DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts95/19-34

التفكيك والاداء التمثيلي للشخصية الشكسبيرية في المسرح العراقي

هيثم عبد الرزاق علي[1]
اياد طارش ساجت[2]

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229
تاريخ استلام البحث 2019/12/30 ، تاريخ قبول النشر 2020/2/4 ، تاريخ النشر 2020/3/15

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ملخص البحث:

صنف الباحثون التفكيك بالاستراتيجية التي تختص في قراءة النصوص الفلسفية والادبية والفنية والنقدية وفق ثنائية (الهدم والبناء)، وهي فضاء تطبيقي اجرائي تدعو الى البحث بطبقات المعنى وعدم أنغلاقه، وتؤسس الى انقلابات في مستويات النص، حيث يتحول المركز الى هامش والهامش الى مركز، ومن هنا سعى الباحثان الى دراسة إستراتيجية التفكيك وأشتغالاتها في الحقل المسرحي، إذ يعد التفكيك احد اهم التيارات المعاصرة التي تدخل بشكل فعال في قراءة العرض المسرحي، وأنصب مسار البحث حول اجراءات الهدم والبناء لدى الممثل المسرحي العراقي بأزاء الشخصية الشكسبيرية، وقد حدد الباحثان الشخصية الشكسبيرية لما فيها من لغة شعرية عالية، وبناء درامي محكم، وشخصيات تمتاز بشكل فني فخم، ولغرض الوصول إلى هدف البحث عمل الباحثان على تقسيم البحث الى الإطار المنهجي وتضمن مشكلة البحث التي حددت بالتساؤل الاتي: تفكيك اداء الممثل للشخصية الشكسبيرية ، وتضمن كذلك هدف البحث و حدوده، وتحديد ابرز المصطلحات، فيما تناول الإطار النظري ثلاثة مباحث، المبحث الأول حدد: القراءة التفكيكية فيما عُني المبحث الثاني بدراسة الشخصية الشكسبيرية من النص الى العرض، وخصص المبحث الثالث للبحث في تمثلات التفكيك في اداء الممثل، ومؤشرات الإطار النظري. واختار الباحث مسرحية خيانة عينة للبحث. وتضمن البحث النتائج والاستنتاجات والتي أذكر منها الاستنتاج الاتي: ساهمت اجراءات التفكيك بفعل (الهدم والبناء) لدى الممثل العراقي في فتح افاق جديدة وكسر للمعايير والقواعد التي امتازت بها الشخصية الشكسبيرية حيث ساهمت في بناء قدرات ادائية وتعبيرية جديدة لدى الممثل، وقائمة المصادر والمراجع.

الكلمات المفتاحية: تفكيك ، الشخصية الشكسبيرية ، المسرح العراقي.

[1] أستاذ مساعد دكتور/كلية الفنون الجميلة/جامعة بغداد، haytham.ali@cofarts.uobaghdad.edu.iq
[2] طالب دراسات عليا /كلية الفنون الجميلة/جامعة بغداد, Eyadtaresh76@gmail.com

الإطار المنهجي / مشكلة البحث:

تأثرت لغة الخطاب في العرض المسرحي المعاصر باتجاهات وتيارات ادبية وفنية حديثة ادت الى تقديم شكل فني جديد حيث التنوع في الاساليب على مستوى كتابة النصوص واساليب الاخراج والاداء التمثيلي وأصبح عدم التقيد بالمناهج التقليدية التي نشأة المسرح عليها نتيجة طبيعية ادت الى ظهور اساليب حديثة ساهمت في خلق لغة وخطاب بصري جديد للعرض المسرحي. ومن الاتجاهات الادبية مابعد الحداثة تدخل استراتيجية التفكيك بشكل كبير وواسع في مجال الفن ولاسيما فن المسرح كونها منظومة تشتغل على تفكيك النصوص واعاده بناءها معتمدا على اليات الهدم والبناء التي استندت الى هدم المركز وبناء الهامش. ويرى الباحثان ان من اولويات فن المسرح هو الهدم والبناء حيث تفكيك النصوص والغوص في اعماقها واعادة صياغته واكتشاف المضمر وفق فكر واتجاه مغاير يعطي لنا تعدد في المعاني والقراءات وهذا ما تقوم عليه نظرية دريدا حيث يعرف التفكيك بانه هدم او تفكيك او ازاحة من اجل بناء جديد. تقوم فلسفة المخرج و الممثل على الخلخلة والهدم وإعادة البناء أو التأسيس على صعيد فكرة النص او تطور ونمو الشخصيات داخل النص مما يساهم في اعادة انتاج البناء الفني وفق قراءة جديدة وتعدد القراءات تعطي لنا تعدد في المعنى. ان مفهوم التفكيك هو النموذج الارحب للدخول في الحقل المسرحي كونه يقوم على فلسفة تفكيك كل عناصر العرض المسرحي بما فيها اداء الممثل وتحليله الى اجزاء مفككة ومن ثم اعادة بناءه بغية الوصول الى شكل ومعمار جديد.. وقد أ ختار الباحثان الشخصية الشكسبيرية كونها تمتاز بمميزات مثل: اللغة الشعرية العالية و البناء الدرامي المحكم و فخامة الشكل الفني الذي تتسم به الشخصية الشكسبيرية، أضافة الى تقديم مفردات كانت ومازالت تلامس الواقع الانساني مثل: الحب والغيرة والقتل والسلطة و الاجرام والطموح. جعلت منها منها ان تكون شخصيات عالمية معاصرة قابلة للتفكيك والتأويل والمعالجة، ومن هنا سعى الباحث الى الكشف عن إستراتيجية الممثل في قراءة الشخصية الشكسبيرية؟ على وفق اليات منهج التفكيك وخلخلت أبعادها ومراكزها وفق ثنائية الهدم والبناء.

اهمية البحث:

تتجلى أهمية البحث في الآتي:

1. يسلط الضوء على اليات الممثل المسرحي العراقي في تفكيك الشخصية الشكسبيرية.
2. يفيد طلبة قسم الفنون المسرحية في كلية الفنون الجميلة ومعهد الفنون الجميلة – فرع التمثيل. فضلا عن نقاد المسرح والمهتمين بالفن المسرحي.

هدف البحث:

يهدف البحث الى التعرف على (التفكيك و**اداء الممثل المسرحي العراقي للشخصية الشكسبيرية).**

حدود البحث:

الحد الزماني: (2007- 2017)

الحد المكاني: العروض المسرحية التي قدمت على مسارح بغداد، ومن انتاج الفرقة الوطنية.

الحد الموضوعي: أشتغالات الممثل العراقي ضمن أطار ستراتيجية التفكيك أتجاه الشخصية الشكسبيرية

تحديد المصطلحات:

التفكيك: عرفه (جاك دريدا) **" ان التفكيك هو حركة بنيانية وضد البنيانية في الان نفسه، فنحن نفكك بناءً او حادثاً مصطنعاً لنبرز أضلاعه، أو هيكله "** (Ibrahim, 1996, p. 14).

عرفه (بسام قطوس): **" إستراتيجية في القراءة:قراءة الخطابات الفلسفية والادبية والنقدية، من خلال التموضع في داحل الخطابات، وتقويضها من داخلها"** (Qutus, 2006, p. 146).

التعريف الاجرائي للباحثان: التفكيك: إستراتيجية في قراءة (النص/الشخصية) والبحث عن مفاتيح الدخول الى مغاليقها واسرارها والتفتيش عن المراكز الغير مستقرة فيها ومن ثم اعادة انتاجها باسلوب جديد وفق الية الهدم والبناء.

