تقييم أداء الممثل العراقي لشخصية (ماكبث)

مظفر كاظم محمد

ملخص البحث

منذ عام 1979 وحتى 1999 تم أنتاج مسرحية (ماكبث) للكاتب الإنجليزي (وليم شكسبير) من قبل عدد من المجموعات المسرحية المختلفة، وإخرجها مخرجون مختلفون، ومثل فيها الأدوار الرئيسة ممثلون مختلفون، مما يدعو إلى التساؤل إلى أيَ مدى كانت التفسيرات التي لقيتها المسرحية تتطابق مع ما أراده الشاعر الإنجليزي، وإلى أيَ مدى كان الممثلون الذين مثلوا شخصية (ماكبث) حققوا الأبعاد الثلاثة (الجسمانية والإجتماعية والنفسية)، إذ القائد العسكري الذي دفعته الطموحات إلى أنْ يقتل أقرب الأشخاص إليه ويغرق بدمائهم.

يرمي البحث الكشف عن أسلوب أداء الممثلين العراقيين الذين مثلوا دور (ماكبث) ، ومدى نجاحهم في التشخيص والتحويل ، وتكمن أهمية البحث في أجراء مقارنة بين أداء هذا الممثل وذاك ، ومقارباتهم لوصول إلى تصوير مقنع للشخصية

في استعراض الأدبيات ناقش الباحث ماهية الأداء المسرحي جسمانياً وصوتياً للتعبير عن الدوافع ، والمشاعر ، والإنفعالات ، والعواطف التي تدفع الشخصية للقيام بالفعل الدرامي وصولاً إلى أهدافها ، والتأكيد على التغيرات الاساسية والثانوية التي على الممثل أنْ يجريها أثناء العرض وفقاً لتغير المواقف التي تمر بها.

وفي المبحث الثاني من الفصل الثاني يحلل الباحث، وبحسب المراجع العلمية شخصية (ماكبث) ، وأبعادها الجسمانية ، والإجتماعية ، والنفسية ، والتغيرات التي تحدث في مسارها نحو الهدف الأعلى .

في إجراءات البحث حلل الباحث ثلاث مفردات للعينة بما يخص أداء ثلاثة ممثلين عراقيين مثلوا دور (ماكبث) عبر المدة الزمنية المقترحة، وهم كاميران رؤوف ، وإخرج المسرحية عبد المرسل الزيدي ، وحكيم جاسم ، وإخرج المسرحية شفيق المهدي ، وعبد الصاحب نعمة ، وإخرج المسرحية صلاح القصب.

وخرج الباحث بنتيجة أنَّ الممثل الأول فقط نجح في مقاربته للدور، بسبب أحترام المخرج لنص (شكسبير) ، وما فيها من رؤية بشأن أحداث المسرحية ، وبشأن شخصية (ماكبث) ، ولإنَّ الممثل (كاميران رؤوف) ألتزم بإرشادات المخرج ، فأقترب أكثر من الممثلين الآخرين من شخصية (ماكبث).

الفصل الأول

مشكلة البحث: ـ

يتفق جميع العاملين في حقل المسرح من أنَّ مسرحيات الكاتب الإنجليزي (وليم شكسبير) المادة الأكثر دسامة من حيث بناء الشخصيات ورسم معالمها ، والأكثر تأثيراً من حيث اختيار موضوعاتها ، إذ أنها تمتاز دون غيرها في قوة التأثير، ومدة البقاء ، إذ أنَّ معظم القضايا التي تطرق إليها (شكسبير) تتعلق بالدوافع والرغبات والمثل والأبعاد التي تتكون وتستند عليها الإنسانية ، ومن هذا المنطلق اكتسبت مسرحياته هذا الأثر ، وهذا العمق في الوجدان الإنساني ، إذ ظل (شكسبير) العلامة الفارقة في الأدب المسرحي العالمي.

ولإنَّ مسرحيات (شكسبير) حافلة بالشخصيات الدرامية العميقة الأثر والمشابهة ، بل والمطابقة في صفاتها العامة للشخصيات الإنسانية ، كما أنَّها تتضمن الأبعاد الثلاثة التي تكون الإنسان ، ولإنَّ جميع شخصياته الدرامية تعد مادة شهية لجميع ممثلي العالم ، بات لازماً على الباحث أنْ يجعل من شخصيات (شكسبير) المادة الدراسية الحية التي تحتوي المتغيرات ، والهواجس ، والدوافع ، والرغبات العامة للشخصية ، إذ يستطيع الباحث معرفة أمكانية تطبيق الممثل لمتطلبات فن التمثيل ، ومقدار تطابقها ، والوصول إلى تفاصيل وأعماق ودواخل الشخصية المراد التصدي لها .

ولإنَّ مسرحية (ماكبث) واحدة من المسرحيات التي شغلت بال الدنيا وما زالت ، ولإنَّ شخصية (ماكبث) تمتاز دون غيرها ببناء متكامل من جميع مفردات الشخصية الدرامية والإنسانية على حدٍ سواء ، ولإنَّ مسرحيتهُ هذه تحديداً كانت مادة شهية لكثير من المخرجين والممثلين ، إذ تصدى لها المخرج (عبد المرسل الزيدي) عام 1979 لإخراجها ، وكان الممثل (كاميران رؤوف) من جسد شخصية (ماكبث) ، كما قام المخرج (شفيق المهدي) بإخراجها عام 1989 ، وقام الممثل (حكيم جاسم) بتمثيل شخصية (ماكبث) ، أما المخرج (صلاح القصب) قام بإخراجها عام 1999 ، وأدى دور (ماكبث) الممثل (عبد الصاحب نعمة) ، لذا وجد الباحث من هذه الشخصية النموذج الأفضل لمعرفة ما إذا كان أداء الممثل العراقي مناسباً لطبيعة الشخصية من حيث ملامحها ، وأبعادها ، ودوافعها ، وأهدافها ، وطبيعة علاقاتها بالجميع ، وللإجابة عن هذا السؤال ، ومشكلة البحث وجد الباحث العنوان الآتي (تقييم أداء الممثل العراقي لشخصية ماكبث) ليكون مساراً للإجابة عن جميع الاسئلة المطروحة.

هدف البحث : ـ

يرمي البحث إلى التحقق من مدى مقاربة الممثل العراقي لشخصية (ماكبث).

أهمية البحث : ـ

تكمن أهمية البحث إلى ألقاء الضوء على الممثل العراقي عموماً للشخصيات التراجيدية عموماً ، و في التعبير الصادق عن دوافع الشخصية وأهدافها خصوصاً .

حدود البحث : ـ

الحدود الزمانية : ـ يتحدد البحث زمانياً للفترة من 1979 ، وحتى 1999 .

الحدود المكانية : ـ يتحدد البحث مكانياً في مسارح مدينة بغداد.

الحدود الموضوعية : ـ يتحدد البحث بتقييم مدى مقاربة ممثلي العينة لشخصية ماكبث.

