مجلة جامعة بابل للعلوم الإنسانية، المجلد ٢٦، العدد ٩: ٢٠١٨.
Journal of University of Babylon for Humanities, Vol.(26), No.(9): 2018.

# Shakespeare's Speech and its Manifestations in the Iraqi Theater

**Shaker Abdul Al Theem Jaafar**
*College of Fine Arts /University of Qadisiyah*
a.shaker@yahoo.com
**Hassan Kazem Khudair**
*Directorate General of the education of Babylon*

**Submission date**:27 /9/2018 **Acceptance date**:17/10/2018 **Publication date**: 27/12 /2018

## Abstract

Shakespeare, through his scriptural production, has prepared a format for the formation of other texts for many of the world theater writers. They are either reciting, reciting or rephrasing their theatrical texts in accordance with the contemporary requirements of the environment, society and cultural mold in which they lived. However, developments in all social revolutions have led to the development The scriptural discourse as well as theatrical presentation, especially after the official appearance of theatrical director, which is an example of the developments of the literal output, based on currents of modernity, the directors directed to hit the epic and the sanctity of theatrical text leap in the space of the draft presentation so it has emerged concepts including the text of the author and text The director, who is the text of the presentation containing his vision of the director, which made the contemporary director finds in Shakespeare's texts the play directly and live material and expressive and adapted to the social culture from which to start the establishment of theatrical play, so came the board of research in all chapters subject to the mechanism of theatrical director From the Shakespearean textbook and by bypassing the contemporary playwright himself.

**Keywords**: speech, appearances, contemporary, evolution, directing

# الخطاب الشكسبيري وتمظهراته في النص المسرحي العراقي

**شاكر عبد العظيم جعفر** **حسن كاظم خضير**
*جامعة القادسية /كلية الفنون الجميلة* *المديرية العامة لتربية بابل*

## الخلاصة

عدّ شكسبير ومن خلال انتاجه النصي نسقاً لتشكيل نصوص أخرى لعديد كتاب المسرح العالمي وهم أما يقتبسون أو يولفون أو يعيدون صياغة نصوصه المسرحية وفق متطلبات معاصرة تخص البيئة والمجتمع والقالب الثقافي الذي كانوا يعيشون فيه، الا ان التطورات التي طالت الكل الاجتماعي الثورات الفكرية قد أدت الى تطور الخطاب النصي وكذلك العرض المسرحي لاسيما بعد الظهور الرسمي للمخرج المسرحي، وهو عبرة تطورات حرفية الاخراج بناءً على التيارات الحداثوية فقد عمد مخرجون الى ضرب مألوفية وقداسة النص المسرحي الراكزة في الفضاء الاخراجي للعرض لذلك فقد ظهرت مفاهيم منها نص المؤلف ونص المخرج الذي هو نص العرض الحاوي على رؤياه الاخراجية، الامر الذي جعل المخرج المعاصر يجد في نصوص شكسبير المسرحية وبشكل مباشر مادة حية ومعبرة ومتوائمة مع الثقافة الاجتماعية التي ينطلق منها في تأسيس عرضه المسرحي، لذلك فقد جاء متن البحث في كافة فصوله خاضعاً لآلية استفادة المخرج المسرحي من المدونة النصية الشكسبيرية ومن خلال تجاوز المؤلف المسرحي المعاصر نفسه.

**الكلمات الدالة:** الخطاب، تمظهرات، المعاصرة، التطور، الاخراج

by University of Babylon is licensed under a Journal of University of Babylon for Humanities (JUBH)
Creative Commons Attribution 4.0 International License

## ١- الاطار المنهجي للبحث

### ١-١ مشكلة البحث

لقد انمار النص الشكسبيري بكونه أداة تأويلية لا تركن إلى معنى محدد بذاته بل يمكن أن يخضع لتأويلات عده ومتنوعة، وهذا الأمر جعل من المدونة الشكسبيرية محط أنظار كتاب المسرح وكذلك مخرجيه، لذلك نجد التزم بالنص الشكسبيري وكان أميناً في نقل مضامينه، وهنالك من استعان بالمحتوى مستثمراً اياه وفق إسقاطاته على الواقع الذي يعيش فيه عبر الاقتباس والتحوير والتوليف والإعداد، إلا أن هنالك من المخرجين من اعتمدوا على تشكيل نص العرض بناءً على متطلبات تطورات الحياة وبالتالي تطور أسس الإخراج المسرحي المعاصر. وهنا تكمن الإطاحة بالهيكلية المكونة لنصوص شكسبير اخراجياً، أو عبر العرض المسرحي، وهذا ما يشير إلى أن شكسبير وبفعل أهمية انفتاح نصه على قراءات عديدة قد اتاح للعمل الاخراجي مساحات واسعة من الحرية في التركيب والإعادة والتهشيم للنسقية البنائية للفضاء النصي الشكسبيري.

شأنه شأن المخرجين العالميين العرب. كان المخرج المسرحي العراقي قد اتجه نحو النص الشكسبيري ليفكك المنغلقات نحو آفاق اخراجية ابداعية تهدف إلى بنائية تنطلق من النص الشكسبيري تسعى إلى التعبير عن الواقع العراقي بكل متطلباته وتمرحلاته في السياسة والاجتماع والدين والاقتصاد، توجد في النص الشكسبيري فسحة مهمة من البوح والتعبير عن مكونات الذات والواقع عبر تحولات مقصودة طالت المدونة الشكسبيرية، لذلك يضع الباحثان مشكلة بحثهما في التساؤل الآتي:

ــ ما المعالجات الاخراجية التحويلية الناتجة عبر التمظهرات التي اعتمدها المخرج العراقي في نقل النص الشكسبيري إلى فضاء العرض المسرحي؟

### ١-٢ أهمية البحث والحاجة إليه

١. الحفر في العرض المسرحي العراقي الذي يعتمد المدونة الشكسبيرية كأساس لتقديم عرض مسرحي.
٢. آلية تجاوز النص الشكسبيري فيما بعد وتكوين عرض مسرحي تدخل فيه رؤى الإخراج وتعيد تشكيل تراتبيته المعروفة.
٣. توضيح مدى استفادة نص العرض من النص الشكسبيري في تقديم عرض مسرحي له علاقة بواقع المخرج وليس بواقع شكسبير
٤. فتح الآفاق أمام الباحثين في الآداب والفنون وفن العرض المسرحي إلى البحث عن ما يشكل أو يشابه هذا الموضوع.

### ١-٣ هدف البحث

يهدف البحث الى: التعرف على آليات تمظهر للنص الشكسبيري في العرض المسرحي العراقي.

### ١-٤ حدود البحث

١- المكان: بغداد
٢- الموضوع: دراسة موضوعة التحولات في العرض المسرحي الشكسبيري لاسيما في عينة العرض المنتخبة/هاملت.

**١-٥ تحديد المصطلحات**

**اصطلاحا:**

المتحول: هو الفكر الذي ينهض على النص لكن بتأويل يجعل النص قابلا للتكيف مع الواقع وتجديده وأما الفكر الذي لا يرى في النص أية مرجعية ويعتمد أساسا على العقل لا على النقل.[١]

**التعريف الإجرائي:**

التحولات: هي التغيرات الذي أحداثها المخرج داخل بنية النص الأصلي من حذف وتغيير وتكييف واختزال وتبديل على وفق ما يتلاءم مع رؤيته في العرض المسرحي.

**٢- النص الشكسبيري بين الأصل وتعددية القراءة المعاصرة**

يعد المسرح الإنكليزي في عصر النهضة من المسارح المؤثرة في حركة التاريخ المسرحي في العالم وذلك كما هو معروف لوجود الحاضنة التي رعت المسرح واهتمت بالثقافة والفنون هي الملكة اليزابيث حتى أخذ التنافس بين كتاب ذلك العصر أوجه، فضلا عن استقرار الأوضاع وحل المشاكل السياسية والاقتصادية بفضل حكمة وسياسية الملكة اليزابيث، فلا استغرب من أن نجد عديد الكتاب في عصر النهضة الإنكليزية وهم يقدمون روائع عظيمة انتشرت في كل بقاع العالم، بحيث كانت مؤثرة ومتأثرة، فقبل أن تؤثر في الكتاب والقراء والمسارح العالمية، كانت هي الأخرى متأثرة بما أنتجه الإغريق والرومان في الكوميديا والتراجيديا، مما وفر أرضية خصبة لكتاب المسرح الإنكليزي وعلى رأسهم شكسبير، فكان تميز شكسبير والمسرح الإنكليزي بأن يأخذ من التاريخ ويمازجه بثقافة العصر، فنجد أن ميتافيزيقيا الإغريق والرومان حاضرة في نصوص شكسبير كالأرواح والقسم بالآلة والسحر وما إلى ذلك.