الاطار النظري

المبحث الاول: القراءة التفكيكية

يعد التفكيك احد تيارات مابعد الحداثة، ويتطلب الحديث عنه البحث في الحقل الفلسفي والادبي كما يتطلب العودة الى مراحل التاسيس والظهور وانتشارها كفلسفة متشعبة ومتداخلة بالعديد من المناهج والنظريات والافكار، ويتفق اغلب المختصين في تيارات مابعد الحداثة على ان التفكيك هو إستراتيجية في قراءة النصوص الفلسفية والادبية والفنية والنقدية، وقد شكلت هذه القراءات جدلا كبيراً من خلال طبيعة القراءة التي تقوم بها اتجاه النصوص، فهي قراءة مزدوجة تستند على الهدم والبناء (هدم المركز وبناء الهامش) وتساهم هذه الثنائية في انتاج قراءة مفتوحة وغير نهائية اتجاه النص وتفسيره، مبتعدة عن سابقتها (البنيوية) حيث تذهب الاخيرة في القول ان النص نهائي ومغلق (Hammouda, 1998, pp. 160-162). وتكمن فلسفة التفكيك على تقويض النص من الداخل، من خلال التواترات والتناقضات، ومن ثم اعاده بنائه من جديد من خلال القارى او المتلقي، طرحت تيارات مابعد الحداثة والتي تعد إستراتيجية التفكيك احدى ابرز تياراتها مفاهيم جديدة في حقول مختلفة مثل (الفلسفة، الاداب، الفنون، علم النفس، علم الاجتماع، السياسة، الاقتصاد) كما اثارت هذه التيارات جدلاً واسعاً بين الباحثين والمفكرين، ويصنف (دريدا) التفكيكية بأنها إسترتيجية في قراءة النصوص الفلسفية والادبية، وتساهم هذه القراءة في منح الحرية للقارئ المتلقي في اعادة انتاج النصوص بأستمرار، وبطريقة تختلف من وقت لاخر ومن قارى لقارى (Derrida, P.T., p. 62). وقد نشأت التفكيكية وأنضجت افكارها على انقاض البنيوية، كما ان اغلب روادها كانوا ينظرون للبنيوية وفي مقدمتهم (جاك دريدا) و(رولان بارت)، ومن ابرز اهداف التفكيك هو نقض وتقويض النص وفي مايعرف بمصطلح (الهدم والبناء)، فهي تتجه نحو تحرير النصوص من قيد القراءة الاحادية المغلقة، فالنص من وجهة نظر التفكيك هو بناء مركب من اشارات ودلالات متداخلة ومتشابكة، يسعون الى عزل بنيته وفحصها، وكشف طبقات المعنى الكامنة في النص من خلال الخلخة والازاحة (Al-Zain, 2002, p. 119).

تساهم القراءة التفكيكية في تحرير النص من التماسك وجعله يلعب ضد ذاته، مما تنتج هذه القراءات في الكشف عن التناقضات التي تفضحها القراءة العالية والعميقة، كما تنتج القدرة على أيجاد تفسيرات للنصوص من خلال متلقي (قارئ) يتمتع بمدركات ومرجعيات ثقافية واسعة

ويرى الباحثان ان القراءة التفكيكية هي عملية استنطاق للنص فهي توضح وتعلن عن ما اضمر من النص وما اخفاه، وهي أسلوب لمعاينة الخطاب، ويكمن هدفها في تحرير المخيلة، وافتضاض افاق بكر امام

العملية الابداعية، والتفكيك يقترح إستراتيجية جديدة وبديلة للقراءة والكتابة ولا تتخذ الحياد اسلوب لها وانما الثورية في عملية قلب التضاد الكلاسيكي وازاحة النظام (Qutus, 2006, p. 147). تميز التفكيك عن المدارس النقدية التي سبقته كالبنيوية ومدرسة النقد الجديد، فالتفكيك لايهتم بحرفية المؤلف او على العلاقة بين الوحدات والانساق الصغرى والكبرى، كما يحصل في قراءة النصوص عند البنيويون او في اساليب النقد الجديد، فالعملية الابداعية لدى التفكيك تكمن في فتح حدود النص امام ابداعية قارئ مميز وغير تقليدي، " **وهكذا يكون محور التفسير التفكيكي للنص هو الحوار الديالكتيكي بين القارئ والنص، عبر دائرة هرمنيوطيقية مغلقة تستبعد كل الثو ابت والتقاليد الجامدة وتتعامل مع العلامة اللغوية، بعد ان ابتعدت الى اقصى درجة ممكنة عن دالتها، على اساس ان المبدأ الوحيد الذي يحكم عملها هو المراوغة الدائمة واللعب الحر**" (Hammouda, 1998, p. 344).

يتشكل الجدل القائم بين النص والقارئ، من خلال ما ينتج عن دراسة اللغة من حيث طرفي العلامة المتمثلة بثنائية الدال والمدلول وتعد هذه الدراسة بالتغيير الجوهري الذي استندت عليه نظرية مابعد البنيوية، ان المسافة بين الدال والمدلول او ضعف العلاقة بينهما، ينتج فجوة يتحول في نهاية المطاف الى شك في الاراء الراسخة عن الكينونة والوجود والحقيقة واللغة والادب، مما يعطي هذا الشك الى اختفاء العلاقة بين الدال والمدلول، كما يسمح هذا الشك في تحقيق اللعب الحر للمدلولات الذي ينتج لا نهائية في الدلالة او المعنى." يذهب لاكان الى القول بانه لا توجد مدلولات في الواقع، لاتوجد الا دالات فقط، اذ ان ما يحدث في ظل وجود تلك الفجوة والمدلولات المراوغة ان المدلول نفسه لا يكتسب دلالة الا اذ احلناه الى مدلول اخر، وهكذا يصبح المدلول الاول دالا، ويحدث نفس الشي مع المدلول الثاني فيتحول هو الاخر الى دال، وهكذا، ويترتب على ذلك اغلاق للنسق اللغوي خاص به، اذ يتحول النسق اللغوي للعلامات الى دائرة نسقية مغلقة من الدالات اللانهائية التي تشير الى نفسها فقط "(Hammouda, 1998, p. 347). يرى الباحثان ان اللانهائية التي تنتجها عملية الاحالات في الدوال، تساهم في فتح حدود النص، وفك شفراته المغلقة، حيث يؤدي اللعب في انتاج مدلولات متعددة تساهم في انتشار المعنى، حيث لايوجد معنى محدد او ثابت او مكتمل، ان فكرة دريدا في استحالة تحقيق دلالة ثابتة، او لانهاية المعنى، ترتبط بالدرجة الاساس بغياب المركز المرجعي الثابت، وقد ساعد هذا الغياب على تحويل اللغة الى سلسلة لا نهائية من الدالات بعد ان اصبحت الدوال غامضة ومراوغة، وهنا يكمن جوهر اللعب الحر ولانهائية الدلالة والانتشار واستحالة قيام قراءة واحد صحيحة او موثوقة.