تحديد المصطلحات : ـ

1 ـ التقييم (Evaluation) : ـ

التقييم في اللغة : ـ " قَيَمَ أو قوَّم ، يُقيِم أو يقوِم ، إذا أعطى قيمة للشيء ، ومنه التقويم ، وهو مشتق من الفعل (قوَّم) ، فيقال : قوَّم المعوج بمعنى : عدَّله وأزال اعوجاجه ، وقيم الشيء بمعنى قدره ووزنه ، وحكم على قيمته ، واستقام اعتدل واستوى " (1) ، وردت مشتقات للفعل (قوَّم) في القرآن ، منها : لفظة أقوم ، قال تعالى : {إِنَّ هذا الْقُرْآنَ يَهْدِي لِلَّتِي هِيَ أَقْوَمُ }(2) ، فضلاً عن قوله تعالى : {لَقَدْ خَلَقْنَا الإِنْسَانَ فِي أَحْسَنِ تَقْوِيمٍ}(3).

والتقييم أصطلاحاً " عملية منظمة تتضمن جمع المعلومات والبيانات ذات العلاقة بالظاهرة المدروسة ، وتحليلها لتحديد درجة تحقق الأهداف "(4) ، وعرفه آخرون بأنَّه " تقدير قيمة نشاط أو شيء ما ، وجاء تعريفه في قاموس Micro Robertبأنه الحكم على قيمة الشيء وتقديره لتقويمه"(5) .

يخلط أو يدمج الكثير من الباحثين بين مصطلحي التقويم والتقييم ، ويعتقد البعض منهم بأنَّ المفهومين يعطيان المعنى ذاته ، وعلى الرغم من أنَّ المصطلحين يفيدان في بيان قيمة الشيء ، إلا أنَّ كلمة (تقويم) فأنَّها بالأضافة إلى كونها تعني بيان قيمة الشيء ، فأنَّها تعمل على تعديل وتصحيح ما أعوج منها ، أما كلمة (تقييم) فأنَّها تدل على أعطاء قيمة للشيء فقط.

ويرى الباحث أنَّ التعريف الإجرائي للتقييم (قياس وتقدير مدى المطابقة التي حققها الممثل العراقي لشخصية ماكبث وفقاً لأغراضه وأهدافه).

2ـ الأداء (Performance) :ـ

جاء في لسان العرب مصطلح الأداء على النحو الآتي " أدى الشيء أوصله "(6) . وجاء في المنجد "أسم مأخوذ من الفعل (أدى) بمعنى أوصل الشيء أو قضاه (الأداء) يعني القضاء أو الإيصال "(7) . والأداء اصطلاحاً يعرفه (جوردن) على أنَّه " القدرة على الإستجابة لمحرك تصوري"(8).

كما أنَّ الأداء المسرحي يُعرف على أنَّه " فن أبتكار الأوهام مع العناصر الحية المرتبة زمانياً "(9) . أما (الكسندر دين) فأنَّه يعرف الأداء المسرحي على أنَّه "إعادة خلق الشخصية من الحياة ونقلها إلى المسرح "(10) ، ويتبنى الباحث تعريف (الكسندر دين) تعريفاً إجرائياً.

الفصل الثاني

الفصل الثاني : ـ المبحث الأول : ـ ماذا يعني أداء الممثل.

كان وما يزال الممثل العنصر المهم في المسرح ، بدءاً من ظهوره في اليونان وحتى يومنا هذا ، ولإنَّه كذلك لابَّد له من امتلاك قدرة فائقة وغير طبيعية للتصدي لهذا الدور ، وتكمن القدرة في الأداء التمثيلي ، والبراعة في أداء الشخصيات ، ولأنَّ الأداء إعادة خلق الشخصية من الحياة ونقلها إلى المسرح ، فأنَّه يتطلب منه تطوير أجهزته الصوتية والحركية ، عن طريق التمرين المستمر للوصول إلى أفضل حالة ممكنة .

ولإنَّ مفهوم الأداء أختلف من عصر إلى آخر، وفقاً لمتطلبات الجمهور ، وطبيعة الحياة السائدة ، وظروف العرض على المسارح الكبيرة والواسعة ، لذا أمتاز الأداء في العصر اليوناني على عنصر الخطابة ، والتقليل من الحركة الجسدية ، إذ "كان هناك تنويع صوتي في الأداء وايقاع واضح بسبب الشعر ، وكانت الحركة واسعة وبطيئة ، وكانت الإيماءات قليلة وبسيطة ، ولم يلجأ الممثلون الى الجلوس إلاّ نادراً جداً ، والفعل الجسماني بين الممثلين نادر جداً "(11) ، إذ ظل هذا الأمر سائداً لمدة طويلة.

وبدا الأداء الخطابي واضحاً على طبيعة الأداء في العصر الروماني مع بعض الأختلاف البسيط ، إذ أنَّ مع اعتماد المسرح الروماني على التمثيل الإيمائي والبانتوماميم بحكم طبيعة العروض الهزلية التي كانت تقدم للجنود ، إلاّ أنَّ طبيعة الأداء العام للممثل ظل محكوماً بالخطابة ، إذ أنَّ (سنيكا 4) (Seneca ق.م ـ 65 م) كان " يرى أنَّ الشخصية المسرحية لم تكن إلاّ أداة لحمل الأفكار الأخلاقية ، كما كان الفعل (Action) فيها عنيفاً ، والنظم موضوعاً بما لا يوائم حاجيات الإلقاء الخطابي المبالغ فيه"(12).

أما في العصور الوسطى والفترة الدينية إذ بقيَّ الأداء أسيراً للوعظ والحكمة والخطابة ، ولاسيّما بعد أنْ استقطبت الكنيسة لبعض الممثلين ليقدموا المسرحيات الأخلاقية ، والمعجزة ، والأسرار ، والفواصل .

لكن عصر النهضة شهد تطوراً ملحوظاً في الأداء التمثيلي ، بعد النهضة الشاملة بجميع الفنون ولاسيّما المسرح ، إذ أضافت (كوميديا دي لارتا) أداءً تمثيلياً ارتجالياً جديداً ، وكانت لمسرحيات شكسبير الأثر الفاعل في تطوير الأداء التمثيلي لما تحمله الشخصيات من أبعاد نفسية ، وفلسفية ، وواقعية ، لكن الخطابة ظلت العنصر السائد .

وفي القرن الثامن عشر أخذ الأداء التمثيلي يأخذ نسقاً جديداً ، ولاسيّما بعد قيام الممثلين أنفسهم بتكوين فرق مسرحية ، وباتوا يتصدون لأدوار البطولة فيها ، وتقديم أنفسهم عن طريقها ، كما ساعد ذلك في ظهور ممثلين عظام مثل (توماس بيترتون) ، و (ديفيد غاريك 1717 ـ 1779) الذي ذهب بعيداً حين قال " الشخص الذي لا يعتمد كلياً على الظروف المحسوبة ، ليثير المشاعر لا يكون قادراً على أنْ يكون ممثلاً ، ويضيف أنَّه من ناحيته هو كان يستطيع التحدث مع عمود بنفس الأحاسيس ، والتعبير الذي يتحدث به الى أجمل (جولييت) وجدت تحت السماء"(13).

