

مرجعيات أداء الممثل في المسرح العراقي فاطمة الربيعي أنموذجاً

فاطمة رفعت حسين السعدي

المديرية العامة للتربية في محافظة بغداد /الرصافة الثالثة

Fatimarafaat@gmail.com

الملخص

ان الاداء التمثيلي يعتمد على التكوين الجسماني وفق بناء جسم الممثل نفسه وقدرته على التكيف وما يمتلكه من مرونة مطاوعة تؤثر في العرض المسرحي، وطالما هناك اختلاف بين الشخصيات المؤدية بعضهم عن بعض سواء في الهيئة، الاحساس، التفكير، المشاعر الداخلية جميعها تمثل تطوراتها فمن هنا جاء البحث في التأكيد على ((مرجعيات الاداء التمثيلي في المسرح العراقي - فاطمة الربيعي أنموذجاً)) وقد اشتمل البحث على اربع فصول الاول (الاطار المنهجي) يتضمن مشكلة البحث،اهمية البحث،هدف البحث،حدود البحث،تحديد المصطلحات ويشمل الفصل الثاني (الاطار النظري) على مبحثين الاول(مفهوم الاداء التمثيلي ومرجعياته) والثاني(اساليب الاداء التمثيلي) وما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات، اما الفصل الثالث (اجراءات البحث) يشمل على منهج البحث،طريقة البحث، مجتمع البحث،عينة البحث، ادوات البحث،تحليل العينة ويشمل الفصل الرابع على النتائج ومناقشتها، الاستنتاجات،التوصيات،الهوامش المصادر والمراجع .

**الكلمات المفتاحية:** مرجعيات أداء الممثل، التكوين الجسماني، جسم الممثل، الشخصيات المؤدية.

**Abstract**

The analog performance depends of the physical configuration according to the body construction actor himself and his ability to adapt to and owned by the flexibility of compliant affect the play, as long as there is a difference between the personalities leading from each other both in configuration to sense, think, inner feelings are all represented and developments it here came Search stress ((terms of reference of the analog performance in the Iraqi theater - Fatima al-Rubaie, a model)) has included research on the four first chapters (box) includes a research problem, the importance of research, the goal of the search, selection border terminology includes the second chapter (theoretical framework) on the first (the concept of representative performance and its terms of reference) and the second (methods analog performance) and the resulting theoretical framework of indicators, Chapter III (action research) includes the research methodology, research method, the research community, the research sample, Division of research, sample analysis includes Chapter IV results and discussions, conclusions, recommendations, sources and references. Keys words, reference actors ,the body structure ,actor body ,characters acting.

**Keywords:** Representative references performance, physical composition, representative body, leading personalities.

**الفصل الاول/الاطار العام**

**أولاً : مشكلة البحث :** يعد المسرح عالم من المتغيرات إذ أنه يرتبط بالفعل العام لحركة المجتمع وديمومة الإبداع تلازم كينونته منذ أقدم العصور إذ تلاحمت المفاهيم وأخذت للفكر الإنساني عطاء يتناسب مع معطيات العصر حيث ناقشت وقائع زمنية حاضرة وأوقدت الشمس عن حقائق الزمن الاتي هذا ما امتازت به الحركة الفنية في العراق بصورة عامة والمسرح العراقي بصورة خاصة واثرها الكبير في تغيرات القواعد والاساليب والصيغ بأخرى جديدة حتمتها المتغيرات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية فكأن المسرح يعنى بالصراع ذات الاتجاهين هما الفرد والواقع فبات الممثل في المسرح العراقي يرتكز في معرفة خصائصه للمرجعيات

الاسلوبية في أداء الممثل بوصفه مرتبطاً بعدد من الفلسفات والمذاهب المسرحية التي ينتمي اليها المسرح في كشف رؤية جديدة تحمل طابعاً ابتكارياً بعيداً عن التقليد وظهرت الحاجة الى وضع اساليب فنية حديثة ذا صيغ جمالية وفلسفية وفكرية ضمن ابداع الممثل ومهارته في التمثيل لذا وقع اختيار (فاطمة الربيعي) أنموذجاً لمرجعيات أداء الممثل في المسرح العراقي لأنها تمثل الجيل الاول من الممثلات اللواتي ارتقن خشبة المسرح، ولاشتراكها في اكثر العروض المسرحية للفرق المسرحية في ذلك الوقت.أختارت الباحثة الممثلة (فاطمة الربيعي) متسائلة هل هناك مرجعيات في أداء الممثل وماهي هذه المرجعيات.

**ثانياً: أهمية البحث:** تتجلى أهمية البحث في معرفة مرجعيات المسرح العراقي وأهميته في تطوير قدرات الفنان في خلق الوعي والابداع وكذلك يفيد العاملين في مجال المسرح بصورة خاصة والمؤسسات الفنية بصورة عامة.

**ثالثاً: هدف البحث:** الكشف عن مرجعيات أداء الممثل في المسرح العراقي .

#### **رابعاً: حدود البحث :-**

- **الزمانية:-** من الفترة (١٩٨٠ ولغاية ٢٠١٢) وذلك لتنوع العروض ووفرة مصادرها ومشاهدتها من قبل الباحثة ولتغطية الممثلة (فاطمة الربيعي) للفترة الزمنية .
- **المكانية:-** في بغداد حصراً لكثرة عروض الفرقة القومية للتمثيل ولاشتراك الممثلة (فاطمة الربيعي) في اغلب العروض المسرحية.
- **الموضوعية:-** العروض المسرحية التي تم اختيارها تكشف عن مرجعيات أداء الممثل في المسرح العراقي .

#### **خامساً : تحديد المصطلحات :-**

- **المرجع اصطلاحاً:-** هي العلاقة التي تكون بين العلامة ومرجعها والشيء الواقعي من العالم ، اذ تدل عليه كالمرجعية النفسية للخطوط والالوان والاشكال (بلاس محمد، تحليل السينمائي، ١٩٩٩، ص٧)<sup>(١)</sup>.
- وجاء في نظرية ((بيرس السيمائية)) كل اشارة موضوع تشير اليه، غير أنه لايشترط أن يكون لهذا الموضوع وجود فيزيائي، فقد يكون فكراً او شكلاً حلمياً او مخلوقاً متخيلاً(روبرت شولتر، ١٩٨٤، ص٣٤)<sup>(٢)</sup>.
- **التعريف الاجرائي للمرجعيات :-** هي رجوع الشيء الى اصله وأن كأن في اللغة كأسلوب معرفة زمنها وتاريخها الى الحقيقة الزمنية التي يتمثل فيها هذا الاسلوب مؤثراً في الوقت نفسه مرتبطاً بالواقع الذي يعيشه الممثل وكذلك رجوع الوعي الجماعي المتعارف عليه لدى بعض الفنانين واستخدامه احياناً .
- **الأداء :-**
- هو (اللحظة الاتية التي تعطي الفرصة لظهور النوع والجنس والحضور المادي للجسم) (جودمان، اليزبيث، ٢٠٠١)<sup>(٣)</sup>.
- **الأداء:-** ((أن الأداء المسرحي هو بالضرورة مفهوم قابل للمناقشة والجدل)) (مارفن كارلسون، ١٩٩٩، ص٥)<sup>(٤)</sup>.
- **التعريف الاجرائي للأداء:-** هو عملية تعبيرية لفظية، صوتية تتسجم مع لغة الجسد وحركاته في تكوين موضوع معين يعتمد على مرجعيات أداء الممثل الثقافية، الجمالية، الفكرية والاجتماعية .

المبحث الاول :- مفهوم أداء الممثل ومرجعياته

- أنتشر مصطلح الأداء في السنوات الاخيرة أنتشاراً واسعاً من حيث الاتجاهات والموضوعات والاولويات .  
اذ أنه تجاوز المصطلح الى المفهوم وأصبح قابلاً للجدل وهو يتضمن إدراك الفرد لاستعمالاته المختلفة فهو  
بذلك قد تجاوز امكانياته الأنسانية والمنطقية واصبح يشكل قيمة نقدية تستعمل في الحياة الأنسانية كمرجعيات  
فلسفية،جمالية،ثقافية،اجتماعية تتطور حسب تطور مفاهيم المجتمع وأن حياتنا حسب أنماط مكررة من السلوك  
يمكن أن يلعب الأداء الاجتماعي دوراً مهماً فيها فيصبح كل أنجاز او فعل نقوم به بوعي أداء،لذا فهو(يعادل  
الأنجاز بمعنى أن اي أداء لابد أن يتمثل على قدر معين من الكفاءة والتمكن والسيطرة على الادوات  
والاساليب والوسائل والمهارات التي يتم من خلالها هذا الأداء)) (جيلين ولسن،٢٠٠٠،ص٨) (٥). وقد تختلف  
المرجعيات الادائية لمهارات الممثل وذلك لارتباط المسرح بعلم(الأنثروبولوجيا، السيسولوجيا) وما يخزنه  
الممثل من تجارب وخبرات في الذاكرة تجعل للأداء مفهومين مختلفين أحدهما(يشتمل على استعراض  
المهارات والآخر يشتمل على استعراض أيضاً، ولكنه أستعراض لأنماط معروفة ومقنعة من السلوك أكثر من  
استعراض لمهارات معينة مثل فن أداء الممثل،أداء الطفل في المدرسة، أداء العربة)) (مارفن كارلسون،  
١٩٩٩،ص١١) (٤).