من الواضح " المسرح الإليزابيثي كان مسرحاً بدائياً إلى حد ما، فقد كان متطوراً عن مسرح الحلقة الشعبي في العصور الوسطى، وعن المسرح المتنقل والمرتجل الذي يقام حيثما يجد جمهوراً"[٢] ، فقد تميز العصر بانتشار حركة الترجمة مما ساعد على ظهور (نوعان من المسرحيات إلى جانب الكوميديات، النوع الأول ما يسمى بتراجيديا الثأر وهو نوع مأخوذ رأساً من مسرح (سينكا) ويمثل الثأر فيه القوة المحركة للأحداث أي يكاد يحل محل القدر في المأساة الإغريقية وتراجيديا الثأر حافلة بطبيعتها بأعمال العنف وبالأحاديث الصاخبة وقد يظهر فيها شبح أو اثنان أي إنها من جميع النواحي كفيلة ببث الرعب. أما النوع الثاني فهي المسرحيات التاريخية التي تصور أحداثاً شهيرة من التأريخ وخاصة تأريخ إنكلترا في العصور الوسطى وقد كان حافلاً بالحروب الأهلية الطويلة المعروفة بحرب الوردتين)(*)، لهذا فأن المسرح كان من أهم أدوات الدعاية السياسية في ذلك الوقت فالمدافعون عنه أمام هجمات المتزمتين يبرزون دوره الدعائي كسبب يدعو إلى التمسك ببقائه[٢، ص٣٢] ومن هذا المنطلق رفضت البنيوية التكوينية عزل النص وإغلاقه على نفسه ويؤكد لوسيان جولدمان(**) على مبدأين أولهما هو تبيين نوع العلاقة الموجودة بين الفكر والواقع، وثانيهما أن للفكر موقعه الطبقي في المجتمع.

إن مقدرة شكسبير وانعكاساته الهائلة في مسرح المسائل التاريخية جعل منه منتجاً للتاريخ عبر قراءته الخاصة ومعمليته الذاتية، إذ أن شغله المسرحي المرتبط بتوظيف القصص والأحداث والتاريخية تشبه إلى حد

* وهي الحرب الاهليه التي قامت بين ال لانكستر وأبناء عمتهم طلية القرن الخامس عشر حتى انتهت باعتلاء هنري السابع جد الملكة اليزابيث .

** هكاري الاصل من كتبه الإله الخفي وهو من المؤسسين البنيوية التكونية.

ما جهاز التقطير والتصفية، فالتاريخ من خلال مسرحيات شكسبير مقطراً ونقياً وجمالياً ، وهو بذلك يقدم لنا ذواتنا وسيكولوجيتنا بوساطة شرائح وشخصيات تعبر عنا وتكون قريبة منا جداً.

ففي مسرحية ريتشارد الثاني "لم يعزل شكسبير الملك وحده بل فكرة السلطة الملكية وفي مسرحية ريتشارد الثالث قدم لنا انهيار نظام أخلاقي بكامله بعد تنازل ريتشارد الثاني عن العرش يطلب مرآة ينظر فيها، وعندما يجد إن وجهه لم يتغير يحطمها ، لقد أصبح الملك أنسانا ونزع التاج عنوة عن رأس الممشوح من الرب، ولكن العالم لم يزلزل ولم يتغير شيء حتى وجهه لم يتغير وهكذا فان التاج لم يكن إلا صورة مزيفة" [٣] وينطلق مفهوم شكسبير للتاريخ ومتغيراتها التي يربطها في السياسة من خلال نص ريتشارد الثالث الذي يشبه نفسه بميكافيلي فالسياسة بالنسبة له حرفة، فن غايته الحصول على السلطة. السياسة لديه لا صلة لها بالأخلاق شأنها شأن فن بناء الجسور أو المبارزة بالسيف والعواطف الإنسانية بل البشر أنفسهم طين بيد الفنان يشكله على هواه ، العالم كله قطعة كبيرة من الطين يمكن تشكلها باليد [٤، ص٦٢] في حين يسعى النص في ماكبث التي أطلق عليها تراجيديا الطموح، إذ يتجلى له التاريخ فهو مزيج غليظ كالطبيخ أو الدم مع الساحرات الثلاث يبدأ الفعل الحقيقي بكلمات دنكن وهو يقول:

ما ذاك الرجل المضرج بالدم
وكل من في هذه المسرحية غارق في الدم، الضحايا والقتلة سواء
سواء– سواء يقول دونالين أين دنكن
تكمن الخناجر في بسمات الرجال وأقربهم دما إلينا
أقربهم إلى دمائنا.

في المسرح الاليزابيثي ثمة نكهة خاصة وروحية مختلفة عن العصور السابقة وهي نكهة الحاضر وروحية العصر التي أضافه سمات على التراجيدية الشكسبيرية ميزتها وباقي التراجيديات عن المأساة الإغريقية والرومانية، فعظمة البطل وأهميته نابعة من انتمائه وتعبيره عن قومه وشعبه وإذا ما كان الصراع عند الإغريق والرومان هو صراع قدري سماوي لابد يرضخ اليه الأنسان وهو محكوم به "ويمكن تسميته بصراع الذات والآخر الخارجي، وهو ليس صراعاً داخلياً مع الذات، وقد وظف شكسبير الذي ورث شأنه شأن كتاب عصر النهضة بما كان المسرح الإغريقي يغذيه به من آلية كتابة وأسلوبا وتناول الموضوعات وهيكليته فضلت موروثات العصور الوسطى وفي ضوء نظرية الوحدة والتمركز في الذات التي لها أثر شديد في أدب النهضة الإنكليزية الذي تجسد في النص الشكسبيري إذا كان الاعتقاد في القرون الوسطى يعدون حاله الوحدة يتم الدافع إليها بسبب طارئ حالة تصور الذهن كالحب والحزن أو الجنون لذلك فإننا نجد( ببرتون) في انكلترا عام ١٦٢٠ مستمراً في تقمص هذه الدوافع الخارجية وهو يدرك في الوقت نفسه الدوافع الداخلية والتلقائية في كتابه تشريح السوداوية "[٥].

لذلك فأن المأساة في المسرح الإليزابيثي لها (سمات عامة تميزها عن التراجيديا الكلاسيكية والمأساة الحديثة على السواء وهي صفات نابعة من طبيعة العصر وطبيعة المسرح نفسه وتراث المسرح الشعبي منذ العصر الوسيط ونوعية جمهور المسرح الإليزابيثي تصور المأساة–سواء في شكلها الكلاسيكي أم الإليزابيثي– انقلاب الحال الذي يودي ببطل عظيم إلى التهلكة وعظمة البطل ذكراً كان أو أنثى نابعة من امتياز صفاته ،من علو مكانته بما يجعل مصيره مرتبطاً بمصير قومه ومن هنا كان كثير من أبطال التراجيديا ملوكاً أو قادة عسكريين أو سياسيي، فمفهوم الصراع أساسي في تطور الحدث إلى النهاية المحتومة، والبطل طرف أساسي في الصراع فهو في المأساة اليونانية يصارع قوى خارجة عن إرادته ولا أمل له في التغلب عليها، يغالب

القدر حتى يسقط صريعاً وهذا النوع من الصراع الخارجي أي الصراع الملموس موجود كذلك في مسرح شكسبير مع تنوع القوى التي يحاربها البطل فقد تكون قوى الشر متمثلة في الملك المغتصب وبلاطه في هاملت أو متمثلة في الأبناء العاقين في الملك لير أو الخارجين عن قوانين الطبيعة ونظام الشرعية المفسدين في الأرض وقد تتمثل في الخير في ماكبث إذ يتحد البطل شيئاً فشيئاً مع قوى الشر مجسمة في الساحرات. علماً أن المسرح الإليزابيثي كان يغذيه رافدان، المسرح الكلاسيكي القديم والمسرح الشعبي والديني والموروث عن العصور الوسطى" [٦، ص٦٧].

ومن الخصائص التي يتميز بها النص الشكسبيري هو قدرته على استلهام روح التاريخ وذلك من خلال اهتمام نصوصه التاريخية وما تمتلكه من "النظرة الإنسانية للتأريخ النظرة التي تتسع في وقت واحد للأبطال والباقين هي التي تجعل من شكسبير في مسرحياته مفكراً سياسياً، نجح في أن يجمع بين إرضاء مَلَكته وبين بث أفكار ثورية ظهرت ثمارها بعد سنين طويلة في الثورة الفرنسية وفي نظرة تولستوي الى التاريخ في قصته الخالدة "الحرب والسلام"، كم من ساسة ومفكرين سياسيين وكم من ثوار وملوك وجدوا في تراث شكسبير مصدر إلهام كبير لهم ومازال الأمر كذلك منذ أن ذاع تراث شكسبير حتى اليوم" [٧] إن ما يمتلك شكسبير من وعي كبير وآلية عالية المستوى وفي توظيف التاريخ من خلال قراءة التاريخ بطريقة إعادة بقاءه في نص مسرحي قابل للمطابقة مع الواقع مع الاحتفاظ بنظرته الإنسانية للتاريخ. تلك النظرة التي ينظر بها للأحداث والأبطال وكافة شخصياته، بنظرة المفكر السياسي جعل منه جامعاً للدكتاتور والثائر في مكان واحد بل في بيت واحد (هاملت)، وامتداد ذلك إلى ما هو خارج اطر النص الشكسبيري إلى التأثير في مجتمعات لاحقة، فكان تأثير أفكاره السياسية متمظهرا في الثورة الفرنسية[٧، ص٨٣]. وفي رؤى تولستوي في رواية (الحرب والسلام) فضلا عن ارتباط النص الشكسبيري بالثورة على التقاليد الكلاسيكية الأرسطية وذلك عبر قراءة(الروائي ستندل) وهو يفاضل بين(راسين وشكسبير) كما كتب(فيكتور هيجوا) إن عبقرية شكسبير تتجلى في كسر عمود أرسطو[٨].