زمن ثم وبعد مجيء المسرح الطبيعي والواقعي حتَّم أداءً مختلفاً تماماً ، إذ أصبح الأداء التمثيلي يقترب من الحياة ، ليكون أكثر تأثيراً وصدقاً .

ومن ثم جاءت الاتجاهات الفكرية المختلفة لتلقي بظلالها على شكل المسرح بشكل عام ، وعلى الأداء التمثيلي بشكل خاص مثل التعبيرية ، والرمزية ، والدادائية ، وغيرها ، لينتج لنا مسرح العبث واللامعقول ، والقسوة ، والمسرح الفقير ، وهكذا ليظهر لنا أشكال مختلفة اثرت وأضفت أداءً تمثيلياً جديداً.

جميع هذه الابتكارات الجديدة جعلت من الأداء يختلف من مرحلة إلى اخرى ، ليواكب ويناسب الشكل والزمن التي ظهرت فيه الأختلافات والتجديدات ، ولهذا السبب كان لازماً على الأداء ، التنوع ، والاختلاف ليضمن التواصل ، والتأثير ، والدهشة التي تحقق الأبداع والأستمرارية والجمال.

يمر أداء الممثل على المسرح بمرحلتين :

أولهما : ـ مرحلة التشخيص ، ويقصد بها تعرفه على صفات الشخصية التي يمثلها ، وأبعادها ، وأهدافها ، ودوافعها ، وأفعالها ، وعلاقتها بالشخصيات الأخرى ، ومصدر المعلومات أولاً النص المسرحي ، وثانياً تخمينات المخرج والممثل.

ثانيهما : ـ مرحلة التحويل ، ويقصد تحويل صفات الممثل الخاصة إلى صفات الشخصية التي يمثلها ، وفقاً لمعظم مدارس التمثيل والانتاج المسرحي ، ويقصد بهذه المرحلة أيضاً أنْ يحول الممثل البعد الطبيعي ـ الجسماني ـ والبعد الإجتماعي ، والبعد النفسي للشخصية لتحل محل أبعاده كممثل .

ولعل من البديهي القول أنَّ للممثل مهمات ثلاث رئيسة هي : ـ

1. محاكاة الهيأة الخارجية للشخصية ، أيّ أحداث التغيير الأساسي في الصوت ، وفي الجسم ، بإنتحال صوت الشخصية وجسمها بدلاً من الأبقاء على صوته كممثل وجسمه . وهنا لابَّد من الإشارة غلى أنَّ الممثل في هذه المهمة يمر بتغييرات صوتية وجسمانية ثانوية ، تلك التي تحدث لصوت وجسم الشخصية عبر مسار المسرحية ، وعلى وفق المواقف المتغيرة فكرياً ، وشعورياً ، وعاطفياً (14).

وعلى سبيل المثال أنَّ صوت وجسم شخصية (عطيل) كانت دائمة التغيير لدى أيّ ممثل عراقي ، إذ لابَّد من أن يحدث التغيير الأساسي عند أداءه للدور ، كما أنَّ (عطيل) يمر بمواقف مختلفة فكرياً وشعورياً وعاطفياً عدّه ، فهو أولاً يمر بموقف مواجهة والد (دزدمونة) حينما يندد به (ياغو وردريغو) من بداية المسرحية ، ويمر بموقف مختلف حينما يلتقي بزوجته (دزدمونة) ، وآخر حينما يقوم (ياغو) بدس سموم الغيرة في نفسه وهكذا.

2. محاكاة الحياة الداخلية للشخصية : ويقصد بالحياة الداخلية كل ماله علاقة بالغرائز ، والاحاسيس ، والمشاعر ، والإنفعالات ، والعواطف ، وما يخص الوعي واللاوعي . وبالطبع فأنَّ تلك المهمة ليست سهلة بالنسبة للممثل ، لكونها لا تتعلق بتغييرات جسمانية ، وأنَّما بالتغييرات النفسية التي لا يمكن إكتشافها إلا بالدراسة المعمقة للدور ، وتحليله تحليلاً دقيقاً ، وقبل ذلك تحليل النص المسرحي بمعاني كلماته الظاهرة ، ومعانيها المختلفة ، ونغمات تلك الكلمات وإيقاعاتها ، إذ أنَّ كل ذلك يؤثر في إيصال المعاني المطلوبة من الممثل(15).

3. المهمة الثالثة التي على الممثل أنْ يوصلها إلى المتفرج أفكار مؤلف النص وثيمة ذلك النص ، أو رؤية المخرج ومقولته ، ولا يتم ذلك إلا بتوصيل المعاني المطلوبة ، وتحقيق المهمتين الأولى والثانية ، ولإنَّ الهدف الأساسي من كل عرض مسرحي إيصال الفكرة الأساسية للجمهور ، أو ما يسمى (الثيمة) والتمثيل أحد وسائل إيصالها يضاف إلى ذلك الزي ، والمنظر ، والإضاءة ، وغيرها من عناصر الإنتاج المسرحي.

لا يستطيع الممثل أنْ يؤدي دوره بإتقان إلاّ إذا حقق عدداً من الشروط نذكر منها أولاً ـ المرونة الجسدية والصوتية والإسترخاء وتطوير قدرة الممثل على التخيل والمرور بتجربة الملاحظة المباشرة لسلوك الأشخاص في الحياة اليومية ، ومن ثم توسيع رقعة معلوماته ومعارفه التاريخية ، والفلسفية ، والمعرفية ، والفنية.

أقترح (ستانسلافسكي) على الممثل عدداً من الوسائل التي تعينه في أداءه ، ولاسيّما أثناء التمارين المسرحية ، ومن تلك الوسائل الرجوع إلى (الظروف المعطاة) أيّ الظروف التي تحيط بالشخصية التي يمثلها الممثل أعتماداً على طروحات نص المؤلف ، أو نص العرض . ومنها أيضاً إستعمال (لو) الافتراضية التي تعني تساؤل الممثل مع نفسه لو كنت في موقف الشخصية ماذا أفعل ؟ ولماذا أفعل ؟ وكيف ؟. ومنها ايضاً الرجوع إلى (الذاكرة الإنفعالية) ، حينما يستعصي الممثل الأداء في موقف معين ، وكل ذلك يدعو الممثل إلى أنْ يتكيّف لظروف الشخصية التي يمثلها ، وأنْ يبتعد عن ظروفه الخاصة(16).

عبر تقاليد المسرح في العالم عموماً ، والعالم الغربي في الأخص تطور نظامان أساسيان لفن الأداء التمثيلي الأول ، النظام التقني ـ الفرنسي ، ويعتمد على التغير في المظهر الخارجي للممثل للأقتراب من المظهر الخارجي للشخصية ، وأستمر العمل بهذا النظام لمدة طويلة عبر العصور إلى أنْ ظهرت المدرسة الواقعية ، وبعدها ظهرت الواقعية النفسية التي دعى إليها (ستانسلافسكي) في طريقته المعهودة.