المبحث الثاني: شخصيات شكسبير بين الهدم والبناء

أن اكثر ما يميز الشحصية الشكسبيرية هي البناء الدرامي الفخم واللغة الشعرية المتعالية وقوة الشخصيات ولعل هذه الخصائص غير متوفرة في النصوص المسرحية المعاصرة، مما جعل من مخرجين مسرح مابعد الحداثة في اعادة تقديمها وعرضها في اكثر من قراءة، وهنا تكمن اهمية النص الشكسبيري في قدرته على اعادة أنتاجه وفق قراءات متعددة ومختلفة، " **أن الكثير من النصوص الكلاسيكية نجحت في العروض المسرحية المعاصرة بفضل القراءات الجديدة لها، سواء المتشظية أو غير المتشظية، والرؤى الإخراجية الحداثية، أو مابعد الحداثية التي صاغتها، والأنماط المختلفة لتلقيها، ومن ثم فإن تلك النصوص اكتسبت صلاحيةً جديدةً بفعل إعادة إنتاجها بوصفها مواد أوليةً، أو خامات قابلةً لاكتساب**

خصائص مغايرة لطبيعتها الأولى في المختبرات والمشاغل الإخراجية، وفعاليات القراءة والتلقي"(Ali, 2017, p. 84). أمتازت الدراما في عصر النهضة في قوة الشخصيات التي رسمت بعناية من قبل كتاب تلك المرحلة، ويعتبر (شكسبير) من أهم هؤلاء الكتاب وأبرزهم لما قدمه من شخصيات أصبحت خالدة الى يومنا هذا، ومن هذه الشخصيات (هاملت) و(عطيل) و(مكبث) و(الملك لير)، وقد صنف الباحثون هذه المسرحيات انذاك بمسرحيات شخصيات ونماذج بشرية بالدرجة الاساس (Shalash, 1983, p.36). والشخصية الشكسبيرية أشبه بالمنجم الغني بالمعادن الثمينة، وهذا ما جعل منها قابلة لاكثر من قراءة وتفسير وتأويل، **"كل شخصية شكسبيرية عظيمة لها اوجه كثيرة تجعلها قابلة لاكثر من تأويل"** (Cote, 1979, p. 137). يشير الباحث الشكسبيري (يان كوت) في احد أهم المصادر التي تناولت الكاتب الانكليزي وهو كتاب (شكسبير معاصرنا) الى أهم الركائز الاساسية التي كانت سبباً رئيسياً في بقاء (شكسبير) ومسرحياته الى يومنا هذا، والتي بلا شك قد وضعته على خارطة التميز والابداع، فيشير (كوت) الى نظرة (شكسبير) الى التاريخ حيث أعتبر من اهم الروافد التي استسقى منه الحقيقة في نقل الحكايات وابطالها، فنجد ان الكاتب الانكليزي يتناول التاريخ الاوربي الدامي، ويشير (كوت) الى ان عجلة التاريخ لدى (شكسبير) هو أشبه باله قتل وغزارة دما، كما يقدم لنا السلطة ومفهومها الذي يعج بالمؤامرات والانقلابات وكما جاء على لسان (مكبث):

" **أيتها النجوم خبئي وميضك لاتدعي النوريرى رغباتي السوداء العميقة ان العين لترتعش من منظر اليد، ولكن دع ما تخاف العين رؤيته يكون "**(Shakespeare, 1986, p. 82).

يستعرض الكاتب الانكليزي شخصياته في صور و نماذج انسانية فردية، حيث (الانسان/ البطل) هو اهم ركائز النص الشكسبيري، كما ان التصوير البارع والدقيق لدواخل النفس البشرية، والتعامل بعمق وصدق مع حقيقة الانسان كانت من ضروريات الشاعر الانكليزي في نصوصه، فلم يكن الصراع في المسرح الشكسبيري قائم بين الانسان والالهة كما يحصل في الدراما اليونانية، والقدر الميتافيزيقي هو المسؤول، وكما يحصل في الدراما الاغريقية وعند روادها (أسخيلوس وسوفوكليس ويوربيدس)، وانما ينمو ويتطور الصراع من أعماق الانسان ودواخله، وهو صراع جدلي عميق بين نوازع الانسان الخيرة وأفعاله الشريرة، (Esmat, 1980, p. 35). ويرى الباحثان ان تصوير النفس البشرية بدقة وصدق جعلت من شكسبير ان يصبح ذلك الاركيولوجي العميق للانسان والتاريخ، والكاتب المسرحي المجتهد والمبدع هو الذي ينجح في تقديم وطرح سياسات وايدلوجيات وثقافات وتاريخ المجتمعات البشرية، من خلال تقديم صورة صادقة وحقيقية عن الانسان، لذلك نجد ان (شكسبير) أتسم بسمات عديدة فهو (باحث، مفكك، فيلسوف، عالم نفس)، كما ان أسلوبه في الكتابة حمل صفات كاتب مرموق حيث قدم للمسرح شخصيات عظيمة في افعالها وفلسفتها، وكتبت عن هذه الشخصيات المسرحية العديد من الدراسات والابحاث التي أنصبت على تفكيكها وتأويلها والحفر في أبعادها للوصول الى حقيقتها، حيث قراءة مابين السطور، من أجل اعادة انتاج خطاباتها المتعالية، ويتحدث الفيلسوف الالماني (فريدريش هيجل 1770-1831) الشخصيات الشكسبيرية حيث يقول عنها. " **انها أسمى من ظروف حياتها وأسمى من أفعالها، كما تكشف كذلك عن الغنى المطلق للنفس على أعتبارها قوة حقيقية. وهذه الشخصيات تفعل كل ذلك بفضل مخيلتها او مزاجها وامكانياتها"** (A number of Soviet researchers, 1980, p. 633). ويلاحظ من قراءة (هيغل) الى شخصيات شكسبير الى قوة الارادة في المضي نحو مصائرهم المحتومة، تواجه الشخصيات الشكسبيرية مصيرها وفق ارادة داخلية تسكن البطل الشكسبيري، ذهب الكاتب الانكليزي (شكسبير) الى أظهار النفس البشرية وما تعيشه من تناقضات وازدواجية