يرى الباحثان كل تلك الإمكانات والتنوعات التي تحتويها النص الشكسبيري جعلت منه فضاء واسعا للتأويل وتعددية القراءة فهو يمنح عالم النفس مجالا للقراءة بنفس الطريقة التي يمنح فيها الانثربولوجي حيزاً لقراءة اجتماعية وكذلك الأمر بالنسبة للعديد من الاختصاصات لاسيما في الفن المسرحي نفسه بالنسبة للعرض المسرحي، فالمخرج قادر على أن يأخذ النص الشكسبيري ليبدأ منه كيفما يشاء مع الحفاظ على الروحية الشكسبيرية وروحية أبطاله وكما هو معروف فان السينما والمسرح والتلفزيون والرواية والقصص بل وحتى الشعر كان شكسبير حاضرا في تلك المكونات ومصدر مهماً عبر نصوصه للعاملين جميعاً في الأدب والفن.

ومن هذا المنطلق فأن المتأمل في مسرحيات شكسبير الكبرى يدرك أن الشاعر التزم بوحدة الموضوع ولم يلتزم بوحدة الحبكة. والموضوع هو البؤرة التي تتجمع فيها خطوط المأساة متوازية ثم مشتبكة أحياناً ومتعارضة أحياناً أخرى ولعل تراجيديا هاملت والملك لير خير مثال، ففي هاملت نرى موضوع الموت والعلاقة بين الأب الميت أو الذي يموت في أثناء المأساة ينتظم الحبكات الثلاث في المسرحية، خط هاملت وأبيه فورتنبراس الأمير الشجاع المطالب بعرش أبيه الميت والخطان الثاني والثالث ثانويان يخدمان الخط الأول أساساً في حين الملك لير خط الملك وبناته الثلاث ويرتكب الملك سقطة كلها حماقة فهو يقسم مملكته[٨، ص٨٧] وقد ذهب البعض إلى النص الشكسبيري لا يحافظ على الجو فهو يخلط الجد بالهزل، إن المنظر الهزلي في مأساة هاملت تعالج الموضوع على المستوى الكوميدي فهاملت يناقش حفار القبور في موضوع الموت

وهما يتبادلان النكات عن الميت وكذلك البواب في مكبث يتخيل نفسه بواباً في الجحيم ويعدد أصناف الــرواد الذين يطرقون باب جهنم) [٨، ص٨٨].

يرى الباحثان إن انفتاح النص الشكسبيري شكل قيمة على امتداد التاريخ بكونه فسحة تأويليــة وفــق مرجعيات القارئ وامكاناته، مهما كانت تلك الإمكانات ويتنوع هذا مع منطلقات (تودوروف) الخاصة بــشأن عملية التــأويل وتعددية القراءة التي يراها بأنها عملية قراءة فعالة.

لذلك فأن مسرحية هاملت قد واجهت النقاد والدارسين (بنص طويل متشعب ينقصه بعض مــا ألــف الناس في المسرحيات من تماسك ووحدة ويتضمن الحوار الطويل ما يمكن استجابته لمقتضيات المسرح مــن اقتصاد والتركيز والاستغناء عن بعضه عند التمثيل) ويؤكد الباحثون والنقاد بان شكسبير (قد استعان في فهمه لنفسية هاملت ببعض الدراسات النفسية بينها رسالة عن الكآبة عام١٥٨٦ لتيموس برايت ويبدو إن شكسبير قد تأثر ببعض عبارته وأفكاره لكن تصويره لكآبة هاملت يختلف اختلافا كبيرا في جوهره عما رسمه برانت) [٨، ص١٠٠] ومع إن النص المسرحي يعالج كثير من القضايا الهامة التي تتعلق في الحياة والموت (إلا إن شخصية هاملت ظلت المحور الأول الذي تدور حوله أغلب ما كتب عن المسرحية من دراســة ونقــد وســنحاول أن نعرض عرضا موجزا لبعض ما كتب في تفسير شخصية هاملت عبر العصور أما كوليريج فيــرى هاملــت مثالا للمثقف الذي يعيش في عالم داخلي خاص به يقيس اليه العالم الخارجي ويعجز عــن التوفيــق بينهمــا، فينتهي الى هذا الاضطراب والتذبذب بين الصورة العقلية وما تقتضيه طبيعة الواقع الخارجي)[٩] في حين ينتقد دكتور جونسون شكسبير انتقادا لاذعا لان هاملت لم ينتهز الفرصة المؤاتية حين دخل على عمه وهو يــصلي فهم بقتله ثم أحجم في اللحظة الأخيرة حتى لا يسدي اليه يدا بقتله وهو في حالة توبته واجل الانتقام الى وقــت يكون الملك فيه غارقا في ملذاته أو مفاسده. ولكن هذا السلوك في رأيي– لم يكن إلا محاولة من هاملت ليخلق لنفسه عذرا حتى يؤجل التنفيذ ويرتد مرة أخرى ليعيش في عالمه الداخلي) [٩، ص١٩] في حين يرى (دريــدان) الناقد الانكليزي يقول (نرى في مسرحياته أحيانا لونا من السطحية والسخف وأحيانا ما تنحط ملكــة الفكاهــة لديه فلا تتمخض إلا عن توريات وأحيانا ما ترى كتابته الجادة قد انتفخت فلم تعد سوى أسلوب فخــم ولكنــه يصل الى مصاف العظمة دائما إذا عثر على موضوع يتيح له الوصول اليها ولا يستطيع احــد أن يقــول أن شكسبير عثر على موضوع يلائم عبقرتيه فلم يرق على سائر الشعراء جميعا) [١٠].

يرى الباحثان تكمن تعددية القراءة لنصوص شكسبير في كونه صنع جمهــورين الأول كــان يحمــل اليافطات الشكسبيرية ويبشر ويعمل ويسعى لترحيل أعمالهم وأفكارهم بأفكار شكسبير وشــاعريته وفرادتــه، والجمهور الآخر وقف بالضد من شكسبير مسخفا أعماله ونصوصه. وهذا هو من أروع ما أعطاه شكــسبير لقراءة ، فالبعض يقرأ بعدة صفحات مهمة من صفحات التاريخ ونصوصه في أعظم ما انتجه العقل الإنــساني ومنهم من ينتقده انتقاداً لاذعاً من أهمهم جونسون وبذلك فأن الكاتب أي كاتب مسرحي لايكن الاتفــاق عليــه بشكل نهائي. إلا أن شكسبير هو الأوسع من أي كاتب آخر من ناحية القراءات اللامنتهية، ودليل ذلك حضوره الدائم في الأزمنة والأمكنة منذ عصر النهضة حتى اليوم.

ولهذا فأن عالم شكسبير هو عالم الاستفهامات فالمسرحية مليئة بالأسئلة، بالتنبيهات بــالخطر بــالآلام وبالتأملات. وذلك في هاملت هو وعالم الألغاز فلغة البطل الخاصة هي لغة ملغزة وهو حين يتلاعب بالألفاظ يصل الى أعماقها وطريقة كلامه فيها في حالة جنونه حتى لو كانت متهورة وفيها لــف ودوران وغمــوض هاملت هو جزء مهم تريد المسرحية أن تطلعنا عليه وان عظمة المعنى الأخلاقي تصلنا بثلاث طرق وهي:

١- التأكيد على الضعف الإنساني وعدم الاستقرار. ٢- خضوع الإنسان الى الحظ والقدر وكل هذا يمكن أن نطلق عليه جوانب الإخفاق في الإنسان. ٣- إن مشكلة هاملت لمست الإرادة والعقل. العقل الفلسفي أو الطبيعة المزاجية التي لا تقدر على الفعل السريع كما أنها ليست مشكلة فردية قطعا أنها بالأحرى شرط أو ظرف يكون فيه الفرد نفسه غير مسؤول بشكل واضح أكثر من كونه رجلا مريضا يلام على فساد وتلوث يتفشى ليفترسه فيبيد نفسه والآخرين الأبرياء والمذنبين)[١١] .

يرى الباحثان لا تعد مسرحيات شكسبير الأخرى أقل شأناً من مسرحية (هاملت) فمعظم أعمال شكسبير هي نصوص رصينة وكبيرة وشيقة، إلا أن عبقرية شكسبير في نص هاملت جعل منها محط رحال المفكرين والدارسين والباحثين والمخرجين وكتاب المسرح، لأن عوالم شكسبير في نصوصه المسرحية ولاسيما نص مسرحية (هاملت) هي عوالم مفتوحة وغير منغلقة بحيث يمكن تركيبها وإعادة صياغتها بالرغم من هيمنة عالم شكسبير على كل النصوص المعدة والمأخوذة عن نصوصه، فهو يقدم للقارئ طرق عديدة في القراءة في حال فصل الشخصيات أو دمجها في اجتماعها وتفرقها في نصوص لاحقة وعروض لآخرين وهو كذلك يضع في نصوصه فضاء لحرية القارئ في الاختيار والاندماج والدخول والخروج من عالم النص، لذلك فقد كان عوناً كبيراً فكل من أقدم على كتابة نص أو نص عرض مسرحي في التحليق والإبداع في العوالم الشكسبيرية.

