التحولات المصيرية في الشخصية المسرحية الشكسبيرية

أ. م. د. ثائر بهاء كاظم

عبد الجبار حسن عيسى الزبيدي

جامعة بغداد/ كلية الفنون الجميلة

الفصل الاول

الأطار المنهجي

1- مشكلة البحث:

التراجيديات ومفردتها تراجيديا قد نشأت وحسب- رأي أرسطو[1] نشأة ارتجالية ترجع في أصلها إلى مرتجلات قادة جوقات الاناشيد الديثرامبية، وإن المحاولات التراجيدية الأولى كانت بدائية وبسيطة.

غير أن تتابع الكتاب والشعراء وتحسيناتهم المتتالية كانت عوامل فعالة أفضت إلى تطور التراجيديا وإنها أي التراجيديا مستوفية لشروط الفن والصنعة، وإن حسن السيطرة على بناء حباكتها- يعد أبرز شعراء الدراما من الناحية المأساوية.

وهكذا فعل الكاتب الانجليزي وليم شكسبير (1564- 1616) في تراجيدياته المأساوية[2] فجعل تاريخها وابطالها حكام وملوك ونبلاء، فكانت مليئة بالانتقام والدم والندم.

فراحت شخصياتها تنتقل بين تحولات عدة مختلفة أي تغير مجرى الفعل إلى عكس اتجاهه، وملاقاة المصير المحتوم والمتحول في الشخصيات البطلة ضمن حدود البناء الدرامي للمسرحية الشكسبيرية المتقنة الصنع وحبكتها ولغتها وشاعريتها العالية لمستوى وحركة تنقل افعالها عبر مستويات مصيرية مأساوية، كما ويحدد تلك الافعال قوة الصراع الكامن من جسد التراجيديا.

وقصة أي تراجيديا شكسبيرية أو أحداثها لا تتألف من تصرفات أو أعمال بشرية فحسب، وإنما الافعال هي العامل الأغلب، هذه الافعال هي في الاكثر تصرفات بكل معنى الكلمة.

إن محور التراجيديا يكمن في فعل صادر عن خلق أو في خلق يتمخض عن فعل، وإن الصلة الوثيقة بين الخلق والارداة والتصرف والكارثة التي لو أخذت كل واحدةٍ بمفردها لأظهرت أن الفرد هو مجرد شخص أساء إلى النظام الاخلاقي أو عجز عن التوافق معه متحملاً تبعة مصيره العادل، وأما ضغط القوى الخارجية وتأرجح القدر، والجهاد الأعمى الأليم التي لو أخذت بمفردها لأظهرت الفرد مجرد ضحية لقوة ما لا تكترث. بخطاياه أو آلامه وهذان الرأيان يناقض أحدهما الآخر ولا يستطيع رأي ثالث التوحيد بينهما.

ويتوضح لنا أن التراجيديا قصة أكثر من تمثيلية، وإن هناك بعض الانطباعات التي تولد هذه الفكرة القضاء والقدر وتتساءل عما إذا كانت هذه الفكرة هي التعبير الطبيعي أو الملائم عن هذه الانطباعات، ولا يمكن: أن يكون هناك أدنى شك في انها تتولد فعلاً وأنه ينبغي أن تتولد.

فإذا لم نحسّ أحياناً بأن الشخصية (البطل) هو بصورة ما رجل مقضي عليه، وإنه هو وغيره ينساقون وفق افعالهم إلى الدمار مثل كائنات عاجزة يجرفها تيار جارف فهو شلال.

وانهم مهما كانوا مخطئين فأنَّ خطأهم بعيداً أن يكون السبب الوحيد أو الكافي في كل ما يلقون من عذاب. وأن القوة التي لا يستطيعون الافلات فهاهي قوة لا تعرف الرحمة ولا تلين لها قناة، إذا لم نحس بكل هذا فإننا قد عجزنا عن تلقي جزء حيوي من التأثير التراجيدي الكامل. ومصادر هذه الانطباعات متعددة واشير إلى احدهما وقد عبر عنه شكسبير نفسه حين جعل الملك كلوديوس في التمثيلية المتداخلة في مسرحية هملت يقول:

((أفكارنا ملك لنا.. أما نتائجها فليست من صنعنا)) ودنيا التراجيديا هي دنيا عمل، والعمل هو ترجمة الفكر إلى حقيقة والتراجيديا محاكاة لفعل كامل في ذاته[3].

2- أهمية البحث:

1- القاء الضوء على سمات التحول والمصير والشخصية التراجيدية لدى شكسبير.
2- التركيز على هذه السمات من خلال سلوك الشخصية المستبدة والشخصية السلمية وتأثير تنقل الافعال المسرحية.
3- يفيد الطلبة للدارسين في جمال الادب والنقد المسرحي واغناء المكتبة المدرسية بمحتويات البحث.

3- هدف البحث:

يهدف البحث الحالي إلى التعريف بالتحولات المصيرية في الشخصية المسرحية الشكسبيرية.

4- حدود البحث:

الحدود الموضوعية: يحدد الباحث التحولات المصيرية في الشخصية المسرحية الشكسبيرية وفق عينة مسرحية (هملت) نموذجاً.

5- تحديد المصطلحات:

1- التحول [4]: هو تغير مجرى الفعل إلى عكس اتجاهه على أن يتفق مع قاعدة الاحتمال والحتمية.

2- المصير: وفي التنزيل العزيز: سورة المائدة- آية 18.﴿وَإِلَيْهِ الْمَصِيرُ﴾ .

3- الشخصية: هي مزيج محدد خاص من نماذج العاطفة انماط الاستجابة، والسلوك للفرد، فمنظري الشخصية المختلفين يقدمون تعاريفهم الخاصة بهم لهذه الكلمة بناء على مواقفهم النظرية(*).

4- الصراع: رؤية درامية في شيء ما وتعني تبين عناصر صراع [5] فيه والاستجابة عاطفياً إلى عناصر الصراع هذه.

5- القدرة [6]: هو القوة العليا في العالم التراجيدي، وهو تعبير اسطوري عن الجهاز أو النظام بكامله الذي يؤلف الافراد فيه جزءاً تافهاً لا يعتد به.

الفصل الثاني: الإطار النظري

المبحث الاول: التراجيديا الشكسبيرية (سر التحول الدرامي).

التراجيديا: كما هو معروف عنها (فعل نبيل تام)[7] وإن التراجيديا الشكسبيرية[8] إذا ما درسناها فإنها دعامة قوية هامة في دراسة المسرح وفنونه من نواح عدة.

فقد أزدهر هذا المسرح وبلغ أوجهه قبل ازدهار حركة البحث والنهضة في أوربا كلها.. وبينما كان مسرح شكسبير يفيض بالحياة والعظمة كان المسرح الأوربي يعاني من سيطرة الكنيسة وذبول انصراف الناس عنه.

في حين كان مسرح شكسبير مسرحاً شعبياً يضم طوائف الناس جميعاً، أن التراجيدية الشكسبيرية تمثل خلاصة فن شكسبير المسرحي، وتعرض علينا ألواناً من اصول فن خلق الشخصيات، وتنويعها وانطلاقها بما يليق بسير الحركة المسرحية، وبما يتلائم مع طبيعة الشخصية المرسومة.

وتميز بهذا من نواحي عديدة منها: حبك العقدة، والتمهيد للصراع ثم الانتهاء به، ورسم المواقف وحشد الشخصيات الثانوية وغير ذلك من العناصر المكونة للنص المسرحي أو من خلال عرضه على خشبات المسارح آنذاك.

ولا أقصد هنا من الناحية التاريخية وحدها ولكن من الناحية الفنية أيضاً. أن دراسة التراجيديا الشكسبيرية والتعمق في عناصرها وتراكيبها البنيوية يسحبنا لدراسة ذلك النسيج المتماسك والقوي لمجمل تلك العناصر التي هي مواطن الروعة في البناء الدرامي في لغة وحبكة وعقد مسرحيات شكسبير وحلولها المتنوعة النتائج والدلالات.