في الفعل والسلوك، الامر الذي انعكس على شخوصه المسرحية التي حملت الثنائيات مثل: (الشك واليقين)، (الخير، الشر)، (الحياة، الموت)، (العقل، الجنون)، كما تحمل في دواخلها الموقف الايجابي والموقف السلبي للحياة، مثلما تتسم بالفردية والوحدانية والتي تكون من احدى الصفات التي تلازمها، تواجه الشخصية الشكسبيرية وهي تواجه المصير المحتوم حيث لا يمكن لها غير الاستسلام له وتقبل القدر الذي يطيح بها.، وهي بذلك تكون ضمن البناء الدرامي للنص، يصوغ شكسبير شخصياته المسرحية وفق أشكال وأنماط متنوعة، وقد صنف الباحثون مسرحياته الى انواع وهي التاريخية والتراجيديا والكوميديا والمختلطة التي تضم تنوع في شخصياتها، ويتحدث الناقد المسرحي (مارتن أسلن) في كتابة (تشريح الدراما) عن التنوع في النصوص الشكسبيرية قائلاً ان **"المعنيين بتحرير مسرحيات شكسبير صنفوا بعضا منها تحت عنوان (التاريخيات) وهي مسرحيات لا تدخل في نطاق الماسي، مع كثرة الوفيات العنيفة فيها. انها ليست كوميديات كذلك، مع انها تشتمل على بعض المشاهد الفكاهية والخفيفة الظل كتلك التي يظهر فيها فولستاف في (هنرى الرابع). فما هي اذن؟ ان مصطلح (مسرحية تاريخية) يعالج الموضوع الرئيس في المسرحية بدلا من معالجة النوع الفني فيها"** (Aslan, 1984, p. 69). تعيش شخصيات شكسبير ظروف أستثنائية، لشدة التحولات التي ترافقها من ظروف نفسية واجتماعية وسياسية، ويضيف (سامي عبد الحميد) حول تصنيف مسرحيات شكسبير، فيشير الى صعوبة وضع فواصل بين مسرحيات شكسبير، فهناك العديد من العناصر المشتركة فكرياً وفنياً في المسرحية الواحدة، وياخذ مثالاً مسرحية هاملت، فيقول هل تعتبر مسرحية تاريخية ؟ ام تراجيديا عائلية تناقش قضية الثار ؟ كما ويصنف أغلب النقاد مسرحية تاجر البندقية على انها كوميديا، في حين انها تناقش قضية مأساوية تتعلق بالابتزاز والخسة لدى بعض البشر، اذن فهي نوع من التراجيكوميدية (Abdul Hamid, 2011, p.144). ويلاحظ الباحثان ان شكسبير يقدم مواضيع وانواع متداخلة ضمن المسرحية الواحدة، ان هذا التداخل بين التراجيديا والكوميديا، له غاية مفادها الترويح عن المشاهدين ببعض من مشاهد الكوميديا للتقليل من فرط المأساة الكبيرة والمؤلمة، حيث يستعرض شكسبير في مسرحياته الشخصيات الرئيسية والثانوية وهي نماذج من واقع الحياة الانسانية مثل (الملك، الامير، الوزير، القائد العسكري، العاشق، والمهرج، الشرير، الخائن)، ويصور شكسبير لكل شخصية من هذه الشخصيات عالماً خاص به من سلوك ورغبات ودوافع وأفعال و تسير وفق بناء درامي محكم، كذلك يقدم لنا شخصيات من غير الجنس البشري وهي شخصيات ثانوية ومجاورة للشخصية الرئيسية، حيث يجتهد شكسبير في اعطائها دوراً بارزا في مساعدة الشخصية الرئيسية للوصل الى الذروة، ومن هذه الشخصيات الاشباح والارواح والساحرات وكما في الساحرات في مسرحية مكبث والطيف في مسرحية هاملت، حيث الكثير من المشاهد التي تظهر فيها مثل هكذا شحصيات، ويتبين للباحثان ان التنوع في الشخصيات الشكسبيرية سواء كانت من الجنس البشري ام غير الجنس البشري، ساهم في أذكاء الصراع الدرامي، واعطى أبعاد ودوافع جديدة للشخصيات الشكسبيرية حيث ساعدت على تغذية بناء ونمو الحدث، ويتحدث (قاسم بياتلي) عن تصورات المخرج المسرحي الانكليزي غوردن كريغ حول السحر والدهشة التي تصنعها مشاهد الاشباح والارواح في العروض الشكسبيرية، حيث يقول ان الاشباح هي احدى المفاتيح للدخول في عمق تلك النصوص، وذلك العالم الماورائي للاشباح والارواح هو الذي يقوم بتغير أحوال الشخصيات من حال الى اخر في مواجهة القدر الوجودي، كما يوصفها بالمحركات لعالم النفس البشرية، وكما يبدو واضح من خلال بعض مشاهد من مسرحيات هاملت، مكبث، ريتشار الثالث، العاصفة، ويرى كريغ ان مفتاح الدخول لعالم شكسبير هو في

رؤية أبعاد ذلك العالم الماورائي، عالم ماوراء الطبيعة، عالم تلتبس فيه الحقيقة من السراب، العالم الذي يبدع شكسبير في تصويره (Beatle, 2017, p.166).

المبحث الثالث: الممثل في أطار منهج التفكيك

مايرهولد – هدم الداخل / بناء الخارج

أنطلق مايرهولد ومن خلال التجارب المسرحية التي قام بها في مسرحه الخاص، الى تقديم أسلوب جديد، حيث كانت أنطلاقته من مفهوم الجسد وبنائه الخارجي وتصوير الشخصيات، وقد أنصبت نظرته تحديداً الى جسد الممثل وحركته الخارجية، فهو يدعوا الى بناء خارجي وليس داخلي، هذا ما جعل الباحثين من ان يصفونه بالانقلاب اذ اتخذ اتجاهاً مسرحياً مخالفاً ومغايراً لاتجاه معلمه ستانسلافسكي، اذ دعا الى مسرح جديد وممثل جديد وأسلوب مغاير في الاخراج، حيث أرتبط اسمه بالتجارب المسرحية اللاوقعية،، والتطلع تحو الرمزية يقول المخرج الروسي فاختنكوف **"كل عرض مسرحي من عروض مايرهولد هو مسرح جديد" (Al-Takam ji, 2001, p.49)**، يقوم الممثل داخل مسرح مايرهولد ببناء جسدي يتركب من خلال اشارات وايماءات وحركات تساهم في صناعة معمارية الفضاء، من خلال التمرين المكثف التي يصل فيها جسد الممثل الى ان يكون مركزاً منتظم في عمليات الهدم والبناء التي تقود الى تاسيس وبناء الفعل عند الممثل. **" كل حركة او ايماءة في التمرين الى سلسلة من الحركات الدقيقة، لقد استطاع (مايرخولد) الافادة من معطيات العلوم بمختلف حقولها... من خلال حمل الممثل على الاحساس أتوماتيكيا بكامل اختلاجات والانفعالات بفضل التغييرات المستمرة في توظيف عضلاته " (Jaf, 2006, p. 152)**. كان من جملة ابتكارات (مايرهولد) المسرحية هو أطلاق تجربة (البايوميكانيكا) وهي نظرية أختصت بتطوير اداء الممثل وفق نظام بنائي لجسد الممثل، ويرى الباحثان ان اليات التفكيك المتمثلة باجراءات الهدم والبناء و التي تدخل في عمل الممثل المسرحي نجدها واضحة في عمل الممثل المايرهولدي، فالالية الحية التي وضعها مايرهولد للممثل تسير وفق الية " **دراسة الفعل الميكانيكي لعلاقته مع الجسد البشري كوحدة بيولوجية حية " (Qizq, 1997, p. 41)**. ثمة تناغم وتناسق لجسد الانسان، حيث يجتهد الممثل المايرهولدي الى بناء جسد منتظم حركيا عبر سلسلة من عمليات الهدم التي تتبلور الى اشارات وايماءات وافعال حركية، الامر الذي جعل من مايرهولد الى مكننه حركة ممثله وفق ما يسمى (الالية الحية) وهي تجربة أستقساها من نظرية اقتصادية كانت تختص بعمل واداء العامل ومدى انتاجه بشكل منتظم، و سميت بالتايلرية باسم من وضعها وهو الامريكي فردريك وينسلو تايلور." **واعتمدت تلك النظرية على المبدأ القائل: أقصى حد من الانتاج بأدنى حد من الجهد وأدنى حد من الزمن وذلك عن طريق تنظيم حركة العامل في المعمل بعلاقته بالالة:**

1. **حذف جميع الحركات غير المنتجة والزائفة.**
2. **تحقيق ايقاع حركي معين.**
3. **الوضع الصحيح لمركز ثقل الجسم.**
4. **استقرار جسم العامل " (Abdul Hamid 2011, p. 50).**

ذهب مايرهولد الى تطبيق النظرية التايلرية على ممثله من خلال التجارب العملية، معتقدا بان الانسان وجسده هو أشبه بالالة او الماكنة التي تنتج، ومثلما أستفاد من النظرية التايلرية كذلك أستفاد من نظرية العالم النفسي جيمس لانغ في الاستجابة الجسمانية ومفادها " **هناك أنساق معينة للنشاط العضلي تنتج**

