سمات الاداء التمثيلي لشخصية مكبث في عروض المسرح العراقي

Features of the acting performance of the character of Macbeth in Iraqi theatre performances

م. د. علي مجيد جاسم

Dr. Ali Majeed Jassim

المديرية العامة لتربية الرصافة الثاني / معهد الفنون الجميلة للبنين الصباحي

General Directorate of Education of Rusafa II / Fine Arts Institute for Boys Morning

anwr2412@gmail.com

ه. ٠٧٧٠٦٨٥٤٧٩٦

ملخص البحث :

ظل الاداء التمثيلي في المسرح ولفترات طويل خالي من التنظير الا من بعض الملاحظات التي ظهرت في نهاية القرن السابع عشر عندما قدم (ديدرو) نظريته التي كانت مرتكزا لظهور المدارس التشخيصية على يد الممثل الفرنسي (كوكلان) ومن ثم مدارس الاداء التمثيلي التي ظهرت على يد كل من (ستانسلافسكي ومايرخولد وبريخت وكروتوفسكي وارتو وباربا) ، وصولاً إلى الاداء ما بعد الحداثة، والتي صارت منهجاً متكاملاً يتبعه الممثل للوصول إلى الدور، اذ حققت نجاحا وصارت منهجا واتباع وهذا ما جعلها تنتقل من مكان الى اخر ومن بلد الى بلد اخر، هذا ما دع الباحث الى دراسة موضوع (سمات الاداء التمثيلي لشخصية مكبث) حيث كون هذا البحث من اربعة، طرح فيها آلية الاداء التمثيلي في المذهب الرومانسي، وكيفية بناء الشخصية عند شكسبير في نصوصه المسرحية، وحدد فيها تشكل ابعاد الشخصية مكبث، وقد استند الباحث على نظريات علم النفس في عملية رسم سلوك الشخصية الدرامية.

الكلمات المفتاحية: سمات، الاداء، الشخصية، شكسبير، مكبث.

Abstract

For long periods of time, acting performance in the theater remained devoid of theory except for some observations that appeared at the end of the seventeenth century when Diderot presented his theory, which was the basis for the emergence of diagnostic schools at the hands of the French actor (Coquelin), and then the schools of acting performance that appeared at the hands of all... From (Stanislavsky, Meyerhold, Brecht, Krotowski, Artaud, and Barba, all the way to post-modern performance), which became an integrated approach followed by the actor to reach the role, as it achieved success and became a method and follower, and this is what made it move from one place to another and from one country to another country. This is what prompted the researcher to study The subject of (Features of the acting performance of the character of Macbeth), as this research consisted of four, presented the mechanism of acting performance in the romantic doctrine, and how to build the character according to Shakespeare in his theatrical texts, and determined the formation of the dimensions of the character of Macbeth. The researcher relied on theories of psychology in the process of drawing Dramatic character behavior.

Keywords: Features, Performance, Character, Shakespeare, Macbeth.

الفصل الاول/ الاطار المنهجي

مشكلة البحث:

ظل اداء الممثلين لسنوات طويلة يتخذ طابعاً ثابتاً في التعبير الصوتي والجسماني على وفق انماط معينة يتوارثها جيلاً بعد جيل وبناءاً على ذلك فان اداء الممثل كان مقناً وضيقاً خطاباً مسموعاً يتسم بالأداء التقليدي الذي فرضه اسلوب كتابة النص وحركات جسمانية واسعة حتمتها الموروثات لكن الحال تغير بعد ظهور الواقعية في اواسط القرن التاسع عشر حيث اتخذ اداء الممثلين يتمسك تدريجيا بطابع الحياة اليومية ليكون اكثر اقناعاً للمتفرج الذي تغير اسلوب حياته. وتغيرت علاقاتهم واذواقهم ومعتقداتهم مبتعدين عن المثاليات ناشدين كل ما هو واقعي ملموس.

بذلك اصبحت مهمة الممثل في الوقت الحاضر مزدوجة في الاداء فعلى الممثل ان يحاكي مواقف الشخصية الدرامية وانتقالاتها وعواطفها وافعالها أي عليه ان يعيشه الدور الذي يمثله وان يسيطر على ادواته من صوت وجسد وان لا ينجرف مع عواطف الشخصية ومن باب التلاقح الثقافي بين الامم والشعوب كان لتلك الطروحات اثرها على التجربة المسرحية العراقية ولقد ظهر العديد من اساتذة الفن الذين حاولوا بجهود مضنية ترسيخ المنطلقات العلمية

لفن التمثيل في السنين الماضية فلم يشهد فضاء الاداء التمثيلي جهداً ابداعيا مميزا فالممثل العراقي في ظل عمل ضمن الاطار التقليدي للأداء ، وحضور الممثل من الارتقاء بقدراته المهارية وظهر للباحث ان هناك ضرورة لدراسة سمات الاداء التمثيلي لدى الممثل العراقي في اداء الشخصية الواحدة وقد صاغ مشكلة بحثه بسؤال التالي: **ما سمات الاداء التمثيلي لشخصية مكبث في عروض المسرح العراقي؟**

هدف البحث:

يهدف البحث الى تسليط الضوء على معرفة سمات الاداء التمثيلي لشخصية مكبث في عروض المسرح العراقي.

اهمية البحث:

تكمن اهمية البحث في انه: يكشف عن اهم ظاهرة في الاداء التمثيلي بالنسبة للمسرح هو سمات الاداء التمثيلي لشخصية مكبث.

حدود البحث:

١- الحدود الزمانية: ١٩٩٠-١٩٩٩

٢- الحدود المكانية: بغداد – كلية الفنون الجميلة .

٣- الحدود الموضوعية: دراسة سمات الاداء التمثيلي لدور ماكبث في العرض المسرحي العراقي.

تحديد المصطلحات:

١- السمة:

جاء في معجم الوسيط ، حيث ظهر معنى كلمة سمة وهي (اسم) والجمع (سمات) وهي "الصفات التي تميز الشيء وتحدده عن غيرة"(١).