أن كل أداء يشتمل وعباً بالثنائية ومن خلال هذه الثنائية يتم تنفيذ فعل ما بعد وضعه في صورة ذهنية  
مقارنة بالنموذج آخر مثالي له. او نموذج أصلي موجود في الذاكرة واحياناً تتم هذه المقارنة بواسطة الشخص  
الذي يراقب هذا الفعل كأن الجمهور او مدرس الفصل ، او العالم. ولكن المهم من هذه العملية هو ليست  
المراقبة الخارجية بل ثنائية الوعي فالشخص الرياضي مثلاً قد يكون على وعي بأدائه الخاص حيث يقارنه  
بمستوى ذهني معين . فالأداء دائماً أداء بالنسبة لشخص ما، فهناك دائماً جمهور ما يراقب وقيمه كأداء، حتى  
لو كان هذا الجمهور في بعض الاحيان هو النفس. وأن جسد الأنسان يكون هو الركيزة لمثل هذه العروض  
(مارفن كارلسون،١٩٩٩،ص١٣،١٢) (٤).

مع ضرورة الإشارة الى أن هناك من يميز بين أداء وآخر حيث أن ((هناك أداء في الأنشطة الثقافية  
والاجتماعية وهناك الأداء الفني التقليدي، ممثل المسرح والراقص، وأن الممارسات العملية لفن الأداء الحديث  
لها علاقة وثيقة بعلم الاجتماع وعلم النفس وعلم اللغة وعلم الأنسان)) (جودمان،اليزابيث،٢٠٠١،ص١٦٣) (٣).  
وفي اطار تعليق الأداء بمهارات الجسد فأن بعضهم يرى (( فن الأداء في مظهره الاولى مهتم بدرجة كبيرة  
بعمليات الجسد،التي يطلق عليها:حركات،أحداث،أداء واشياء متنوعة ومظاهر اخرى عادية وغير عادية لمادة  
الجسد. فجسد الفنان يتحول الى موضوع. والمحرك للعمل، حيث يصبح الفعل والموضوع شيئاً واحداً وتصبح  
معدات المشاعر أوتوماتيكياًهي نفسها معدات الفعل)) (بازكير شو،١٩٩٧،ص١٣٨) (٦).

والتمثيل الكلاسيكي لم يخلُ من الأندفاع والالهام والأنفعال كما في مسرحية ((أنتوني وكيلوبترا) اذ  
لايكتفي الممثل بأن يعرف لماذا يروي القصة بل صور الحدث بعقله كما خلقتها مخيلته ولكن في حيوية  
وصدق فني)) ( هو ايتنج،فرأنك،ص٢٥٦) (٧).

هنا يتعلق الموضوع بموامة الشخصيات التاريخية للعالم الدرامي فالإي حد يمكن أن تعتبر هذه  
الشخصيات التاريخية شخصيات فردية عندما يعاد وضعها في سياق قصصي أن الممثل هنا يعتمد او يتخذ  
معياراً وحيداً ((وهو السمات الجوهرية المحددة ثقافياً)) (الين استون ،جورج سافوتا،١٩٩٦،ص٦٧) (٨) كافية  
لاتخاذ ذلك المعيار وعرضه بوصفه مخزوناً ثقافياً للمتلقى.فأن منطق تحديد الشخصية وادائها ليس

بالضرورة هو نفس منطق العالم الخارجي لأن العالم الدرامي يهدم المنطق الخارجي فيظل مقبولاً للمتلقي فهنا يتطلب من الممثل أن يميز بين الشخصية بوصفها بناءً سايكولوجياً ووظيفتها البنيوية والايديولوجية اي أنه يلعب دور الوسيط مابين الشخصية والمتلقي فهو يؤكد على اسلوب الأداء وعلاقته بالشخصية بما هو تاريخي وماهو فوق خشبة المسرح .فقد يعطي المخزون الثقافي لمرجعيات الممثل وبذلك يصل بها الى وظيفتها الحية على الرغم من عدم تغييرها تغييراً مادياً(عدي عبدالجبار، ٢٠٠٤، ص١٣)<sup>(٩)</sup> .

وبما أن الممثل على المسرح يتحمل مسؤولية الأداء على عاتقه لأنه يخاطب المتفرج عبر عمليات متعددة تعني الإدراك بالحواس والفكر التي تعتبر من العوامل المهمة في عملية الأداء وبث الخطاب المسرحي الفني في عملية الارسال والاستلام للممثل الآخر وللجمهور،لذا كيف يمكن لنا من تحديد امكانيات الممثل وابداعاته عبر ادواته التي يستخدمها في((تقديم سينوغرافيا جسدية متلوثة ومتعددة وكيف لنا أن نوضح فن الممثل هل هو موهبة أم دراسة أم الاثنين معاً..كيف لنا من تحديد الصفات الشخصية المسرحية،مكونات الممثل في الأداء متنوع بين الجسد والصوت والحركة والتعبير والاحساس بالصدق في تقديم الشخصية)) (نعمة السوداني)<sup>(١٠)</sup>

أن تحديد الصفات الشخصية المسرحية لا بد أن تقود الممثل الى معرفة مكوناتها الذاتية والخاصة والمهنية وطريقة عيشها واسلوبها بالحياة ماذا تعمل ،اين تعيش،كيف تتعامل مع الاخرين ،علاقتها طيبة ام سيئة جميعها يحددها الممثل قبل أداءه للدور، فهو يهتم بعملية الخيال والتخيل من خلال الوعي والايهام فهو يتقمص ويضيف سلوك جديد، لذا عليه أن يمتلك تقنيات عالية في عملية الأداء،لأن تقنيات الممثل ووضعية جسده في الأداء تعطي مكانة كبيرة له كمرحلة تسبق التعبير وتحدده، فهما تعبيران يستخدمان بشكل متبادل وبينهما روابط كثيرة واساسية تجعل من حركة الجسد الايحائية المليئة بالترميز، اي بمعنى اكثر استحضر العالم المحيط الى خشبة المسرح والكشف عن المرجعيات الادائية للممثل، اي أن كل اشارة تصدر من الممثل هي موضوع بحد ذاته يعطي أنطباع لما يمتلكه الممثل من مرجعيات ثقافية ،فكرية، جمالية، اجتماعية في تحقيق الدور على خشبة المسرح من هنا جاء الأداء تعبيراً عن تحول((الوعي وعن قدرة الإنسان(الممثل) على رؤية نفسه والعالم في مرآة الخيال المركبة متعددة الوجة والأنسان (الممثل) لايقف هذا الموقف الدرامي، الجدلي من الذات إلا بعد أملاكه ناحية الوعي الفردي والوعي بالذات خارج الموضوع الآخر)) (سعد صالح، ٢٠٠١، ص٥٣-٥٤)<sup>(١١)</sup>

لذا يمكن لجسد الممثل أن يفوق في شعره شعر الكلمة المنطوقة، فجسد الممثل يمكن أن يصور أفكاراً ومواقف ذهنية ولمحات من الطبيعة بطريقة ملموسة أن يذكر الاشياء والتفاصيل الطبيعية فضلاً عن الأنماط الكامنة في الاساطير والطقوس والاحلام التي تقصح تجليات جديّة في البحث عن أنماط للتعبير الجسدي (رولان بارت، ١٩٨٧، ص٢٥)<sup>(١٢)</sup>

يكشف أداء الممثل في المدارس المسرحية السابقة عن اشكال بلاستيكية جديدة في الفضاء الزماني والمكاني للعرض وقد تطور مفهوم جسد الممثل لدى المسرحيين المعاصرين من خلال ربط المسرح بالأنثروبولوجيا بهدف كشف وظائف غير مألوفة من خلال البحث بأشكال الحركة الجسدية للمسرح، أن المرسل في العرض هو جسد الممثل وهو يحقق التواصل مع المتلقي، فالتواصل يفترض مرسلًا ومستلمًا وفق عمليتين متقدمتين لا متناظرتين هما عمليتا التشفير والترميز اي الشفرات وفك الرموز، الترميز يمثل المتكلم وفك الرموز يمثل المؤول ،فوظيفة جسد الممثل في العرض ليست معنية بنقل المشاعر بقدر عنايتها بما يرمز اليه الجسد في تشكيلاته التشريحية لأن المشاعر يمكن أن تنقل عن طريق الأداء اللفظي للممثل، فاللغة

والتفكير والعلم والفن والادب والقيم لابد لها من علامات تتكون بواسطتها او نتيجتها، فالمعلومات ودلالاتها هي عماد الوجود الانساني وصوره التداولية والتواصلية فقد بلغ مجال السيميولوجيا الخاص الى اوسع دوائر المعرفة العميقة بمختلف ظواهر الوجود والوعي الاجتماعيين بواسطة البحث عن مظهرها الدال ودلالاتها الممكنة في الماضي والحاضر والمستقبل (جوليا كريستيفا، ١٩٩١، ص ١٨) (١٣)

يكشف الأداء التمثيلي لدى الممثل الى ابرز الصفات الشخصية المسرحية للدور والتي تركز في تفسيرها وتحليلها على مرجعيات فلسفية، جمالية، ثقافية، اجتماعية تتحول عن طريق التجسيد المادي الى حقيقة صورية امام المتلقي، وأداء الممثل يتجلى من خلال الفعل الذي يحقق الوصول الى اكتشاف القيم الجمالية والمعرفية والعاطفية عن طريق جعل المشاعر محسوسة للمتفرج في تقييم العمل الفني الذي هو ليس انعكاساً للواقع اي ليس وثيقة تاريخية او اجتماعية وليس تعبيراً عن ذاتية الممثل بل هو وسيط بين الممثل والمتلقي ، وعلى وفق هذا التصوير يتحرر العمل الفني.