وإن تراجيدية شكسبير تكمن في رسم شكسبير لأحداث عديدة ومتباينة في أدق واعمق صورها وهي: فلقد ألف شكسبير مسرحيات تاريخية عديدة استمد موضوعاتها وأحداثها من التاريخ القديم والحديث، من انجلترا وفرنسا وايطاليا واليونان وشمال افريقيا.. تاريخ حق، وآخر أسطوري، وثالث شعبي.

كما ألف مسرحيات خفيفة تصور نوازع النفس البشرية في قوتها وفي ضعفها، وصور لنا في مسرحياته من خلال التاريخ أو من دونه صراع النفس البشرية لا مع ما حولها من قوى فحسب ولكن مع ما في نفسها من قوى متباينة متنافرة، صراع النفس مع النفس لا مع القدرة أو الشر أو الحياة فحسب، مثلما نجد في أوضح صورة في شخصية ((هملت)) المعروفة.

ويعد الاستاذ أ. س. برادلي [9] من أكثر من أهتم بشكسبير وتراجيدياته خاصة كتابه الموسوم (التراجيديا الشكسبيرية).

- والحقيقة أن أكثر ما يسد رغباتنا في فهم تلك التراجيديا المميزة هو تذوق المأساة وزيادة فهمنا للشخصيات المكتوبة أو المشخصة مسرحياً- في مخيلتنا صورة أقرب ما تكون إلى الصورة التي تخيلها المؤلف نفسه.
- وإذا أردنا أن نكون فكرة صحيحة في المسرحية كلها علينا نعمد إلى المقارنة والتحليل والتشريح لأمرين مهمين:

1- الأمر الاول: أنه في عملية المقارنة والتحليل لمجمل مكونات النص المسرحي وقراءته ليس معناها التخلي عن الخيال والاستعاضة عنه بالبرهان العقلي الجاف هو الأمر المطلوب. كلا.. فأن ذلك من شأنه الهدم.

وإنما قصور التدريب وقلة المران هي وحدها التي تجعل من استخدام التحليل والادراك الشعري أثناء القراءة عملية شاقة وثقيلة.

2- الأمر الثاني: فهو إنه وإن تكن عمليات التحليل هذه ترتكز على الخيال فإنها ما زالت لا يقصد منها سوى أن تكون وسيلة لغاية وعندما تنتهي عملية التحليل تلك مع أن هذا لا يكون إلا مؤقتاً فإنها تفسح المجال للغاية المنشودة إلا وهي على وجه التحقيق قراءة المسرحية التي بديء بها قراءة مقرونة بالخيال أو بعملية خلق جديدة.

قراءة غنية بثمار التحليل، ولذلك فهي أصلح وأقدر على الاقناع.

أجزاء التراجيديا [10]:

إن كل تراجيديا- كوحدة كلية- ستة أجزاء هي التي تحدد صيغتها الخاصة وقيمتها النوعية. والاجزاء هي:

1- الحبكة. 2- الشخصية. 3- اللغة. 4- الفكر.

5- المرئيات المسرحية. 6- الغناء.

تعريف التراجيديا:

التراجيديا إذن هي محاكاة لفعل جاد، تام في ذاته، له طول معين، في لغة ممتعة لأنها مشفوعة بكل نوع من أنواع التزيين الفني، كل نوع منها- يمكن أن يرد على انفراد في أجزاء المسرحية، وتتم هذه المحاكاة في شكل درامي لا في شكل سردي.

وبأحداث تثير الشفقة والخوف وبذلك يحدث التطهير من مثل هذين الانفعالين، ويعني الباحث هنا بـ(اللغة الممتعة) اللغة التي بها وزن، وايقاع، وغناء، ويقصد الباحث بقوله ((يمكن أن يرد على انفراد في أجزاء المسرحية)): إن بعض الاجزاء يعالج باستخدام الشعر وحده، وبعضها الآخر باستخدام الغناء.

ولما كانت المحاكاة التراجيدية يقوم بها أناس يفعلون، فإنه يجب أن يأتي عنصر ((المرئيات)) في المقام الاول كجزء من جسم التراجيديا الكلي، ثم يتلوه في المقام الثاني عنصراً (الغناء) و(اللغة) وهما وسيلتا المحاكاة، ويقصد الباحث هنا بـ(اللغة). التنظيم المعروضي للكلام، أما (الغناء) فشيء مفهوم تماماً ولا يحتاج إلى توضيح.

وإذا ما قلنا بأن التراجيديا محاكاة لفعل، وأن الفعل يقضي بوجود بعض الاشخاص كي يؤدوه، وإن لهؤلاء الاشخاص بالضرورة- بعض الخصائص المميزة في الشخصية والفكر ((وهذان العنصران يحددان نوعية الفعل)) فإن الأمر يتتبع القول بأن المسببين الطبيعين لهذه الافعال هما: الفكر والشخصية، وهذان المسببان يحددان نجاح أو اخفاق كل انسان. فالحبكة إذن- هي محاكاة الفعل، ويقصد الباحث بـ(الحبكة) هنا ترتيب الاحداث أو الاشياء التي تقع في القصة، ويقصد الباحث بـ(الشخصية) ما نعزوه من خصائص وصفات تحدد نوعية القائمين بالفعل، أما (الفكر) فهو كل ما يدلي به القائل سواء ليبين

حقيقة عامة، أو يقرر رأياً، وهذا ما يتعلق بالتراجيديا بشكلها العام والخاص ومن ضمنها التراجيدية الشكسبيرية ومقومات بناءها.

وفي هذا المبحث المتعلق بالتراجيديا الشكسبيرية بشكلها الخاص التراجيديا بمحتواها العام سواء في القراءة أو في عروضها المسرحية وجدنا ان هناك قواسم مشتركة بينهما تربطهما معاً من زوايا عديدة ومنها ما سنأتي عليه لاحقاً.

المبحث الثاني: تنامي مقومات التراجيديا الشكسبيرية [11]:

التراجيديا الشكسبيرية: هي قصة مصيبة شاذة تؤدي إلى موت رجل في مركز سام، وأن نستبدل به رأياً جديداً، (وهذا بدوره رأي فردي- وإن يكن إلى حدٍ أقل) وهو أن التراجيديا هي إحدى التصرفات البشرية التي تتمخص عن مصيبة حقاً,

إن كثرة استخدام هذه الفكرة في الابحاث الخاصة بالتراجيديا ترجع آخر الأمر إلى تأثير نظرية هيجل في هذا الموضوع، وهي يقيناً أهم نظرية ظهرت منذ ارسطاليس.

ولكن رأي هيجل بشأن الصراع التراجيدي لا يقتصر على أنه رأي غير مألوف لدى القراء الانجليز ومن الصعب تفسيره.

بل هو مأخوذ من التأملات في التراجيديا اليونانية ولا ينطبق- وهيجل يعرف ذلك جيداً- على مؤلفات شكسبير إلا انطباعاً غير تام [12].

ففكرة الصراع في شكلها الأعم هي في هذا الشكل مناسبة ولا مـــراء للتراجيـــديا الشكسبيرية وهذا ما سيأتيه الباحث في عنصر الصراع ودوره في التراجيديا الشكسبيرية.

إن من مقومات التراجيديا: التحول:

التحول هو المغزى العميق بين طيات التراجيديا الشكسبيرية إذا صح التعبير أن نقول ذلك، فالتحول هو التغير في المواقف والتلون في الصور والتنقل او القفز من موقع إلى آخر متقدم ونعني به الانطلاق.

حيث تلعب التهيأة البنائية لعناصر الفعل دوراً وعبر مواقع (المقدمة المنطقية)[13] تحديد الشخصيات، نقطة انطلاق الحدث، الأزمة، الذروة، التطهير، تدور حوله المسرحية واقطاب الصراع فيها.