وصل هذا النظام التقني ـ الفرنسي إلى ذروته في القرن الثامن عشر على يد فطاحل الممثلين الايطاليين والانجليز . وقام (فرانسوا دلسارت) في النصف الثاني من القرن التاسع عشر بتنظيم مبادئ وتقنيات هذا النظام الذي نسب لكل عضلة علاقة بالحالة النفسية للشخص ولكل ايماءة ، ووضعيات جسمانية معناها العاطفي(17).

والنظام الثاني النظام النفسي ـ الروسي الذي أعتمد الدوافع الداخلية للإنسان ، وعدّها هي الأساس في التغيير الخارجي من فعل وحركة وكلام (18) .

فالأداء القاسم المشترك لجميع عناصر العرض المسرحي ، والذي عن طريقه يتم تصدير العرض ، وديمومته ، وجماله .

الفصل الثاني : ـ المبحث الثاني : تحليل شخصية (ماكبث).

حينما يريد الممثل أنْ يتهيأ لتمثيل دور معين في مسرحية معينة مهما كان نوعها ، أو أسلوب كتابتها ، أو نوعية موضوعها ، فعليه قبل كل شيء أنْ يحلل النص المسرحي بكامله أولاً ، ومن ثم يحلل المعاني الظاهرية لكلماته والمعاني الخفية ، ومن ثم يحلل أنغام الكلمات والجمل التي تحتويها ، وأخيراً يحلل إيقاع الجمل أو الكلام ، لإنَّ لكل من تلك الفقرات تأثيراً في المعاني والدلالات التي يمكن لأداء الممثل أنْ يبثها إلى المتفرج . إذاً النص المصدر الرئيس للمعلومات عن الشخصية ، وأنْ لم يجد الدارس أو الممثل ما يعينه في النص ، فيلجأ عندئذ إلى المقارنة مع شخوص الحياة اليومية ، أو مع الشخوص التاريخية ، وأنْ لم يعثر على شيء من المقارنة يلجأ إلى التخمين والإفتراض .

الخطوة الأولى التي على الممثل أنْ يخطوها في تحليل أيّة شخصية درامية التعرّف على الأبعاد الثلاثة للشخصية : البعد العضوي ـ الجسماني ، والبعد الإجتماعي ، والبعد النفساني ، والبعد الجسماني يعني هيأة الشخصية ، وتكوين اعضاء الجسم ، وشكلها ومدى صحتها أو علتها . والبعد الاجتماعي يعني المركز الذي تحتله الشخصية في المجتمع ووضعه العائلي ، ورصيده المالي ، وعلاقاته بالآخرين . والبعد النفساني يعني الحالة النفسية للشخصية وحالة قواه العقلية ، وكل ما يتعلق بالعالم الداخلي للإنسان من غرائز واحاسيس ، ومشاعر ، وإنفعالات ، وعواطف ، وبالتأكيد فأنَّ هذا البعد حاصل البعدين السابقين ، وبالتأكيد فأنَّ هذه الأبعاد الثلاثة تتأثر بعوامل البيئة والوراثة بدرجة واخرى .

(ماكبث) قائد عسكري أسكتلندي عاش في شمال انكلترا الجبلية الباردة ، وتجاوز منتصف العمر ، وهو قوي البنية وأستمد (شكسبير) أحداث المسرحية وشخصية (ماكبث) في القرن السادس عشر عن كتاب (وقائع اسكتلندا لوليم ستيوارت)(19).

(ماكبث) أبن عم الملك (دانكن) وهما حفيدا الملك (مالكولم)(20) . وهو القائد الشجاع الذي على علاقة جيدة مع رؤساءه ومرؤوسيه ، ولكنه أسير حبه لزوجته (الليدي ماكبث) ، ومحقق لطموحاتها وتطلعاتها إلى المرتبة الأعلى ـ العرش . لم يكن للزوجين أولاد لأسباب غير واضحة ، والمرجح أنْ تكون راجعة إلى أضطراب نفسي للزوجة لإنها تلمح بذلك في أحدى جملها فتقول:ـ

لقد كنت يوماً مرضعاً وأني لأعرف
مبلغ الحنو في حب الطفل الذي أرضع
لكنت ، وهو يبتسم في وجهي
انتزعت حلمتي من لثته الطرية وهشمت دماغه ،
لو أنني اقسمت أن أفعل ذلك
كما اقسمت أنت أن تفعل هذا(21)

والمرجح أن (الليدي ماكبث) لم تنجب الطفل لعيب فسيولوجي .

العلاقة الطيبة التي كانت لــ (ماكبث) مع الآخرين تغيرت تماماً حينما أقدم على أغتيال الملك (دانكن) ، إذ أصبح موضع ريبة من قبل الآخرين ، بل نفسه أخذ يرتاب من الآخرين.

كان القائد (ماكبث) شجاعاً ، ومقداماً ، ومستقيماً ، ومستقراً نفسياً قبل أنْ يتغذى بالطموح غير المشروع الذي جاء بتحريض من الساحرات أولاً ، وبتحريض من (الليدي) ثانياً ، وأخذت نفسه تراوده على أنْ يعتلي العرش يوماً ما ، ويحل محل أبن عمه (دانكن) ، وهكذا مرَّ بمرحلة التفكير والتردد إلى أنْ تحول إلى مرحلة التصميم وتنفيذ مقتل الملك (22).

وبعد ذلك الحدث الفضيع تلَّبسه الاضطراب والأكتئاب الناتج عن عظم جريمته وذلك لم يكن من طبيعته ولا يمكن أن يكون كذلك لسببين :

الأول أنَّ الأحساس بالجرم أقوى فيه من الأحساس
بالفشل كما هو ، أنَّ الاكتئاب يبقيه في غمرة قلق مستديم
، والآخر أنَّ الطموح وحب النفوذ وغريزة السيطرة من ماكبث
أقوى من أنْ تسمح له بالتخلي ، ولو شعورياً ، عن النظر
بالعجالة التي من أجلها جعل هدوء باله
مشحوناً بالأمن والأحقاد(23)

قضَّتْ جريمة (ماكبث) مضجعه ومضجع زوجته " وعند النوم طردت رؤى الرعب وسادته كل راحه"(24).

ويستمر (ماكبث) بجرائمه بألم وعلى مضض كما لو كانت تلك الجرائم ـ مقتل (بانكو) ، ومقتل عائلة (مكدف) ـ وكأنها واجب مفروض عليه أنْ يتمه ، ولا يستطيع الخلاص منه ، ودفعه خوفه من الآخرين في أنْ يزيحه عن العرش ، أو يقتلوه راح يقتل الآخرين ، وهكذا يغرق بالدم هو و (الليدي) ، الدم الذي لا يمكن إزالته من أيديها التي تلطخت به ، وحتى العطور العربية لا تزيل رائحته .