### الفصل الثاني/الاطار النظري

#### المبحث الثاني :- أسلوب أداء الممثل

أن اساليب التمثيل تسعى جميعها للوصول الى فعل مناسب يستلزم من الممثل تجميع قواه الفيزيائية والروحية ليلعب ما اسماه ((باربا) مرحلة الاعداد الذاتي الهادي)) (يوحنا باربا، ٢٠٠١، ص ٨٦) (١٤).  
أن الطرق الادائية والاساليب العالمية كافة وعلى اختلاف مشاربها تدرج ضمن أسلوبيين اساسيين هما: (الأسلوب التمثيلي) و(الأسلوب التقديمي)، وذلك من اجل الوصول الى هدف اساسي هو الأنفعال (( أن كل الأنفعالات النفسية تحدها تغييرات فسيكولوجية، ولكي يصل الممثل الى الأنفعال الذي يريد أن ينقله الى المشاهد ويغريه بالاندماج معه في العرض لابد له من السيطرة على حالته الجسدية.. أن هذا الأنفعال هو جوهر فن التمثيل)) (ادوارد براون، ٢٠٠٢، ص ٢٩٦) (١٥).

يرتبط الأسلوب التمثيلي بـ(ستانسلافسكي) وطريقته، اما الأسلوب التقديمي يرتبط بـ (برخت) وطريقته حيث يعتمد الممثل على المخرج او على نفسه من اجل تطوير قدراته الادائية ومن خلال الاختبار والتجربة او ضمن مجموعات مسرحية قد تتجح او تخفق في الوصول الى نتائج جيدة ((ويتعلق الفارق المميز الاساسي بين هاتين المدرستين بما اذا كان على الممثل أن يتحرك أدؤه من الداخل الى الخارج أم يتحرك من الخارج الى الداخل)) (جيلين ويلسن، ٢٠٠٠، ص ١٢٩) (١٦).

أن الممثل في المسرحية التقليدية يؤدي دوراً واحداً وعليه أن يتقمص هذا الدور لكن الممثل في المسرحية المونودرامية على سبيل المثال وأن كأن يؤدي دوراً واحداً .. لكن الاحداث التي تعيشها او عاشتها تلك الشخصية لا تتسلسل بشكل مرتب زمنياً بل (أن الزمن تكسر كسراً فنياً وظائفاً يحمل مدلولاً يكشف ما سبق ويربط ما حدث في الماضي درامياً، فالزمن الماضي يصبح حاضراً بسبب القراءة الجديدة للاحداث الماضية بواسطة الشخصية ووفق الرؤية الأتية لتلك الاحداث الماضية من قبل الشخصية ذاتها اذن فالزمن الماضي لا يصبح حاضراً بسبب استحضاره الأن، بل بسبب الرؤية الأتية الجديدة من قبل الشخصية لذلك الزمن الماضي .. ومن هنا تكون المهمة الاساسية لاي ممثل هي بالضرورة أن يحقق المعادلة المسرحية الجوهرية (أنا-هنا-الآن) اي تأكيد حضوره لشخصية (أنا) فاعلة في الفضاء المسرحي المزودج (هنا) الخيالي والواقعي، وأن يكون قادراً - ايضاً - على الامساك باطراف الزمن الهارب (الآن) وتثبيتته وتكثيفه ليصبح قادراً على احتواء حياة بكاملها خلال زمن العرض) (صالح سعد ، ص ٢٠٤) (١٧).

فالزمن الماضي بالنسبة للشخصية المونودرامية تأكيد لاشعوري لوجودها في مواجهة شبح الموت او الحرب او الظلم او الاضطهاد. أن الممثل خارج الأداءات التقليدية يتعامل مع الأداء بطريقة مغايرة للواقع، إذ على الممثل أن ينسى ارتباطه بالحياة اليومية عند ادائه، فنراه كثيراً ما يغني او ينشد، او في احايين اخر يصرخ، بالتأكيد على التأثير الصوتي، لا تأثير المعنى، كما هو معتاد على المسرح التقليدي، إذ أن عامل الصوت هنا يكون له تأثير أفعال مباشر، طارحاً المعاني الضمنية للواقع الموضوعي (اودين ديور، ص٤٢٣) (١٦).

فالممثل في معظم اساليب الأداء عموماً مجرد نفسه من شخصيته أنه يقدم كل ما هو اكثر سموً واكثر بؤساً وعلى هذا الاساس تم تطوير تقنيات مختلفة يمكن من خلالها طرح العواطف الاولية على نحو مباشر في صياغة مادية وذلك من خلال ايقاعات الحركة، الوضع، الايماء الرمزية (كريستوفر ايفز، ١٩٩٦، ص٨٧-٨٨) (١٧).

ويقول (فيليب اوسلندر) يشغل الممثلون بعملية يعاد تكرارها ثلاث مرات، إذ أنه بعد القراءة الاولى والتي تتعرف خلالها ذات الممثل على الشخصية ودوافعها، ينتقل الممثل بعد ذلك الى مرحلة (ستانسلافسكي) والتي يتم خلالها عمل الشخصية المتقاطعة من الداخل. ثم أخيراً، يرجع الممثل خطوة خلف الشخصية ويدرسها مرة اخرى من الداخل، ومن وجهة نظر المجتمع، ثم يرجع وجهة النظر هذه مع مغامرة العرض والتي تصبح اساساً للأداء عند (برخت). ويميز (برخت) الممثل عن الشخصية، لكن لسبب مختلف عن (ستانسلافسكي) كي يكون تعليق الممثل عن الشخصية ذا معنى بالنسبة للجمهور، ولكي تكون ذات الممثل حاضرة بكفاءة تماثل حضور الشخصية، ولكن يجب أن تكون شخصية الممثل الخاصة تحمل مصداقية أكبر من الدور. (فيليب اوسلندر، ٢٠٠٢، ص٤٦ و٤٧) (١٨).

أن تجربة الممثل (داخل تجربة الدور والذي هو رؤية تحددها الذات الفردية برغباتها وميولها وتكوينها الايدوبولوجي يلي ذلك النزوع الى نوع من التحقق التقائي او التأمل الحسي البسيط لمفردات الدور ومضامينه (الذات + الجسد) ثم الأداء مع التكنيكية)) (قحطان عدنان، ٢٠٠٥، ص٦٢) (١٩)

هو فعل حديث يتلائم مع الواقع المعاصر من خلال ادراك الممثل لتوجيه الاتجاه الداخلي (الذاتي). من هنا كأن من الضروري على مخرجي المسرح العراقي أن يلجؤا الى العون الذي تنتجه المناهج او المدارس التمثيلية المختلفة التي تقدم لنا العديد من التحليلات الفنية القادرة على مساعدتنا في فهم الطرق والاساليب المختلفة للأداء التمثيلي والتي تنوعت في تطورها بصورة مذهلة فمذد بدايات القرن العشرين وعلى الرغم من اهتمام المخرجين العراقيين في العروض المسرحية بالتنشكيل السينوغرافي ورسم المكان وأنشائية الطقس الى أن الأداء العالي والمنقن للممثل العراقي الذي تعددت مشاريعه الفنية وتباينت جعل مستويات التشكيل البصري التي يحققها الممثل والتي تتوضح عبر الأداء تتواشج مع جميع مفردات العرض السمعية والبصرية لتشكّل معاً دلالات تزامنية متسلسلة تعتمد السبب والنتيجة للوصول الى معنى مفتوح لتأويل الأداء التمثيلي فدلالات العرض تقترب من بيئة المكان وهي تلامس الواقع المفترض للنص ثم تغادره باتجاه الظاهرة الاجتماعية للواقع الموضوعي لزمان العرض.. اما الأداء فإنه يقدم مشروعاً تأويلياً جالياً. لقد ارتبط أداء الممثل المسرحي العراقي من خلال هذه العلاقة الجدلية بواقعه الاجتماعي الذي اصبح يكون النواة الاساسية في الاعمال المسرحية التي سعت الى تغيير الافكار القديمة عن طريق تغيير الفرد الذي يكون أنموذجاً لشريحة او شرائح اجتماعية كاملة ((أن المسرحيات العراقية الحديثة اتخذت مسالك أكثر طموحاً، لأنها واكبت تطورات

العصر وحركاته التقدمية المتنامية ولأنها شغلت كل طاقاتها وقدراتها بقضايا شعبنا المحلية والقومية (والتقدمية)) (احمد علاوي، ١٩٧٤، ص ١٤٨) (٢٠).

لذا تتوعت أساليب أداء الممثل في الاتجاهات المسرحية ومعرفة الممثل أسلوب الأداء لكل واحدة من تلك الاتجاهات المسرحية كما تؤكد (جوليان هلتون) أن الأداء التمثيلي وفن العرض المسرحي هو ((ليس فناً تاريخياً ووصفياً فقط يعيد بناء التاريخ في صورة الشعر، بل هو أيضاً فن ذهني نظري معرفي يتخيل عوالم بديلة ممكنة وهو ليس نشاطاً تنفيذياً بل هو فن أبداعى ينشأ شيئاً جديداً معتمداً الأصالة)) (جوليان هلتون، ١٩٩٤، ص ١٧-١٦) (٢١).

فإن عملية الأبداع في أسلوب أداء الممثل عند (ستانسلافسكي) هو تجسيد الدور وتقمص الشخصية ورفض الشكل الخارجي برمته وأن يعبر الممثل عن حقيقة الشخصية ودواخلها وهنا يكمن تداخل الوعي واللواعي، أما الوجود في منطق عمل الشخصية فهو ما يطلق عليه بالمعيشة أي أسلاخ ذاتي حقيقي للممثل عن شخصيته أي اغتراب حقيقي حتمي فهو ((يعايش الشخصية إنما يمنحها أمام مرأى الجمهور)) (س، ك، ستانسلافسكي، ١٩٧٣، ص ٣٥) (٢٢).