أما تحديد الشخصيات ففيها نتعرف على الشخصيات السلبية والايجابية وعلاقاتها ودوافعها، أما نقطة أنطلاق الحدث فهي ما اتفق على تسميتها من قبل النقاد بأسم (التحول): ((أي تحول الاحداث إلى مجرى آخر حيث تقرر فيها بعض الشخصيات قرارات تؤدي إلى تغيير في حياتها ومواقفها وتصرفاتها، وهي تأتي نتيجة لتصاعد الحدث

الدرامي وانتهاءه بالازمة التي هي اخطر موقف في المسرحية لأنها النتيجة النهائية لتصاعد الحدث)) وما هي إلا أشد الاصطدامات بين القوتين المسيطرة والمدافعة.

لكن هذا لا يعني أن نقطة الانطلاق الحدثي قد حسمت عندها الأمور وإنما هي توحي لنا بأن هناك شيئاً ما من المواقف والافعال سيئول إلى التحول.

في التراجيديا الشكسبيرية يلعب التحول في مساحات واسعة القصة الممسرحة وفي حكبتها ولغتها وصراعها وشخصياتها بل وبكل مفاصل الاحداث المسرحية دراماياً.

وإن التحول يتحرك وينمو ويكبر في كثير من مفاصل وجسد الحبكة المسرحية الشكسبيرية، فإن (العذاب والمصاب)[14] على سبيل المثال شيئان استثنائيان أنهما يحلان بشخص بارز معروف وهذا ما آلت إليه مسرحيات شكسبير المأساوية أن الملك الشخصية المرموقة أو القائد أو البطل الرومانسي هما من سيحل بهم هذا العذاب وهذا المصاب.

وتلك الشخصيات من النوع اللافت للأنتباه، ويكونان عادة غير متوقعين ومتناقضين مع سعادة سابقة أو مجدٍ غابر.

فمثلاً قصة رجل دهمه الموت ببطء بعد أن داهمه المرض أو الفقر أو الهموم الصغيرة أو الآثام الدنيئة أو الاضطهادات التافهة) مهما تكن مفجعة أو فظيعة، مثل هذه القصة لا تعد تراجيديا بالمعنى الشكسبيري.

ومن ثم فإن عذاباً ومصاباً شاذين كهذين يحلان بالبطل ويمتد أثرهما بوجه عام- وهذا ما يجب أن نضيفه الآن- إلى أبعد من دائرة البطل، بحيث يجعلان المشهد كله مشهد ويل، هما عنصر جوهري في التراجيديا ومصدر رئيسي للأنفعالات التراجيدية، وبخاصة عاطفة الاشفاق.. وهذا أيضاً نوع من التحول مهما كانت الشخصية المقصودة بهذا الاشفاق.

ولكن نسب هذا العنصر (التحول) والاتجاه الذي يتجهه الاشفاق التراجيدي تتغير بطبيعة الحال تغيراً كبيراً وهذا هو عين (التحول) فنجد مثلاً أن الاشفاق يلعب دوراً أكبر بكثير منه في مسرحيات (مكيث) ويكون موجهاً إلى البطل في احداهما وإلى الشخصيات الثانوية في الأخرى.

أي أن العذاب يقع على (ماكيث) و(المصاب) يقع على الشخصيات الثانوية وهو التحول بكل وضوح.

أما تصور شكسبير للحقيقة التراجيدية فأوسع من هذا وأبعد مدى وإن كان ينطوي عليه، وجدير بالذكر ملاحظة التشابه بين التصويرين في نقطة معينة كثيراً ما نغفلها،

وكما ذكر عن التراجيديا الشكسبيرية أنها مصيبة، والمهنية هو قوة وقع الصدمة التي بدورها تؤدي إلى التحول في الشخصية من السعادة إلى التعاسة.

التحول بين الخطأ التراجيدي:

وصواب التصرف:

في الظروف التي يوضع فيها البطل تصبح ميزته التراجيدية [15]– وهي التي تكمن فيها عظمته كذلك– مدمرة له، ولابد لمواجهة هذه الظروف من شيء قد يكون بوسع رجل أصغر شأناً أن يحققه ولكن البطل لا يستطيعه.

إن التحول بخطأ طريقة بسبب التصرف أو التقاعس وبين التصرف والتقاعس علاقة تحولية في الفعل والفكر واتخاذ القرار.

وهذا الخطأ باتحاده مع أسباب أخرى– بحلب عليه الدمار، وهذه الحالة دائماً مع شكسبير، وفكرة جعل البطل التراجيدي يُقضى عليه بواسطة قوى خارجية دون سواها هي كما رأينا فكرة غريبة عليه.

ولا تقل عنها غرابة فكرة مساهمة البطل في جلب الدمار على نفسه لمجرد تصرفات لا نرى فيها عيباً، ولكن العيب أو الخطأ المدمر– الذي لا تخلو منه التراجيديا القطنطينية– على أنواع ودرجات مختلفة.

ففي أقصى طرف من الطرفين يوجد إفراط (روميو) وطيشه اللذان قلما يقللان– إن هما قللا– من احترامنا له، وفي أقصى الطرف الآخر من التحول يوجد طموح (ريتشارد الثالث) المهلك.

وفي أغلب الحالات لا ينطوي الخطأ التراجيدي على أي خروج متعمد عن جادة الصواب (للتحول) وفي بعضها (مثل خطأ بروتس أو عطيل) يكون الخطأ مصحوباً باعتقاد تام بصواب التصرف.

فلدى هملت ادراك أليم بأن الواجب قد أهمل أداؤه، ولدى انطوني ادراك جلي بأنه يسلك اسوأ السبيلين، أما ريتشارد ومكبث فهما البطلان الوحيدان اللذان يرتكبان ما يعرفان انه نذاله (وهو أصغر أنواع التحول) البشري.

ومن الهام أنن نلاحظ أن شكسبير يضمن مسرحياته فعلاً ابطالاً كهؤلاء.

وإنه فيما يبدو يدرك الصعوبة التي تنشأ عن وجودهم ويجهد نفسه لمواجهتها.

ومن ثم لا حاجة في عرف شكسبير إلى أن يكون البطل التراجيدي انساناً خيراً لو أنه تحول.. أو لم يتحول.

وإن كان المعتاد بوجه عام أن يكون كذلك، مما يجعله يظفر على وجه السرعة بالعطف عليه في أخطائه.. ولكن لابد أن يكون على قدر من العظمة يسمح لنا في حالة غلطه أن ندرك بجلاء ما في الطبيعة البشرية من طاقة. تحرك هذا التحول الكامن في تلك النفس البشرية.

ومن ثم فأن التراجيديا الشكسبيرية أولاً لا تكون محزنة قط مثل بعض التمثيليات التي تسمى خطأ تراجيديات، وعند شكسبير نجد الاشفاق والخوف اثناء التحول جلياً سواء في الشخصية البطلة أو عندما يجاورها من شخصيات في المسرحية التراجيدية. والاشفاق والخوف اللذين تثيرهما القصة التراجيدية يمتدان فيها يبدو وبشعور عميق بالحزن والغموض، مرجعه إلى انطباع الضياع هذا أو يندمجان فيه.

وعلى هذا ففي هذا العالم التراجيدي حيث أن الافراد- مهما كانوا عظماء ومهما بدت تصرفاتهم حاسمه- ليسوا هم القوة العليا.

المصير في التراجيديا الشكسبيرية:

نحن لا نتأثر بالاستثارة نصف الذهنية ونصف العصبية من وراء تتبع تعقيد يمتاز بالبراعة، أما ما نحسه بقوة كلما أقتربت التراجيديا من نهاياتها فهو أن المصائب والكارثة تنتج لا محاله عن افعال الناس، وإن المصدر الرئيس لتلك الافعال هو الخلق.