كان دافع الطموح سبب الجريمة الأولى ، ولكن دافع الخوف سبب الجرائم الاخرى ، فقتل المرافقين ، ومجزرة عائلة (مكدف) ، وذلك الخوف وليد الذنب(25).

الصراع في مسرحية (ماكبث) صراع داخلي أكثر من أنْ يكون خارجياً ، فلا خصم لشخصية (ماكبث) غير نفسه ، أنَّه صراع من أجل السلطة والعرش .

لم يبقَ في عالم (ماكبث) هامش للحب أو للصداقة ولا للرغبة ، أو بالأحرى الشهوة ، والتي هي أيضاً تسمى بفكرة الجريمة(26).

(ماكبث) كالمهووس جنسياً ولكنه مهزوم ، جرائمه تعيقه من أشباع رغبته الجنسية .

ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات : ـ

في ما يأتي المؤشرات التي أسفر عنها الأطار النظري : ـ

1. تحوّل أداء الممثل لأيّة شخصية درامية لابّد من التغيرات الجسمانية والصوتية الخارجية ـ أيّ التغير الشكلاني في المظهر الخارجي ، مما دعى إلى نوع من الكلائشية في الأداء يتبعها الممثلون محاكين أسلافهم ، كما أنَّ هناك تأثير للمحركات النفسية الداخلية على المظهر الخارجي ، مما يدعو إلى التنوع في الأداء نسبة إلى الشخصية على أختلاف أنواعها وأبعادها.
2. يمر أداء الممثل لأيّة شخصية درامية بمرحلتين : الأولى مرحلة التشخيص ، أيّ تعرف صفات الشخصية التي يمثلها الممثل وأبعادها الطبيعية ، والإجتماعية ، والنفسية . والثانية مرحلة التحويل أيّ تحويل صفات الممثل الذات وأبعاده إلى صفات وأبعاد الشخصية.
3. يمر الممثل وهو يمثل أيّة شخصية درامية بمتغيرات أساسية ، وآخرى ثانوية في الجسم والصوت والمشاعر والإنفعالات وهي : المتغيرات الأساسية التي تتعلق بالدور أو الشخصية ككل . والمتغيرات الثانوية ـ أيّ التالية التي تتعلق بتغير المواقف التي تمر بها الشخصية في طريقها إلى تحقيق هدفها ، وفي علاقاتها مع الشخصيات الآخرى.
4. شخصية (ماكبث) قائد عسكري قوي البنية متحمس وشجاع ، وذو خيال واسع ، وهو ابن عم للملك (دانكن) وأحد أقاربه ، وتتحول شخصيته من حسن الخلق والزهد والطيبة والكرم إلى شخصية قلقة ، طموحة ، جشعة بفعل المؤثرات الخارجية ـ بنبوءة الساحرات وتحريض زوجته ، ومن ثم إلى مجرم دموي يغرق في دماء الآخرين حتى أقرب الناس إليه ، ويخشى أنْ يفقد العرش في أيّة لحظة ، إذ يصيبه الاضطراب ، ويصل إلى حد الجنون ، وأصبح حتى لا يستطيع النوم مطمئناً ، وتظهر تلك الملامح على أداء الممثل في حركته ، وصوته ، ومشاعره ، وإنفعالاته ، لإنَّ صراعه داخلي.

الفصل الثالث

مجتمع البحث :ـ

يشمل البحث الممثلين الذين مثلوا شخصية (ماكبث) في مسرحية (ماكبث) للكاتب الإنجليزي (وليم شكسبير) ، وفي العروض التي إخرجها المخرجون العراقيون ضمن حدود البحث الزمنية والمكانية .

عينة البحث :ـ

عينة البحث نفسها مجتمع البحث في عروض مسرحية (ماكبث) التي اخرجها (عبد المرسل الزيدي) عام 1979 ، والتي إخرجها (شفيق المهدي) عام 1989 ، والتي إخرجها (صلاح القصب) عام 1999.

منهج البحث :ـ

يتبع الباحث المنهج الوصفي في تحليله لأداء الممثلين في مسرحيات العينة .

أداة البحث:ـ

يستعمل الباحث الملاحظة المباشرة كأداة للوصف والتحليل مستنداً إلى مؤشرات الإطار النظري .

تحليل العينة : ـ

أولا :ـ

- **مسرحية :- (ماكبث)**
- **تأليف :- (وليم شكسبير)**
- **اخراج :- عبد المرسل الزيدي**
- **انتاج :- قسم الفنون المسرحية /كلية الفنون الجميلة/ جامعة بغداد**
- **مكان العرض :- المسرح التجريبي في كلية الفنون الجميلة**
- **تاريخ العرض :- سنة 1979 ميلادية .**
- **الممثل الذي مثل شخصية (ماكبث) : -كاميران رؤوف .**

حاول الممثل (كاميران رؤوف) تطبيق توجيهات المخرج في أداءه لدور (ماكبث) ، للظروف المعطاة ، والتي قدمها (شكسبير) في نصه ووفقاً لرؤية المخرج ومقاربته الإخراجية الأمينة على أفكار المؤلف .

حرص الممثل (كاميران رؤوف) من الأقتراب من شخصية (ماكبث) الذي دفعته تنبؤات الساحرات ، وحث زوجته للصعود إلى عرش الملك ببناء أبعادها الثلاثة العضوية ، والإجتماعية ، والنفسية . عضوياً أو جسمانيا كان الممثل يحاول أنْ يؤدي الدور معطيا عظامية الشخصية وقوتها وبنيتها الصحية وقامته المتعاظمة ، واجتماعيا كان الممثل يحرب أنْ يكون محبوباً من قبل الآخرين ومتواضعاً أمام الملك ومضفايا له ومحبا للخير في البداية ، ومن ثم الأندفاع نحو الشر في آخر المطاف . نفسياً أستطاع الممثل أقناع المتفرجين بتحوله نحو الرغبة في الجلوس على كرسي العرش وأظهار تشبعه بتلك الرغبة وانجرافه غير المتعقل نحو الوصول إلى الهدف .

كان الممثل (كاميران رؤوف) متقمصاً في أداءه لدور (ماكبث) وبالدرجة الأولى ، لإنَّ سِنّه وهو مازال طالبا في الدراسات الأولية أقل بكثير من سن الشخصية . ولإنَّ طبيعته الجسمانية ، وهو من أصول كردية تكاد تقترب من الطبيعة الجسمانية للدور ، ولإنَّ علاقاته الإجتماعية وهو غير متزوج أثناء فترة أداءه للدور ، تختلف تماما مع علاقة (ماكبث) الإجتماعية وبالأخص مع زوجته (الليدي) إذ كان يبتعد الممثل إجتماعيا عن الوضع الإجتماعي للشخصية ، وكان يحاول الأقتراب من الوضع الجديد . وبالطبع فقد كان الممثل (كاميران رؤوف) متبنياً لحالة التقمص في محاولة التحولات النفسية التي تمر بها شخصية (ماكبث).

