدث ذلك تبقى خارج القصر وتحرم من كل الامتيازات ، يتم عقد القران بين بنت الوالي (بدور) و(حسن) وتنجح (بدور) بان تجعله يعمل بجد في بيع البسط ، يقدم صاحب الخان على اختطاف (بدور) ليضعها في غرفة مظلمة لتنسج له بساط يدر عليه الليرات الذهب ، وتطلب بدور من صاحب الخان بان يبيعه في سوق يدعى (سوق العجائب) إذ يعرض فيه كل ما هو عجيب ، ويعرضه في ذلك السوق ، يريد الوالي شراءه ، ليخبره حسن الذي أصبح تاجرا ثريا بأنه أحق بشرائه من الوالي ، ويقوم (حسن) بفك اللغز المكتوب على البساط ، هذا اللغز هو مكان وجود (بدور) ، يذهب (حسن) إلى ذلك المكان ويحرر (بدور) ، ويعيش (حسن) و(بدور) في القصر ويتم مكافأة (بدور) .

تحليل المسرحية

قبل البدء بالتحليل ينبغي التنويه إلى أن الباحث اعتمد في عملية تحليل العينة على مشاهدته لقرص (cd) لهذا العرض المسرحي ، وعلى ما جمعه من مصادر عن ذلك العرض المسرحي .

تقول أُم حسن ، والتي جسدت الشخصية الممثلة (ازدوهي صموئيل) مخاطبة ابنها الكسول حسن :- اشفايتلي لو بيدك صنعة ، جان اني متمرضت من وراك ، من ورة غسل اهدوم المسعدات .

هذا الحوار ينم عن قدرة المرأة العراقية على تحمل أعباء ومتطلبات ومسؤوليات البيت ، خصوصا إذا توفي زوجها ، وهذا ليس بالغريب على شخصية المرأة العراقية ، والتي تتصف بالمرأة الحديدية .

إن أداء الممثلة (ازدوهي صموئيل) اتسم بالتلقائية وذلك ناجم عن عملها على الدور وفق ثلاثة محاور ، الأول هو ماضي الشخصية الذي تستقيه من خلال قراءة النص وتحليله وتقسيمه إلى وحدات ، الثاني هو حاضر الشخصية الذي هو عبارة عن مقدار ما تضيف الفنانة من تجربتها ورغباتها إلى عمل الشخصية ، إي إضافة كل ما يخدم عمل الشخصية بانسيابية تامة ، والثالث هو مستقبل الشخصية وهو ما يعيش في أذهان الناس ، وهذه المحاور تنسجم مع الفكرة الأساسية لهذا النص و العرض ، ألا وهي أن (المرأة لا تقلُ شانا عن الرجل) كونها تمتلك الإرادة والعقل والتفكير والحرية ، وهذا ما تجسدا فعلا من خلال قيام أُم حسن بإلباسه الحزام وإعطائه الوعاء الذي يأخذه معه لجلب مادة (الماش) من السوق ، وهذه الحركات اتسمت بالانسيابية التامة بما ينسجم مع الفكرة الأساسية الخاصة بالنص والعرض الدراميين .

في حوار آخر للأميرة (بدور) الدور الذي جسدته الفنانة (شذى سالم) ، تقول (بدور) مخاطبة والدها الوالي ، متقاطعة مع رأي أختيها الكبرى والوسطى بان الأمور المنزلية يديرها الرجل وليس المرأة .

الأميرة بدور :- جواب اخوتي هوة مو صحيح ، إبرايي ما كو شي ثابت كلشي يتبدل ،يتغير ، الاساس العقل . صحيح الرجَال الرجَال ، والمرة مرة . الاحسن اذا تعاونوا اثنيناتهم على تدبير البيت ، تسمحلي مولاي انته تعتقد ان الرجَال كلشي بالدنية .

الوالي :- نعم .

الأميرة بدور :- ميصير اعتقادك هذا يتغير .

الوالي :- لا .

الاميرة بدور :- ليش .

الوالي :- (بتردد) لان ، لان .