اما اصطلاحا فهي " خصلة أو خاصية أو صفة ظاهرة وملازمة للموسوم بها ، بحيث يمكن أن يختلف فيها أفراد الجنس الواحد ، فيتميز بعضهم عن بعض بصورة قابلة للإدراك" (٢)

٢- الاداء: Acting

عرفه جلين ويلسون "الاداء يعادل الانجاز ، أي اداء لابد ان يشتمل على قدرة معينة من الكفاءة والتمكن والسيطرة على الادوات والاساليب والوسائل التي يتم من خلالها هذا الاداء" (٣) ويتبنى الباحث تعريف جلين ويلسون تعريفا اجرائي كونه ينسجم مع رؤاه.

الفصل الثاني/ الاطار النظري

المبحث الثاني: سمات بناء الشخصية عند شكسبير:

تعد فترة ١٥٧٠-١٦٣٠ من الفترات المهمة ولقد شاعت كلمة الاستوحاد او الوحدة ابان تلك الفترة واخذوا يحكمون عليها كوحدة مستقلة محتوية في ذاتها وجعل عالم الذهن الداخلي يكتسب اهمية اكبر واخذت ملذات الوحدة والتأمل في الذات تحل محل المجموعة فقد قدم شكسبير اعماله في جانب الاستوحاد وقد نالت هذه الاعمال قمتها. (٤)

نجاح شكسبير اثار اختلاف الباحثين لكنهم يتفقون جميعهم على ان قصصه نالت نجاحاً فائق النظير ذلك لتبصره في رسم الشخصيات وانه يستطيع ان يعالج أي شخصية من الشخصيات حتى وان كانت لا تحتاج الاهتمام من الناحية الاخلاقية، فشخصية (شايلوك) ينظر الى حياتها من وجهة نظره واذا بتلك الشخصية بعد المعالجة تكتسب من الروائع والمجدات ما يجعلها انسانية ويعود ذلك الى مهارة شكسبير في رسم الشخصيات ولم تقتصر قدرته على رسم الشخصيات الرئيسية فحسب ، فان بناءه للشخصيات الثانوية كان اكثر كما في مسرحية (ملك لير) وشخصية (ادموند) فهذه الشخصية تقف امامنا بوضوح وحيوية.

وهنا يرى الباحث ان الوحدة الموجودة في اعمال شكسبير مقرونة بالإلحاد والنرجسية والتصنع ولا تقترن الا بتردد صفات اكثر مدعاة للإعجاب انها الحالة التي لا مجد لها للإنسان الذي يصنع قيمة الحياة الداخلية والصدق للذات فوق كل قيمة اخرى فحين نحاول ان نقرر اذا كان هاملت معتزلا طبيعيا أو طواعياً نجد امر اشد اشكالا من المعتزلين الذين سبقوه، فان هاملت رجل اجتماعي وعفوي.

نقل شكسبير الصراع التراجيدي من صراع بين البطل وقوة غيبية خارجية عن ارادته الى صراع تقوم فيه ارادة البطل بتحديد مصيره يتولى ذلك بدافع من ممارسة الارادة الانسانية لذاته، ان ذلك يفترض انعكاساً لمجمل الوقائع والاضطرابات التي تصطرع في عقل الشخصية في صراع داخلي يرتد ويمتزج مع الوجود الظاهر في الصراع للمأساة الخارجية مشتركين كلاهما في وجه المأساة ، ومن وجهة ثانية هذا لا يعني ان اعمال شكسبير لا تحتوي على طابع الكوميديا الذي يساند الفعل المأساوي بل ويعالج الموضوع المأساوي على المستوى الكوميدي تبعاً للضرورة الفنية للمسرح الإليزابيثي.(٥)

عن طريق هذه المنطلقات فان الوحدة التي وجدناها في اعمال شكسبير تكون مجرد رمز معين ومنها مفردة واحدة في لغة هاملت دليل على بحثه عن الوحدانية ووحدانية الكمال التي لا يجدها حتى المشهد الاخير وهذه الكلمة لها قراءتها مثل العزلة والفردانية، لقد اشار (بوشكين) الى شخصيات شكسبير "على انها كائنات حية مملوءة الى حد الطفح بمختلف العواطف والرذائل وتقلب الظروف والاوجه المتعددة في مختلف شخصياته " (٦).

يرى الباحث عن طريق هذا الاستطراد لشخصيات شكسبير، انه كان يستخرج ابعاداً نفسية في اضفاء مضمون الحوار العميق، ولقد ابانت هذه الحوارات النفس الانسانية على طبيعتها، لهذا تركزت قوة المسرحية على المجاز اللغوي المعقد، فضلا عن بنائها القائم على المفاجأة والحركات وقوة التدفق الشعري والفكري، اما حركاتها فتكون زمانية ومكانية مرتبكة وتكون متدفقة بالشر الذي يهيمن على تركيبة الشخصية فتبدو افعال (مكبث) وطموحات غير متناهية والطموح هو الفكرة المرتبكة الوحيدة في شخصية (مكبث) وهذا ما يؤكده (يان كوت) "ان من الخطأ الاساسي تسمية مسرحية بمأساة الطموح او الرعب فان الوهم الذي يتعرض له مكبث تتبادل ادواره بين الحقيقة والوهم" (٧)، هذا الوهم هو من سمح لدخول الساحرات، كما يقول (هيغل) من حيث دورهن في مكبث "هو التشخيص الشعري لإرادة مكبث العتيدة والمتصلبة التي لا يردعها رادع من ضمير" (٨)، وهذا الراي يدعم رأي الباحث في ان نبوءة الساحرات هي لخواطر معدة سلفاً لأننا نجد ان الساحرات وثيقات الصلة بذات مكبث الداخلية.

المبحث الثاني: سمات الابعاد الفنية لشخصية مكبث.