**٢-١ النص الشكسبيري وقراءاته الإخراجية**

بعد أن أصبح المخرج قائداً للعرض المسرحي ومسؤولاً فنياً وفكرياً عنه لاسيما بعد التطورات التي تلت ظهور المخرج بشكله الرسمي منذ الدوق سايكس ماننغن، وظهور المخرج التشكيلي والعرض الأدائي والتعبيري لظهور الدراماتورج والسينوغراف والكيرواغراف، اصبحت العملية الإخراجية لا تحفل بالنص كثيراً وصار للعرض المسرحي نصه الخاص وان كان قائم عل نص مسرحي مكتوب سابق، إلا أن هذا النص السابق يخضع لرؤيا إخراجية تقتضي ما يمكن الاستفادة من النص وتشكيل العرض المسرحي عبره، وقد ساعد في ذلك التطورات الحديثة للفن بشكل عام في العالم وظهور تيارات ومفاهيم وأدوات إلى موت المؤلف، من البنيوية إلى التفكيك إلى إعادة صياغة النص ومشاركة القارئ في إعادته قرائياً وذهنياً ، أفكار النص الشكسبيري بفضاءاته كلها التي رسمها شكسبير وشخصياته منطلقاً للكثير من العروض المسرحية لاسيما ما سيبينه مجتمع هذا البحث من العروض المسرحية.

ومنذ أن أزيحت القوة المهيمنة في العمل المسرحي والمتمثلة بسلطة المؤلف،(أصبح المخرج المسرحي المعاصر هو القوة الخلاقة المسيطرة على المسرح اليوم، لم يعد مجرد منظم وإنما فنان يحكم حقه الشخصي بوصفه مبدعاً فبعد أن كانت مساهمة المخرج تعادل مساهمة المؤلف أصبحت في ظل مفهوم مسرح المخرج الذي تخطى مفهوم مسرح المؤلف ومسرح الممثل (النجم) في ظل غياب النص أو نفيه كما هو الحال عند(تاديوش كانتور) (اجينيوا باربا) وبعض تجارب بروك.[١٢]

وما بين واقعية الإخراج المسرحي واتجاه المخرج بوصفه مؤلف العرض المسرحي هناك اتجاهات إخراجية متعددة حيث ينطلق استانسلافسكي في روسيا من واقعية جورج الثاني الخارجية الى الواقعية الداخلية(السيكولوجية) نتيجة لاهتمام العالم بالدراسات النفسية في فترة ما قبل أفول القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين وانطلقت أساليب أخرى غير واقعية على يد (ادوارد جوردون كريج) الذي نقل فن الإخراج نقلة نوعية بعيدة عن اتجاهات الواقعية بل هي نقيضة لها. وتقوم نظريته في المسرح على أن الكلمة تخنق المسرح باعتبار أن المسرح فناً بصرياً وكذلك أدولف أبيا في مسرح الموسيقى والضوء وبما إن المسرح عنده

حدث وصورة وصوت وإيقاعً لذلك فان تجربة كريج في إخراجه لهاملت في مسرح الفن الحديث بموسكو عام ١٩١٢ والتي دونها في يومياته حيث يقول نعم منذ القديم القديم وأنا وهاملت نعرف بعضنا بعضاً منذ وعيت الحياة وبدا لي هاملت كما لو كنت أنا شخصياً مع إنني لم أولد نبيلاً ولا كئيباً سوداوياً ومع ذلك فقد اقتربنا من بعضنا بعضاً ولقد اجتهد كريج في تحليل شخصية هاملت وتأمل إيقاعها كل منها الداخلي (أبعادها الاجتماعية والنفسية واقترب منها أومن بعضها اقترابا حميماً ثم أرسل مهندس الديكور الى الدنمارك لدراسة المكان هناك والإطلاع على أساليب المعمار والطرازات ومتاحف الأزياء والمتحف التأريخي والتفكير في طريقة إبرازه لشبح والد هاملت في الدراما ويختلف تفسير كريج لشخصية هاملت إذ (يرى هاملت(نفساً وروحاً) أي ليست تجسيداً جسدياً بينما البيئة التي تحيطه هي موضوع الحقيقة ويتعارض معه (ستانسلافسكي) مرة أخرى في هذا التفسير الفكري).[١٣] لذلك لم يعد النص مجرد ناطق باسم المؤلف أو مجرد مرآة تعكس الواقع فقد أصبحت العلاقة بين (النص والواقع تفهم على نحو تحويلي: الواقع يقرأ كنص له معناه بقدر ما تعامل الوقائع كعلامات ورسائل وفي المقابل تعامل النصوص كوقائع لها فعلها وأثرها في تشكيل الواقع نفسه كل قراءة في الواقع المعطى تخلق واقعها)[١٤].

يرى الباحثان أن تعددية القراءة الإخراجية للنص الشكسبيري ناتج عن اختلاف الرؤى ووجهات النظر فضلا عن انتماء كل مخرج لمزاج فكري معين ولمدرسة أو تيار مسرحي خاص. فالمخرج صلاح القصب قد قدم نصوص شكسبير وفق معطيات مسرح الصورة حيث الملك لير، ومسرحية العاصفة، وعطيل في المطبخ وفق قراءة تجريبية مختلفة عن قراءة القصب لشكسبير نفسه، وهذا الأمر يحدثفي كل مكان في العالم، حيث قراءة ممدوح عدوان لنص هاملت في نصه (هملت يستيقظ متأخراً) أو خزعل الماجدي في نص (هاملت بلا هاملت) صعوداً إلى تيارات عالمية قدمت شكسبير كما قرأته لاسيما عند بيتر بروك وقبله كريك.

ومن هذا المنطلق فأن النص الشكسبيري ( وخاصة هاملت، ماكبث، الملك لير، عطيل، روميو وجولييت، العاصفة، تاجر البندقية، حلم ليلة صيف .. وغيرها لا تزال تتصدر جميع النصوص العالمية في إقبال المخرجين سواء في الغرب أو الشرق على تجريب رؤاهم الإخراجية المختلفة عليها وتقديم تأويلات جديدة لأحداثها وشخصياتها وفضاءاتها ومنظوماتها السيمائية وكثيرا ما أثير تساؤل مفاده: ما الذي يدفع هؤلاء المخرجين الى تكرار إخراج هذه النصوص أهي الرغبة المحضة في التجديد أم العبقرية التي تنطوي عليها النصوص ذاتها بحيث تسمح بقراءات و مقاربات ليس لها حدود[١٥] لذلك فقد رأى الباحثون من المخرجين التعامل في النص الشكسبيري والخوض فيه (تساؤلات إنسانية و سياسية كبرى تفرضها تعقيدات العصر وايديولوجياته و صراعاته و مصالحه المتشابكة. فقد وجدوا في نصوص شكسبير مثل (هاملت) ينفتح على تأويلات سياسية وسيكولوجية واجتماعية وفلسفية وانثروبولوجية لا حصر لها أو مثل (ماكبث) الذي يتيح لهم خزينه الدلالي للامساك بنزعات الشر والتدمير والطغيان والطمع اللامشروع في السلطة وغيرها من النزعات التي تكمن في داخل الإنسان، ولكي لا نغمط حق الذين رأوا في التجديد واقعاً لإقبال المخرجين على نصوص شكسبير"[١٥، ص١٧٦] يشير الباحثان الى إن الكثير من التجارب الإخراجية التي اشتغلت في إطار مختبري على تلك النصوص زاوجت بين نزعات شكلانية حداثية أو ما بعد حداثية وتقدم تأويلات ومنظورات مختلفة لموضوعاتها وبنياتها الدلالية.

ومن هذا المنطلق فالنص يمثل مصدر الإلهام ويتحكم فيما بعد في قرار المخرج بتقديم هذا العمل من عدمه. إنه يعثر في داخله على ما يخصب من خياله ويوقظ تفكيره ويتوافق مع رسالته الفكرية الموجهة الى العالم. إنه يجد فيه الأفكار والمحتويات والمعاني التي تعكس رؤيته فيما يريد التعبير عنه[١٦].

لذلك فإن الإشكالية أو النزاع حول مكانة الكاتب المسرحي من زاوية المخرج وموقعه (ثمة اتجاهان يشتركان معاً في الوجود، الأول ينبثق من مفهوم كريج ومن بين من يمثل هذا الاتجاه فالسلطة والسيطرة فوق خشبة المسرح للمخرج. أما الثاني فينبع من نظرية ستانسلافسكي في المسرح والتي تعود الى تقاليد المسرح الفرنسي كذلك هي سلطة المؤلف الكاتب المسرحي ويمثل- لوي جوفيه- أحد أقطابها والمدافعين عنها بشكل حميم. إن كل عمل فني كبير تنشأ بداياته من النص الدرامي واستطرد جوفيه (وفن الإخراج هو فن تفهم النص الدرامي وإبداع المخرج نفسه رؤية للعرض المسرحي والسير على هداها أن فناً كهذا لا يملك قوانين ولوائح)[١٦، ص١٠٥].