الاميرة بدور :- الرجَال ابقوته ، والمرة ابضعفها ، هذا كله ما اله اثر .

الوالي :- المرة نص عقل ما ممكن اسوي رجالَ .

وهنا يحتدم الصراع ، ويصل إلى ذروته ما بين الأب وابنته ، هذه الخطوط الخاصة بالصراع تتضح في أداء الممثلة (شذى سالم) الذي إتسم بالصدق والإيمان بالدور ، لتحدي فكرة أزلية طالما ترسخت في العقل الباطن الجمعي للشعب العراقي ، ألا وهي (المرأة نصف عقل) ، صحيح إن المرأة عاطفية أكثر من الرجل ، لكن هذا لا يعني بانها بنصف عقل ، ولو انها كذلك لظهر ذلك في تصرفاتها ، ولكن الله سبحانه وتعالى خلقها بإحسن تقويم .

إن الممثلة (شذى سالم) التي جسدت دور (بدور) تصرفت ، هذا التصرف نتيجة لاستثمارها للظروف المعطاة وغير المعطاة في النص المسرحي وكذلك نتيجة لاستثمارها (لو) السحرية المسؤولة عن الخيال ، فعرفت الممثلة أين وكيف تبدأ لحظة السلوك ، والذي يعتمد على ما حدث منذ لحظة وكيف تطور ، فتصرف الحاشية تجاه المرأة ومن ثم تصرف أختها الكبرى التي عدت أن الرجال هم يديرون المنزل والأخت الوسطى والتي شاركت الأخت الكبرى في رأيها، وتصرف الوزير الذي عدَ المرأة ذات مرتبة متدنية اتجاه الرجال وموقف والدها الوالي الذي لم ينصف دور المرأة في المجتمع ، فضلاً عن تصرف المجتمع الذي تعيش فيه (شذى سالم) تجاه المرأة ، كل تلك التصرفات تمكنت الممثلة من ربطها في تتابع تصاعدي للعبارات الديناميكية للوصول إلى الفكرة الأساس للنص والعرض الدراميين ، وهي أن (المرأة لا تقل شانا عن الرجل)

المبحث الثالث

النتائج ومناقشتها والاستنتاجات

١- الممثلة (ازدوهي صموائيل) التي جسدت شخصية (أُم حسن) اتسم أدائها بالتلقائية ، كونها فنانة مبدعة ذات تجربة طويلة في الأداء المسرحي ، تعبر عن فكرة المرأة المضحية لأسرتها بعد وفاة زوجها .

٢- استنفرت الفنانة (ازودوهي صموائيل) كل قواها النفسية والفيزيقية والروحية من اجل تجسيد دور يعبر عن الأم وتطلعات الشعب العراقي وموقفه من المرأة الذي يبدو انه موقف سلبي ناجم عن الفهم الخاطيء للدين .

٣- اتضح ذلك في موقفها تجاه ولدها الكسول (حسن) ، الذي لا يعمل شيئا سوى النوم .

٤- الممثلة (شذى سالم) والتي جسدت دور ابنة الوالي (بدور) اتسم أدائها بالصدق والإيمان بالدور ، لأنها كممثلة عاشت في مجتمع لا ينصف المرأة ويصفها (ناقصة عقل) حسب التعبير الدارج ، وهذا الموقف ناجم عن الفهم الخاطيء للدين ، فضلاً عن القيم البدوية والعشائرية التي دخلت المدن العراقية ، رغم ان الدولة من المفترض ان تكون مدنية يحكمها قانون واحد .

٥-ظهور الدراما النسائية كان في الستينيات من القرن الماضي ، نتيجة لشعور المرأة بالغبن في عالم يسيطر عليه الرجال .

٦-كان حضور المرأة متميزا ، نتيجة لإستفادتها من تجربتها الخاصة في العرض المسرحي.