إذ أن القول بأن القاعدة عند شكسبير هو أن الاخلاق [16] هي المصير، ويعني بهذا أن السلوك البشري هو السلم الحقيقي الذي يفضي إلى الخير والشر والمصير هنا لا بد منه سواء كان نتيجة حتمية لسلوك انسان ما مهما كان مستوى فعله.

ولكن هذا القول بالنسبة لـ (برادلي) فيه نوع من المبالغة بلا شك، وقد يكون مضللاً (لأن الكثيرين من شخصيات شكسبير التراجيدية لو لم تواجههم ظروف شاذة لتفادوا نهاية تراجيدية، بل لكان من الجائز أن يحيوا حياة خالية نوعاً ما من القلاقل)، بيد إن هذه المغالاة في الواقع مغالاة في حقيقة حيوية.

وهذه الحقيقية مع بعض مميزاتها- ستكون أكثر جلاءً إذا استطردنا الآن بالتساؤل عن ماهية العناصر التي نجدها أحياناً بل مراراً تتحكم في مصير الشخصيات اثناء سير الحوادث إلى جانب افعال الاشخاص المميزه وآلامهم وظروفهم.

فحتمية المصير قادمة لا محالة، وإن سعادة الانسان بشكل عام والشخصية التراجيدية بشكل خاص هما من يرسمان المصير بأسوأ وأحسن حالاته، فهو قادم مهما حاولت الشخصية الهرب عنه او الابتعاد عن دائرته.

والشخصية التراجيدية مهما ابتعدت عن دائرة الفعل الحدث ومهما كانت مهمشة في علاقاتها مع الشخصيات الأخرى الأكثر حضوراً وأهمية فلا بد أن تقف يوماً ما أمام مصيرها وحتفها لتلاقيه شاءت أم ابت، فالنار التي تضرمها أحقاد الآخرين لابد أن تلذع أطراف من حولها ولو بقليل من الألم. وفي صراع القوى المحركة [17] من أجل تحقيق أهدافها، هناك تحولات رئيسة في المصير حيث يحدد فيها الفعل الشخصية وتحدد الشخصية الفعل في الوقت الذي يكون اهتمام المشاهدين وميولهم مشغولة تماماً فيجعلهم دائماً في حالة من التأهب والتشويق، والشخصية هي المصير نفسه.

الشخصية في الدراما التراجيدية:

إن تكن مادة العقد الخام هي الاحداث [18]، ولاسيما الاحداث العنيفة، فإن مادة الشخصية الخام هي الناس، ولاسيما ما نعتبره دوافعهم الغظة، إن العالم منقسم إلى قسمين: أنا والآخرين، وبعد ذلك. إذ نعمل الذهن، نوجد تقسيمات متزايدة: فنصر، كمحبين لأوطاننا، على وجود الأمم، وكماركسيين على وجود الطبقات، وهكذا.

ورغم هذا فإن التمييز الذي نعايشه كل يوم يبقى هو هو: التمييز بين الانا والآخرين. وجماعة الآخرين الأولى الأزلية- عائلتنا- تؤلف مجموعة الشخصيات الأصلية في الناس في الأدوار القليلة التي لا تتغير.

أما الأناء فإنها الانسان الخفي، فالمرء لا يستطيع رؤية نفسه، إنه لا يرى إلا أولئك الذين قرر أن يتقمص هوياتهم.

مادة الشخصية الخام، إذن ليست خاماً جداً، لقد جرى عليها شيء من ((التصنيع)) لقد سبق إن حولت الى ضرب الفن، فن الفنتزة، فالحياة خيال مدوج، فنحن لا نرى الآخرين بقدر ما نرى بدلاء مميزين لهم، ولا نرى انفسنا بقدر ما نرى آخرين تقمصنا هوياتهم، قال افلاطون: اننا نرى لا الحياة، بل ظلالاً للحياة تنتفض بضوء نار على جدار كهف، وعندما قال ذلك كان متفائلاً، أو لعله حسب حساب التشويه والحذف الهائلين اللذان تتصف بهما مسرحيات الظل.

إن البطل في عرف شكسبير هو شخص سام المقام [19] أو ذو مكانة شعيبة وإن تصرفاته أو آلامه من نوع غير عادي، ولكن هذا ليس كل شيء، فطبيعته أيضاً استثنائية وهي بوجه عام ترفعه من بعض النواحي إلى أعلى كثيراً من المستوى العام للبشرية لذلك نجده يحرص عليه ويحافظ على سلوكه ولربما ندرك أن شكسبير ينحاز لشخصياته الرئيسية رغم أن الأثم من مزروعاً يجسدها من قبله هو ككاتب.

فشكسبير لم يرسم لنا القطنطينية نماذج ضخمة للفضيلة، وبعض ابطاله بعيدون أن يكونوا أخياراً، وإذا هو رسم لنا شخصيات شاذه فإنه يعطيهم مركزاً ثانوياً في الحبكة.

أما شخصياته التراجيدية فمصنوعة من المادة التي نجدها في صميم ذواتنا وفي صميم الاشخاص المحيطين بهم، ولكنهم بواسطة التهويل من شأن الحياة التي يشاطرون غيرهم فيها يرفعون إلى أعلى من مستواهم. واعاظمهم يرفعون إلى حد أننا لو أدركنا إدراكاً تاماً كل ما تنطوي عليه كلماتهم وتصرفاتهم لأدركنا أنه قلما نعرف في الحياة الحقيقية أي شخصٍ يشبههم.

ويتمتع بعضهم مثل هملت وكليوباترا بعبقرية، وآخرون مثل عطيل والملك لير ومكبث وكوريولانوس قد بنيت شخصياتهم وفق نموذج عظيم، وعند هؤلاء تظهر الشهوة أو الوجدان أو الإرادة بقوة مخيفة.

وإن أيسر طريقة لتمكين المرء من فهم طبيعة الشخصية التراجيدية هي مقارنتها بشخصية من نوع آخر، ابعادها التراجيدية، وعلى النقيض من سعيدة فتكون عاجزة عن بلوغ ابعادها التراجيدية، وعلى النقيض من ذلك لو أن هؤلاء الاشخاص وضعوا في مكان الابطال التراجيدين فإن الدرامات التي ظهروا فيها تصبح غير تراجيدية.

فالشخصية الخيالية [20] قبل أن تصبح فرداً معيناً بمعنى ((الشخص)) تكون قوة في قصة ما، وهنا شخصيات يمكن أن نصفها بـ ((براغ)) في دولاب العقدة، وقد كان من المشروع دائماً لبعض الشخصيات أن تكون هكذا، فالرسول في المسرحيات الأغريقية ليس أكثر من ذلك.

والشخصيات الصغرى لدى شكسبير أقصى ما تحققه بالنسبة إلى مخرجي القرن العشرين اللذين يتمنون لو أن لها ((سيرة حياة)) أي سيرة شخصية وتنامي وتطور ولها لون ونبرة.

حتى الشخصيات الكبرى في شكسبير ليست ما يتمنى أن يراه قراء الروايات اليوم. لا سيرة حياة وراءها، ودوافعها تنتمي إلى عالم لم نألفه كثيراً، ولم يجر استقصاؤها بالقدر الذي نتوقعه، وقد يتبع ذلك أن العديد من شخصيات شكسبير ((غير حقيقين)) وإن دل هذا على شيء فإنما يدل على ان شكسبير كان قد استمد قصص وأفكار أغلب مسرحياته التراجيدية عبر نصوص تاريخية أو مصادر لباحثين وكتاب سبقوه وهذا ما يعلق عليه الكثير من المتتبعين لمسيرته ممن يتهمونه بالضعف في بناء الحبكة وأن من مسرحياته ما أسند لكتاب سبقوه مثل الكاتب الانكليزي ((كريستوفر مارلو)) [*] الذي يدين له شكسبير بالفضل الكبير في تقويم مسيرته في الكتابة المسرحية زمنه.