لذلك فإن أحد مهام (المخرج الأساسية في إخراجه لمسرحية من المسرحيات هي إقامة جسور بين مفهوم الكاتب المسرحي(كما فهمه المخرج) ومن يشاركونه في العمل الفني في آخر الأمر فجانب المشاركة يمثل حقيقة جانباها ما في الدافع الأول الذي يدفعه الى إبراز تجربته الجمالية في عمل مسرحي ويقوم عمله الى حد كبير على تحديد وزيادة قيم المشاركة عند من يسهمون معه من ممثلين وفنانين آخرين وفي حالة توافر نص مكتمل من الممكن أن لا يهتم المخرج إلا بأنصية الآخرين من القيم: فليس المخرج في هذه الحالة إلا مجرد جزء من أداة التعبير وخادم للكاتب المسرحي. ولكن المخرج يصبح فناناً بمقدار إضافته لتجربة حية من عنده حتى ولو لم تكن سوى تذوقه الشخص لتجربة الكاتب المسرحي الجمالية لأنه في هذه الحالة يحاول تجسيد المسرحية في صورة خارجية)[١٧].

ومن وجهة نظر الباحثان وبناءً على ما تقدم وبفعل التجارب الكثيرة والكبيرة الت قدمت في المسرح العالمي فأن النص ليس دائماً هو أساس العرض والمقصود هنا عملية نقل النص والمحافظة عليه كما كتبه المؤلف. فقد اختفت الكثير من أفكار نصوص شكسبير في عروض مسرحية لتكون جسراً يعبر منه المخرجين إلى ضرب تابوات أو قوانين اجتماعية أو ضرب سلطة مركزية ما، والهدف من كل هذا هو تمرأي الواقع في العرض المسرحي من خلال تلك الأفكار الرؤيوية التي انطلقت من العرض الشكسبيري.

وعلى هذا الأساس يختار المخرج ليركز على فكرة بعينها دون أفكار أخرى عديدة تقل أو تزيد عنها في الأهمية. يتيح حلمه الجمالي محولاً أخيراً كل هذا السلوك الذاتي الى العمل الموضوعي الشامل إن هذا المخرج كما يقول المخرج عوني كرومي لا يختار النص ليكون وسيطاً في تقديم فكرة الكاتب المسرحي إنما أصبح الإخراج عملية تبدأ منذ لحظة اختيار الرؤية المعبرة عن حالات وأزمات ومعاناة المخرج التي تتشكل معمارياً داخل الفضاء المسرحي ويقول أيضا فالعمل الإبداعي يعتمد بشكل أو بآخر على العوامل الإبداعية التي تكتسبها الشخصية من خلال إحتكاكها بالبيئة والمجتمع ومن خلال تعلمها المستمر وأسلوب التعلم وأهميته[١٧، ص١٠٨].

والتمظهر هي فكرة جوانيه يستوحيها المخرج من النص يتحدد إيقاعها في تصوره العام لإخراج النص وهل هو مخرج مترجم أم مخرج مفسر فإذا كان منهجه لإخراج هذا العرض واقعياً أخذ الإيقاع صفة التنوع والتجزؤ تبعاً لتفاصيل السلوك الحركي التي يحتاجها واتجاه الواقعية وان نهج رمزياً أو تعبيرياً جرد الحركة بحيث تكفي للدلالة الإيحائية على الدافع الداخلي أو الكوني الكامن وراء تلك الحركة بشكلها المحدد ومن هنا جاء إيقاعها مختزلاً مكثفاً ومال ميزانها الإيقاعي الى البطء نوعاً ما وابتعد عن التركيب حتى تصل رموزها أو معاناتها الداخلية الى المشاهد بيسر. ومعنى هذا إن الإيقاع في المشهد الواحد يختلف باختلاف التناول في عملية التجسيد[١٨]. وكلما كان تفسير المخرج حقيقياً ونابعاً من معطيات النص بحيث يبدو قطعة من النص الأصلي وتلقائياً، يكون أكثر قدرة على تفجير إمكانيات النص وطاقته. فالتفسير، إضاءة النص وفكرته من

نقاط جديدة يكشف من خلالها المخرج عن تساؤلات تؤرقه لذا فإن كل نص يتضمن فكرة تصوغ إشكالية العصر الذي كتبت فيه المسرحية في زمان ومكان معينين. ومن هذه الزاوية فإن المخرج غير مطالب بتقديم الإطار التاريخي فحسب لزمن وقوع الأحداث بقدر ما يطالب بتوظيف الأحداث لتعميق فكرة العرض في نص قديم وبذلك سيضيء المخرج جوانب متعددة في فهمه وإدراكه لإشكالية فكرة النص وتفسيرها بكيفية تتلاءم وإنسان عصرنا بحيث تكون قادرة على زج تساؤلات جمهور العرض ورضي انفعالاته عبر دلالات العرض ليوصل إشكالية الفكرة كما في مسرحية (روميو وجوليت) حيث يتعاظم الصراع بين اسرتين ليبلغ درجة الاقتتال وموت الحبيبين حيث يحدد دقة التفسير وتفاعله مع واقع الحياة الاجتماعية والسياسية بقوله ولاسيما لدى وفاة (مركريتو) وهو يلعن كلا الأسرتين ذلك إن كل فرد من أفراد الجمهور شعر بالعاقبة السياسية لإدانة العنف الذي لا جدوى فيه)[١٩].

ومن هذا المنطلق فإن المخرج المفسر هو الذي يدفع النص عبر تمظهره وانتقاله من فضاء الورقة الى فضاء العرض الى "حذف وإضافة الحوار وأحياناً التلاعب بتقديم مشهد بالمقارنة مع آخر واستخدامه لكل الوسائل التقنية المتاحة في العرض"[١٩، ص٤٩] .

فمنذ العرض الأول لمسرحية هاملت على مسرح (الكلوب) وحتى الآن وهي تفسر في كل مرة عبر ما يزيد على أربعمائة عام تفسيرات مختلفة طبقا لفلسفة العصر السائدة وطبقا لموقف كل مخرج من المجتمع الذي يعيش فيه فلقد "قدم هاملت كفيلسوف صوفي وجودي، ماركسي، هيبيت غبين حاكم ثوري ماسوشي سادي وغير ذلك من المفاهيم التي كانت سائدة في كل حقبة تأريخية وتبناها المسرحيون"[٢٠].

يرى الباحثان أن التزام المخرج المسرحي عند استثماره للنص الشكسبيري وما يتمظهر عنده في عروضه ليس ملزماً له من حيث توظيف التاريخ كتاريخ أحداث ووقائع مطابقة للتاريخ نفسه داخل العرض المسرحي، بل أن المخرج في استثماره للنص الشكسبيري أسس رؤية معاصرة نابعة من النص نفسه بذهب بإتجاه الواقع ولكن ليس توراً تقليدياً للواقع كما هو، وإنما ذلك يعتمد على الطريقة التي يعتمدها المخرج في إخراج النص ، وحسب تنوعات مرجعيات المخرج نفسه، فالزمان والمكان وتأريخية الأحداث قد تذوب وتتلاشى في العرض المسرحي.

كذلك لم يقتصر تأثير هذه المسرحية على الغرب وحده بل امتد الى شتى أرجاء العالم فقدمت على معظم مسارح العالم في إطارها ألتأريخي أو في إطارمحلي معدل كما حدث في اليابان مثلا حين قدمت المسرحية بأسلوب مسرح الكابوكي. وألهمت المسرحية العديد من الكتاب وأثارت خيالهم و استخدموها كالأساطير القديمة أو المسرحيات اليونانية الكلاسيكية أي كنقطة انطلاق في نسيج رؤاهم وطرح أفكارهم. فوجدنا ممدوح عدوان يكتب هاملت يستيقظ متأخراً ومحمود ادودوقة يتناولها في رقصة العقارب وعباس أحمد يستلهمها في مسرحية الناس والأرض، ورأفت الدويري في مسرحية الكل في واحد وهلم جر. كذلك قدمها المخرجون بتغيرات متباينة عدة) [٢١].

وفي كل عرض مسرحي هنالك تمظهرات نصية يطرح المخرج نفسه كقاري ومفسر لها "يظل تفسيره واحدا من تفسيرات عديدة ممكنة كلها جزئية نسبيا و مرحلية بدرجات متفاوتة وتجريبية في البداية والنهاية فلا يوجد مخرج مسرحي كامل يمكنه ادعاء إن تفسيره لنص ما.. هو التفسير النهائي الجامع المانع"[٢١، ص١٩] ففي العرض الذي قدم في مهرجان فيينا الدولي للفنون ١٩٨٥ والذي قدمته وفق التفسير الفرويدي (فنجد هاملت في مشهد مقابلته مع أمه بعد التمثيلية الداخلية يقف على مستوى خشبة المسرح العادية في أمامية المسرح في حين تقف الأم في مكان عالي داخل شرخ جدار الحائط الذي يشمل جانب يسار المسرح على