عواطف معينة " (Abdul Hamid 2011, p. 50)، وهي عمليات (هدم وبناء) تحصل داخل جسد الانسان، لقد أستطاع المخرج الروسي مايرهولد من تأسيس واكتشاف أسلوب جديد في التمثيل، او كما يسميه ببناء الاداء **" ثمة شيئان ضروريان في اخراج مسرحية ما كما أخبرتكم على الدوام. الاول يتعين علينا ان نجد فكرة المؤلف، ومن ثم علينا ان نكشف عن تلك الفكرة عن طريق شكل مسرحي وأسمي هذا الشكل "التمثيل المسرحي "a jen de theatre وحوله سأبني الاداء " (**Avenz, 2007, p. 35)، هكذا يتحدث (مايرهولد) عن التمثيل حيث يصفه بالبناء، حيث يتم عبر بناء منظومة مركبة قائمة على الهدم والبناء من خلال رسم الحركة وخلق الفضاء المسرحي من خلال القدرات الادائية للممثل المايرهولدي.ويرى الباحثان ان الممثل عند مايرهولد يتميز بعدة خصائص وصفات منها:

1/ توظيف الاسلبة في اداء الممثل من خلال تفكيك تقنيات (الصوت، الجسد).

2/ سعى الى بناء ممثل جديد قادر على تفجير طاقته الابداعية الخلاقة بعد ألامتثال الى اجراءات هدم الداخل وبناء الخارج.

3/ تميز في تطوير عمل تقنيات الممثل من خلال الاعتماد على نظريات أقتصادية ونفسية مثل نظرية البايو ميكانيكا ونظرية جيمس –لانغ الاستجابة الجسمانية و نظرية بافلوف الشرطية.

4/ بلاستيكية جسد الممثل القائمة على على فرضيات الهدم والبناء حيث يكون قادر على التعبير ويساهم في بناء فضاء تشكيلي بصري.

الهدم و البناء- لدى الممثل البريختي

وضع المسرحي الالماني (برتولد برخت) مجموعة من التدريبات للممثلين الذين يعملون في مسرحه وجاءت هذه التدريبات من أجل ان يحقق فكرة التغريب حيث قصد به أثارة التأمل والتفكير عند المتلقي أضافة الى الغرابة والدهشه والابتعاد عن كل ماهو مألوف في حياتنا اليومية، وقد أستعار المخرج الالماني مفهوم التغريب من (الشكلانيين الروس)، ويمنح هذا المفهوم الفرصة لدى الممثل من اعادة صياغة الشخصية بعد عمليات هدم وبناء،، حيث انتجت هذه العمليات مغايرة في اداء الممثل مختلفاً مع ممن سبقوه من مدارس وأساليب (الاخراج والتمثيل)، نظر الالماني برخت الى مسرح جديد يصدر خطابه الى المجتمع، **" فمسرحه عقلاني، وشعبي ويخاطب المجتمع، وهو في الوقت ذاته مسرحاً تجريبياً " (Lazy, 1998, p.170)**. ويضيف ايضا المسرحي كونسل كسولين في كتاب علامات الاداء المسرحي بان الالماني برخت لم يكن الوحيد الذي سعى الى بناء مسرح جديد، لكنه كان اكثرهم نجاحا وتاثيراً على المسرح بصورة عامة، فقدم ممثلاً جديداً حيث دعا الى هدم الاسلوب التمثيلي التقليدي التقمصي، وبناء اسلوب تمثيلي يعتمد فيه اللاتقمص واللايهام حيث سعي بألاسلوب التقديمي، فقد كانت لديه تسأولات ووجهة نظر حول الاندماج الكلي عند الممثل على خشبة المسرح، وهذه واحده من اسس الاختلاف مع الواقعية النفسية للمخرج الروسي ستانسلافسكي. "**فالاختلاف بين برخت وستانسلافسكي يتجلى أساسا لا في اسلوب التمثيل في حد ذاته، بل في الهدف الذي يسعى التمثيل الى تحقيقه، فهو في حالة برخت هدف معرفي تعليمي، وفي حالة ستانسلافسكي هدف عاطفي، تطهيري " (Saad, 2001, p. 176)**، والمعرفة والتعليم التي أطرت مسرح برخت جاءت وفق قراءة تفكيكية جديدة لواقع المسرح، اعلن الالماني برخت رفضه الاساليب الارسطية التي حكمت العرض المسرحي منذ المسرح الاغريقي، ودعا الى مسرح تحريضي يدعو للتغيير، وهذا ما أعتقد به برخت فالمسرح لديه وسيط

لتنمية الوعي الثوري والتقدم العلمي والذي يعتمد على مشاركة المتلقي مع العرض بأيجابية ومشاركة واضحة، وهكذا يقف المخرج المسرحي برخت بالضد من معطيات المسرح الارسطي ومبدأ التعاطف والايهام لدى المتلقي. " **كان الجزء الاكبر من دعوة برخت منصبا على تغيير تقنية التمثيل السائدة، والبحث في تقنية جديدة تحول الممثل من شخص يعايش الاحداث والشخصيات، الى مراقب، او شاهد يدلي بشهادته حول وضع الشخصية وموقفها، لكي يستشير المتفرج نحو التفكير بمصيره هو شخصيا " (Saad, 2001, p. 175)**. يرى برخت ان مهمة الممثل تقتصر على ان يكون راوي للحدث، ويكتفي بسرد قصة الشخصية، كما يقوم الممثل بالنظر للشخصية من الخارج وعرضها وتقديمها للجمهور. **" فعلى الممثل ان لا يؤمن بما تفعله الشخصية التي يمثلها بل عليه أن يمثل بطريقة تبين المسار المغاير للفعل بحيث يسمح للمتفرج أن يكتشف احتمالات متعددة " (Dagger, 2013, p.35)**. ويرى الباحثان ان أسلوب الممثل لدى برخت يتقارب في ستراتيجيته مع ثنائية الهدم والبناء التي تتكئ عليها التفكيكية من خلال المغايرة في مسار الفعل التمثيلي التي يتقصدها الممثل، حيث يقوم بتقديم اداء يكشف من خلاله الابعاد النفسية والاجتماعية والطبيعة للشخصية المسرحية دون التقمص او الاندماج، بل بالعكس فهو يقوم بالهدم بكسر الايهام واضعاً مساحة للقراءة والمشاركة والتفكير من قبل المتلقي، وهي قراءات مفتوحة وقابلة لاكثر من معنى، حيث يسعى برخت الى تحريك العقل والوعي لدى المتلقي، ويجعله أيجابي من خلال المشاركة الفاعلة في العرض، يؤكد الرائد المسرحي برخت من خلال مسرحه الى تقديم تفاعل مثمر يقام على نظام علائقي بين الممثل والمتلقي، فقد دعا برخت الى أساليب مغايرة في العمل المسرحي من خلال النظرية التي صاغها نظرية المسرح الملحمي وهي نظرية تقوم على العلاقة الجديدة بين العرض المسرحي والمتلقي، حيث يشرع برخت في توجيه الممثلين وارشادهم الى الكيفية والطريقة التي يقدمون بها الشخصية المسرحية، كاشفاً عن اسلوب تمثيلي مختلف عن منهج ستانسلافسكي واسلوبه التمثيلي، حيث يرى برخت ان **" العلاقة بين الشخصية والممثل ليست علاقة تشابه وتقمص، و انما علاقة تغريب، أي ابتعاد مقصود، بحيث يقوم الممثل بعرض الشخصية على الجمهور بدلاً من ان يجسدها " (Elias, 2006, p.17)**، صاغ المخرج المسرحي برتولد برخت مصطلح التغريب القائم على الابتعاد عن كل ماهو مألوف مع توظيف السرد والتعليق والغناء والتقطيع من خلال الممثل البريختي حيث يسعى الى تغليب عامل التغريب على الموقف او الحدث من خلال الشخصية. حيث يشكل عنصر التغريب الاساس في اسلوب التمثيل لدى المسرحي الالماني برخت " **وهي الية تتمخض عن أيجاد عدة أساليب لتحقيق الغرض. منها ما تقضي بوجود مسافة بين الممثل والشخصية، وان يضفي المؤدي على الشخصية نوعاً من الغرابة كان يستخدم أقنعة انسانية او حيوانية كما جاء في تعاليمه او ان يتحدث الممثل بلسان المفرد الغائب، او ان يتبادل الممثلون الادوار" ((Al-Takam ji, 2001, p.70)**، يتبين للباحثان ان أسلوب الممثل المسرحي يقوم على هدم وتغريب أبعاد الشخصية التقليدية والمالوفة والقيام ببناء جديد للشخصية غير مالوف، حيث يسعى الممثل الى كشفها للمتلقي والتعليق عليها وتسمى الشخصية الثالثة.