هذه مثلاً دوافع ياجو (في عطيل) أو أنعدامها، قد غدت موضوعاً لنقاش دائم. والذي يلفت النظر هو أن يصبح هذا الأمر مشكلة تناقش، وقد أصبح كذلك لأنه، حتى لو كان لياغو دوافعه، فإنها لا تجعل منه شخصية في رواية من روايات القرن التاسع عشر، فهو أولاً وقبل كل شيء قوة في قصة.

وعندما يصفه الناقد (ولسون نايت)(*) بأنه حامض يأكل القيم العليا كلها، بصدق التشبيه عليه لأنه يوحي بفعل، لا بكينونه، وأن ياغو ليس نمطاً بأشبع معاني الكلمة اليوم.

إذ لن يهتف أحداً قائلاً: ((ما أكثر أمثال ياغو في لدتنا!))، بيد أنه نمط لمعنى أن ثمة شخصاً كياغو في كل واحد منا.

ولقد تحدثنا عن الشخصيات الكبرى والصغرى [21]، ولعله قد اتضح أن الشخصيات الكبرى ليست أنماطاً بالمعنى نفسه الذي تكون فيه الصغرى كذلك.

أو سريك مثلاً: أحدى شخصيات ((هملت)) الصغرى، نمط بالمعنى الذي ذكره فورستر: شخصية ((مسطمة)) طبعاً لن يحلم أحد أطلاق هذه الكلمة على هملت.

أو لنأخذ شخصية شكسبيرية كبرى يرى فيها البعض نمطاً من أبسط نوع: عطيل، ما عطيل لهذا البعض إلا ((الرجل الغيران)) ولكن فضلاً عن أن عبارة ((لست أغار بسهولة)) ترد في المسرحية- يقولها عطيل، وإن لم تكن صحيحة بالضرورة- من الصعب أن نصف عطيل بمجرد أنه شديد الغيرة، أو أن نزعم أن التشخيص ما هو إلا محاولة لمعالجة الغيرة وحدها أو بصورة رئيسية.

ليست الغيرة فيما نرى أنها النقطة الاساسية في عاطقة عطيل الجامحة، إنها في نظري عذابه في أن يجد أن المخلوقة التي حسبهما من الملائكة... مخلوقة دنسة وتافهة. إنها صراعة كي لا يحبها، إنها سخطة الاخلاقي واسفه على الفضيلة يراها تسقط هكذا.

أرادها شكسبير ضمن خطته أن يجعلها المنطلق ليظهر فنه في الطريقة التي يستطيع بها أن يغير بها مواطن التأكيد، حاملاً إيانا من الفكرة السكونية: ((الرجل الغيران)) إلى تجربة الغيرة وإن الشخصية لا تتألف من خصائص تجريدية بل يحددها بالشعر والحوار والفعل بما فيه الفعل الداخلي أو الصراع.

وهكذا صنع شكسبير من شخصياته التاريخية القوية التأثير والبساطة منها الشخصيات غاية في التراجيديا فألهمها من روحه ووجدانه وشاعريته الكثير من الخصائص المميزة للشخصية رغم سلبياتها وإيجابياتها.

فالشخصية في حقيقة أمرها تمتلك خصوصية في كونها تتحول من عنصر مجرد إلى عنصر ملموس عندما تتجسد بشكل حي على خشبة المسرح من خلال جسم الممثل

وأداءه، وكذلك فإنها تتميز أيضاً في المسرح وفي كل الفنون الدرامية، عن الشخصية في أنواع الأدب الروائي لكونها تعبر عن نفسها بشكل مباشر من خلال الحوار والحركة دون تدخل وسيط أو كاتب أو روائي.

والحقيقة التي يجب فهمها هي ان ما يقوم الشخصية ويضفي عليها طابعها واسلوبها وكينونتهما هو من خلال افعالها وخطابها ومجمل الصفات التي تحملها، وهناك علاقة جدلية بين فعل الشخصية وصفاتها تلعب دوراً مهماً في تحديد نوع الشخصية.

وشكسبير بحد ذاته رسم جدلية التراجيديا من خلال منح الشخصية مكوناتها وافعالها وصراعها وأرسلها بقوة إلى آتون مصيرها المجهول، فصنع تراجيديا مميزة عن باقي التراجيديات الهشة التي كتبت في هذا العصر أو ذاك.

الصراع وبناء الموقف الدرامي:

إن الاحداث ليس بحد ذاتها درامية، إن الدراما تتطلب عين المشاهد، فرؤية الدراما في شيء ما تعني (تبين عناصر صراع فيه والاستجابة عاطفياً إلى عناصر الصراع هذه)[22].

وتتألف هذه الاستجابة العاطفية من كوننا نثار بالصراع وندهش له، وحتى الصراع ليس درامياً. بحد ذاته، فلو قضي علينا جميعاً في حرب نووية لبقي الصراع قائماً– في ميدان الفيزياء والكيمياء، وهذه ليست دراما إنها عملية جارية، فإذا كانت الدراما شيئاً يرى، لابد أن يكون هناك أحداً يراها، إن الدرامة شيئاً إنساني.

ما مدى الدرامى في حياتنا التي نحياها؟ لا ريب أن هناك من يقول أن العناصر الدرامية نادرة، وإن الحياة اليومية محملة ويعوزها الصراع، فكثيراً ما قيل عن الحياة إجمالاً أن الأمور تسير في دوائر لا تنتهي ، وقد قيل ذلك أيضاً في فترات واماكن معينة.

ولكن إذا لم تكن الدراما أحداثاً وحسب، بل هي أيضاً استجاباتنا العاطفية، يصبح السؤال على مدى درامية الحياة أمراً ذاتياً في جزء منه، وما يجده الواحد مُملاً يجده الآخر مثيراً.

وحتى الذي يرى الحياة إجمالاً غير درامية، سيلحظ ما يشذ عن ذلك.

لقد كتب فرويد[*] كتاباً كاشفاً يدعي ((السيكولوجية المرضية في الحياة اليومية)) أوضح فيه أن البوادر اللفظية الخالية من المحتوى الظاهر تغطي، بالفعل، الكثير من المعاني، فإن وراء السطح الفكري التافه تكمن صراعات عاطفية قوية، أفلا يسوغ لنا، بهذا المعنى، أن نتحدث عن ((الدراما في الحياة اليومية)) حتى عندما يبدو أن لا وجود للدراما أطلاقاً؟

والصراع هو روح الدراما وبدونه يتوقف نبض الحياة فيها ويجف نبع الافعـــال، فالاختلاف والتوافق بين الناس أنفسهم وبين الخير والشر، والنـــور والظـــلام، والحـــب والكراهية والمأساة والملهاة، والسعادة والشقاء هو صراع بحد ذاته ولا يمكننا الاغفال عنه لحظة واحدة.

فالصراع لا يقوم ولا ينهض ولا يشتد تصاعدياً دون حواضن له، ترعاه وتقويـــه وتبثه وقت ما تشاء وباتجاهات مختلفة من الحياة.

إن ما يجعل الشرير [23] بطلاً مُيسراً ويجعل حليفه ويتيحُ له فرصة البقاء على قيد الحياة فهو الحيز الذي فيه (وليس ((الصلاح الاخلاقي)) الظاهر وحده). وعندما يســيطر الشر الذي فيه على الخير ويترك له الحبل على الغارب ليفعل ما يشاء فإنه يتخذ منه اداة لتدمير الآخرين كما يقضي عليه هو أيضاً آخر الأمر.

وفي ختام الصراع يكون قد أختفى ولم يُخلف وراءه شيئاً يستطيع به النهوض على قدميه، إنه يخلف وراءه أسرة أو مدينة أو دولة منهوكة القوى واهنة متهالكة ولكنها حيـــة بفعل اداة الصلاح التي ترد إليها الحياة ولما كانت التراجيـــديا الشكســـبيرية تســـتعرض صراعاً ينتهي إلى كارثة فأي تراجيديا من هذا النوع يمكن تقسيمها على وجه التقريب إلى ثلاثة أقسام:

أولها: يحدد أو يوضح الموقف أي وضع الأمور التي ينشأ عنها الصراع، ولهـــذا يجوز أن يسمى الاستعراض.