يمتاز البناء الدرامي للشخصية الشكسبيرية بالفخامة واللغة الشعرية والقوة ، وهذه الخصائص غير متوفرة باقي النصوص المسرحية ، وهذا ما جعل النص الشكسبيري يكون بمصاف النصوص المهمة القابلة للتأويل ، فالشخصية تكون اشبه بمنجم غني بالمعادن " كل شخصية لها اوجه كثيرة تجعلها قابلة لأكثر من تأويل" (٩)، كما ان الاعتقاد بالسحر وسرعة التأثير بالغير وسهولة القيادة صفات اختارها شكسبير لكي تتسم بشخصية مكبث لتكون عنوانا يبهر به الكتاب بمسرحيته الاخلاقية مكبث التي يجتمع فيها الطموح والطمع في ان واحد، بدا الطمع واضح المعالم كانت احلامه بالملك الذي واعدته به الساحرات والنبوءات سبباً في ان تجعل من شخصيته سهلة الاغراء، لم يجد شكسبير اكثر من زوجة تهب في نفسه الطموح وعوامل الطمع ولعل فكرة الطموح ليست الفكرة الوحيدة المرتبكة في النص، وذلك ما يؤكده (يان كوت) الذي يرى "ان من الخطأ اساساً تسميتها بمأساة الطموح او الرعب اذ ليس فيها الا ثيمة واحدة هي القتل اذ قلص التاريخ الى صورة واحدة وتقسيم واحد القتلة والقتلى" (١٠)، وهنا يتضح ان مكبث اكثر العوالم هوساً في الافكار التسلطية، فعالمه ضيق ولا نجاة منه حتى الطبيعة فيه مغلقة لم يبق في عوالم مكبث هامش للحب للصدق للريبة كما اتسمت بالجريمة لان تقنيته النفسية انخرطت في حياة الجريمة، وعن طريق هذه الاضطرابات نرى مكبث وحيدا وهو بين اقرانه مشغولاً بعالمه الداخلي المتخيل ذهنه منهمك في قتل دانكان.

تعالج تراجيديات مكبث صراعاً متداخلاً بين المتضادات والتحولات الزمانية والمكانية والنفسية والاجتماعية بين اطراف الصراع المتضادة التي تمثل قطب الخير والشر باعتبارهما اكبر نقيضين في الوجود ، وتلك العمليات ممكنة طالما انها تتم في اطار النفس الانسانية فهي تغليب ارادي بين جزء ذاتي على جزء ذاتي اخر يمثل الانسان على

احدى ضفتي الخير او الشر ويتجسم الشر المطلق في شخصية مكبث التي يغلب عليها هوى الطموح الى جانب ذلك تشكل محوراً مركزياً لحركة الاحداث التي تنطلق منها وتنتهي اليها.(١١)

يستخلص موضوع المسرحية في ان مكبث يقضي على تمرد فيحظى بتكريم ليصبح قريباً من العرش وعبر محفزات رمزية تتجسد في الساحرات واخرى واقعية تجسدها الليدي مكبث، ليستولي على التاج ولا ينوي على اقتراف أي عمل يتقاطع مع القيم الاخلاقية والاجتماعية مكبث: (من سفك دم غيره عرض دمه للسفك)، كما ان التضاد الحاصل بين القيمة الاخلاقية والانسانية التي تفترض في مكبث ولاءً مطلقاً للملك من ناحية وبين نواياه السلبية المغلفة بالشر المدفوعة بقوة الطموح الذاتي من ناحية اخرى لتشكل واجهة مباشرة للصراع النفسي ومنطلق فكري ، وفي الطرف الاخر تقف الليبدي مكبث التي تشكل حافزاً واقعيا مدعما للشر فهي واجهة لتجسيم ارادة الدم المتحرك في زوجها فكلاهما يمتلك الطموح لفن ويتحرك في الخطوط نفسها والى جانب ذلك تشكل التفعيل المباشر للشر من خلال محاولاتها المستمرة لإزاحة القيم الشخصية المتبقية لمكبث.(١٢)

يرى الباحث ان الشخصية الشكسبيرية تمتاز بقوة الارادة في المضي نحو مصيرها المحتوم ، بمعنى انها تواجه مصيرها وفق ارادة داخلية تسكنها هذا ما يميز شكسبير عن اقرانه في انه يظهر النفس البشرية وما تعيشه من تناقضات ازدواجية في الفعل والسلوك.

المبحث الثالث: سمات الاداء التمثيلي في المذهب الرومانسي.

يتصف المذهب الكلاسيكي بكونه مذهب القيود، ذلك المذهب الذي يحدد الاهداف من جهة ويلتزم بالقوانين المحددة من جهة ثانية. لكن المذهب الرومانسي يتبنى اطاريح مغايرة فهو مذهب الانطلاق والعاطفة والحرية، الرومانسية قد هشمت الوحدات الثلاث، فالمذهب الرومانسي لا يعنى الا بذات الفرد وتتوج العاطفة والشعور على العقل وتتخذ الطبيعة مادتها الخاصة لا عمالها الادبية والهروب اليها لصياغة التجارب الشعرية فالرومانسية تسعى الى التعمق في اسرار الكون عن طريق تقديم الخيال وتفضيله على العقل كما اهتمت الرومانسية بأحياء التراث القديم والاهتمام بكل غريب وغامض وعجيب وساحر وركزت على الشخصية العبقرية المميزة واكدت على مشاعرها وصراعاتها الداخلية.