أما عملية الأبداع الأدائي للممثل في أسلوب (برخت) أنه ((أمام ممثل يقف بعيداً عن الأحداث الدرامية التي يشخصها، بل يعتمد أن يراه الناس (الجمهور) كذلك وهم في حالة وعي كاملة)) (bertold ١٩٧٤، p<sup>٩١-٩٤</sup>) (٢٣) فالممثل عند (برخت) لا يدخل في حالة غيبوبة وبدلاً من أن (يتقمص) دوره عليه أن يوضحه فهو ذلك الممثل ((الذي يلتزم البعد الفاصل بينه وبين الشخصية، ويعبر عن موقف من المواقف تعبيراً تاماً ولا يعرب عن حقيقته النفسية التي ينفرد بها)) (جنيف، سيرير، ١٩٧٤، ص ٢١٣) (٢٤).

أما عملية الأبداع في أداء الممثل عند (ارتو) من خلال تحرير الطاقة الروحية عن طريق أندماجه مع الفعل الطقسي عن طريق الأسطورة ((كونها وسيلة اتصال ما ورائية روحية ودينية تربط الجماعة ككل الممثل والجمهور في وحدة شعائرية عبر صور متراكمة كامنة في الشعور اللاجمعي)) (سعد ارشد، ١٩٧٩، ص ٣٠٩) (٢٥).

وهو يعتقد أن هذه الوحدات الشعائرية الدينية هي علامات راسخة في ذهن البشري، يقوم الممثل من خلالها بتطوير لغة طقسية عن طريق إعادة اكتشاف العلاقات الجسدية الكونية أي العلامة (الهيروغليفية) (اريك بنتلي، ١٩٨٦، ص ٦١) (٢٦) فالبناء النفسي للشخصية عند (ارتو) يقوم على الرموز والصور الأستعارية بعيداً عن الواقعية .

أن أسلوب أداء الممثل عند (كروتوفسكي) من نوع خاص يكون الممثل متدرب تدريباً روحياً وجسدياً يستطيع الممثل ((أن يحسم الصور الموجودة في اللواعي الجمعي، ويطلق عليه لقب الممثل المقدس)) (سمير سرحان، ص ١٨) (٢٧) لأن الممثل لا يستعمل جسمه لتصوير حركة الروح وإنما يحقق هذه الحركة بجسمه فلا يقوم بتصوير الفعل الروحي بل يقوم بتحقيقه وأن لحظة الأبداع في أي ممثل هي يستحيل الفصل بين ماهو روحي وماهو بدني (جيرزي كروتوفسكي، ١٩٨٢، ص ١٣) (٢٨).

وقد يختلف أسلوب أداء الممثل عند (بروك) من حيث تدريب الممثل على ثقافات متنوعة ولديه الممثلين من جنسيات مختلفة ((يجيدون لغة جديدة خارج لغة الأداء النفسي الطبيعي لغة تتكون من الأصوات، الأشارات، الحركات واعتبر الكلمة جزءاً من حركة الممثل، واكتشاف الطاقة الصوتية غير الناتجة عن نطق الكلمة)) (صبري حافظ، ١٩٨٤، ص ٢١) (٢٩) فالكلمة ليست مهمة في مسرح (بروك) بقدر صدى هذه

الكلمة ، فإن أداء الممثل يقف على رأس الهرم الأبداعي في اعتماده الارتجال ثم يأتي الموضوع ومن ثم المخرج .

أما أسلوب أداء الممثل عند (بوجينو باربا) هو ممارسة ومجاورة الثقافات المعاصرة ، اخذ في التركيز على مبادئ وتمارين مسرحية عمل بها من سبقه ،تمارين (البايوميكانيك) لـ (مايرهولد) والتمارين البدنية لـ (كروتوفسكي) وتمارين اكروباتيكية عامة ومن هنا أخذ هو ورفاقه الممثلون في أرساء طريق خاص لأعداد الممثل (تربويًا)) (قاسم البياتي ،١٩٩٨، ص٢٢-٢٣) (٣٠) فإن أداء الممثل يكشف عن جدل الثقافات وتداخلها عن طريق الحركات ،الاشارات ،الأيماءات فكل ثقافة تحدد التكنيك الخاص بجسد الممثل لتحديد أسلوب معين في التعبير والأداء عن الارسال والأستلام .

### المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري

١- أن الأداء لحظة تعطي الفرصة لظهور النوع والجنس والحضور المادي للجسم، فالأداء في المسرح التقليدي يعتمد على تقمص الشخصية للدور وتوزيع مكونات الممثل ما بين الجسد، الصوت، الحركة، التعبيرية للصدق في تقديم الشخصية، أما أداء الممثل في المسرح المعاصر أصبح جسد الممثل هو الموضوع.

٢- أن الأداء التمثيلي مفهوم قابل للمناقشة والجدل،لأنه يتضمن عملية الادراك والوعي للبحث عن أنماط أدائية جديدة يكون فيها الأداء التمثيلي الجديد مرتبط بمرجعيات وأساليب اخرى بطريقة متناغمة تحقق مبادئ التوازن والايقاع الفني الذي بدوره يحقق العنصر الجمالي بين الممثل والمتلقي.

٣- لقد اتسع الاهتمام بجسد الممثل في المسرح المعاصر بوصفه العنصر الأقدر على تحقيق التداخل الأنساني في اللغة المنطوقة المتجسدة في الحوار.

٤- على الرغم من تنوع الاتجاهات والاساليب الا أن الممثل لا يستطيع الأنفلات من أسر المدرستين (ستاانسلافسكي ، برخت) باعتبارهما المرجع الاصلي.

٥- يتمتع أداء الممثل بمرجعيات فطرية(موهبة) يستطيع من خلالها التحول والأنقال من مشهد الى آخر بين الأداء المتناقضة والمتضادة في تجسيد الشخصيات القوية والتماسكة وبالأداء نفسه يستطيع أن يقدم الشخصية الضعيفة والمضطهدة.

٦- أعتمد الأداء التمثيلي المعاصر على علم (الأنثروبولوجيا،السيميولوجيا) بهدف الكشف عن الحركات الايحائية للجسد والى ظهور نوازع جمالية جديدة مرتبطة مع اذواق الناس وحاجاتهم.

### الدراسات السابقة

قامت الباحثة بأجراء مسح لرسائل الماجستير واطارح الدكتوراه المتعلقة بالفنون المسرحية من خلال توضيح عدم وجود دراسات سابقة تتناول موضوع البحث الموسوم ((مرجعيات الأداء التمثيلي في المسرح العراقي- فاطمة الربيعي أنموذجاً)، سوى اطروحة للباحثة (فاتن جمعة سعدون-٢٠٠٥) بعنوان (مرجعيات التماثل في هيئة الشخصية في العروض المسرحية) وقد تناولت الباحثة في الاطار النظري،المبحث الاول (المرجعية العلاماتية للتماثل، المرجعية الرمزية للتماثل،التماثل في المسرح ،البعد الجسماني وتأثير البيئة والوراثة في هيئة الشخصية) وقد استفادت الباحثة من الفقرة الرابعة للمبحث الاول بعنوان (البعد الجسماني للممثل وتأثير البيئة والوراثة في هيئة الشخصية) .



### أولاً : منهج البحث

من أجل التوصل إلى الأجوبة عن استفهام مشكلة البحث ولتحقيق أهدافه والتوصل إلى نتائج علمية استعانت الباحثة بالمنهج (الوصفي-التحليلي) وفقاً لما فرضته آلية البحث ومشكلته وأهدافه بغية التوصل إلى نتائج علمية دقيقة لتحقيق أهداف البحث وغايته .

### ثانياً : طريقة البحث

اعتمدت الباحثة (الطريقة الوثائقية) و(الاستقرائية -الاستنباطية) والاستدلال من تتبع الاطار النظري والوصول إلى مؤشرات وطريقة (دراسة الحالة في تحليل العينات واستخلاص نتائجها) .

### ثالثاً : مجتمع البحث :-

يشمل مجتمع البحث الاصلي على (٣٥) عرضاً للفنانة (فاطمة الربيعي) والذي يبدأ من عام ١٩٦٧ كما في الجدول (١) والفترة الزمنية التي اعتمدها الباحثة من (١٩٨٠-٢٠١٢) .

### رابعاً : عينة البحث :-

اعتمدت الباحثة عينة قصدية من ثلاث مسرحيات هي مسرحية (حرم صاحب المعالي- عام ١٩٨٠)، (نساء لوركا- عام ٢٠٠٧)، (جنون الحمام -عام ٢٠١١) لتتمكن من خلال هذه العينة من رصد مرجعيات الأداء للممثلة (فاطمة الربيعي) وللأسباب الآتية :-

- ١- تقادم السنين بين المسرحيات الثلاثة تمثل مرحلة نضج لتجربة الممثلة (فاطمة الربيعي).
- ٢- التنوع في الأفكار والرؤى للمرجعيات الأخرافية ما بين المخرج (محسن العزاوي) و(عواطف نعيم) وتأثيرهما على حركة أداء الممثل على خشبة المسرح.
- ٣- أن المسرحيات مسجلة على قرص ليزري مما يتيح للباحثة مشاهدتها.

### خامساً : ادوات البحث :-

- ١- ما اسفر عنه الاطار النظري من مؤشرات تمثل معياراً في التحليل.
- ٢- مشاهدة الباحثة للأقرص الليزرية.
- ٣- ارشيف الصحف والمجلات.
- ٤- الخبرة الذاتية للباحثة .