ويختص القسم الثاني: ببداية الصراع الصريحة، أي نموه وتقلباته، وهو يؤلف تبعاً لذلك الجزء الاكبر من التمثيلية فيشمل الفصول الثاني والثالث والرابع وعادة جزءاً مـــن كل من الفصلين الاول والخامس.

أما القسم الأخير من التراجيديا فيبين ختام الصراع بكارثة وهكذا فأن كـــل جـــزء يفضي الى الآخر.

إن الأزمة في المسرحية هي المرحلة التي تسبق الذروة وتهيء للصراع والعقدة، لقد ارتبط الصراع الدرامي بالمسرح بوجود (البطل) وكذلك فـــي تحديـــد نـــوع البطـــل بالمسرحية وأيضاً وبنوعية العائق الذي يمنع البطل من تحقيق رغباته وهناك تفســـيرات عديدة لعلاقة البطل بالصراع يقول- جورج لوكاش- يرتبط البطل بعملية وعي الذات لديه واعتبار إن هذا الوعي لا يتحقق إلا ضمن علاقة صراع حيث يقـــف البطـــل بمواجهـــة شخصية أو قوى أخرى معارضة له.

ومن هنا نقول أن الصراع متنوع في المسرح فمنه صراعاً خارجياً مجسداً على الخشبة كأن يكون عاطفياً سياسياً بين شخصيتين مختلفتين متناقضتين حيث تتعارض الرغبات وتتعارض المصالح ويتعارض الخاص بالعام.

ومنه صراعاً داخلياً يتجسد عبر المعاناة الداخلية الشخصية تعيشه الشخصيات وبالتالي تعبر عنه باشكال مختلفة ومنها ابالكلام- الحوار- وبالتالي نجد صراعات مختلفة وجدانية.. عاطفية أيضاً، صراعات ما ورائية (ميتافيزيقية) بين الانسان والقوى الغيبية إلى آخره من الصراعات المتعددة.

الدراسات السابقة: لا توجد

ما اسفر عنه الأطار النظري:

التراجيديا الشكسبيرة وعناصرها:

1- إن مسرح شكسبير كان يفيض بالحياة والعظمة وجمهوره من النبلاء وشرائح الشعب الفقيرة.
2- التراجيديا الشكسبيرية نسيج متماسك وقوي لمجمل عناصرها.
3- صورت التراجيديا الشكسبيرية صراع النفس مع النفس في أوج حالات الصراع (كما في هملت).
4- صور الشخصيات في تراجيدياته بأصدق واقوى حالاتها فنراها كما كتبها هو وتخيلها.
5- إن عملية المقارنة والتحليل لمجمل مكونات النص المسرحي الشكسبيري لا تعتمد البرهان العقلي بل تتعداه إلى الخيال.
6- إن عنصر ((المرئيات)) في التراجيديا يجب أن يأتي بالمقام الاول كجزء من جسم التراجيديا.
7- أن الفكر والشخصية هما المسببان الرئيسيان في نجاح الإنسان.
8- إن كثرة استخدام فكرة أن التراجيديا الشكسبيرية هي قصة مصيبة شاذة تؤدي إلى موت رجل سام، يعود إلى نظرية هيجل الألماني (قارن بين التطور الفكري وبين الجسدي).
9- التحول في مصير الشخصية الشكسبيرية هو أشد الاصطدامات بين القوتين المسيطرة والمدافعة.
10- إن الصدمة هي التي تدفع بالشخصية الشكسبيرية إلى التحول من السعادة إلى الشقاء.

11- عندما يخطي التحول طريقه بسبب التصرف والتقاعس فإنه يسبب للشخصية الويل والدمار.
12- إن أحقر أنواع التحول هو عندما تدرك الشخصية أن ما تقوم به من افعال هو نذالة.
13- لا حاجة في عرف شكسبير إلى أن يكون البطل التراجيدي إنساناً خيراً لو أنه تحول.. أو لم يتحول.
14- إن الافراد في العامل التراجيدي مهما كانوا عظماء ليسوا هم القوة العليا.
15- أن الاخلاق البشرية هي المصير.
16- أن السلوك البشري هو السلم الذي يفضي إلى الخير والشر.
17- حتمية مصير الشخصية قائم مهما حاولت الشخصية الهرب منه.
18- في صراع القوى المحركة تحولات رئيسة في المصير فيها يحدد الفعل الشخصية وتحدد الشخصية الفعل.
19- أن الشخصيات التراجيدية مصنوعة من المادة التي نجدها في صميم ذواتنا.
20- الشخصية الخيالية قبل أن تصبح فرداً معيناً فهي قوة في قصة ما.
21- إن العديد من شخصيات التراجيدية الشكسبيرية هم ((غير حقيقيين)).
22- إن الباحثين والمتتبعين يرون أن شكسبير متهم بالضعف في بناء الحبكة.
23- شخصياته المسرحية تتحول من العنصر المجرد إلى العنصر الملموس.
24- أن شكسبير منح شخصياته كل مكوناتها وأفعالها وصراعها راسماً جدلية التراجيديا.
25- الصراع في التراجيديا الشكسبيريى: هو صراع الانسان مع الانسان وصراع الانسان مع نفسه.
26- أن وعي الذات عند البطل الشكسبيري لا يتحقق إلا ضمن علاقة صراع.
27- مسرحيات شكسبير تقوم على الحدث وليس على الشخصية ولا تخلوا أحداثه من المونولوج على لسان شخصياته البطلة.
28- بعض من مسرحيات شكسبير تخلو أحياناً من قصة فرعية قوية توازي الحدث الرئيسي.
29- القضاء والقدر لدى ارسطو إلهي، ولدى شكسبير مسيحي (العقاب والثواب) وتجسد ذلك في ما كبث (ثوابه وعقابه).

الفصل الثالث

إجراءات البحث

1-مجتمع البحث:

يتألف البحث من (4) مسرحيات للكاتب الانجليزي وليم شكسبير من عام (1594-1616).

2-عينة البحث:

تم تحديد عينة البحث متمثلة بمسرحية (هملت) بالطريقة القصدية لتوفر مصادرها، النص، أفلام سينمائية، أقراص، تدعم عينة البحث أرشيف صوري لمسرحية هملت.

3-منهج البحث:

من أجل التوصل إلى الاجابة عن استفهام مشكلة البحث ولتحقيق هدف البحث والتوصل إلى نتائج دقيقة، استعان الباحث بالمنهج التحليل الوصفي في تحليل عينته المختاره.

4-أداة البحث:

أعتمد الباحث في أداة بحثه على مؤشرات الأطار النظري في استنباط فقرات الأداة لأجل معرفة سمات شخصية البطل وسلوكه ضمن محيطه والتحولات النفسية في أفعاله السلوكية.

5-نتائج البحث:

انسجاماً مع هدف البحث الحالي ظهر للباحث ومن خلال تحليل عينة بحثه (مسرحية هاملت) عن وجود (24) عنصر فاعل في شخصية (هاملت) من أصل (29) عنصر تكونت منه الدراما الشكسبيرية.

مما يمنحنا دليلاً قاطعاً على أن (هاملت) كانت ممثلة للشخصية التراجيدية الحقيقية في مسرحيات وليم شكسبير المسرحية.

وإن مسرحية (هاملت) اعطتنا تطبيقاً وافياً مع هيكلية التراجيديا بشكلها المنطقي العام.