ان كلمة الرومانسي او الرومانتيكي كان معناها القطعة الادبية او الاثر الادبي الذي يشبه الرومانسي كما كان هجاء الكلمة في اللغة الفرنسية القديمة والرومانسية كما كانت تعرفها العصور الوسطى هي القصة الطويلة التي تصور المجتمع العظامي وقد اتسع معنى الكلمة فيما بعد فشمل الملاحم وقصص الورع الدينية والقصص الواقعية التي تغلب عليها روح الرومانسية.(١٣)

يرى الباحث ان نتاجات (سينيكا) الاثر الكبير في بث وتدعيم تلك الافكار التي وجدت ارضيتها المناسبة في اجواء العصر الإليزابيثي اذ عد (سينيكا) الكاتب المثالي للتراجيديا ومن خلال ماسيه كتبت المأساة الانكليزية لم تكن معهودة فقد امتزج الجمال بالقسوة واصبحت المشاهد الدموية ومشاهد القتل والاعدام من المشاهد الطبيعية التي اعتاد المشاهد الانكليزي على مشاهدتها لذلك عكست الدراما الاليزابيثية تلك الصور بما جعلها تقترب من الواقع الدنيوي فهي بابتعادها عن الدين كانت تعكس صورة الحياة والقيم الانسانية.(١٤)

هنا يمكن القول ان الجذور اعتمدت عليها تركيبة المسرح الإليزابيثي عُنيت بالرابطة الدقيقة التي تشد الممثلين والجمهور تلك الرابطة التي كانت سمة لم تتغير منذ تقديم العروض الطقسية بحيث كان المتفرجون يحيطون بالممثلين الى حد الاقتراب واللطيف ان الممثل الإليزابيثي الذي يقف وسط المنصة التقليدية من اجل ان يجعل افكاره تنسجم انسجاما كاملاً مع البيئة التي تحيط به وفي غضون هذه الفترة ادخل (جون ليلي) نوعاً جديداً من الكوميديا الى المسرح، ويعد (ليلي) رومانسياً عاطفياً رقيقاً ورغم انه لم يكن محبوباً في العصور الحديثة لكن اليه يرجع الفضل في "اضافة الرهافة والفصاحة والذوق الى الاسلوب الانكليزي الذي كانت تسوده الخشونة والجفوة"(١٥).

ضمن مجال المأساة تقدم (كرستوفر مارلو) و(توماس كيد) اذ ادخل (مارلو) للأدب الانكليزي قدره على تخيل العواطف، الامر الذي يعد عاملاً مسرحياً متمايزاً وبه تفرد (مارلو) في ان يبحث الحياة بذلك الادب عن طريق الحماسة الشعرية والايقاع المتوازن وكذلك ان اللغة الغنائية الجليلة التي قدمها الى الممثلين تعد من اعظم اسهاماته وهذه الاسهامات كانت اسلوبية فمنذ عام ١٥٨٧ اصبح الشعر المرسل هو الصيغة الثابتة للحوار الدرامي الجاد بينما كانت كتابات المسرحيين الاخرين ولاسيما شكسبير عملوا على تعديل وتنويع الايقاع المسرحي الرئيسي ولقد استطاع مارلو ان يميز بين الشخصية والشخصية البطلة وبالمقابل بين البطل وبين نفسه، اما (توماس كير) فان حياته واعماله فيها كثير من المخاطر الجريئة لقد هيمنت المأساة الاسبانية على انتباه الجمهور بحيث ان ثورتها الدرامية اللاشعورية توطدت وتركزت عن طريق نجاحها المباشر امام شعبيتها الطويلة الامد هنا تقدم البطوليات كما ينتفي عنصر الانبهار والاعجاب فبدلاً من التركيز على بطل واحد يقدم الينا شيئا مثيراً ذي طبيعة سيكولوجية.(١٦)

كان (كيد) يعرف اذواق الجمهور، لذلك "فقد كيف ما استقاه من الكاتب الدرامي اللاتيني ليتوافق مع المطالب الشعبية" (الادريسي، ١٩٨٠، الصفحات ١٠٢-١٠٩) لقد استمد شكسبير من خلال هؤلاء الكتاب افكاره لكنه تغلب عليهم في صياغة اللغة التعبيرية، واستطاع ان يجعل شخصياته منسجمة مع مسار الحدث، حتى انه كتب التراجيديا بشكل يفوق الاخرين فقد ركز شكسبير على فكره الطمع والخسة في اعماله

ويرى الباحث من اجل الحصول على شخصية مصاغة على وفق رؤى نافذة فأنها تحتاج الى قدرة ادائية للحصول على الاداء الداخلية للشخصية وهذا هو جوهر عملية التمثيل ومن خلال حوار هاملت الذي وضعه شكسبير ليشير

خفياً الى نوع الارشادات التي توجه الممثلين في تلك الحقبة وقد بين الاهتمام الرئيسي بالإلقاء باعتباره من اساسيات الارسال البلاغي اذ يوجه الممثل الى كيفية النطق الصحيح ويوجهه ايضا لأداء الحركات الرشيقة المنظمة والابتعاد عن الحركات العشوائية.

ان ديناميكية الشخوص الشكسبيرية لم تكن موجودة من قبل فلم يكن هناك سوى انماط ثابتة للعواطف لذا فان اية لحظة عند شكسبير يجب ان تكون في اهمية اللحظة الاخرى، فالملك لير نراه واثقاً مستبداً يرفل في هناء العالم الاقطاعي لا يلبث حتى يثور ويضرب في الافاق صارخاً بعد تسليمه مملكته وهكذا حال مكبث القائد المنتصر العائد من الحرب نراه في تحولات داخلية من الشك الى اليقين انه المبدأ نفسه مبدا التحول هو ما يحرك الشخوص على حدود المعضلة الدموية معضلة الندم، ان هذا التكنيك يزج بالمشاهد في المشاركة المنفعلة التي تحفزه وتحضر القدرة الذهنية والذوقية والتأويلية في لحظة الى اخرى في خلق جو حسي تخيلي وهذا ما سعى اليه المسرح الشكسبيري نحو كسر الحدود الفاصلة مع المتلقي باعتباره مكملاً لبناء العرض وركز على "قوة الكلمة المنطوقة المشحونة بانفعالات وصور ذات اطار مرجعي" (١٧)، بمعنى انه العصر الشكسبيري قد وضع اللبنة الاولى لما نعرفه اليوم بفن الممثل وكيف ظهرت منذ ذلك الوقت اشكاليات الازدواج او التمايز بين التقنية والالهام في عمل الممثلين التراجيديين ، فهكذا تنشأ الفخامة والمصطنعة المتكلفة والقوالب الانشائية الطنانة وتصعد القيمة الفردية وتتضخم الذات المشمولة بالعواطف المسلكي في طريقة الحصول على الاعجاب والتصفيق الزائف بابتداع طرق او قوالب معينه للعرض بداية من الاستهلال وتنتهي بالختام فهكذا يولد فن الالقاء الفردي ليكون هو مضمار الابداع التمثيلي بمعزل عن حياة الدور والشخصية.