الخشبة تظهر أمه بقميص نوم شفاف يظهر كل تفاصيل جسدها العاري كما يغلب اللون الأحمر على جوانب الديكور المستخدمة في هذا المشهد وكأن الأم هي هدف هاملت الجنسي كما يقول فرويد و يؤكد هذا التفسير المشهد الثاني حين يتقابل مع أمه الملكة في أمامية المسرح ويظل يتحسسها بشبقيه شديدة حتى ينتهي المشهد بطريقة جنسية متوحشة في المشهد السابق استطاع المخرج أن يوظف إمكانيات الديكور بشكل كبير إذ أخذ الديكور شكل مقدمة مركب و تحول المسرح كله الى مركب يقف على سطحه هاملت)[٢٠، ص٤٣] أما فيما يتعلق بالشبح حيث تناوله المخرج بحس تأريخي (أي رؤية النص من خلال العصر الذي يقدمه فيه حتى يتفهمه الجمهور تفهما عصريا ذلك إن النص لا يقدم عصر شكسبير أنما في عصر آخر و حضارة أخرى وبجمهور مختلف فالعصر يتغير و التأريخ يأخذ شكلا آخر كما تختفي بعض المعتقدات لتحل محلها معتقدات أخرى و يزول الجهل وتتراكم المعرفة العلمية وتصبح ملامح العصر الذي تعيش فيه مختلفة عن عصر مضى. ولهذا لا يمكن قبول التفسير الذي كتبه شكسبير منذ ما يزيد على أربعمائة عام لذا حول المخرج الشبح الى هذيان في عقل هاملت لقد قدم المخرج (جوزيف سنسيللر) آلية هاملت الذي أكد من خلال العرض على انعكاس مرض السوداوية الذي أصاب هاملت من قبل على جميع ممثلي العرض حتى أبعدهم عن التمثيل وعن الفكر والفعل والحياة (وينعكس هذا على الإخراج كما يسيطر على أداء الممثلين وحركتهم الإطار الميكانيكي تنفيذاً لأفكار النص حيث تأمل شخصيات المسرحية في التحول الى آلة لا تشعر ولا تفكر ويولد هذا مللاً شديداً لدى الجمهور الذي يخرج قبل مرور نصف ساعة من بدء العرض ولا يتبقى حتى نهاية المسرحية سوى أربعة متفرجين أو خمسة تقعدهم الرغبة فقط في معرفة ما يمكن أن تؤل إليه هذه اللا أحداث ولا يفهم أحد شيئاً سوى رفض الممثلين القيام بدور هاملت)[٢٠، ص٤٦].

ومن هذا المنطلق فإن الفكرة التي يؤسسها المخرج تنخرط في النص وتحديدات الحوار وباقي القيم الدرامية وان حافظ على بعض القيم الدرامية إلا أنها لا تؤسس نفس دلالاتها في النص فإشكالية عروض من هذا النوع أنها تخترق النص وقيمه تخلق فكرة قابلة للتأويل عند الجمهور وهذه الإشكالية تتميز بها عروض مخرجي الفروض، حيث يكون الحوار وسيلة للكشف عن الرؤيا الإخراجية لهذا فإن العرض سيكون من زاوية المخرج فحسب أما المؤلف فسيتوارى تاركاً الحرية لعمل المخرج الذي يكشف عن طريق الحوار عالم الرؤيا الإخراجية) ومن هذه الزاوية أن مسرحية هاملت من النصوص التي امتلكت مرونة كافية يصوغ المخرج في ضوئها فرضية ويصيره في العرض الذي سيصبح رسالة قابلة لتأويلات متعددة عند الجمهور كل حسب وعيه وتذوقه الجمالي وإدراكه لفكرة العرض[١٩، ص ٦٣]. ومن هنا فإن مخرج الفرض هو الذي تتحول عنده الرؤيا الى خلق كما يقول كروتوفسكي (أنا خالق مسرح فالمهم بالنسبة لي ليس الكلمات وإنما ما يمكن أن أنجزه بهذه الكلمات وما يعطي حياة لكلمات النص الجامدة وما يحولها الى كلمة ناطقة.[٢٢]

التمظهرات النصية للعرض هو نوع من التجديد بالنسبة لبعض العلامات وهي خلق جديد للعلامة في البعض الآخر إلا أن عملية تحويل النص الى عرض كثيراً ما يترتب عليها نسخ بعض العلامات التي أبدعها المؤلف كما أنه قد يؤدي الى نوع من بلاغة الاتصال والتأثير. فالإرشاد في النص بدخول موكب الملك وحاشيته أكثر مصداقية بطبيعة الحدث وبطبيعة الشخصية فهو أكثر دلالة على ذلك من رؤية المخرج له. وأخلص مما تقدم الى أن من حق المخرج تحقيق تصوره الإخراجي بالعلامات أو الوسائل أو العناصر الفنية المسرحية المتاحة سواء استهدف ترجمة النص أو تفسيره. وانطلاقاً من هذا الفهم نجد المخرج (بينيت) قد استبدل المكان في المشهد الثالث من الفصل الأول في النص بمكان آخر ومن ثم بدل (غرفة في منزل

يولوثيوس حيث يدخل لايرتس اوفيليا برصيف ميناء بحري للسفن وهذا المنظر بعلامات منها الخلفية السماوية التي تشكل بانوراما للفضاء واتساعه فيها وراء حدود النظر الى البحر.[٢٣]

لهذا فأن المسرحية داخل المسرحية في هاملت تمثل نقطة التحول العكس الساخر في الأحداث والأدوار، وهي أيضا لحظة انبلاج بنية وبزوغ مبدئها الحاكم الى السطح أي مبدأ الانعكاس وبم أن (العرض المسرحي هو قراءة المخرج لنص ما في لحظة تاريخية ما وهي قراءة قد تتغير في لحظة تالية وعرض تال. ولا يستطيع المخرج أن يجمع كل قراءاته لأي نص في عرض واحد كما لا يستطيع أن يجمع فيه حصاد كل قراءات الآخرين بل عليه أن يختار مهما كان الاختيار قاسيا وصعبا وتجربة المخرج (جواد الأسدي) في مسرحية شباك أوفيليا إذ عمل الأسدي على مجموعة من التمظهرات الأدائية لنص شكسبير بدءاً "بعنوان المسرحية ومرورا بحذف العديد من الشخصيات وتغيير ملامح الأخرى وسلوكها واستدعاء شخصيات من مسرحيات أخرى وتغيير تسلسل الأحداث وانتهاء بتغيير النهاية ورغم ذلك فقد جاء العرض أكثر أمانة في تناوله لشكسبير من عروض التزمت بكلمات نصوصه حرفيا" لذلك فإن المخرج جواد الأسدي في تقديمه شباك أوفيليا التقط صورة الدودة والديدان من النص الشكسبيري ووظفها في عرضه كما فعل شكسبير للربط بين البعدين السياسي والفلسفي ويتضح هذا الربط عند شكسبير في حديث هاملت الى عمه عن ديدان السياسة الذين اجتمعوا على جثة بولونيوس لالتهامها فحين يتعلق الأمر بالطعام كما يقول تجد أن الدودة هي الإمبراطور الوحيد . أما في عرض جواد فيرد هذا الربط على لسان إحدى حفارتي القبور حين تقول، الوحيد الذي يشبع في بلدنا هو الدود وذلك لكثرة من يقتلون من المعارضين لنظام كودياس " [٢٣، ص٢٠٥] لهذا فقد عمد المخرج الأسدي الى تحويل الحوار من خلال "المزج بين الفصحى والعامية صادقاً تماماً مع النص الأصلي الذي يتحدث فيه حفارا القبور الى بعضهما البعض والى هاملت وهوراشيوا بالانكليزية الدارجة التي كان الأميون يتحدثون بها في عصر شكسبير وقد احتفظ العرض بكل هذه الملامح وأضاف إليها ملمحاً جديداً هو تحويلهما الى امرأتين اتساقا مع تبني العرض للمنظور الذي تمثله أوفيليا الذي يعارض منظور المجتمع الأبوي الذي يعزز الأنظمة التي يدينها نص شكسبير ضمناً وعرضه جواد الأسدي صراحة" لقد آثر جواد الأسدي أن يحسم الشكوى، حول موت أوفيليا فجعلها تقتل بيد النظام لأن رؤيتها للحقيقة قد جعلها خطراً عليه وآثر أن يغفل مظاهر جنونها لأن محيرة عقل وحكمة وإدراك لكنها نعمة. [٢٣، ص٢١٤]

وهكذا جاءت أوفيليا جواد أعقل شخصيات المسرحية، لا يوازيها عقلاً وإدراكاً سوى حفارتي القبور اللتين تشتركان معها في منظور رؤيتها المزدوج الذي يمكنها من رؤية حقيقة الحياة وحقيقة الموت في آن واحد

**٢-٢ المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري**

١. الشخصية الشكسبيرية ليست قدرية إنما هي نتاج ظروف تحيط بها وهي ضحية لتلك الظروف.
٢. سمة البطل التراجيدي عند شكسبير سمة عقلية ويمتلك اعتداداً بالنفس في أكثر شخصياته المسرحية.
٣. مزج بين المأساة والملهاة من خلال وجود أدوار ثانوية تعمل على تحقيق حدة ــ بروتس المشهد وتمارس أيضاً حضوراً معرفياً من خلال ما تملك من حكمة ــ
٤. للشخصيات الثانوية مواقف مثل دور البهلول في لير وحفار القبور في هاملت. وأهمية هذه الأدوار في تحقيق التحول وربطها في بنية المسرحية الأساسية.
٥. وجود سمات ثانوية يرتكز عليها النص وهي تشكل نقطة التحول العكسي في الأحداث من مشهد التمثيلية في هاملت/ فهي نقطة اليقين الذي غيرت مجرى الأحداث.