تحليل العينة:

تأليف: وليم شكسبير

مسرحية: هاملت **ترجمة: جبرا إبراهيم جبرا**

تراجيديا هاملت [24] واحدة من أهم مسرحيات الكاتب الانجليزي ويليام شكسبير كتبت في عام 1600 أو 1602 وهي من أكثر المسرحيات تمثيلاً وانتاجاً وطباعة، وهي أطول مسرحيات شكسبير وأحد أقوى المآسي، وتعتبر الاكثر تأثيراً في الادب الانكليزي، فهي من كلاسيكيات الأدب العالمي، وربما ترجع شهرتها إلى العبارة الشهيرة والسؤال الذي يناجي فيه هاملت نفسه قائلاً: أكون أو لا أكون، وقد استقاها شكسبير من حكاية بطولية رواها ساكو غراماتيكوس.

ترجمت المسرحية إلى جميع لغات العالم وهناك ترجمات عديدة باللغة العربية، قدمت عام 1966 على خشبة مسرح معهد الفنون الجميلة (قسم الفنون المسرحية) حالياً ومن اخراج الفنان قاسم حول.

وقدمت في ميسان– عام 1967 من أخراج الراحل مهدي حمدان الساعدي على خشبة مسرح اعدادية العمارة للبنين (متنزه السندباد حالياً) من بطولة الباحث وبمشاركة الفنان المخرج حسن حسني بدور روزانكرس.

الشخصيات الرئيسية:

- هاملت– ابن الملك السابق وابن اخ كلوديوس.
- كلوديوس– ملك الدنمارك.
- جرترود– ملكة الدانمارك ووالدة هاملت.
- أوفيليا– حبيبة هاملت وابنة بولونيوس.
- بولونيوس– لورد شمبرلاين.
- هوارشيو– صديق هاملت.
- فولتموند، كورنيليوس– قضاة.

قصة المسرحية:

هاملت، أمير الدانمارك الذي يظهر له شبح أبيه الملك (اسمه هاملت ايضاً) في ليلة ويطلب منه الانتقام لمقتله، وينجح هاملت في نهاية الأمر بعد تصفية العائلة في سلسلة تراجيدية من الاحداث، ويصاب هو نفسه بجرح قاتل من سيف مسموم جداً.

تكمن مشكلته في التأكد من حقيقة الشبح، هل كان ابوه من طلب منه بالفعل الانتقام أم شيطان ماكر تهيأ له في صورة أبيه، ومن حقيقة مصرع ابيه على يد عمه (كلوديوس) الملك الحالي لبلد الدانمارك الذي تزوج أمه (جرترود) وهي الزوجة التي كانت تعتبر آثمة وغير شرعية في زمن شكسبير وتموت اوفيليا حزينة ملكومة بعد أن يصيبها الجنون بأن أغرقت نفسها

بعد مصرع اباها على يد هملت بالخطأ بعد أن كان يتصنت متخفياً خلف استاء على حوار بين هملت وأمه، حول مقتل ابيه وزواجها الآثم من عمه الملك الحالي ثم كان يريد أخو أوفيليا– لايرتس محاربة هاملت للأنتقام منه لأجل أخته وابيه، فتقاتلا أمام كولوديوس وأمام الجميع فقام عمه باعطاء كأس فيه مشروب لذيذ للفائز ووضع فيه السم لأنه يعرف أن هاملت سيفوز.

تموت جرترود (جزاء على علاقتها الآثمة) بعد أن شربت بالخطأ نبيذاً مسموماً وضع اساساً ليشربه هاملت فقام هاملت بعد فوزه بقتل عمه فقطع ذراعيه ووضع السم في فم عمه.

هاملت بجرحه لايرتيس اثناء استراحة المبارزة بينهما غدراً، لعلمه مسبقاً بأن السيف مسموم بحسب اتفاق كلوديوس مع لايرتيس على تصفية هاملت نهائياً.

أوفيليا حبيبة هاملت الفتاة الرقيقة التي لا يبارك أباها علاقتها بهاملت، تتأذى كثيراً من هاملت بعد أن أدعي الجنون وإنه لا يعرفها (في محاولته لكشف حقيقة مقتل والده وذلك حتى يخفي نواياه بالانتقام ويتأكد من الحقيقة).

كيفية اكتشاف هاملت خيانة عمه كلوديوس؟ أقام هاملت حفل بمناسبة مرور عام على زواج عمه من أمه وتتويج عمه كملكاً على الدانمارك، وعرض في هذا الحفل قصة الخيانة التي عرفها بواسطة شبح أبيه وظهر على عمه التوتر وذهب عمه وترك الحفل، ومن هنا تأكد هاملت من خيانة عمه كلوديوس وقرر الانتقام منه.

التركيبة الدرامية:

غادر هاملت من القناعات الدرامية المعاصرة بعدة طرق.

أولاً: في أيام شكسبير كانت المسرحيات تتبع ارسطو في شاعريته: إن المسرحيات يجب أن تقوم على الحدث، وليس على الشخصية، في هملت، عكس شكسبير هذا الاتجاه ببنائه المسرحية على المناجاة الشخصية (للمونولوج) وليس على الحدث، حيث كان المتلقي على علم بدوافع هاملت وأفكاره.

ثانياً: وبشكل مختلف عن جميع مسرحياته (باستثناء عطيل)، لا يوجد في هاملت أي قصة فرعية قوية، كل الاحداث ترتبط وتصب بشكلٍ مباشرة لرغبة هاملت في الانتقام.

المسرحية مليئة بالاحداث الغير كاملة والمتعارضة، فنجد أحياناً كما في مشهد حفار القبور، عزم هاملت على قتل (كلا يدوس) ولكن في المشهد التالي، عند ظهور كلايدوس، يبدو هاملت أكثر ترويضاً واعتدالاً.

وقد أختلف الباحثون في تعليل وجود هذه الحالات، هل هي أخطاء؟ أم سياقات اتفق المؤلف على درجها لتنتقل الشخصية بين الاستقرار والاضطراب بحرية لتنفيذ ما خطت له وتخطط، أو هي اضافات متعددة لتكمل نسق الرواية في الخلط والازدواجية؟ عندما كانت أغلب المسرحيات تمتد لما يقارب الساعتين من الزمن، يستغرق أداء هاملت شكسبير المكون من

(4042) سطر و(29551) كلمة أربع ساعات وأكثر، هاملت أيضاً تحتوي على أداة شكسبير المفضلة مسرحية داخل مسرحية.

وإن منطق هاملت في سلوكه كان اخلاقياً ودينياً ومبرراً، العين بالعين والسن بالسن متوافق في ذلك مع شريعة العدل السماوي التي تؤكد اطلاع وقراءات شكسبير للكتب السماوية التي جاءت قبل المسيحية وما بعدها خاصة (القرآن الكريم).

ونجد هذا في صرخة هاملت: ((غير أن السماء شاءت عقابي به وعقابه بي وكان لابد لي أن أكون وكيلها ووسيلة سخطها))

ويقصد أمه الملكة جرترود.

وهذا ما يؤكده حواره (أي هاملت) في المشهد الأول من المسرحية:

((ليت هذا الجسد الصلد يذوب))

هو شعور بالألم واليأس معاً في موضوع اغتيال أبيه ما حدى به إلى التفكير بالانتحار في وقت كان يفكر في مهمة مقدسة لم تنجز بعد، ومن الخسة أن ينهي العقل تعاسته بالانتحار، ولكن مبرراً الانتحار كان بالنسبة لهاملت جريمة يحاسب عليها دينياً.

إضافة إلى تحرك هاملت صوب الزهد بتأملاته فإلفه، والذي تتناقض معه، انفجاراته العاطفية العارضة أو فورات نشاطه العابر.

وهذا ما نقرأه في حوار هاملت مع هوارشيو:

((إن في السماء والأرض ياهوراشيو))

((أشياء فوق ما تحلم به فلسفتك))

وفي حوار آخر من وداع هملت لهوراشيو متوجاً لأنجلترا:

((إن كنت أفردت لي يوماً مكاناً في قلبك))

((فأحرم نفسك لفترة من سعادة الآخرة))

((واحتمل مشقة تردد أنفاسك في هذا العالم القاسي))

((في سبيل أن تقص على العالمين بالحق قصتي))

والحق هنا هو الله سبحانه وتعالى وقد وردت الكلمة لمرات كثر في سور تحديده من كتاب الله (القرآن الكريم)

وإن دلت المقاطع الحوارية على شيء إنما تدل على أن التراجيديا الشكسبيرية قد صورت صراع النفس مع النفس في أوج حالات الصراع (كما في مسرحية هملت).