### سادساً : تحليل ثلاث مسرحيات :-

#### أولاً : ملخص المسرحية (حرم صاحب المعالي)

أن هذه المسرحية من المسرح اليوغسلافي أعدها للمسرح العراقي الفنان الكبير (يوسف العاني) عن مسرحية (حرم معالي الوزير) للكاتب اليوغسلافي (يورسلاف توشينج) ليتناول من خلالها سلبيات المجتمع العراقي عندما تحدث تغييرات فيه ترفع من شأن البعض من شرائح المجتمع فنرى كيف يتصرفون في الوقت الذي يبقى فيه بعضهم محافظاً على رباطة جأشه ينهار آخرون امام المغريات. فهو عمل يدين الفساد، ويتناول افكار اجتماعية وسياسية واقتصادية كما أن الموضوع الذي تحمله يفرز الكثير من الاشارات التي يتناولها السياسيون بل والصحافة بشكل عام كونه يخص الفساد الاداري، إذ أن الفساد الذي تناولته المسرحية، هو ليس الفساد الاداري فقط إنما هو فساد مجتمعي بعض منه يدخل في خانة جهل الطموحات غير المشروعة ، كما أن محور العمل يرتكز حول الافكار التي لها الاثر الكبير في حياتنا الاجتماعية .

أن الفساد الذي تناولته المسرحية تضمن العديد من الصراعات التي تواجه الإنسان في المجتمعات ، صراعه من اجل حياته وكرامته او من اجل المال او الشهرة او اغراض اخرى، هو الصراع الذي يصنعه الفساد الذي لا يكمن في المسؤول وعائلته من زوجة واقرباء إنما هو يكمن في بعض مكونات المجتمع وطموحها في الوصول الى المناصب في الدولة، مثلاً الكسب غير المشروع الذي يتعامل به بعض افراد المجتمع بشكل طبيعي، ونتيجة لذلك تقدم بعض الشخصيات كضحية لحالة اجتماعية مترسخة في مفاصل المجتمع ذاته.وبما أن المسؤولية المشتركة ما بين عمل المخرج والمعد للنص والممثل يؤثر في (مرجعيات الأداء التمثيلي في المسرح العراقي) أُنذاك، فالطابع الأنطباعي للكوميديا الساخرة من جهة واتباع المخرج للمنهج الوصفي والمعياري والتحليلي في أن واحد من جهة اخرى لم يقتصر على تقويم المسرحية، بل وصل بها الى حد التوجيه والتعليم من خلال الشخصيات الايجابية التي وضعها المخرج في الحسان واعطاها عناية خاصة ومفردة تراقب بازدرء مهزلة النفاق والتهريج التي يؤديها الاقرباء مثل شخصية (ام حسان+العريف) محاولاً الجمع بين النص المسرحي والمعالجة الاخراجية والسير بهما بشكل متوازي حتى اخر موضوع. فمن هنا ينطلق المخرج بتشخيص نوع المسرحية فينسبها الى الواقعية الاجتماعية النقدية من خلال توجيه فكرتها الاساسية في الربط بين شخوص المسرحية .

**تحليل العينة:** غالباً ما يوصف الممثل بأنه سليل السحرة والكائن المحلق القادر على الغوص في اعماقنا عبر التجسيد والتعبير وصولاً الى شعيرية المعنى وفلسفة الكينونة المتوهجة . ففي تاريخ المسرح العراقي وفي ذاكرته المتسعة تحتل الفنانة (فاطمة الربيعي) مساحة كبيرة ومكانة مرموقة جعلها ترتقي الى الأداء المتميز والصوت والحس المنفرد لما تتمتع به من خصائص التفرد والأداء التعبيري.في مسرحية (حرم صاحب المعالي ) يمتزج الأداء التمثيلي لـ(فاطمة الربيعي) الذي يحمل علاماته الدالة بالتناقضية والعفوية العميقة مع نحت (سايكولوجي) متميز للموقف الدرامي، فغالباً ما يكون ظهورها فاصل وحضورها طاغي، إذ هي تمسك بإيقاع الشخصية وتستثمر خامة صوتها الاليف المعبر. وتتفرد فاطمة الربيعي من بين الممثلات اللواتي لا يهملن اي ميكانيزم تعبيرية لاسيما توظيف واستثمار الوجه وقسماته وفيوضاته الدلالية الى جانب تلك المتعة الخفية في التلاعب في الأداء التنوعي للنبذة والتناغم بين الفكرة والحركة وجمال الايماء،وقد تشظى أداءها باتجاه تشفير تلك الإقدام والحركة البنولية وأنفتاح الشخصية وقبولها لمساحة من التأويل فهي المهيمنة على الشخصيات وهي المحرك لدواخلها ورغم صعوبة الشخصية واحتمالية الأنزلاق الى التكرار لثنائية الخروج والدخول الا أنها أنفقت الأداء من التكرار المتوقع وكسرت افق التوقع باتجاه إيقاظ فعل جديد وفكرة جديدة مع كل دخول،كأنت تساوي بقسوتها الظاهرة تلك العذابات المستعرة لمجموع تلك الشخصيات،كأنت محبوبة رغم أنها كائن سلبي، وقلما يتعاطف المتلقي مع الشخصيات السلبية وهذا برهان على مدى التعمق وصوفية التقمص .

والسؤال الذي يرد هنا هو.. هل تؤسس (فاطمة الربيعي) لهذا الأداء المتميز باتجاه تقمص صوفي للشخصية وأنها تدرك بأنها تمسك بإيقاع الفكرة القصدية- استثمار اعماق الذات، لذا نجدها تختار الشخصيات ذات البعد الاشكالي ولذا فأُن تلك الشخصية حين تظهر تعيد ترتيب الصراع الدرامي وتنتصر لاحدى طرفي المعادلة على مستوى الوجود العياني ، دون أن توري بعفويتها القصدية فأنها تبتكر أداءً علامتياً في تقمص المعنى والبحث عن مساحات الأنفعال وتجيد صناعة الصمت الدرامي تستثمر كل ادوات الممثل دون استثناء وتختار بذكاء لحظة التوهج الاستهلاكي وحين تتسحب تدرك فداحة الفراغ الذي تتركه خلفها .

ربما يوصلنا هذا التحليل والتوصيف الى الاقتراب من سحر الحضور أو ما يسميه البعض بالظل أو الحضور المؤثر أنه توافق على المستوى التوهج والتوافق والإيقاع وعمق الموقف ودلالة المعنى وتشابك عناصر الجمال، كلها تبرز في معزوفة درامية تتمتع بها وقد لا نحتاج الى تفكيك أسرارها الخفية، (فاطمة الربيعي) هي من تجيد مهارة الأنتقال الهارموني بين الأداءات المتناقضة والمتضادة ، تستطيع أن تجسد شخصية المرأة المقهورة والمقموعة وبالآداء والقوة نفسها ، تستطيع أن تقدم شخصية المرأة القوية المتماسكة ، هذه القدرة على الامساك بالنقيض الادائي يجعل من (المرجعيات الفكرية) لشخصية (فاطمة الربيعي) قوية لا يمكن أن تكون اي مرجعية اقوى من ذلك التمرد الكبير الذي ابتدته بوجه التخلف والجمود والسلفية بما يكفي لأن يعمق إحساسها على الفن ضرورة من ضرورات الحياة ورسالة أنسانية،تكشف لنا عن مكامن الجمال والفن في الفكر الأنساني وتقربهما الى النفس البشرية في نسيج متماسك الى حد كبير كأن العرض برهاناً على اجتياز هذه العفوية .فقد عززت (فاطمة الربيعي) موهبتها بالجانب العلمي الذي غالباً ما يؤمن لها صواب التجربة الفنية وغناها المعرفي فمن خلال عملها مع العديد من المخرجين الرواد امثال (جعفر السعدي،بهنام ميخائيل، حميد الجمالي، ابراهيم جلال ، سعدون العبيدي، فتحي زين العابدين ،عواطف نعيم واخرون) .

كأن له الأثر في غرس القيم الجمالية ،الفلسفية،الثقافية في معرفة أستثمارها للحركة ،للصوت للجسد في معظم الاعمال التي اشتركت بها فأن أدائها بدور (سعاد) ابنة حرم صاحب المعالي كأن مختلفاً ومتناقضاً مع شخصية (سليمة خضير) بدور خانم زوجة صاحب المعالي الأم السلبية المتعالية المتعجرفة ،اما (سعاد) كأنت شخصية كيسة ايجابية ضد الفساد والطموحات الغير المشروعة جعلها تقترب من المنطق الاجتماعي السائد للشخصية فهي لا تتكلم وفقاً لمنطقها الذاتي وإنما على وفق حاجات الشخصية النفسية للدور فكان أدائها يتسم بالحركة والحوار وبساطة ووضوح شكل التعبير ودقة الإيماءة والنبرة فهي في الغالب تتقاطع مع الشخصيات في الادوار التي تبدو مصطنعة فتسعى الى تأكيد أتمائها كأنت تعبيرية التمثيل تأتي من خلال التداخل الدائم ما بين شعورين، شعورها بحقيقة الشخصية وشعورها بالشكل وهذا التداخل المتبادل وما تتمتع به من خصائص (فسيولوجية وسايكولوجية) وقدرة على الأداء والتنويع وسلامة النطق والتفكير وحضور البديهية.

### ثانياً :- ملخص المسرحية (نساء لوركا)

أن هذه المسرحية من المسرحيات الاسبانية للكاتب (فيدر كونمارسيالوركا) فهي ثلاثية درامية (عرس الدم، يرما،برناردا ألبا) وأعدتها للمسرح العراقي الفنانة (عواطف نعيم) تحت عنوان (نساء لوركا) ،ناقشت المسرحية حالة الحرب وقصة المرأة المضطهدة التي تعرضت للظلم من قبل الاحتلال والارهاب بعد (عام ٢٠٠٣) بصورة عامة، تحاول من خلالها أن تضع مصطلح جديد للحرية ،الحب،السلام وناقشت الأنتقام،الخيانة،النفاق،الاستبداد ،الكبت الجنسي بصورة خاصة. وقد شخصت جميع المشكلات الحياتية وقيمها الاخلاقية والاجتماعية وقد جسدت شخصيات المسرحية خمس نساء من بينهم (عواطف نعيم) بدور (برناردا) شخصية نموذج للعنف ،للسيطرة،للاستبداد . على الرغم من ادائها دورالجلاد الضحية في نفس الوقت فهي تؤدي دور شخصية حركية قد تزاوجت الاحداث في ما بينها وفق مفاهيم الدور ومتطلبات الأداء الحديث .