٦. إن تمظهر النص الشكسبيري لدى المخرجين نابع من عدد الرؤى التي يحتويها النص الشكسبيري لكل حدث وشخصية.
٧. المخرج المفسر هو الذي يقوم بحذف وإضافة وأحياناً التلاعب بتقديم مشهد واستخدام كل الوسائل الفنية لتحويل النص من فضاء الورقة الى فضاء العرض لتحقيق رؤياه.
٨. مسرحية هاملت من أكثر نصوص شكسبير تعقيداً إذ أنها هنا صنعة لتأويلات متوافقة/ متناقضة من قبل القراء حسب اختصاصاتهم.
٩. نص هاملت يلبي رغبة المخرجين ورؤياهم الإخراجية المعاصرة والنص ملائم لكل تمرحلات الحقب الزمانية والاجتماعية.
١٠. الخروج على ثوابت شكسبير (الغيرة/ عطيل، الطموح/ ماكبث، الغدر والخيانة/ هاملت)، يعد تمظهر مسرحيات شكسبير في عروض المخرجين في انحاء العالم.
١١. النص الشكسبيري يعد نصاً مفتوحاً وهو ما جعله منطلقاً لكثير من العروض المسرحية والنصوص لاسيما نص مسرحية هاملت.

**٣- تحليل العينة**

٣-١ هاملت : وليم شكسبير
إخراج : صلاح القصب ١٩٨٢
بغداد أكاديمية الفنون الجميلة .

ارتبطت تجربة المخرج صلاح القصب في مدونة هاملت التي دشنها بتطبيق مسرح الصورة وهو المنهج الذي أسس له القصب انطلاقا من مفهوم موت الكلمة أو تراجع دورها في تأسيس المعنى وحضور التشكيل والصورة لتتمظهر نصوص لغوية أو لفظية تقوم على أساس الحوار بمشاهد بصرية تقوم على أساس التفاعل بين الصورة والكلمة والحركة لذلك فإن أصول مسرح الصورة الذي ينحدر من ثلاثة جذور درامية قد اعتمدها القصب في تأسيس عرض هاملت وهي الصورة الشعرية والتي يعتبرها القصب الجذر الأول الذي ينهل منه مسرح الصورة والصورة التشكيلية التي اعتمدها القصب في تجربته الإخراجية (لمدونة) هاملت. والسينما لما تمتلكه من حيوية في الإنتاج والتلاعب في الصورة وقدرتها الابهارية.

من هنا انطلق القصب ليؤسس عرض هاملت من خلال تعامله مع المدونة التي اعتمدت الصورة لتأسس طقسية العرض وتوظيف التشكيل لخلق السحر الذي ينبعث من الطقس نفسه، والميثولوجيا والرمز لذا فإن فرضيته التي أسس عليها رؤيته من عدم وجود جريمة حقيقية تصدم هاملت وهي جريمة قتل الأب والاستيلاء على المملكة وزواج عمه من أمه، فكل ما يحدث هو نتاج خياله المريض. أي أن القصب انطلق من خلال انتهاك النص الشكسبيري وفض تراتبية وإلغاء الجريمة التي يتأسس عليها النص والاشتغال على أن ما يحدث هو فقط ما يبثه خيال هاملت المصاب بالهلوسات.

ولكي يتحقق الطقس الذي سعى المخرج لتأسيسه وهو أحد أهم الثيمات المهمة في تأسيسات مسرح الصورة. لذا فقد حول المكان الى بيئة أفريقية وأن مملكة هاملت ليست في الدنمارك إنما هي قرية أفريقية تعاني من سيطرة روح شريرة تسلطت عليها وهذه الروح المدمرة جعلت من هاملت يسير في خطين، الخط الأول عندما تهيمن عليه الروح الشريرة وهو خط منفلت ليس فيه عقلانية إنه خط اللاوعي الذي يعد مستودع كل الأوهام والغرائز فقضية العلاقات خارج المنطق وهو عبارة عن انشطارات، والخط الآخر هو خط عقلاني يكون فيه هاملت متفحصاً تحت سيطرة الروح الشريرة تتقمصه شخصية أفريقية بدائية يمثلها ممثل

أسود البشرة وتبدو له أوفيليا بوجه أفريقي بدائي تقدمها ممثلة سوداء بحيث تمتزج الصورة وتختلط بين الأم الحقيقية وبين أوفيليا .

وعندما يخرج هاملت من سطوة الروح الشريرة يعود الى شكله الاعتيادي يمثله ممثل أبيض ويرى أوفيليا الحقيقية بيضاء اللون وتمتزج فيها روح البراءة ويتجسد فيها الحب والمستقبل. من هذا المنطلق فقد حول القصب الشخصيات من خلال تسلط الأرواح عليها الى شخصيات مسحورة في عالم يخلو من المنطق وتكون هذه الشخصيات أسيرة هذه الأرواح التي تتحكم فيها.

فعندما يقول هاملت (أيها الضعف اسمك امرأة) تخرج أوفيليا حيث تمثل الخسة.. إنها عوالم هاملت السوداء .. وهنا يتشكل المعنى عبر هذه الصورة .. من خلال حركة المرأة السوداء لكن هاملت عندما يقول هاملت (احببتك حب أربعين الف أخ) تظهر هنا أوفيليا البيضاء التي يتجسد فيها الطهر والبراءة من خلال هذا التشظى، والتحولات التي يخلقها التضاد أخضع القصب الحوار لمنطقة الصورة من خلال تمظهرات الحس الشكسبيري والتكوين الصوري الذي منح العرض الطابع الطقسي، فقد تحولت بفعل ذلك الملفوظات والكلمات إلى إشارات وحركات يقوم بها السحرة..

وبما أن مسرح الصورة الذي يحتفي بالسينوغرافيا التي هي إحدى السمات الرئيسية في تطبيقاته فقد سعى القصب لتثبيت أسس لتلك الثيمة الإفريقية من خلال ما يمثله من أشكال ورسوم مستوحاة من الفنون البدائية حيث أسماك حجرية وأواني فخارية وحيوانات خرافية وهي كائنات خرافية بشرية تهيمن على روح العرض وتمارس دورها الطقسي الميثيولوجي الذي ينبعث السحر من دواخلها، وثمة أبخرة سوداء وروائح منتشرة في فضاء العرض، حولت المكان من (قلعة السنيور) في الدنمارك الى مملكة أفريقية مزروعة في قلب أفريقيا مستمدة وجودها من ما تبثه الميثولوجيا من حنين الى البدائية الأولى التي تشكلت منها الأفكار ... إنها مملكة الغرابة.

لذلك فإن أهم تمظهرات شكسبير عند القصب في مدونة هاملت أنه قرأها عبر ابتكار واكتشاف واستحضار اللاوعي والحلم وعناصر الشعر التي تعج بها المدونة لذا فإنه يحذف كل ما يراه غير صالح لتكوين الصورة لأن منهج القصب في تأسيسه لمسرح الصورة قائم على إخضاع كل العناصر الجمالية بما فيها النص لهيمنة الصورة وقدرتها على البوح وتفجير المعنى. وأن المدونة ما هي إلا نتاج فكري لزمن ميت وأن عملية استحضارها الى زمننا هذا لتكون مدونة أليفة من خلال اختراقها بواسطة رؤية المخرج. لذا فإن التمظهرات القادمة من النص الى منطقة الرؤيا جاء من خلال فعل التحطيم والبناء لتأسس الصورة.

فعندما تهيمن الروح الشريرة على هاملت فأن اللاوعي يؤسس أفعاله وهو تحطيم العلاقات بين الممثل والآخر، وفي مشهد هاملت في الفصل الأول عندما يقول (هاملت) (أكون أو لا أكون) يبدأ الانشطار حيث تتحول أوفيليا الى امرأة سوداء تنزل الى القبر وهي تردد الحوارات. وكان القصب في هذا المشهد ساعياً الى تدمير الحوار وتشظيته من خلال توزيعه على ثلاث شخصيات هاملت الأبيض وهاملت الأسود، أوفيليا السوداء، وأوفيليا البيضاء، والحوار موزع بشكل متناوب إذ أظهرت لنا الصورة أربعة شخصيات قد أكسبت العرض دلالات بعيدة عن ما يريده النص، لذلك فقد دمر الحوار لأجل إعلاء شأن الصورة لخدمة رؤيته الإخراجية وبتأكيد القصب على تحويل الشخصيات من خلال لعبة الانشطار. أما في الفصل الثالث وفي المشهد الرابع تحديداً وهو مشهد قدوم هاملت الى مخدع أمه تبدأ الصورة تؤسس حضورها من خلال انشطار الأم في مخيلة هاملت حيث يبدأ يتعامل مع الأم الأولى ويتكلم معها بلغة الانفصام وهي لغة اللامنطق، ففي الحوارات التي يكاشفها هاملت:

الملكة: هاملت لقد أسأت كثيراً الى أبيك.

هاملت: أماه لقد أسأت كثيراً الى أبي.

الملكة: أنك تسألني بلسان الهذر واللغو. ما بك يا هاملت؟

هاملت: ما القضية؟

الأم: أنسيتني؟

هاملت: لا، أنت الملكة زوجت أخ زوجك يا ليتك لم تكوني أنت أمي.