وبالطبع فأنَّ تحليل المخرج (عبد المرسل الزيدي) للنص ، ودقته في توضيح معالم شخصية (ماكبث) وأبعادها ، وعلاقاتها ، وأهدافها ساعدت الممثل (رؤوف) في محاولته للأقتراب من شخصية (ماكبث) القائد العسكري أولاً والملك الطموح ثانياً ، والقاتل المكره نفسياً على فعلته الشريرة ثالثاً .

كان الممثل (كاميران رؤوف) يبحث في أيجاد الطبقة الصوتية المناسبة التي يؤدي بها حوارات (ماكبث) باستعمال الطبقة الصوتية الخشنة . ولم يكن الممثل يلجأ إلى التحول الجسماني لوجود التشابه في البنية الجسمانية – عضلياً ومفصلياً – مع البنية الجسمانية لشخصية (ماكبث) في ما عدا كبر السن . إذ تركز الأداء على الناحية الصوتية أكثر من الناحية

الجسمانية ، و ساعده في ذلك توجيهات المخرج في أعطاء المعاني الظاهرية للكلمات والمعاني المستترة والنغمات الخاصة والإيقاع الذي يميل إلى الثقل والقوة والطاقة المخزونة والحركات المتعرجة التي تتناسب مع دوافع الشخصية وترددها في البداية ، ولاسيّما عند الأقدام على قتل الملك (دانكن) ، ودخولها في مهاوي الخوف ، ومن ثم إندفاعها نحو قتل من يشك في معارضته له .

كان في أداءه لمقطع (أهذا خنجر يلوح لي متجه المقبض نحو يدي ...) متناسباً مع دوافع الخوف والتردد والجبن والدخول في دوامة تقض مضجعه ، إذ كان وقع جريمة قتل الملك بادياً بشكل واضح في أداء الممثل مما جعل الجمهور في محنة فلا يتعاطف معه ، ولا يقف ضده ، إذ أستطاع (رؤوف) أنْ يحقق جانباً من رؤية المخرج .

وعلى الرغم من تمسك المخرج بمعطيات النص ومحاولته تحقيق الدقة التاريخية في المنظر والملبس وحسب ، بل في الأداء التمثيلي أيضاً ، إذ يمكن للباحث القول بأنَّ مقاربة المخرج لا يمكن عدها تقليدية ، بل يمكن وصفها مقاربة طليعية ، ولاسيّاً في المنظر ، وهو عبارة عن تاج الكبير ، فضلاً عن الأداء التمثيلي ، وأختيار (كاميران رؤوف) لتمثيل الدور.

ثانيا :ـ

- **مسرحية : - (ماكبث)**
- **تأليف : - (وليم شكسبير)**
- **اخراج : - شفيق المهدي**
- **انتاج : - الفرقة القومية للتمثيل**
- **مكان العرض : - مسرح الرشيد**
- **تاريخ العرض : - سنة 1989 ميلادية**

الممثل الذي مثل شخصية (ماكبث) : - حكيم جاسم

حاول المخرج (شفيق المهدي) أنْ يدخل مدخلاً جديداً وليس تقليدياً في مقاربته للمسرحية الكلاسيكية والرومانتيكية (ماكبث) وفقاً لفرضية شكلتها رؤيته الإخراجية إذ يقول أنَّ هناك فريقين للعبة الجودو والكراتيه يتباريان ويتخاصمان أويتصارعان : الفريق الأول ممثلاً ب (الليدي ماكبث) مدرباً و (ماكبث) لاعباً ، والفريق الثاني (بانكو) ، وفي الملك (دانكن) ، وبناءاً على تلك المقاربة لم يستعمل المخرج ديكور في تمثيل القلعة ، أو قصر (ماكبث) ، بل فضاءاً مفتوحاً ، واستعمل منظر (السلم) الذي يستعمل لتبديل وتعديل أجهزة الإضاءة في المسرح كبؤرة للمكان ، ولموضع الصراع والأستحواذ .

وقام المخرج (المهدي) أيضاً في توجيه حركة الممثلين على خشبة المسرح وفقاً لجانب من تقنيات اللعبة وليس وفقاً لدوافع الشخصيات وأهدافها وعلاقاتها ، وأنَّ مثل هذه الفرضية غير المألوفة تحتم أداء ممثل دور (ماكبث) أنْ يتسم بطابع اللعب أكثر الشخصية الدرامية – التراجيدية للقائد (ماكبث) ، والذي له أبعاده الخاصة التي تختلف تماماً عن أبعاد أيّ لاعب جودو وكاراتيه .

وبناءاً على ذلك كان أداء الممثل (حكيم جاسم) جديداً لكونه يبتعد بدرجة وآخرى عن معطيات النص وظروفه المعطاة ، وأبعاد الشخصية ، وأهدافها ، ودوافعها ، وأفعالها ، وعلاقاتها مع أنَّ الحوار يؤكد عكس ما يظهر للعيان . أفترض المخرج (المهدي) ظروفا آخرى للعرض مع الأبقاء على أحداث النص الأصلية ، وكل ذلك ترك أثره على أداء الممثل . فلم يظهر لنا البعد العضوي – الجسماني – ل (ماكبث) وحل مكانه بعداً جسمانياً للممثل نفسه ، وعلى الرغم من أرتداءه بدلة الجودو ، فكانت مرونة أكثر من الصلابة وخفة أكثر من القوة ، وترهلا أكثر من التماسك.

ومن الناحية الإجتماعية أبتعد أداء الممثل تماماً عن طبيعة المركز الاجتماعي لشخصية (ماكبث) ولاسيّما مع زوجته ، وباتت علامات اللامألوف في تلك العلاقة والتناقض بين مايقال وما يفعل .

ومن الناحية النفسية ظهر التناقض أيضا في تردد (ماكبث) ، وفي خوفه وفي أندفاعه بشكل مخالف لمعطيات الدور ومتطلباته.

كان الأداء الصوتي هو الآخر لا يتطابق مع مقتضيات شخصية (ماكبث) ، وطموحاته ، وإنجرافاته ، وتحوله من متردد خائف إلى مقدام متجبر ، وكان لطبيعة صوت الممثل وطبقته الوسطى أثرها في ذلك ، فقد ظلت الطاغية على الأداء .

وكان الأداء الجسماني – الحركي لا يتطابق هو الآخر مع مقتضيات شخصية (ماكبث) ، وكان للبدلة التي يرتديها الممثل أثرها في طبيعة حركته ، وفي طريقة تسلقه السلم (السقالة) ، ولكنها تتناسب وفرضية ، أو رؤية المخرج .