ما أسفر عن الاطار النظري من مؤشرات:

1. يسعى التفكيك في ستراتيجيته الى أزاحة المركز واستبداله بالهامش. ففي كل عملية هدم هناك بناء، وهذه الاجراءات ساهمت في قراءة طاقة الممثل في أطار البناء والهدم.
2. يقوم الممثل ضمن أطار منهج التفكيك في الكشف عن البنى و الاثار والخيوط والانساق الموجودة داخل (النص / الشخصية) بهدف تحريك ترسبات المعنى المنسية والموجودة في داخلها. وهي اجراءات تساهم في بناء نص الممثل.
3. الشخصيات الشكسبيرية لا تخص مرحلة محددة بعينها، وهي أقرب الى الخلاصات التاريخية، بسبب تساؤلاتها الكبيرة، لذا تبقى مسار هذه الشخصيات صالحة للتفكيك واعادة القراءة وللهدم والبناء.
4. ساهمت أجراءات الباحثيين مايرهولد، برشت في اعادة تفكيك نص الممثل مع نصوص العرض الاخرى وذلك بأعادة التراتب والانساق بين الهامش والمركز.
5. سارت ستراتيجية مايرخولد نحو تفكيك مركز الدوافع النفسية_التعايش لصالح الهامش العضلي _ البايوميكانيك.
6. أتجه برخت في المسرح الملحمي الى تفكيك الدوافع النفسية - التعايش و الوضع العضلي – البايوميكانيك والشرطية لصالح الموقف والمراقبة العقلية التغريب.

أجراءات البحث

مجتمع البحث: مسرحية (خيانة) والتي قدمت على المسرح الوطني، ومن انتاج الفرقة الوطنية، وقد اختارها الباحثان قصدياً لما لها من اشتغالات تتوافق ومريدات البحث.

عينة البحث: تم أختيار مسرحية خيانة قصدياً، حيث تناولت الشخصية الشكسبيرية، والتي تعتبر محور البحث.

منهج البحث: المنهج الوصفي التحليلي.

اداة البحث: المعايير والمؤشرات التي حددها الباحثان في المشكلة والاطار النظري.

تحليل مسرحية خيانة*

يبدأ عرض (خيانة) بمشهد أستهلالي حيث يقوم الممثلون بالاصطفاف في أسفل وسط المسرح، ومن ثم يبدأون بالتحرك نحو (مايكرفون) وضع في منتصف المسرح، حيث يقومون بالتناوب ومن خلال حركة وايقاع منتظم في القاء بعض الحوارات الشكسبيرية من شخصيات مختلفة (هاملت، مكبث، الليدي مكبث، الملك لير، عطيل)، وقد جاء ألاسلوب التمثيلي بأيقاع منتظم من خلال أتزان المنظومة الجسدية والصوتية، وهو أسلوب عمد المخرج به الى أيصال الممثلون الى التقمص، بغية بناء مشهد شكسبيري خالص يترك به الاثر لدى المتلقي. عمد مخرج العرض الى كسر الايقاع والجو العام الذي تحقق في مشهد الاستهلال حيث أتسم الاداء التمثيلي الى اسلوب اقترب كثيرا من الاداء الكلاسيكي الذي تتميز به الشخصيات الشكسبيرية الفخمة

* مسرحية خيانة للمخرج جبار جودي ومن اعداد صلاح منسي وجبار جودي عرضت على خشبة المسرح الوطني بتاريخ 2016/8/11 وهي من انتاج الفرقة الوطنية للتمثيل، وتمثيل خالد احمد مصطفى، مازن محمد مصطفى، حيدر منعثر، اياد الطائي، طه المشهداني، ضياء الدين سامي، بشرى اسماعيل ، سوسن شكري، شروق الحسن، جيهان الطائي.

فنجد ان تقنيات الممثل (الصوت والجسد) في عرض خيانة خضعت الى أسلوب و هيمنة الشخصية الشكسبيرية وطرازها الخاص الذي يتمثل بالسمو والكبرياء فنجد ان التحولات (الحركية والصوتية) كانت منضبطة في منظومة الممثل حيث سارت وفق بناء و ايقاع ادائي كلاسيكي عالي. خضع اداء الممثلين لتحولات وأنتقالات جذرية بعد أستبدال مراكز القوى للشخصية الشكسبيرية و خلخلة أبنيتها وأستنطاق عوالمها الداخلية وابعادها (الاجتماعية، الطبيعية، النفسية)، من خلال كسر الايهام الذي تحقق لدى الممثلين في المشهد الاستهلالي من خلال دخول الممثلة جيهان الطائي والتي تلعب دور (الاعلامية).شكل التحول الذ تحقق من دخول (الاعلامية) الى كسر الايهام (الهدم) في مشاهد الممثلين والذي جاء بأسلوب تمثيلي مختلف عن الاسلوب التمثيلي الذي سبقه من (لغة وحركة جسدية وصوت وايقاع منتظم وحضور سار وفق الاداء الكلاسيكي للشخصيات الشكسبيرية) في حين تغير الاسلوب التمثيلي بدخول الاعلامية حيث اصبح الاداء مختلف من خلال المعطيات (اللغة، البيئة، هدم مراكز الشخصية، المتغيرات الجسدية والصوتية) يساهم هذا الاختلاف في طبيعة الاداء التمثيلي الى أظهار الطاقات الكامنة داخل الممثل ومدى تحقيقها من خلال التواترات والاختلافات التي تساعد على بناء الفعل التمثيلي في العرض المسرحي. فالممثل في خيانة يقف أمام مساحة كبيرة من الاجتهاد والتأويل والمغايرة، وهي معطيات تساهم في خلق وبناء الاداء التمثيلي، فلم يعد الممثل امام شخصية ذو أبعاد رومانسية او كلاسيكية فيكون محكوم باسلوب تمثيلي وفق اساليب ومذاهب التمثيل التقليدية، بل أصبحت له حرية في مساحات التمثيل وفي بناء الطاقة الادائية لحركته داخل العرض وتقديم اداء مغاير لا يخضع لاسلوب محدد وهذا ما تنادي به ستراتيجية التفكيك في كسر الهيمنة وعدم التمركز، والقراءات اللامتناهية التي تنتج المغايرة، تسير حركة الممثل في عرض خيانة وفق منظور تفكيكي أستند بشكل رئيسي على تبادل مواقع القوى في الشخصية/النص، حيث أصبح المركز هامشاً والهامش مركزاً، ومن خلال بعض المعطيات في التحولات المشهدية التي تصاحب النص، اللغة، الممثل:

- المركز النص الكلاسيكي ⟵ الهامش / محلية النص
- المركز / اللغة ⟵ الهامش / لغة دارجة.
- المركز الشكل الشكسبيري الفخم ⟵ الهامش المغايرة والابتكار وكسر النمطية.