اما شخصية(فاطمة الربيعي) مع المخرجة عواطف نعيم في مسرحية (نساء لوركا) كأنت التجربة أكثر تعقيداً بسبب قرب المخرجة من تجربة المسرح المعاصر،التجربة الاكاديمية التي تحفل كثير بجميع إمكانات الممثل الأدائية الجسدية والصوتية ، إذ تعاملت عواطف نعيم مع تجربتها التمثيلية بمنطق المخرج وتستثمر كونها مخرجة الفائزة لصياغة اسلوبها التدريبي، وبما أنها تمثل وتحترف التمثيل يكون لديها بعدا اضافيا في

تشخيص القدرات التمثيلية التي يجب صقلها وتحديدها فهي تشعر بالفعل وأهميته بقيمة مضاعفة لأنها تخوض التجربة المسرحية بشكل مزدوج مخرجةً وممثلةً وهذا بحد ذاته يضع القدرات التي يبحث عنها الباحث عند هذه المخرجة في منطقة الدقة والحذر.

**تحليل العينة:** أن شخصية (فاطمة الربيعي) بدور البنت الكبرى العانس التي تمثل خط القوى لسياق (برناردا) فكأن التوجه الفكري في أدائها خطاب سياسي معين يبحث عن الحرية، السلام فكأنت تعلن في صرختها على خشبة المسرح ومن خلال الظلمة، العتمة لجدران المنزل والنوافذ المغلقة وستائر المنسدلة السوداء صرخة بوجه الارهاب والعنف لأنها تحاكي ما يجري في الواقع العراقي فقد تعاملت مع سينوغرافية العرض ومع قطع الاثاث التي هي عبارة عن تابوت، شرائط متدللة من السقف، الملابس السوداء. فكأن صندوق الملابس عبارة عن تابوت لجثة (برناردا) مابين الصمت والاشارة والايماة وحركة العيون واللغة المباشرة للجمهور، وسرعة في الحركة والحدث والأنقالة وضعت قطعة قماش حمراء فوق التابوت تشير بها الى رمز التخلص من الاضطهاد والحصول على الحرية المنتهكة في فلسفتها من (برناردا) وفي فلسفة الجمهور من الوضع الراهن حتى يتم التوصيل بالفكرة للجمهور من خلال الفعل السيمائي أداء جدلي لم تتناوله من قبل للهروب من رتابة التقاليد الصارمة الى ظهور نوازع جمالية جديدة مرتبطة مع اذواق الجمهور وحاجاتهم للتغيير فكأنت تنتقل من صراع الى آخر تحاكي الشخصيات بلغة متشابهة متبادلة ووحدة منسجمة في الاستلام والتسليم لتحقيق من خلال هذا الصراع رغبة الممثلة في ماتقوم به من فعل هو الذي يقرر عملية التعبير لديها وليس الرغبة في التعبير هي التي تقرر الفعل، أن عملية التحول لطبيعة الدور تنتقل من مشهد الى اخر واحياناً يتطلب في نفس المشهد طبيعية تعبيرية مختلفة عن قبلها، فكأنت تكشف عن العلاقة بين الحركات والاشارات وبين النظم القيمية ومرجعياتها وتأثيرها في النظرة الى الجسد بوصفه احد قطبي ثنائية متحررة من الناحية الفلسفية فضلاً عن كونه مرموزاً تكوينياً أنثروبولوجياً فقد اقتربت (فاطمة الربيعي) في ادائها من المنطق الاجتماعي السائد من جهة وامتلاكها للون العاطفي من قبل الجمهور من جهة اخرى.

وتفهم الجمهور لقضيتها في الحرية والسلام للإنسانية فهي لا تتكلم وفق منطقها الذاتي بل وفق حاجات الشخصية النفسية المهمشة، المضطهدة، فهي في أدائها قد أبتعدت عن التقليدية باحثة عن اساليب ادائية جديدة تستقي مرجعياتها من تجارب مسرحية اخرى لتبلورها في بوتقة الشخصية عبر عملية التزاوج بين رؤى وأنماط أدائية متعددة للإبتعاد عن نمطية الأسلوب الواحد الذي يقيد حرية الممثل بعدما كآنت في عروضها السابقة تبحث للوصول الى اقصى حدود التقارب بينها وبين الشخصية الدرامية التي تحمل صفاتها وتفصيلها ووجودها اصبحت تضع نفسها في زاوية التحضير للدخول في ذات جديدة، وقد اختلفت قراءتها للدور وفك شفرات المشهد ومعرفة مغالقه.

### **ثالثاً :- ملخص المسرحية (جنون الحمام)**

أن مسرحية (جنون الحمام) للفنانة (عواطف نعيم) من مسرحية (سوعفاهم) للكاتب المعروف (البيير كامو) عرضت على قاعة المسرح الوطني للفرقة القومية بالتعاون مع المركز الثقافي الفرنسي، تتحدث المسرحية عن عائلة عراقية تتألف من الأم (فاطمة الربيعي) والأخ (عزيز خيون) والأخت (عواطف نعيم) التي تعرضت للإغتصاب وتعيش في حالة نفسية سيئة، هذه العائلة تسكن في مكان بمثابة (الخان أو النزل) مكان نائي وسط طريق يؤدي الى مدن أخرى، وكانت هذه العائلة تعيش على قتل الذين ينزلون عندها بطريقة السم الذي يدسونه في الشاي وهكذا الى أن يأتي شاب (كاظم القرشي) يحمل بيده آلة العود، يعلن أنه تغرب عن أهله طوال عشرين عام وهاهو عائد إليهم دون أن يخبرهم أنه قادم، تسأل البنت اذا ما كان يرغب في شرب الشاي

فيوافق ومع لحظات غياب البنات وأخيها يتحدث مع الأم التي تخبره أنها فقدت أبنها ولم تعرف السعادة منذ غيابه وهو يحاول يغني لها أغنية تأتي البنات تحمل كأس الشاي فيبدأ يرتشف الشاي فيما هو يتحدث عن الاغنية والتي هي أغنية أمه التي كانت تهدده بها لينام وفيما كان يتلوى من وجع كان يردد كلمات الاغنية التي سرعان ما عرفت الام ان هذا الشاب هو أبنها المفقود ولكنه يسقط ميتاً بعد فوات الأوان وتلعن الأم القلب الذي لم يتعرف على ابنها والعين والروح وهذه ثمرة العمل الذي يشير الى ان الام لم تتعرف ابنها باحساسها الطبيعي بل من خلال شيء مادي في إشارة الى أن الحروب تحجز مشاعر الانسان وتجعله يفقد الاحساس بأقرب الناس اليه،ويمكن الاشارة الى أن العرض ترك وراءه تساؤلات عديدة عن الفكرة والمغزى.

**تحليل العينة:** لقد استطاعت (فاطمة الربيعي) من توصيل قيمة العمل للمشاهد على الرغم من أن الدور كأن معقداً ومركباً تعيش الشخصية فيه حالتين متناقضتين داخل الشخصية الواحدة، تمثل شخصية الام الحقيقية من جهة والام المحتجزة لآلامها من جهة اخرى والتي حولتها الحروب الى آلة أنتقام نتيجة لفقدان ولدها واغتصاب ابنتها، فهذه التركيبة النفسية في الأداء صعبة ومختلفة عن المسرحية الاولى والثانية التي تناولتها الباحثة في العينة حيث يكون حضورها شاخصاً في وسط الاحداث فهي تجسد معادلة القاعدة المزدوجة (الفنية والجمالية) تؤكد على مطابقة القاعدة الفنية مع الفائدة السياسية ومن هنا تجسد حضورها في الحركة الاجتماعية، وقد تتجه الى اسلوب في أداء الدور من خلال اهتمامها بعملية (الخيال والتخيل)، (الوعي والايهام) فهي تتقمص الشخصية وتضيف سلوك جديد عن طريق خطابها، صوتها، حركتها لتعبر عن حركة الجسد الايحائية المليئة بالترميز اي بمعنى اكثر استحضار الجمهور الى الخشبة والكشف عن المرجعيات الادائية للممثل اي أن كل اشارة تصدر من خلال ادائها هي موضوع بحد ذاته يعطي أنطباع لما تملكه من مرجعيات (ثقافية، فكرية، جمالية، سياسية، اجتماعية) وبهذا تكشف عن جسد مهيب للعرض لوجود العلاقة ما بين ثقافة جسد الممثل وبين النظم القيمية فعندما يموت الشاب ويتلوى وتعرف أنه ابنها تلتزم بأسلوب أداء جديد يوضح مكونات علاقتها التركيبية (اللايهامية) نتيجة ما افرزه الواقع الجديد بين الممثل والمشاهد فالصورة المسرحية تحتاج لتبنى على المبدأ الجديد للفهم وفق صيغة (اللايهام) وينعكس مباشرة على العمليات التعبيرية لدى الممثل من صوت، حركة، إيماءة لتتركب الصورة ضمن نسق فني وجمالي يلبي متطلبات العملية الفنية .