بحلول القرن الثامن عشر شهد المسرح اتساعاً كبيراً مما ادى الى لفت الانظار الى المسارح الرئيسية مع مراعاة التحولات في الذائقة الجمالية وشهد ايضا تفعيلا للدور التنظيم لمدراء المسارح عبر سيطرتهم على المكونات الاساسية للعرض من نص وممثلين وكل العناصر الاخرى ترميزاً ودعما الى ابراز الممثل النجم وان تلك النجومية تؤكدها التدريبات التكنيكية للتمثيل والتي ارتكزت على مصادرها الاساسية والاولية وهي الصوت والحركة الرشيقة وان يكون للممثل عبارات مؤثرة وصوت متناسق وقوي مفعم بالحيوية حتى ولو بعاطفة زائفة فان نصوص شكسبير وحواراته المتنوعة تكون مادة للممثل في كشف قدراته التمثيلية والادائية.(١٨)

في عام ١٧٧٤ عالج (تشارلي مكين) مسرحية مكبث وكان مديراً للمسرح عُرف مكين برفضه لحدة المزاج والمبالغة الانفعالية والتكلف في الاسلوب الاداء وكان اول الداعين الى التمثيل الطبقي الصامت خصوصا في الشخصيات الشكسبيرية فان توجهاته لم تنحصر في الحدود التمثيلية التلقائية الخالية من التكلف ، بل عاضد ذلك بمنطلقات هي الدقة التاريخية التي كانت اهم المصادر للمعالجة حتى مطلع القرن العشرين فقد ابقى البناء الحديثي

كما هو في الاصل الشكسبيري وقلص الشخصيات الثانوية ومن ضمنها شخصية البواب وادخل العديد من الممثلين لتعزيز حركات المجاميع والمشاهد الراقصة وركز ايضا على البيئة الحقيقية وتوابعها في الازياء والمنظر ولقد شكلت اهم المعطيات تناوله لمكبث منطلقات اولية لتجارب لاحقة حققت اعمال شكسبير حضوراً متميزاً على خشبة المسرح في القرن التاسع عشر وحظيت باهتمام كبير.

في عام ١٨١٤ اقدم (أيدمون كين) الى معالجة اعمال شكسبير ويعود الفضل الى كين في معرفة الفرنسيين لأعمال شكسبير بثوابتها الاصلية اذ من خلال عروضه ذات الاساليب البسيطة في الاداء التمثيلي التي يثير بها الوجدان وقد اكد على الاداء التمثيلي المتمركز في الالقاء اللفظي الاكثر طبيعية المنسجم مع تعابير الوجه وحركة الجسد الا انه لم يكن موفقا في تجسيده للشخصية حيث كان أداءه متباهياً ومتكلفاً وكان يبالغ بثقة مكبث هنا بالإضافة الى صرامة اداءه جعلت من قدرته في تجسيد الرفعة والابعاد والتأملية لشخصية مكبث اقل مستوى من سابقية الى ان الوقفات المتقطعة في التمثيل جعلت اداءه من بين اروع الادوار فقد صور مكبث شخصية ينتابها الرعب والخوف والشعور بالذنب ولقد اعقبت معالجات كين في مجالات متعددة لمعالجات مسرحية مكبث اذ طلع بتقديمها الممثل الانكليزي (ويليام تشارلز ماكريدي) من خلال تجسيده المثالي المغاير للمتناولات السابقة، وفي العقود الاخيرة من القرن التاسع عشر وفي المانيا على يد (جورج الثاني) في الدوقية (ساكس ماينغن) مستفيداً من الاشارات السابقة جامعاً اياها في وحدة العرض ولقد ركز على الدقة التاريخية والافعال الحركية التي يجسدها الممثل باعتبارها حركة تشريحية وتكون وحدة اساسية للصورة المسرحية مترادفة مع كافة الوسائل المسرحية في معالجة النص. (١٩)

لقد لقيت طروحات الدوق اهتماما في فرنسا مما اتاح الفرصة (لاندريه انطوان) ان يجعل معالجته بشكل ملامسة فوتوغرافية للواقع من خلال تركيب مفردات المشهد التي تحمل ابعاد وظيفتها الحياتية وفي سياق تعامله مع النص الشكسبيري حاول معالجته بالطريقة التي يتعامل فيها النصوص الواقعية لذلك تناول مسرحية مكبث حيث اكتشف انه ازاء هدفين الاول مادي ظاهري أي الديكور الذي يجري عليه الحدث والثاني باطني تفسيري للحوار، ان تلك الطروحات الفلسفية هي تفسير (كوردن كريج) الذي اعتبر المسرح عاماً افتراضياً يتخطى الظاهرة المحسوسة وتتداخل في المكونات الجمالية في تشكيل العرض وقد تجلت افكار (إبيا) عن المسرح المستقل الذي يعتبره فناً شاملاً فهو طقس يستند اولا على الممثل والحركة والايقاع والاضاءة والموسيقى يعرض لنا ابيا ما يعجز عنه المؤلف عن طريق الجو التصويري وليس الالهام بالمظاهر لكي يحقق تأثير لا ايهامي. (٢٠)

يرى الباحث ظهور معالجات كثيرة وتنوعات ومن بينها معالجة للنصوص الكلاسيكية وخصوصا الشكسبيرية على صعيد المسرح والسينما وهذا يعني ان المادة الدرامية الشكسبيرية لها خصائص الافتتاح على الابعاد التأويلية الغير محدودة كونها ارض خصبة للتغيرات لا حصر لها ، ولذلك فأنها تظل بكرا كأنها لم تلمس وعلى هذه الفرضية فانه

لا يؤسس الى بنية العرض في ضوء المعطيات التراجيدية يكون البطل مسؤولا عن مصير نتيجة الاخطاء الادارية وانما جعل مكبث فريسة تسوقه الساحرات لذلك فان الممثل يصبح جزءاً مكملاً لصورة الشر بتراتيله السحرية وحركاته.