ويبقى التساؤل عن التكييف الفني في المقاربة الإخراجية وعلى وفق الفرضية التي أعتمدها المخرج (المهدي) ، وعن مدى أحقيتها وصدقيتها ، ومن ثم مدى أقتناع المتفرج بها ومدى أقتناع الممثل بها أيضا لكي يتم بعد ذلك أقناع المتفرج بالأداء التمثيلي ، ويبدو أنَّ مبررات تلك الفرضية ضعيفة إلى درجة أنَّها أثرت على ضعف في أداء الممثل ، بل وأداء الممثلين الآخرين معه ، فالصراع في (ماكبث)كامناً في نفس الشخصية فضلاً عن تقدمها نحو النهاية . أما الصراع في لعبة الجودو والكاراتيه صراع خارجي ، جهتين المفروض أنَّها متكافئتين في القدرة والكفاءة والقوة .

جاء أداء الممثل (حكيم جاسم) لدور (ماكبث) متوسطاً لا يبعث عن الإثارة التي كان تتطلبها ظروف الشخصية التراجيدية .

وما يمكن تأشيره في الأداء للممثل (حكيم جاسم) هو الإيقاع السريع والمرن والمتلون الذي يختلف بدرجة ، أو آخرى عن الأداء المعهود لشخصية (ماكبث).

ثالثا :ـ

- **مسرحية : - (ماكبث).**
- **تأليف : - (وليم شكسبير).**
- **اخراج : - صلاح القصب.**
- **انتاج العرض : - قسم الفنون المسرحية /كلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد.**
- **تاريخ العرض : - سنة 1999 ميلادية.**

الممثل الذي مثل شخصية (ماكبث) : - عبد الصاحب نعمة.

كعادة المخرج (صلاح القصب) في منحاه في ما يعرف بمسرح الصورة ، لا يلتزم بمعطيات المؤلف في نصه المسرحي ، ويقوم بحذف مقاطع كبيرة منه ، بل ربّما يحذف شخوصا أيضا ، وفي مسرحية (ماكبث) فعل الفعل نفسه إذ حذف وغيّر ، وأدت التغييرات الى عدم التفريق بين هذه الشخصية وتلك ، فلا تدري من هو الملك (دانكن) ، ومن هو (بانكو) ، ومن هو (ماكدف) إلا عن طريق الحوار الذي يلقونه ، وبقيت شخصيتا (ماكبث) و (الليدي) معَرفتين عن طريق الحوارات والمشاهد والأفعال التي يؤديانها .

يمكن القول بأنَّ (القصب) يهتم بالشكل المسرحي ، أو بالصورة المسرحية ، أو بالجانب المرئي منها أكثر مما يهتم بالجانب السمعي ، والكلام والأداء الصوتي للممثلين . وهو يوفر أجواء خاصة تجتذب أبصار المتفرجين . وبناءاً على ذلك لا يهمه مضمون المسرحية بقدر ما تهمه الصور ، ولا تهمه كيانات الشخصيات وأبعادها ، وأهدافها ، وأفعالها ، وعلاقاتها بقدر مايهمه وجودها كأجسام متحركة داخل الصورة المسرحية.

وبناءاً على ماجاء في أعلاه فأنَّ أداء الممثل (عبد الصاحب نعمة) لم يكن متطابقاً ما أراده (شكسبير) من الشخصية ، وما رسمه لها من أبعاد جسمانية وإجتماعية ونفسية ، بل ظلت ذاتية الممثل (نعمة) المهيمن على الدور ، إذ خرج أداء الممثل الراحل عن إطار التقليد وظل في إطار تقنيات المسرح الملحمي التي تفترض من الممثل أن يروي ولا يشخص ، أنْ يقدم الشخصية ولا يتقمصها ، ولا يوهم المتفرجين بأنَّه (ماكبث) الشخصية الشكسبيرية التراجيدية التي لعبت في سلوكها الأهواء والإيحاءات – إيحاءات الساحرات ، وأهواء الليدي زوجته . -

هكذا لم تظهر مظاهر التشخيص والتحويل على أداء (نعمة) ، ولم تتوضح معالم الشخصية على الرغم من محاولاته المجهدة في أقناع المتفرجين بأنَّه (ماكبث) ، وسرى هذا الحال ممثلة دور(الليدي) وعلى بقية الممثلين . ولم تتوضح لدى الممثل التغييرات الجسمانية والصوتية المطلوبة لشخصية (ماكبث).

نعم ظل الممثل (عبد الصاحب نعمة) جسماً متحركاً داخل الصور المسرحية المتعاقبة ، ويستطيع الباحث أنْ يؤشر غياب التحليل الدقيق للنص الشكسبيري وشخوصه وأحداثه ، لإنَّ المخرج (القصب) لا يعطي للتحليل وقتاً كافياً ، و لا أهمية ضرورية ، لإنَّ المهم لديه وكما ذكر سلفا الشكل المسرحي وليس المضمون .

نتائج البحث :ـ

وعن طريق تحليل عينة البحث توصل الباحث للنتائج الآتية : ـ

أولا : - ظهر أنَّ ممثلاً واحداً لدور (ماكبث) في مسرحية (ماكبث) التي إخرجت بأمانة لنص المؤلف ، والتي إخرجها عبد المرسل الزيدي ، ومثلها (كاميران رؤوف) حاول الوصول إلى أبعاد الشخصية الثلاثة وذلك بتوجيه من المخرج الذي تمسك بمعطيات النص ، أما الممثلان الآخران فقد أبتعدا بنسبة وأخرى عن الأبعاد الحقيقية لشخصية (ماكبث) ، أما بتبني أبعاد شخصيات آخرى أو الأبقاء على أبعاد الممثل نفسه.

ثانيا : - ظهر أنَّ جميع الممثلين في العينة إستعملوا النظام التقني ـ الفرنسي ، والنظام النفسي ـ الروسي ، وسلكوا سبل الفرق المسرحية المعروفة عالمياً والنظريات المطبقة فيها ومنها طريقة (ستانسلافسكي) ، أو نظرية المسرح الملحمي .

ثالثا : - يمكن القول بأنَّ الممثلين في العينة الذين خضعوا للتحليل خضعوا بدورهم لطروحات المدارس المختلفة للمسرح في العالم .

رابعا : - جميع ممثلي دور (ماكبث) في العينة لم يكونوا بسن مقارب لسن شخصية (ماكبث) إذ كان من الصعب التحويل جسمانياً وصوتياً .

الاستنتاجات : ـ

يمكن الوصول إلى الإستنتاجات الآتية : ـ

أولا : - الأداء التمثيلي لا يخرج عن نطاق النظام التقني ـ الفرنسي ، والنظام النفسي ـ الروسي في العرض المسرحي عموماً.

ثانيا : - ينصب الأداء التمثيلي على التشخيص والتحويل.

ثالثا : - يعتمد الأداء التمثيلي على أستبدال أبعاد الشخصية بأبعاد آخرى التي أفترضها المؤلف.

الهوامش : ـ

[1]ـ أبن منظور ، جمال الدين بن مكرم الأنصاري ، لسان العرب (القاهرة ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، م 1، ب ت) ص146.

2ـ القرآن الكريم ، سورة الإسراء ، الآية 9.