### الفصل الرابع/نتائج البحث

- ١- أن المرجعيات الفكرية لشخصية (فاطمة الربيعي) تقف بوجه التخلف والسلفية لتشكل تجربتها الأدائية التي تصيب العديد من التجارب وجدليتها مع الفكر الجديد والأساليب التمثيلية المتنوعة والمتطورة باستمرار.
- ٢- يشكل مفهوم الأداء ومرجعياته لدى الممثلة (فاطمة الربيعي) فعل أيديولوجي، فلسفي، جمالي، ثقافي يرتبط مع المسرح المعاصر ويختلف في خصائصه عن المسرح التقليدي من خلال أداء الممثلة .
- ٣- أن أداء (فاطمة الربيعي) في توصيل ثمرة العمل الفني للمشاهد من خلال بث الخطاب السياسي للجمهور عبر عمليات متعددة في تقديم سينوغرافيا جسدية متلوثة توضح أدائها من خلال موهبتها او من خلال إضافة سلوك جديد للشخصية والكشف عن واقع المجتمع الثقافي، السياسي، التاريخي .
- ٤- أن أداء الممثلة (فاطمة الربيعي) يتسم بشيء من الأداء التقليدي مع اضافات جديدة للمسرح المعاصر فهي لا تستطيع الأنفلات من اساليب المسرح التقليدي في ادائها، وفي نفس الوقت تبحث عن الأطر والأساليب الجديدة في المسرح المعاصر .
- ٥- تجيد الممثلة (فاطمة الربيعي) مهارة الانتقال الهارموني بين الأداءات المتناقضة والمتضادة من خلال تجسيدها للمرأة المضطهدة والمهمشة وبالأداء نفسه تستطيع أن تقدم شخصية المرأة القوية والمتماسكة .

٦- أن إمتلاك الفنانة (فاطمة الربيعي) لكل ما بإمكانه أن يخلق لنا ممثلاً متميزاً لاسيما الموهبة والقدرة على الحركة والحوار وبساطة ووضوح شكل التعبير، ودقة الإيماءة والنبرة، والقدرة على التفاعل مع المنطق الاجتماعي السائد.

#### الاستنتاجات

- ١- أتسم مفهوم الأداء ومرجعياته بوصفه ظاهرة جمالية تعالج قضايا الإنسان والمجتمع ضمن ظروفات فلسفية، ثقافية، اجتماعية، سياسية، تاريخية .
- ٢- أن أي إشارة تصدر من الممثل هي موضوع بحد ذاته تعطي أنطباع لما يمتلكه الممثل من مرجعيات ثقافية، علمية، فكرية، جمالية ، اجتماعية .
- ٣- أن مرجعيات أداء الممثل في العرض المسرحي وسيلة لاستحضار العديد من الاساليب وبثها في نسق جديد خاص يتداخل مع خصوصية الشخصية التي يقوم الممثل بتجسيدها.
- ٤- أن الإشارات والأيماءات والحركات تحمل في ذاتها دلالات تستطيع أن تقوم بوظيفة الكلام، هذا النوع من الاتصال شديد الارتباط بسياق مرجعية معينة أي أنها تكشف عن نوع المجتمع وثقافته.
- ٥- أن أداء الممثل المعاصر هو ليس فناً تاريخياً ووصفياً في صورة شعرية بل هو فن ذهني نظري معرفي يتخيل عوالم بديلة لكنها ممكنة في تطوير أنماط التعبير الجسدي.
- ٦- أن تطور وسائل صناعة الممثل وفقاً لتباين الاساليب الإخراجية له دور كبير في تطوير الممثل وإخراجه من النمطية التقليدية أي الأداء النمطي تبعاً لفلسفة العرض المسرحي.

#### التوصيات

اولاً:- توصي الباحثة التأكيد على دراسة (مرجعيات أداء الممثل في المسرح العراقي بشكل عام وتقييم تأثيرها الجمالي على تشكيل اسلوب أداء الممثل في العروض المسرحية المختلفة ومن ثم تحديد آلية تطبيقية تمكن الممثل من تنويع أدائه.

ثانياً:- ضرورة تعرف الممثل على أدائه وعلاقته بالمرجعيات الأدائية للمسرح العراقي وربطه مع منظومة العرض المسرحي وفق دراسة شاملة لتأثير العوامل (الفنية والتقنية والجمالية) وتفاعلها ضمن تنسيق العرض بالمنهج او الطريقة وما يخص ذلك من عمل الممثل ضمن الإنتاج المسرحي.

#### المقترحات

وضع (برنامج عمل يحرر ضبط مرجعيات أداء الممثل العراقي تكتيكاً ومهاريّاً) تعكس حضوره الفني والعلمي اتجاه منظومة العرض .

#### الهوامش

- ١- بلاسم محمد حسام، تحليل السينمائي لفن الرسم المبادئ والتطبيقات ، اطروحة دكتوراه غير منشورة، بغداد، ١٩٩٩، ص٧
- ٢- روبرت شولتز، السيمائية والتأويل، تر: سعيد الغانمي، بيروت، ١٩٨٤، ص٣٤ .
- ٣- جودمان، اليزابيث، وجين دي مأن، المرشد في السياسة والأداء، تر: محمد لطفي نوفل، مركز اللغات والترجمة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ٢٠٠١.
- ٤- مارفن كارلسون، فن الأداء مقدمة نقدية ، تر: د.منى سلام، مركز اللغات والترجمة ، اكااديمية الفنون مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، القاهرة، ١٩٩٩، ص٥.
- ٥- جيلين ولسن، سايكولوجية فنون الأداء، تر: عبد الحميد شاكر، الكويت، ٢٠٠٠، ص٨.

## مجلة جامعة بابل / العلوم الانسانية / المجلد ٢٤ / العدد ٤: ٢٠١٦

- ٦- بازكيرشو، اساسيات الأداء المسرحي، تر: امين الرباط، مركز اللغات والترجمة، اكااديمية الفنون الجميلة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، ١٩٩٧، ص ١٣٨.
- ٧- هوايتنج م، فرأنتك، المدخل الى الفنون المسرحية، تر: كامل يوسف وآخرون، دار المعرفة، القاهرة، ص ٢٥٦.
- ٨- الين أستون وجورج سافونا، المسرح والعلامات، تر: سباعي السيد، القاهرة، مركز اللغات والترجمة اكااديمية الفنون، ١٩٩٦، ص ٦٧.
- ٩- عدي عبد الجبار عبد المجيد سلمان، عمل الممثل العراقي في تجسيد الشخصيات التاريخية، رسالة ماجستير غير منشورة، بغداد كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠٤، ص ١٢
- ١٠- نعمة السوداني، الممثل بين التمثيل والاداء المسرحي في نافذة على المسرح، حوار متمدن
- ١١- صالح سعد، الأنا - الآخر - ازدواجية الفن التمثيلي، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، المجلس الوطني للثقافة والفنون والادب، د.ت، ص ٢٠٤.
- ١٢- رولان بارت، المسرح الاغريقي، تر: سهى الشبور، المعهد العالي للفنون المسرحية، ١٩٨٧
- ١٣- جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، ط١، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ١٩٩١، ص ١٨
- ١٤- يوجينا باربا، ارض الرماد، تر: هناء عبد الفتاح، وزارة الثقافة، منشورات مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، القاهرة، ٢٠٠١، ص ٨٦.
- ١٥- ادوارد براون مير هولد، ثورة في المسرح، تر: امين حسين رباط، (القاهرة، مهرجان القاهرة التجريبي ٢٠٠٢، ص ٢٩٦
- ١٦- اودوين ديور، فن التمثيل الافاق والاعماق، ج ٢، تر: مركز اللغات والترجمة، القاهرة: وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ص ٤٢٣
- ١٧- كريستوفر ايفز، المسرح الطليعي من (١٨٩٢-١٩٩٢)، تر: سماح فكري، القاهرة، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ١٩٩٦، ص ٨٧-٨٨
- ١٨- فيليب اوسلندر، من التمثيل الى العرض مقالات حول الحداثة وما بعد الحداثة، تر: سحر فراج، مركز اللغات - اكااديمية الفنون، مهرجان القاهرة التجريبي، ٢٠٠٢، ص ٤٦، ٤٧
- ١٩- قحطان عدنان، بنية السرد بين عمل الممثل واليات العرض المسرحي، رسالة ماجستير غير منشورة (بغداد: جامعة بغداد - كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠٥)، ص ٦٢
- ٢٠- احمد علاوي، بدايات المسرح العربي في العراق مجلة قضايا عربية، ع ٣، بغداد، ١٩٧٤، ص ١٤٨
- ٢١- جوليان هلتنون، نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤، ص ١٦-١٧
- ٢٢- س، ك ستانسلافسكي، اعداد الممثل، تر: محمد زكي، محمود احمد مرسي، ج ٢، القاهرة دار النهضة، مصر للطباعة والنشر، ١٩٧٣، ص ٣٥
- ٢٣- Bertold brecht, alienation effects in chinese: goon welett, brecht on the theater London eyremethaen, ١٩٧٤, p. ٩١-٩٤
- ٢٤- جينيف، سيريو، تاريخ المسرح الحديث، تر: بدر الدين قاسم، دمشق، مطبعة جامعة دمشق، ١٩٧٤، ص ٢١٢
- ٢٥- سعد اردش، المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والادب، الكويت، ١٩٧٩، ص ٣٠٩

## مجلة جامعة بابل / العلوم الانسانية / المجلد ٢٤ / العدد ٤: ٢٠١٦

- ٢٦- اريك بنتلي، نظرية المسرح الحديث، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦، ص ٦١.
- ٢٧- سمير سرحان، تجارب جديدة في الفن المسرحي، بيروت، المركز العربي للثقافة والفنون والعلوم، د.ت، ص ٨١.
- ٢٨- جيرزي كروتوفسكي، نحو مسرح فقير، تر: كمال قاسم نادر، بغداد، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٢، ص ١٣.
- ٢٩- صبري حافظ، التجريب والمسرح، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٤، ص ٢١.
- ٣٠- قاسم البياتلي، دوائر المسرح، لبنان - بيروت، دار الكنوز الادبية، الطبعة العربية الاولى، ١٩٩٨، ص ٢٢-٢٣.
- ٣١- صاحب نعمة، فاطمة الربيعي (سنديانة المسرح العراقي)، مقال منشور في جريدة الصباح، العدد ١٠، ١٩٩٦، كانون الاول، ٢٠٠٦.