حيث يتصاعد الانشطار فتارة تظهر الأم التي يتعامل معها هاملت بروح الانشطار حين تهيمن عليه الروح تراه يتعامل مع أمه بلغة اللاعقل ويتجسد الانشطار وتارة أخرى تظهر الأم الحقيقية عندكا تغادر الروح الشريرة حيث تظهر لغة العقل ومن خلال تدمير المكان والحدث وإحلال الصورة التي تمارس دوراً كبيراً في ترسيخ المعنى، فقتل بولونيوس الذي يعمد القصب الى تدمير المشهد وإخضاعه لفلسفة الصورة مما يجعل الأحداث تجري في مكان والقتل يجري في مكان آخر أي أنه حول المكان الذي يجري فيه قتل بولونيوس الى صورة بعيدة عن الحدث لتحقيق فعل التشظي الذي أراده المخرج لتقوية الصورة وفي مشهد الاعتراف فقد حول القصب هذا المشهد من خلال رؤية الملك بثلاث صور باستخدام تقنية وجود مرايا كبيرة يرى الملك صورته المشطورة فيها ويعترف لها، وكذلك استخدم هذه التقنية عند ظهور الشبح وانعكاس صورته في المرايا الثلاث لتحقيق فعل التشظي والانشطار داخل منظومة هاملت البصرية التي هيمنت على مملكته السوداء، المملكة الأفريقية، لهذا فان القصب استثمر الصورة لتأكيد رؤيته من خلال افتراضه أنها مملكة مسلط عليها روح شريرة مما جعل استثمار وتحويل الأزياء بعيداً عن الدقة التأريخية، إنها أزياء تخدم الطقس المسرحي لذا فقد عمد أن يلبس هاملت زي مبارز ليقاتل أفكاره وألبس الآخرون ملابس مطعمة بفسيفساء أفريقية من عظام وغيرها مما أعطى العرض صفة الميثيولوجيا انسجاما مع روح الطقس وألغى مشهد المبارزة وأغرق المملكة في بحيرة من خلال الحذف والاختزال الذي وظفها لخدمة رؤيته مما جعل الجميع يغرقون في طوفان البحيرة، لذا أكد على إلغاء الزمن التاريخي وحوله الى زمن أسطوري منفتح حول عوالم الذاكرة والى وعي متغلغل في اللا محدود، هكذا حول القصب (مدونته) المفترضة الذي صنعها خيال هاملت المريض.

## ٤ – النتائج

١. تمظهرات النص الشكسبيري في عرض هاملت للقصب أدى إلى تحويل المبارزة إلى بحيرة يغرق فيها الجميع لتتوائم مع مسرح الصورة.
٢. تحويل الأزياء الشكسبيرية إلى زي الأفاقة السود، ما يتلائم وتمظهرات الشخصيات وبيئتها.
٣. سيادة الروح الأفريقية والبيضاء في العرض القصصي ينساق مع تمظهرات النص الشكسبيري لدى القصب.
٤. اقتضت تمظهرات النص الشكسبيري في الرؤية الإخراجية للقصب إلى تحويل زمكاني فانتقل هاملت إلى أفريقيا بدلاً من الدنمارك.
٥. اختفاء الجريمة ومشاهدها في رؤية العرض الصوري للقصب ليعيد الخطاب الذهني/ النفسي وتقل الجريمة من واقع النص إلى أوهام هاملت وتخيلاته في العرض.

٦. قتل مركزي هاملت وانشطاره وأفيليا من مقتضيات رؤية القصب الإخراجية ولايجاد طقس صوري يتناسب مع تمظهرات الشخصية الشكسبيرية.
٧. يتمظهر شبح شكسبير في في رؤيا القصب بعتباره لعنة أدت الاكل الفني والمشاكل وليس مسألة إنسانية لملك مغدور كما في المتن الشكسبيري.
٨. انتقال الزمن التاريخي إلى زمن اسطوري متوقف كثيرا مع انفتاح النص الشكسبيري وتمظهراته الاخراجية.
٩. الاعلاء من شأن الصورة على حساب الملفوظ المكتوب في النص أدى إلى حضور عوالم واسعة الامتداد، كالاطورة والحلم والفضاءات المفتوحة.

**٤-١ الاستنتاجات:**

١. اشتغل المخرجون في كل العالم على الحذف والتقديم والتبديل من تعاملهم مع المدونة الشكسبيرية.
٢. كل من الرؤى التي أسقطت على المدونة وإزاحتها الى منطقة اشتغالاتها.
٣. المخرجون الثلاثة تصرفوا بالمدونة ولم يلتزموا بالنص بل سحبوه الى منطقة رؤياهم انطلاقاً من أن النص يفتح آفاق واسعة للتأويل بسبب ثرائه الشعري واللغوي.
٤. تلاعب المخرجون بالزمان والمكان من خلال تحويلهم المكان الى مناطق تخدم رؤاهم من خلال تحويلها من بيئة الى أفريقية.
٥. الخطاب الشكسبيري خطاب عالمي مؤثر ومتفرد له مزاياه التي لا يمتلكها باقي الكتاب.
٦. حضور الخطاب الشكسبيري وتمظهراته في كل مسارح العالم نصيا واخراجيا.
٧. اعتماد المخرج العالمي والعربي والعراقي على مدونات شكسبير لما تحتويه من فضاءات يمكن إعادة بناءها.
٨. انفتاح النص الشكسبيري أتاح للمخرجين استلهامه في عروضهم من خلال التلاعب بالشخصيات والزمان.
٩. استفادة المدارس المسرحية والتيارات كافة من النص الشكسبيري من خلال إعدادات لصياغته كل حسب مدرسته واسلوبه.
١٠. عدم الالتزام بالنص الشكسبيري هو ميزة الإخراج الحديث الذي يسعى إلى تمظهرات ملامح من النص وليس كله.

**CONFLICT OF INTERESTS**
**There are no conflicts of interest**

## ٥. المصادر والمراجع

١. أدونيس، الثابت والمتحول، بيروت، دار السامي طبع٨ ٢٠٠٢، ص١٤
٢. فاطمة موسى وليم شكسبير شاعر المسرح، مصر، دار الكاتب العربي للطباعة والنشر، ١٩٦٩، ص٢١.
٣. يان كوت، شكسبير معاصرنا، ت جبرا ابراهيم جبرا، لبنان، بيروت، المؤسسة العربية للدارسات والنشر، طبع ١٩٨٠م، ص٦١.
٤. مجدي وهبة، شكسبير والسياسة، مجلة المسرح المصرية ع: ٢٨/ ١٩٦٦، ص٨٣.

٥. فاطمة موسى، الوحدة الفنية في مسرح شكسبير، القاهرة، مجلة المسرح المصري، ع: ٢٨، ١٩٦٦، ص٨٤.
٦. هملت، شكسبير، ت: عبد القادر القط، الكويت، وزارة الاعلام، سلسلة المسرح العالمي، طبع ١٩٧١م، ص١٨.
٧. جون دريدان، دريدان والشعر المسرحي، تر: محمد عناني، مصر- مكتبة الاعلى المصرية ١٩٨٢، ص٩٥.
٨. قاسم حسين الصالح، الإبداع في الفن، العراق، بغداد، دار الرشيد للنشر، طبع ١٩٨١م، ص١٣٣.
٩. هاني أبو الحسن سيكولوجيا المسرح بين النص والعرض، مصر إسكندرية دار الوفاء، طبع ٢٠٠٦، ص٥٩.
١٠. هاني أبو الحسن سلام، سيكولوجيا المسرح بين النص والعرض، مصر- الإسكندرية- دار الوفاء، طبع ٢٠٠٦، ص٥٩.
١١. علي حرب هكذا اقرأ ما بعد التفكيك، الأردن، المؤسسة العربية للدراسات، طبع٢٠٠٥م، ص٢١.
١٢. عواد علي الحضور المرئي- المسرح من التقليد الى ما بعد الحداثة، سوريا، دمشق، دار المدى، طبع ٢٠٠٨م، ص١٧٥.
١٣. زيجمونت هبنر، جماليات فن الإخراج، تر: هناء عبد الفتاح، مصر- الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٣، ص٩٩.
١٤. ماريان جالاوي دور المخرج في المسرح، مصر- الهيئة المصرية العامة للكتاب النشر، ١٩٧٠، ص٢٥.
١٥. أبو الحسن سلام الإيقاع في فنون التمثيل والإخراج المسرحي، مصر- الإسكندرية- دار الوفاء للطباعة ٢٠٠٤، ص٣٤٤.
١٦. منصور نعمان نجم الدليمي، إشكالية الحوار بين النص والعرض في المسرح، الأردن- دار الكندي، ص٤٨.
١٧. أحمد سخسوخ، تجارب شكسبيرية في عالمنا المعاصر، مصر الحقبة المصرية للكتاب، طبعة ٢٠٠٩، ص٤١.
١٨. د نهاد صليحة، شكسبيريات مصر، القاهرة، الهيئة المصرية للكتاب، طبع ١٩٦٩م، ص١٢٧.
١٩. جيرزي كروتوفسكي، نحو مسرح فقير، تر: كمال قاسم نادر، بغداد: دار الحرية للطباعة، ١٩٨٢، ص٥٦.
٢٠. هاني ابو الحسن، سايكولوجية المسرح بين النص والعرض، مصر، الاسكندرية، دار الوفاء، طبع ٢٠٠٦م ص ١٦٨.