٧-المخرجة اللبنانية (لطيفة ملتقى) دعت إلى مسرح يعبر عن الواقع الاجتماعي للمرأة لإنصافها.
٨-المخرجة اللبنانية (نضال الاشقر) أكدت على مسالة علاقة المرأة بجسدها وما يشكله ذلك لها من معاناة إجتماعية .
٩-لم يتم إنصاف المرأة في العراق نتيجة للفهم الخاطيء للدين والأعراف الاجتماعية ، فضلاً عن الهجرة من الريف إلى المدينة .
١٠-عدم وجود رقابة حكومية على مواقع التواصل الاجتماعي ، لان المعلومات التي يُروج لها البعض عبر هذه المواقع لا يتأكدون من صحتها عبر التواصل مباشرة مع هؤلاء الفنانات المسرحيات .

الهوامش

١-ماري الياس و د. حنان قصاب ، المعجم مسرحي – مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض (عربي- انجليزي- فرنسي) .
٢-أرسطو، فن الشعر .
٣- د. سمير خليل ، الجندر (الجنوسة) – الجولة الجديدة من صراع استرجاع المرأة لمكانتها .
٤- سيمون دو بفوار - الغائبة الحاضرة .
٥-بيتر بورك ، المكان الخالي.
٦-آن فيلوستوف و ويندي فيرو ، مخرجات مسرحيات أمريكيات في القرن العشرين .
٧-المصدر نفسه .
٨-أميل، كوبفرمان، مقابلة مع (أريان منوشكين) رائدة مسرح الشمس .
٩- وليامز ، دايفيد ، مسرح الشمس .
١٠-ماري الياس و د. حنان قصاب .
١١-المصدر السابق .
*أُفق التوقعات وهي عبارة عن استثارة توقعات معينة من الجمهور من خلال طريقة معينة من الكتابة الدرامية بالنسبة للمؤلف الدرامي ، وهي عملية الحذف والإضافة التي يجريها المخرج على النص الدرامي لإنتاج عرض مسرحي ، ويحدث اتحاد ما بين أُفق التوقع المفترض في العمل ، وافق التجربة المفترض في المتلقي .
**لطيفة ملتقى : مخرجة وممثلة لبنانية ولدت عام ١٩٣٢ ، تخرجت في كلية الحقوق . اختارت مهنة الإخراج والتمثيل بدلا عن مهنة المحاماة . بعد ان اقترنت بالمخرج اللبناني انطوان ملتقى . احمد سلمان عطية ، جماليات المنظر المسرحي في عروض المخرجة المسرحية العراقية ، بحث منشر في مجلة مركز بابل للدراسات الانسانية ، المجلد ٤ / العدد ٢ لسنة ٢٠١٣، ص ٣٨٨.
١٢- وطفاء حمادي هاشم ، المرأة والمسرح في لبنان .
*** نضال الأشقر : مخرجة وممثلة لبنانية ولدت عام ١٩٤٤ . درست المسرح في الأكاديمية الملكية في لندن ، وتتلمذت على يد المخرجة الانكليزية (جون ليتلوود) . أخرجت عددا من العروض المسرحية منها : (مجدولين) ، (الآباء والأبناء) ، (طقوس الإشارات والتحولات) ، (ثلاث نسوان طوال) ، (منمنمات تاريخية) . احمد سلمان عطية ، المصدر السابق ، الصفحة نفسها .
١٣-ينظر ، وطفاء حمادي ، سقوط المحرمات .
١٤- ينظر ، احمد فياض المفرجي .
**** ريدفيلد هو احد اعلام الفكر الاجتماعي (١٨٩٧- ١٩٥٨) ، وهو كذلك احد رواد الدراسات ، اوجد منهجا جديدا لدراسة المجتمعات المحلية الصغيرة . (الباحث)
١٥- علاء الدين جاسم البياتي ، علم الاجتماع بين النظرية والتطبيق .
١٦-ينظر ، عقيل مهدي يوسف ، الواقعية في المسرح العراقي – شخصيات مسرحية عراقية وتجربتي في الإخراج المسرحي .
١٧- ينظر ، احمد فياض المفرجي ، مصادر ومراجع الحركة المسرحية في العراق من ١٩٦٨- ١٩٧٨ .
***** مسرحية كان يا ما كان ، من تأليف وإخراج الراحل قاسم محمد ، مساعد مخرج منتهى محمد رحيم ، تمثيل ازدوهي صموائيل وقاسم محمد ونزار السامرائي وكريم عواد وشكري العقيدي وحاتم سلمان وهناء محمد وآخرون ، وهي من تقديم الفرقة القومية للتمثيل وذلك عام ١٩٧٦.