3ـ القرآن الكريم ، سورة التين ، الآية 4.
4ـ حلمي أحمد الوكيل ، أسس بناء المناهج (القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، 1987) ص116.
5ـ عبد الحافظ محمد سلامة ، الأتصال وتكنولوجيا التعلم (عمان ، دار البازوري العلمية للنشر والتوزيع ، 2000) ص56.
6ـ أبن منظور ، المصدر نفسه ، ص231.
7ـ لويس مصلوت ، المنجد في اللغة (بيروت ، المطبعة الكاثوليكية ، 1956) ص64 .
8ـ هايز جوردن، التمثيل والأداء المسرحي ، تر محمد سعيد (القاهرة ، مهرجان القاهرة الدولي ، ب ت) ص21 .
9ـ جوردن ، هايز ، المصدر السابق ، ص22.
10ـ الكسندر دين ، العناصر الأساسية لإخراج المسرحية ، تر سامي عبد الحميد (بغداد ، دار الحرية للطباعة ، 1974) ص83.
11ـ أدوين ديور ، أفاق وأعماق فن التمثيل ، تر : مركز اللغات والترجمة ـ أكاديمية الفنون (القاهرة ، اصدارات مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي العاشر ، 1998) ص59 .
12ـ شلدون تشيني ، تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة ، تر : دريني خشبة ، م :علي فهمي (القاهرة ، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والطباعة والنشر ، ب ت) ص98.
13ـ عقيل مهدي ، السؤال الجمالي (بغداد ، سلسلة عشتار الثقافية ، 2007) ص104.
14ـ ينظر : سامي عبد الحميد ، مدخل إلى فن التمثيل (جامعة الموصل ، دار الكتب للطباعة والنشر ، 2001) ص18 .
15ـ ينظر : سامي عبد الحميد ، المصدر السابق ، ص46 ـ 51.
16ـ ينظر : سونيا مور ، تدريب الممثل بطريقة ستانسلافسكي ، تر : سامي عبد الحميد (بغداد ، مكتب المصادر ، ب ت) ص43 ـ 44.
17ـ ينظر : ايفرت شريك ، وريجارد موريل ، تر : سامي عبد الحميد (بغداد ، دار الكتب والوثائق ، 2001) ص12 ـ 13 .
18ـ ينظر : المصدر نفسه ، ص14.
19ـ ينظر : كينيث ميوار ـ مقدمة مسرحية (ماكبث) ، تر : جبرا ابراهيم جبرا (بغداد ، دار المأمون ، 1986) ص27
20ـ ينظر : كينيث ميوار ، المصدر السابق ، ص68.
21ـ شكسبير ، ماكبث ، المصدر نفسه ، ص94 .
22ـ ينظر : برادلي ، التراجيديا الشكسبيرية ، ج2 ، تر : حنا الياس (القاهرة ، دار الفكر العربي ، ب ت) ص109
23ـ برادلي ، مصدر سابق ، ص142.
24ـ كينيث ميوار ، مصدر سابق ، ص28.
25ـ المصدر نفسه ، ص51.
26ـ ينظر ، بان كوت ، شكسبير معاصرنا ، تر : جبرا ابراهيم جبرا (بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 1980) ص137.

قائمة المصادر : ـ

1. القرآن الكريم.
2. أبن منظور ، جمال الدين بن مكرم الأنصاري ، لسان العرب (القاهرة ، الدار المصرية للتأليف والترجمة ، م 1) ب ت.
3. برادلي ، التراجيديا الشكسبيرية ، ج2 ، تر : حنا الياس (القاهرة ، دار الفكر العربي) ب ت.
4. تشيني ، شلدون ، تاريخ المسرح في ثلاثة آلاف سنة ، تر : دريني خشبة ، م :علي فهمي (القاهرة ، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة والطباعة والنشر) ب ت.
5. جوردن ، هايز ، التمثيل والأداء المسرحي ، تر محمد سعيد (القاهرة ، مهرجان القاهرة الدولي) ب ت.
6. حلمي أحمد الوكيل ، أسس بناء المناهج (القاهرة ، مكتبة الأنجلو المصرية) 1987.
7. دين ، الكسندر ، العناصر الأساسية لإخراج المسرحية ، تر سامي عبد الحميد (بغداد ، دار الحرية للطباعة) 1974.
8. ديور ، أدوين ، أفاق وأعماق فن التمثيل ، تر : مركز اللغات والترجمة ـ أكاديمية الفنون (القاهرة ، اصدارات مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي العاشر) 1998.
9. شريك ، ايفرت ، وريجارد موريل ، تر : سامي عبد الحميد (بغداد ، دار الكتب والوثائق) 2001.
10. شكسبير ، وليم ، مسرحية (ماكبث) ، تر : جبرا ابراهيم جبرا (بغداد ، دار المأمون) 1986.
11. عبد الحميد ، سامي ، مدخل إلى فن التمثيل (جامعة الموصل ، دار الكتب للطباعة والنشر) 2001.
12. عبد الحافظ محمد سلامة ، الأتصال وتكنولوجيا التعلم (عمان ، دار البازوري العلمية للنشر والتوزيع) 2000.
13. كوت ، بان ، شكسبير معاصرنا ، تر : جبرا ابراهيم جبرا (بيروت ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر) 1980.
14. مصلوت ، لويس ، المنجد في اللغة (بيروت ، المطبعة الكاثوليكية) 1956.
15. مور ، سونيا ، تدريب الممثل بطريقة ستانسلافسكي ، تر : سامي عبد الحميد (بغداد ، مكتب المصادر) ب ت.
16. مهدي ، عقيل ، السؤال الجمالي (بغداد ، سلسلة عشتار الثقافية) 2007 .

Initial evaluation to the performance of the Iraqi actors playing The role of (Mackbeth)

Mudhafer kadhim mohammed

Abstract

From 1979 to 1999 several theatricl groups had produced (Mackbeth) by shakespear which were directed by different director and the role being played by different actors. So the questions are:

How did those a Iraqi actors approach that character by their performance? Did they interpret the character Truelly as the poet wanted to be.

The researcher aims to find out the true performance by the actor who impersonate (mackbeth) as a wicked personality, who had un rational ambition. The researcher also aims to expose the style of acting fallowed by the Iraqi actors in that play.

In chapter of review of literature, The researcher discusses the weaning and procedure of the actor performance which include characterization and transformation. He also discusses the three dimention of any charater in the theatre – the physical, the social, and the by chological. Chapter two includes analysis of (Mackbeth) personality according to the perspective.

In chapter three of this research the researcher analyzes the sample including three production of (Mackbeth), the first was directed by Mursil ALzaidy, the second was directed by Shafik Mehdy, the third was directed by Sallah AL-Kassab. All those directors are instructors at the Department of theatre Ail- College of Fine Art, university of Baghdad.

The researcher Concludes that only the first actor (Kamiran Rauof) approached the vole of (Mackbeth) quite well and had given the other two were far from the true perspective because they had not taken the three dimensions of the character in mind.