### المصادر والمراجع

- احمد علاوي، بدايات المسرح العربي في العراق مجلة قضايا عربية، ع ٣، بغداد، ١٩٧٤.
- الين أستون وجورج سافونا، المسرح والعلامات، تر: سباعي السيد، القاهرة، مركز اللغات والترجمة اكااديمية الفنون، ١٩٩٦.
- اليزابيث جودمان، وجين دي مان، المرشد في السياسة والأداء، تر: محمد لطفي نوفل، جودمان - المصدر نفسه.
- ادوارد براون مير هولد، ثورة في المسرح، تر: امين حسين رباط، (القاهرة، مهرجان القاهرة التجريبي، ٢٠٠٢)
- اودوين ديور، فن التمثيل الافاق والاعماق، ج ٢، تر: مركز اللغات والترجمة، القاهرة: وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي
- ارشد، سعد، المخرج في المسرح المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والادب، الكويت، ١٩٧٩.
- اريك بنتلي، نظرية المسرح الحديث، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، بغداد، دار الشؤون الثقافية العامة، ١٩٨٦.
- بلاس محمد حسام، تحليل السينمائي لفن الرسم المبادئ والتطبيقات، اطروحة دكتوراه غير منشورة، بغداد، ١٩٩٩.
- بازكيرشو، اساسيات الأداء المسرحي، تر: امين الرباط، مركز اللغات والترجمة، اكااديمية الفنون الجميلة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، ١٩٩٧.
- جوليان هلتنون، نظرية العرض المسرحي، تر: نهاد صليحة، القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤.
- جوليا كريستيفا، علم النص، تر: فريد الزاهي، ط ١، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، ١٩٩١.
- جيرزي كروتوفسكي، نحو مسرح فقير، تر: كمال قاسم نادر، بغداد، دار الرشيد للنشر، ١٩٨٢.
- جيلين ولسن، سايكولوجية فنون الأداء، تر: عبد الحميد شاكر، الكويت، ٢٠٠٠.
- جينيف، سيريو، تاريخ المسرح الحديث، تر: بدر الدين قاسم، دمشق، مطبعة جامعة دمشق، ١٩٧٤.
- روبرت شولتز، السيمائية والتأويل، تر: سعيد الغانمي، بيروت، ١٩٨٤.
- رولان بارت، المسرح الاغريقي، تر: سهى الشبور، المعهد العالي للفنون المسرحية، ١٩٨٧.



## مجلة جامعة بابل / العلوم الانسانية / المجلد ٢٤ / العدد ٤: ٢٠١٦

س،ك ستانسلافسكي ،اعداد الممثل ،تر: محمد زكي،محمود احمد مرسي،ج٢،القاهرة دار النهضة،مصر للطباعة والنشر،١٩٧٣.

سمير سرحان،تجارب جديدة في الفن المسرحي ،بيروت ،المركز العربي للثقافة والفنون والعلوم ،د.ت. صاحب نعمة،فاطمة الربيعي(سنديانة المسرح العراقي)،مقال منشور في جريدة الصباح، العدد ١٠،٩٩٦ كآنون الاول،٢٠٠٦

صالح سعد ، الأنا -الآخر - ازدواجية الفن التمثيلي ،سلسلة عالم المعرفة ، الكويت ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والادب ،د.ت .

صبري حافظ ،التجريب والمسرح ،القاهرة ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،١٩٨٤.

عدي عبد الجبار عبد المجيد سلمان ، عمل الممثل العراقي في تجسيد الشخصيات التاريخية ، مصدر سابق كريستوفر ايفز ، المسرح الطليعي من (١٨٩٢-١٩٩٢) ،تر: سماح فكري، القاهرة ، وزارة الثقافة ،مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ،١٩٩٦،مصدر سابق

فيليب اوسلاندر ،من التمثيل الى العرض مقالات حول الحداثة وما بعد الحداثة،تر،سحر فراج،مركز اللغات-اكاديمية الفنون،مهرجان القاهرة التجريبي،٢٠٠٢

قحطان عدنان ،بنية السرد بين عمل الممثل واليات العرض المسرحي،رسالة ماجستير غير منشورة (بغداد:جامعة بغداد-كلية الفنون الجميلة،٢٠٠٥)

قاسم البياتلي ،دوائر المسرح ،لبنان -بيروت ،دار الكنوز الادبية ،الطبعة العربية الاولى ،١٩٩٨.

مارفن كارلسون، فن الأداء مقدمة نقدية ، تر: د.منى سلام، مركز اللغات والترجمة ،اكاديمية الفنون مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي ، القاهرة ،١٩٩٩

نعمة السوداني،الممثل بين التمثيل والاداء المسرحي في نافذة على المسرح ،حوار متمدن

هوايتنج م ،فرأئك ، المدخل الى الفنون المسرحية ،تر: كامل يوسف وآخرون ، دار المعرفة ،القاهرة ، يوجينا باربا ، ارض الرماد ،تر: هناء عبد الفتاح ، وزارة الثقافة، منشورات مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي ، القاهرة ،٢٠٠١

Bertold brecht,alienation effectsin chinese:goon welett,brehton the theater London eyremethaen ,١٩٧٤,p.p٩١-٩٤

### جدول (١)

المسرحيات /

- ١- مسرحية اشجار الطاعون
  - ٢- مسرحية الغريب
  - ٣- مسرحية وحيدة
  - ٤- مسرحية الام شجاعة
  - ٥- مسرحية المسامير
  - ٦- مسرحية سر شهرزاد
  - ٧- مسرحية علي جناح التبريزي
  - ٨- مسرحية الاجداد يزدادون ضراوة
  - ٩- مسرحية الصليب
  - ١٠- مسرحية حب وبنذقية
  - ١١- مسرحية طير السعد
  - ١٢- مسرحية الحصار
  - ١٣- مسرحية الجلادان
  - ١٤- مسرحية الطوفان
  - ١٥- مسرحية الافق
  - ١٦- مسرحية شيرين وفرهاد
  - ١٧- مسرحية الصبي الخشبي
  - ١٨- مسرحية البيك والسايق
  - ١٩- مسرحية روميو وجوليت
  - ٢٠- مسرحية I.P.C
  - ٢١- مسرحية السور
  - ٢٢- مسرحية الثعلب والعنب
  - ٢٣- مسرحية المتنبى
  - ٢٤- مسرحية كان ياما كان
  - ٢٥- مسرحية كلكامش
  - ٢٦- مسرحية خادم سيدين
  - ٢٧- مسرحية حرم صاحب المعالي
  - ٢٨- مسرحية جزيرة فروديت
  - ٢٩- مسرحية ام المقاتلين
  - ٣٠- مسرحية ليلة من الف ليلة
  - ٣١- مسرحية الرجال لهم رؤوس
  - ٣٢- مسرحية حياة حياة
  - ٣٣- مسرحية نساء لوركا
- ١- أخراج جعفر السعدي ١٩٦٧
  - ٢- أخراج جعفر علي ١٩٦٧
  - ٣- أخراج محمد القيسي ١٩٦٨
  - ٤- أخراج بهنام ميخائيل ١٩٦٩
  - ٥- أخراج وجيه عبد الغني ١٩٦٩
  - ٦- أخراج بهنام ميخائيل ١٩٦٩
  - ٧- أخراج فوزي مهدي ١٩٦٩
  - ٨- أخراج حميد الجمالي ١٩٧٠
  - ٩- أخراج بسام الوردي ١٩٧٠
  - ١٠- أخراج وجيه عبد الغني ١٩٧٠
  - ١١- أخراج قاسم محمد ١٩٧٠
  - ١٢- أخراج بدري حسون فريد ١٩٧١
  - ١٣- أخراج علي السعدي ١٩٧١
  - ١٤- أخراج ابراهيم جلال ١٩٧٢
  - ١٥- أخراج سعدون العبيدي ١٩٧٢
  - ١٦- أخراج قاسم محمد ١٩٧٢
  - ١٧- أخراج قاسم محمد ١٩٧٢
  - ١٨- أخراج ابراهيم جلال ١٩٧٣
  - ١٩- أخراج محسن العزاوي ١٩٧٣
  - ٢٠- أخراج سعدون العبيدي ١٩٧٣
  - ٢١- أخراج محسن العزاوي ١٩٧٥
  - ٢٢- أخراج سليم الجزائري ١٩٧٥
  - ٢٣- أخراج ابراهيم جلال ١٩٧٧
  - ٢٤- أخراج قاسم محمد ١٩٧٨
  - ٢٥- أخراج سامي عبد الحميد ١٩٧٨
  - ٢٦- أخراج فخري العقيدي ١٩٧٩
  - ٢٧- أخراج محسن العزاوي ١٩٨٠
  - ٢٨- أخراج فتحي زين العابدين ١٩٨٠
  - ٢٩- أخراج فتحي زين العابدين ١٩٨٢
  - ٣٠- أخراج سامي عبد الحميد ١٩٨٨
  - ٣١- أخراج محسن العزاوي ١٩٩٠
  - ٣٢- أخراج سنان العزاوي ١٩٩٨
  - ٣٣- أخراج عواطف نعيم ٢٠٠٧

# مجلة جامعة بابل / العلوم الانسانية / المجلد ٢٤ / العدد ٤: ٢٠١٦

أخراج عماد محمد ٢٠١٠

أخراج عواطف نعيم ٢٠١١

٣٤-مسرحية الغيابة

٣٥-مسرحية الحمائم