يستفد ممثل عرض خيانة من خلال هذه التحولات حيث تلقي بضلالها على طبيعة اداء الممثل وادواته الجسدية والصوتية، فهو امام بناء مفتوح وشخصية لاتنتمي الى شكل واسلوب مقيد، شكلت الفرضية الجديدة للشخصية الى قيام فعل ادائي تمثيلي واقعي تم بناءه على التواترات والمتغيرات والاختلافات، ووفق معادلة الهدم والبناء التي يفترضها المخرج في المشاهد من خلال لعبة التمثيل داخل التمثيل، وايضا من خلال توظيف وتوليف شخصيات شكسبير داخل مشهد واحد مثلما فعل المخرج في مشهد الكرسي بين هاملت و مكبث.

الممثل ومداخل التفكيك في عرض خيانة:

يقوم عرض خيانة وفق اختلافات وتواترات، فالفرضية التي وضعها المخرج على النص الذي اعيد انتاجه من خلال القراءات أعتمدت على تراكيب بنائية، حيث يخضع بناء المشهد في خيانة الى اجراءات البناء والهدم ومركز وهامش وممثل وشخصية، فالعرض قائم على ثنائية التمثيل واللاتمثيل او الايهام و كسر الايهام او التقمص والتقديمي، وهي ثنائيات ساهمت بشكل مباشر في خلق اختلافات وتناقضات اعطت للعرض

قراءات مفتوحة لا نهاية، حيث قام الكاتبان لنص خيانة بالبحث والتفتيش في النص الشكسبيري عن الخيط الذي يفكك النص ويخلخله، وهذا ما ذهب اليه فيلسوف التفكيكية من ان اجراءاتها تحقق ذاتها في الاحالة والارجاء والتأجيل المستمر لتحقيق المعنى، اي انها تحيل الى معنى والمعنى الجديد هو الاخر يحيل الى معنى، وتؤثر هذه الانقلابات التي تطرأ على النص / الشخصية في أحداث مغايرة كبيرة في الاسلوب التمثيلي كونه يخضع هو الاخر الى عمليات الهدم والبناء من خلال قلب تراتبية الشخصية وتحويل المركز الى هامش او الهامش الى مركز. يتفق الباحثون في المسرح بان الشخصية الشكسبيرية ذات أبعاد أنسانية عميقة حيث لايمكن للممثل او المخرج ان يقدم فيها رؤيا اخيرة او اداء اخير او قراءة اخيرة، ولذلك كلما اقترب منها المخرجون والممثلون شعروا انهم امام ارض بكر، ان الفعل التمثيلي هو أيضاً فعل لانهائي لدى الممثل من خلال المغامرة والاستكشاف والتجديد، وهذا ما يحصل مع عرض خيانة حيث لايمكن ان يكون هناك أسلوب او اداء تمثيلي لايقبل او يخضع الى قراءة تفكيكية، لقد شكلت قراءة الممثلون للشخصيات الدخول الى عوالم الشخصية الشكسبيرية، والقيام بحفريات عميقة من أجل الكشف عن ماوراء السطور وعن المساحات والبياضات كون ان الممثل يسعى الى بناء نص الممثل من المعطيات التي تظهر من خلال حلحله الشخصية وأبعادها وتفكيك مراكز الثقل بغية تقويضها واعادة بنائها من خلال أستبدال مراكز الهيمنة وأحلال الهامش، وتنتج هذه العمليات الى توفير مساحات تمكن الممثل من اعادة بناء الفعل التمثيلي على خشبة المسرح كونه يخضع هو الاخير (اي الممثل الى حلحله الاداء وفق ما جاءت به عمليات التفكيك اتجاه الشخصية الشكسبيرية، فالتمثيل يتيح حرية في اعادة انتاج معايير للشخصية وما تضم من ابعاد اجتماعية و طبيعية و نفسية وتاريخية، ويساهم التفكيك في أعطاء الممثل قدرة خلاقة في بناء اداءه على خشبة المسرح، من خلال ما يتم كشفه من تواترات وتناقضات واختلافات واثار تقبع في النسيج اللغوي للشخصية الشكسبيرية وكما تسمى ماتحت الشخصية والتي هي من أختصاص ومهارة الممثل/المفكك في اكتشافها واظهارها في الاداء التمثيلي. خضع الاداء التمثيلي في خيانة من خلال ستراتيجية مغايرة في قراءة الشخصية الشكسبيرية وهي معادلة تقام وفق معطيات ستراتيجية التفكيك، ولعل من اهم هذا المعطيات التي تساهم في البناء الادائي للممثل في عرض خيانة هو المركز/الهامش، حيث يتجه المخرج ومن خلال المشهد الاستهلالي الى أستعراض وكشف الشخصيات الشكسبيرية ووفق تحولات أدائية وأنقلابات داخلية / خارجية، من خلال بعض الحوارات الشهيرة للشخصيات لكن سرعان ما يتم هدم الاداء وفق نظرية المسرح الملحمي /كسر الايهام، او الهدم كما في القراءة التفكيكية، عمد عرض خيانة الى تاسيس بناء تراكيبي من خلال تقديم الشخصيات الشكسبيرية بسياق ومفهوم علائقي في الطرح الفلسفي لمفهوم الخيانة الذي صكه المعد/ المخرج من عدة نصوص شكسبيرية ليعلن عن بناء نص ومعنى جديد ووفق قراءة جديدة، اذن فالمخرج والممثلون أمام معمار جديد تركيبي، بناء جديد أختلف به مع النص الاصلي من خلال عدة نقاط كان أبرزها وأولها اللغة الشعرية العالية التي أمتاز بها الكاتب الانكليزي، وهنا نجد ان المعالجات الاخراجية التي أستندت على فرضيات المفكر دريدا في فلسفة ستراتيجية التفكيك متحققة من خلال أجتياح النص وهدم مراكزه النص.

مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020 ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229

النتائج:

1. تحققت ثنائية الهدم والبناء من خلال قلب التراتبية بين المركز و الهامش لدى الممثل في عرض خيانة ولجميع شخصيات العرض الملك لير و هاملت و مكبث و يوليوس قيصرو الليدي مكبث و دزدمونة وعطيل، من خلال الدخول في بناء المشهد وتحقيق الايهام، ومن ثم الخروج من المشهد وكسر الايهام (الهدم) وساهم هذا الاجراء التفكيكي في فتح افاق جديدة وكسر للقوالب السائدة واطلاق معايير وقواعد أعطت شكل جديد في بناء قدرات ادائية وتعبيرية لدى الممثل
2. ساهم فعل التفكيك لدى الممثل المسرحي من تحقيق التنوع في الاساليب التمثيلية (التقمصي، بايوميكانيك (بلاستيكي حركي)، تقديمي) حيث وظفت هذه الاساليب ضمن استراتيجية الممثل في قراءة الشخصية الشكسبيرية وعدم التقيد بأسلوب واحد.
3. أستطاع الممثل في مسرحية خيانة ومن خلال التحولات في الاسلوب التمثيلي من معايشة وبناء فعل نفسي وايقاع منتظم الى الخروج من الشخصية الشكسبيرية و كسر الايهام من بناء المنظومة الجسدية والصوتية وحسب ستراتيجية الهدم والبناء.
4. خضع اداء الممثلين لتحولات وانتقالات جذرية بعد أستبدال مراكز القوى للشخصية الشكسبيرية وخلخلة أبنيتها وأستنطاق عوالمها الداخلية وابعادها المركزية، وهدم بنائية النص وقلب التراتبية (المركز الى هامش) و (الهامش الى مركز).
5. برزت قيمة الفعل الادائي من جراء أنقلابات المركز و الهامش من خلال تحولات الممثلون وفق لعبة التمثيل داخل تمثيل وفق مفهوم (اللعب) في عرض خيانة والتي أسهمت بالتنوع الادائي التمثيلي.
6. أستند (الممثل /المفكك) على إستراتيجية التفكيك حيث ساعدت على حلحله الشخصية الشكسبيرية وتفكيك أبعادها من أجل اعادة قرائتها وفق منظور تأويلي مفتوح لانهائي.

الاستنتاجات:

1. ساهمت اجراءات التفكيك (الهدم والبناء) في كسر المعايير والقواعد التي امتازت بها الشخصية الشكسبيرية حيث ساهمت في بناء قدرات ادائية وتعبيرية جديدة لدى الممثل.
2. برزت مساحة تعبيرية للفعل الادائي ساهمت في كسر النمطية والاداء التقليدي اثناء تفكيك الشخصية الشكسبيرية ومن جراء أنقلابات المركز و الهامش.
3. تشكل قراءات الممثل للشخصية الشكسبيرية وضمن أطار التفكيك في تاسيس وبناء نص الممثل والذي يكون موازياً لنص المؤلف ونص المخرج.
4. تساهم مرتكزات التفكيك (الخلخة والتشتيت واللعب) في حلحلة أبعاد الشخصية الشكسبيرية حيث تساهم في فرض أسلوب تمثيلي قابل لقراءات مختلفة ومفتوحة.

References:

1. A number of Soviet researchers, the theory of literature, see: Dr. Jamil Nassif, Dar Al-Rashid, Baghdad, 1980.
2. Abdel Hamid, Sami, The Art of Representation, New Theories and Techniques for a New Theater, Dar Al-Basayer Library, Beirut, 2011.
3. Ali, Awwad, The Post-Modernist Theater, Essay, Al-Jadeed Newspaper, Issue 25, 2017.
4. Aslan, Martin, Anatomy of Drama, Ter: Youssef Abdel-Messih Tharwat, Al-Nahda Library Publications, Baghdad, 1984.
5. Avenz, James Rouse, from Stanslavsky to Peter Brock, Ter: Inaam Jaber, Dar Al-Mamoun, Baghdad, 2007.
6. Beatle, Qasim, Director and theater art, Academics House, Amman, 2017.
7. Cote, Yan, (Shakespeare Contemporary), see: Jabra Ibrahim Jabra, Dar Al-Rashid, Baghdad, 1979.
8. Dagger, Karim, the transformation in the performance of the actor, Adnan Library House, Adad, 2013.
9. Derrida, Jacques, Writing and Difference, Ter: Kazem Jihad, Morocco: Dar Toubkal, B.T.
10. Dry, virtuous. Physics - Mayrold, Motion and Rhythm, The Emblem, UAE, 2006.
11. Elias, Mary, Hassan, Hanan Kassab, The Theatrical Lexicon, Lebanon Publishers Library, Beirut, 2006.
12. El-Zein, Mohamed Shawky, Jack Derrida, what now? What about tomorrow? the event. Disassembly. the speech. Dar Al-Farabi, Beirut, 2002.
13. Esmat, Riad, a tragic hero at the International Theater, Dar Al-Tale'ah, Beirut, 1980.
14. Hammouda, Abdul Aziz, Convex Mirrors, The World of Knowledge, Kuwait, 1998.
15. Ibrahim, Abdullah, and others, Knowledge of the Other (An Introduction to Modern Critical Curricula), The Arab Cultural Center, 2nd floor, Casablanca, 1996.
16. Lazy, Conceal, Theatrical Performance Scores, Ter: D. Amin Hussein Al-Rabat, Center for Language and Translation, Cairo, 1998.
17. Qizq, Fayez, Introduction, Theater of Mirkhold and Brecht, Plewighton, Catherine, Higher Institute of Dramatic Art, Damascus, 1997.
18. Qutus, Bassam, Guide to Contemporary Critical Theory, Dar Al-Oruba Library for Publishing and Distribution, Kuwait, 2006.
19. Saad, Saleh, Alana-Al-Akher (duplicating representative art), The World of Knowledge, Kuwait, 2001.
20. Shakespeare, William, Macbeth Play, T / Jabra Ibrahim Jabra, Dar Al-Mamoun for Translation and Publishing, 1986.
21. Shalash, Abd al-Rahman, Introduction to Theatrical Art, Riyadh, 1983.
22. Tekmeh J., Hussein, Theories of Directing, Dar Al-Masdar, Baghdad, 2001.

ISSN(Online) 2523-2029, ISSN(Print) 1819-5229 مجلة الأكاديمي-العدد 95-السنة 2020

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts95/19-34

Deconstruction and the Acting Performance for the Shakespearean Character in the Iraqi Theatre

Haitham Abdel-Razzaq[1]
Ayad Tarish Sajit[2]

Al-academy Journal …….…… Issue 95 - year 2020
Date of receipt: 30/12/2019…....Date of acceptance: 4/2/2020….....Date of publication: 15/3/2020

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Abstract:

Researchers classified deconstruction as a strategy concerned with reading the philosophical, literary, artistic and critical texts according to (construction and deconstruction) binarism, which is an applied procedural space that calls for researching the layers of meaning and its non-closure. It establishes reversals in the text level. The center changes into a margin and vice versa. Thus the two researchers sought to study the deconstruction strategy and its work in the theatre field, that deconstruction is considered one of the most important modern currents that actively inters in reading the theatre show. The research studies the procedure of the construction and deconstruction of the Iraqi theatre actor regarding the Shakespearean character. The two researchers chose the Shakespearean character due to the elevated poetic language, textured dramatic construction and characters distinguished by a luxurious art. The two researchers, in order to attain the objective of the research, divided the research into a methodological framework consisting of the research problem limited to the following question: deconstructing the actor's performance of the Shakespearean character. It also included the research objective, limits and defining the most significant terms. The theoretical framework deals with three sections. The first section: the deconstructional reading. The second section studies the Shakespearean character from the text to the show. The third section is dedicated to study the manifestations of deconstruction in the actor's performance and the indicators of the theoretical framework.

The researcher chose the play (Betrayal) as a research sample. The research included results and conclusions among which the following conclusion: Deconstruction procedures contributed in the act of (deconstruction and construction) of the Iraqi actor in opening new horizons and breaking the rules and criteria that characterize the Shakespearean character that they contributed in building performance and expressive capacities of the actor. Finally a list of sources and references.

Key words: Deconstructing, Shakespearean character, theater.

[1] **Assistant Professor Dr. / College of Fine Arts / University of Baghdad, haytham.ali@cofarts.uobaghdad.edu.iq.**

[2] **Graduate student / College of Fine Arts / University of Baghdad, Eyadtaresh76@gmail.com .**