ما أسفر عنه الاطار النظري

١- امتازت اللغة الشكسبيرية باللغة الشعرية والايقاع المتوازن والكلمة الحاسمة.

٢- تمتاز الشخصية بقوة الارادة في تحديد مصيرها، اي انها تواجه مصيرها وفق ارادة داخلية تسكنها.

٣- الاهتمام بالإلقاء الصوتي بوصفه احد مصادر الارسال البلاغي اذ يوجه الممثل الى كيفية النطق الصحيح.

٤- الاهتمام بالحركات الرشيقة المنظمة والابتعاد عن الحركات العشوائية.

٥- الازدواجية والانقلاب هي السمة الاساسية في شخصيات شكسبير الرئيسة.

الفصل الثالث/ اجراءات البحث

اولا: مجتمع البحث:

يضم مجتمع البحث العروض المقدمة على مسارح كلية الفنون الجميلة من عام (١٩٩٠- ١٩٩٩) وبالخصوص (مسرحية مكبث) تأليف (ويليام شكسبير) وقد ظهر ان هناك عينتان الاولى للمخرج (جبار حسين صبري) قدمت عام ١٩٩٣ والثاني قدمت في باحة قسم الفنون المسرحية عام ١٩٩٩ اخراج الدكتور (صلاح القصب) .

ثانيا: عينة البحث:

اختار الباحث نموذج لعينة بحثه بصورة قصدية لتكون مماثلة لمجتمع ؛ لذلك وقع الاختيار على مسرحية مكبث من اخراج جبار حسين صبري ١٩٩٣.

ثالثا: منهجية البحث :

اعتمد الباحث المنهج الوصفي في استعراضه للاطار النظري وتحليل نماذج العينة للوصول الى نتائج البحث.

رابعا: ادوات البحث:

استند الباحث على:

١- المؤشرات التي اسفر عنها الاطار النظري.

٢- مشاهدات الباحث المباشرة لتلك العروض عن طريق الملاحظة المباشرة.

خامسا: تحليل العينة

تحليل نموذج العينة

مسرحية : مكبث

تأليف: ويليام شكسبير

اخراج: جبار حسين صبري

تمثيل : علي جمعة ، اصيل الحيدري ، عبد الحسين هاشم ، خالد شياع، ومجموعة طلبة للصف الاول

تاريخ العرض: ١٩٩٣

مكان العرض: كلية الفنون الجميلة- مسرح حقي الشبلي

التحليل:

انطلق (جبار حسين صبري) في تأسيس معالجته (لمكبث) على ضوء معطيات اسلوب المدرسة التعبيرية والكيفية الفنية في صياغة التراكيب الدرامية حسب الاحداث وعلى ضوء الفرضية التي اثبتها في (مكبث) وهي العقدة الجنسية التي يعانيها (مكبث) ومن خلال هذه الفكرة انطلق (صبري) في توضيح العدم والوجود الذي يعانيه (مكبث) وهذا الوجود الافتراضي.

لقد ركز (صبري) على شخصية (مكبث) كونه الشخصية المحورية الوحيدة في العمل لان هذا العمل يعرف الاعمال المونودرامية، الا ان (صبري) نفى هذه الصفة للمونودراما بدخول المجاميع التي كانت تكرر ما تقوله الشخصية الرئيسية من الحوار حيث كانت أي المجاميع ساندة له كونها هي شظيا الذاتية او ذرات (مكبث) المتشظية في عالم الوهم.

وان الانطلاقة الاولى للعرض كانت بحوار ينطقه (علي جمعة / مكبث) وهو متشبث بالحياة في مقبرة الموت (وهذا الغراب الذي ينعق وينعق ايذانا بدخول الملك الى فناء قصري هو ايضا مبحوح الصوت) ثم ترتفع الستارة الى الاعلى لكي ترسم لنا خطاً افقياً من المثلثات الفسفورية لتوضح لنا القدرية وتخرج من بين هذه المثلثات يد (مكبث/ علي) توحي بقدوم الجريمة، ان ارتفاع ونزول الستار كان ايعازاً بدخول مشهد اخر وجريمة، ان ارتفاع ونزول الستار كان ايعازا بدخول مشهد اخر وجريمة اخرى)

فرضية العرض فرضية ازدواجية بين مسرح الصورة والاداء التعبيري وهذه الازدواجية قائمة في العمل فان تركيبة (مكبث / علي) ازدواجية ثنائية في الوجود والعدم والسلام وميله الى الحرب كونه قائد عسكري، حياة وموت ادت به الى العزلة الذاتية والغوص في خفايا الجريمة، أمات وقتل من اجل الهروب من واقعه الحتمي الذي يقول بأنك عقيم (مكبث/ علي) في عرض (صبري) كان يعاني من العدم ويعاني من الأمان نفسه المفردة التي لازمت (مكبث/ علي) على طول العرض هي تبرئة نسبية من الجريمة واحالة الجريمة الى دوافع وهمية زرعتها فيه الساحرات اللاتي جعلنه يرتكب القتل وهن يمثلن القلق النفسي لـ(مكبث/ علي) عندما يقول

ماكبث: عندما اعرف ما فعلت اتمنى لو انني لا اعرف نفسي.

هذه المفردة كانت منسجمة مع ديكور العمل حيث ان المفردات الموجودة على خشبة المسرح كانت توحي بالموت وتوحي للجنس فعند استخدام (صبري) المثلثات الفسفورية بعدد المجموعة التي تمثل ذوات (مكبث/ علي) المتشظية وهذه المثلثات تتحول وفق الدلالات والمعايير التي يفرضها المخرج فأنها تولد لنا مدلولاً يدل على دال وكلمات اقتربنا من الدال تولد لنا مدلولاً اخراً. لقد سعى العرض للتأكيد على الجماليات الشكلية التي تتناغم مع ازدواجية الدال والمدلول.