المصادر

١-أرسطو ، فن الشعر ، ترجمة وتقديم وتعليق د. ابراهيم حمادة ، القاهرة ، مكتبة الانجلو المصرية ، د.ت .
٢-آن فيلوستوف و ويندي فيرو ، مخرجات مسرحيات أمريكيات في القرن العشرين ، ترجمة د.نجوى إبراهيم، مراجعة ا.د.محمد عناني ، وزارة الثقافة – مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، مطابع المجلس الأعلى للآثار ، ٢٠٠٨.
٣-أميل، كوبفرمان، مقابلة مع (أريان منوشكين) رائدة مسرح الشمس، ترجمة عبد الله عويشق، مجلة الحياة المسرحية، دمشق، وزارة الثقافة والإرشاد القومي، ١٩٧٨.

٤-احمد سلمان عطية ، جماليات المنظر المسرحي في عروض المخرجة المسرحية العراقية ، بحث منشر في مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية ، المجلد ٤ / العدد ٢ لسنة ٢٠١٣ .
٥- احمد فياض المفرجي ، الحركة المسرحية في العراق ، بغداد ، مطبعة الشعب ، ١٩٦٥.
٦- احمد فياض المفرجي ، مصادر ومراجع الحركة المسرحية في العراق من ١٩٦٨- ١٩٧٨، بغداد ، ١٩٧٩.
٧-بيتر بورك ، المكان الخالي ، ترجمة سامي عبد الحميد ، بغداد ، مطبعة جامعة بغداد ، ١٩٨٣.
٨- د. سمير خليل ، الجندر (الجنوسة) – الجولة الجديدة من صراع استرجاع المرأة لمكانتها ، مجلة الشبكة العراقية وهي مجلة تصدر عن شبكة الإعلام العراقي ، العدد٥٧، السنة الثالثة ٣٠/٣/ ٢٠٠٨ .
٩-سيمون دو بفوار - الغائبة الحاضرة ، ترجمة لمياء حمزة ، مجلة المأمون – مجلة فصلية تعنى بالبحوث والدراسات المترجمة تصدر عن وزارة الثقافة- جمهورية العراق ، العدد الثاني ، ٢٠٠٩.
١٠-علاء الدين جاسم البياتي ، علم الاجتماع بين النظرية والتطبيق ، منشورات مؤسسة الاعلمي – بيروت ودار التربية – بغداد ، ط١ ، ١٩٧٥ .
١١-ينظر ، عقيل مهدي يوسف ، الواقعية في المسرح العراقي – شخصيات مسرحية عراقية وتجربتي في الإخراج المسرحي ، بغداد ، وزارة الثقافة والإعلام- دار الشؤون الثقافية العامة ، ط١، ١٩٩٠.
١٢-ماري الياس و د. حنان قصاب ، المعجم مسرحي – مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض (عربي- انجليزي- فرنسي) ، بيروت ، مكتبة لبنان ، ط٢ – ٢٠٠٦.
١٣- وليامز ، دايفيد ، مسرح الشمس ، ترجمة د. أمين حسين الرباط ، وزارة الثقافة - مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، مطابع المجلس الأعلى للآثار ، القاهرة ، د ت .
١٤- وطفاء حمادي هاشم ، المرأة والمسرح في لبنان ، دمشق ، دار المدى للثقافة والنشر،٢٠٠٢) .
١٥-ينظر ، وطفاء حمادي ، سقوط المحرمات ، بيروت ، دار الساقي ، ٢٠٠٨ .