ولأجل ذلك ركز (صبري) على ان يمنح المثلثات منحة جمالية ذات ايماءات تؤكد فاعليتها من الناحية النفسية وتساعد على التأكيد للمنطلق الفكري العام وتعميق احساس (مكبث/ علي) بالجريمة المركزة في ذاته وتشظيته ففي المشهد الاول كانت هذه المثلثات تدل على مثيرة ثم بحركة أدائية معينة حولت المجموعة هذه المثلثات الى رحم وبتشكيل جسماني اكدت لنا هذه الصورة على ان العقدة التي يعانيها (مكبث/ علي) هي عقدة جنسية وبسببها انغمار (مكبث/ علي) في عالم الجريمة.

ان مفردة الموت ودلالته كانت موجودة على طول العرض حيث كان في منتصف المسرح تابوت اجوف كان يرمز الى موت(مكبث/ علي) رغم الحياة التي يعيشها، عندما كان(مكبث/ علي) داخل هذا التابوت كانت المجاميع تتحرك حركة جسدية مرنة لتشكل تكويناً يوحي الى تفسخ الجسد بعد الموت وكانت الحركات التي تؤديها هذه المجموعة هي حركات راقصة توحي لحشرات تاكل الجسد واثناء هذا المشهد كان(مكبث/ علي) يردد مفردة

ماكبث: أني سأقاتل

ان اللغة التي استخدمت في العرض هي لغة انتقائية.

العالم عند(مكبث) حسب فرضية (صبري) منقسم الى نصفين عالم فكري انساني وعالم حيواني غرائزي فقد لعبت تقطعات الستار في المسرحية طوال العرض على هذه الثنائية فكان عندما يظهر الجانب الاعلى للمشهد يفترض

انه عالم فكري انساني وبظهور الجانب الاسفل للمشهد يفترض انه عالم حيواني غرائزي، كان هناك تلاعب في مشاعر المتلقي لانه يرى الكراسي تتصارع فيما بينها ويرافق ذلك الصراع نفس المفردة التي قالها (مكبث): (إني سأقاتل) لقد اوضح لنا المخرج ان القتال عند (مكبث) كان من اجل السلطة والملك والتاج والغريزة والعقم لكي يرضي نفسه الشيطانية المنعزلة المتفردة ولقد اوضح (صبري) هذا الانعزال والاغتراب في شخصية (مكبث/ علي) حيث جعل الممثل يؤدي دوره بطبقة صوت مبحوحة جدا وتكون حسي السلم الموسيقي اسفل القرار تدل على العزلة والاستوحاد والتفرد حتى في الجريمة. لقد اوضح في الاداء التمثيلي انه يعاني من الظلمة والاستوحاد نتاجه في تفاوت حلو السلام والامان في ذات (مكبث/ علي) ومر القتل والجريمة (٢١). كانت الانفصامية واضحة عند (مكبث/ علي) بين الواقع والخيال والوعي واللاوعي والعقم والعدمية، الاشباح، والساحرات ومسيرة الغابة (مولاي ان الغابة تمشي) كلها تخيلات في اللاوعي.

ان عملية القتل التي ارتكبها (مكبث/ علي) لم تكن على (دانكان/ اصيل) او (بانكو/ خالد) او غيرهم من ضحايا بل كان القتل في ذوات (مكبث) لانهم كلهم ذواته لقد لعبة المجموعة هذه الادوار وجسدتها بشكل (ديناميكي) حيث ان كل شخصية من هذه المجموعة جسدت شخصية اخرى كانت تجسد الشخصية الايجابية والشخصية السلبية لـ(مكبث)

في اغلب مشاهد العرض كان اداء الممثلين منسجم مع مسار وايقاع العمل كانت الحركات الجسدية والتعبيرية مؤثرة ودالة كانت تتصل مع(مكبث/ علي) ثم تتشظى عنه كانت حركة(مكبث) حركة بطيئة وثقيلة توحي الى ثقل الجريمة، لقد ادخلت حركة وصوت(مكبث/ علي) الرعب في قلوب المتلقين كون الاداء كان يثير العقل ويستفز المشاعر وكان يظهر هذا التساؤل بالخصوص في مشهد التعري حيث كان (مكبث/ علي) عاري الجسد الا من معطف بلا ازرار هذا هو حال الانسان الا من معطف الجريمة والعقم كان لونه الابيض يوحي الى الكفن وهذا العُري لم يكن لـ(مكبث/ علي) فقط بل كان مصاحب لكل ذواته حسب فرضية (صبري) كان يدل على القتل والجريمة باستخدام الديكور ونقله من مكان الى مكان او قلبه من حالة الى اخرى كانت هذه ادوات الجريمة ولم يكن القتل يُنفذ بيد (مكبث/ علي) بل كان بيد المجموعة كون كل فرد من هذه المجموعة هو (مكبث).

اما الموسيقى والاضاءة فأنها كانت مساندة ومساعدة للعمل لا تضيف الى المشهد شيء ولا تقوم بعزل الممثل كما عمل بعض المخرجين لأجل التركيز والتفرد بل (صبري) ميزّ وعزّل الشخصية من خلال النص المنتقى من الحوارات.

الفصل الرابع

النتائج:

١. لا يعني الابتعاد عن الجسد الشكسبيري الابتعاد عن الفكرة او الثيمة الرئيسية للعمل بل هي طريقة معالجة حديثة تنسجم مع معطيات الظروف المعاصرة، لذا عمد المخرج (جبار صبري) الى ان يعالج (مكبث) معالجة تميل الى المونورداما لنفسية تنسجم مع معطيات العصر فقد ركز (صبري) على العقدة الجنسية وهي الفكرة الرئيسية.

٢. اعتمد الاداء التمثيلي لشخصية (مكبث/ علي) على طبقة الصوت المبحوحة والحركة البطيئة ، التي لا تنسجم مع حركة المجموعة التي كانت تتسم بالسرعة والعشوائية. فضلا عن الحركة السريعة العشوائية.

٣. ارتكن العرض في اغلب جوانبه الادائية على لغة الجسد والتعبير الداخلي بوصفها لغة العصر.

٤. تجانست عناصر العرض المؤثرات الموسيقية والازياء مع فكرة المخرج والتي تنص بتجريد الانسان.

الاستنتاجات:

وبعد النتائج توصل الباحث الى الاستنتاجات التي كان منها:

١. يتسم الاداء التمثيلي بطبقة الصوت المميزة والحركة الجسمانية المرنة.

٢. التعبير الداخلي للشخصية وانعكاساته الخارجية كان يشكل سمات ذات دلالات متفاوتة للمشاهد بسبب المسافة الجمالية التي خلقتها فرضيات العرض وطرق المعالجة.

٣. لغة العلامة والدلالة والانتقاء واضحة في العمل وكانت مصحوبة بتشكيلات صورية دال زائد مدلول.

التوصيات

١- يوصي الباحث بإقامة ورش تدريبي تؤكد على مرونة الصوت والجسد لغرض الابتعاد عن النمطية في الاداء

احالات البحث

(١) مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط ، ص٤٣٢.

(٢) قيس إبراهيم العقيلي، السمات الجمالية في القرآن الكريم، ص٤.

(٣) جلين ويلسون، سيكولوجية فنون الاداء، ص٥٨.

(٤) ينظر: جانيت ديلون، شكسبير والانسان المتوحد، ص١٧٦.

(٥) ا.س برادلي، التراجيديا الشكسبيرية، ص٧٦.

(٦) المصدر نفسه، ص٨٠.

(٧) المصدر نفسه، ص٨٤.

(٨) هيغل، الفن الرومانسي، ص١٤٥.

(٩) هيثم عبد الرزاق واياد طارش، تفكيك الاداء التمثيلي للشخصية الشكسبيرية في المسرح العراقي، ص٢٣.

(١٠) ا.س برادلي، المصدر السابق، ص ٨٧.

(١١) ينظر جون رسل تيلر، الموسوعة المسرحية ، ص٢١٢.

(١٢) ينظر: المصدر نفسه، ص ٢١٤.

(١٣) ينظر: المصدر نفسه، ص١٢٣.

(١٤) ينظر: سامي عبد الحميد وبدري حسون فريد، مبادئ الاخراج المسرحي، ص٨٦.

(١٥) فرانك هوايتنج، المدخل الى الفنون المسرحية، ص١٤٢.

(١٦) ينظر: نيكول الادريسي، المسرحية في الادب الانكليزي، ص١٠١.

(١٧) موفيت جانيت، نظرية الادب، ص١٣٤.

(١٨) ينظر: سعد اردش، المخرج في المسرح المعاصر، ص٢٦٠.

(١٩) ينظر اريك بنتلي، نظرية المسرح الحديث، ص١٢٢.

(٢٠) ينظر: المصدر نفسه، ص ١٢٣.

(٢١) جبار حسين صبري، بغداد كلية الفنون الجميلة، المحاور علي مجيد، بغداد، الاربعاء ٢، ١٩٩٩.

قائمة المصادر والمراجع

- ا.س برادلي، التراجيديا الشكسبيرية، المجلد١، تر: حنا إلياس، وزارة الثقافة والارشاد– المؤسسة المصرية العامة للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت.
- اريك بنتلي، نظرية المسرح الحديث، المجلد١، تر: وسف عبد المسيح، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، د.ت.
- جانيت ديلون، شكسبير والانسان المتوحد، المجلد ١، تر: جبرا ابراهيم جبرا، دار الحرية للطباعة، بغداد، ١٩٨٦.
- جبار حسين صبري، بغداد كلية الفنون الجميلة، المحاور علي مجيد، بغداد، الاربعاء ٢، ١٩٩٩.
- جلين ويلسون، سيكولوجية فنون الاداء، تر: سامي عبد الحميد، سلسلة عالم المعرفة الكويت، ١٩٩٩.
- جون رسل تيلر، الموسوعة المسرحية، ج١، تر: سمير عبد الرحيم، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٢.
- سامي عبد الحميد وبدري حسون فريد، مبادئ الاخراج المسرحي، وزارة التعليم العالي، جامعة الموصل، بغداد، ١٩٨٠.
- سعد اردش، المخرج في المسرح المعاصر، المجلد ١، الكويت: سلسلة عالم المعارفة، ع١٩، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، ١٩٧٩.
- فرانك هوايتنج، المدخل الى الفنون المسرحية، المجلد ١، تر: كامل يونسو رمزي مصطفى، وزارة التربية والتعليم، دار المعرفة للطباعة الجمهورية العربية المتحدة، د.ت.
- قيس إبراهيم العقيلي، السمات الجمالية في القرآن الكريم، أطروحة دكتوراه (غير منشورة) جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة، بغداد، ١٩٩٨.
- مجمع اللغة العربية، معجم الوسيط، المجلد ٢، مكتبة الشروق الدولية، بيروت، ٢٠٠٥.
- موفيت جانيت، نظرية الادب، المجلد١، تر: جميل نصيف، وزارة الثقافة والاعلام، سلسلة كتب ٩٣، بغداد، ١٩٨٠.
- نيكول الادريسي، المسرحية في الادب الانكليزي، المجلد ١، تر: يوسف عبد المسيح ثروت، وزارة الثقافة، دار الرشيد للنشر، بغداد، ١٩٨٠.
- هيثم عبد الرزاق واياد طارش، تفكيك الاداء التمثيلي للشخصية الشكسبيرية في المسرح العراقي، مجلة الاكاديمي، بغداد، ٢٠٢٠.
- هيغل، الفن الرومانسي، تر: جورج طرابيشي، دار الطلبة للطباعة بيروت، ١٩٧٩.