الفصل الرابع

مناقشة نتائج البحث

- إن التراجيديا الشكسبيرية تمثل خلاصة فن شكسبير المسرحي، فهي تعرض الواناً من اصول فن خلق الشخصيات وتنويعها وانطلاقها بما يليق بسير الحركة في المسرحية، وبما يتلائم مع طبيعة الشخصية المرسومة.
- كما وتكشف لنا لغة شكسبير المسرحية وشعرها عن نفسية مؤلف وزعها على رقعة واسعة من الشخصيات والبيئات والعصور، فليس هناك كاتب مسرحي استطاع أن يرسم لنا العوامل العديدة والمتباينة بمثل هذه الخصوبة والحيوية.
- الكثير من قواعد التراجيديا الشكسبيرية مستمد ومتأثر بنشأة التراجيديا الاغريقية وبقواعد وبأساليب وخصائص وعناصر وسمات التطهير الارسطي للفعل، والتحول، والشخصية والمصير، والحبكة والبناء الدرامي بكل أشكاله ومضامينه كالتطهير وعناصره المعروفة.
- ومسرحية ((هملت)) هي إحدى أروع أربع مسرحيات تراجيدية، حيث تتقسيم إلى قسمين بينهما فترة زمنية طولة وتحديداً في عام (1608) كتب شكسبير روائع تراجيدياته ومنها مسرحية هملت.
- وأهم العناصر الفاعلة والدافعة للفعل والاحداث وتفعيل دور الشخصيات هو عنصر التحول الذي هو القوة المانحة للتغير.
- والإنسان لدى شكسبير كشخصية ليس مهماً أن يكون خيراً لو أنه تحول أو لم يتحول، فشخصيات شكسبير التراجيدية أثبتت أنها خليط من الحكام والنبلاء والملوك والقادة وعامة الناس بشرائحهم المختلفة، مترفهم وفقرائهم، هم مادة لأحداث المسرحية.
- والمصير هو تلك النتائج الحتمية التي تفرضها مساحات الفعل وخواصه ودوافعه فقد ارتبط المصير والتحول بالشخصية فكانت الفكرة وحبكتها هما الانعكاسات لكل تلك العناصر.
- يعتبر هاملت انساناً سوياً يحب ويكره، وذو مستوى عال من الوعي والادراك والفراسة والحيلة بحكم تربيته الملكية، واختلاطه بالشرائح ذات المستوى السياسي والاجتماعي والثقافي العالي المستوى.
- وهو ليس مجنوناً عندما أقدم على محاسبة أو فيلياً والطعن في جماله، ثم قتل أبيها (يولونيوس).
- وإن التطهير الارسطي كان جلياً في أثارة هملت لمشاعر العار والندم والخيانة في صدر أمه الملكة جرترود.
- وهملت من الشخصيات التراجيدية التي لم تطمح إلى مسك السلطة ولا إلى سرقة المال وحب الجاه والنساء والاطيان، بل رجلاً كان يعرف تماماً ويدرك أين يضع قدمه ومتى

يتمشق سيفه ولكن الظلم الذي حل به والحيف الذي ضرب بكيان والده هو الذي دفعه لأن يشغل مكامن عقله وروحه وفلسفته لوضع النقاط على الحروف وكشف الجاني وكان مفسراً ومترجماً لكل ما حدث له.

- إيمان الكاتب شكسبير بمبادئ السماء العقاب والثواب، والموت والجياة، والسمو والسقوط وهذا يدفع الباحث للقول:

إن شكسبير على دراية تامة بقوانين ومضامين الكتب السماوية.

- وإن التحولات المصيرية في الشخصية المسرحية الشكسبيرية هي من نتاج تلك الدراية والمعرفة والدراسة.
- فشكسبير صنع شخصيات من عمق فلسفة الاديان والرسالات السماوية المتعاقبة حتى أحسسنا أن شكسبير ينتج تراجيدياته ومآسيه وهو مستلقياً فوق رمال الجزيرة العربية ومولياً وجهه شطر قصور القرون الوسطى.

الاستنتاجات

1- أسفرت الدراسات التي تناولت التراجيديات الشكسبيرية على أنها صراعاً ينتهي إلى كارثة.
2- وهذا الصراع يفضي بنا نحو نموه وتقلباته.
3- وإن المنظر في مسرحية هملت هو عين المنظر في التراجيديا كونه منظر قصير أو بجزء من منظر أما زاخراً بحركة الحياة أو لافتاً للأنظار بطريقة أخرى.
4- مسرحية هملت تعتبر النموذج الأمثل في تراجيديات شكسبير من حيث البناء وسعة المكان والزمان ولما تحمله من خصائص ومكونات التراجيديا وبنائها الأول.
5- في تراجيديات شكسبير هناك أمور ترتكب وافعال تلفت الانظار وتثير الذعر وتستفز المشاعر قبل حصول الصراع وهذا ما استحل به المؤلف مسرحيتنا النموذج (هملت).
6- يستخدم شكسبير أعلى درجات التوتر قبل أن يدفع بشخصياته المسرحية صوب الفعل أو الحدث.
7- من مميزات شكسبير أثارة المتفرج للحديث عن البطل قبل طلوعه على خشبة المسرح وتلك عبقرية شكسبير في الأثارة وتفعيل الأحداث.
8- يمنح شكسبير في بعض مسرحياته حبكة ثانوية ويخصص لها عرضاً منفصلاً كما في (مكبث).
9- يخلق شكسبير تأثيراً في تراجيدياته يجعلنا ندرك في الحال وجود قوة ستؤثر في كل مراحل الحركة تأثيراً مدمراً على البطل.
10- إن الصراع في نفس البطل والذي يصاحب أحياناً الصراع الخارجي في غاية الأهمية بالنسبة إلى التأثير الكلي لأي تراجيديا.

11- لو لم تصنع العقلية الاغريقية التراجيديا الأم قديماً لقلق أن شكسبير هو الأب والأم الشرعيات للتراجيديا الحقيقية وعبر كل العصور.

12- هناك مفتاحاً مزدوجاً لكل رموز أعمال شكسبير أحدهما هو الذي يتصدى لتاريخية المؤلف المسرحي، والآخر هو الذي يتضمن مفهومه للشيء المأساوي. فالأول يجابه الملوك- منطق التاريخ والسلطة- والثاني فيخضع الشخصيات لحكم القيمة الذي تحكم به على العالم والعلاقات التي يقيمها الوجود في منظورات لا متناهية.

13- وتقوم عظمة شكسبير وواقعيته على كونه يعرف كيف يدرك الدرجات التي يكون فيها الناس ملتزمين بالتاريخ، فبعضهم يخلقونه ثم يكونون ضحاياه.

14- إن الحاجات المسرحية الشكسبيرية تستجيب لمقتضيات بعض نماذج المجتمعات المعاصرة أو التي هي في طريقها الى التصنيع، والخاضعة للتعسف، ولمنطق يشبه القدر المحتوم.

15- عند شكسبير التصور الهيجلي للتاريخ مما يتصل ببضاعة الآيديولوجيات المعاصرة.

16- إن المأساة الشكسبيرية تضع نظام العالم كله، موضع البحث لأنها تجعلنا نشهد العدوان على الشرعية من قبل إرادة اندفعت إلى اقصى بحدودها. (ومثال ذلك الملك كلوديوس- زوج الأم المغتصب بالنسبة لهاملت).

17- يقدم شكسبير ابطاله على محورين: فهو يدفعهم في التأكد البروميتي لوجودهم، ويشوههم باسم الخطيئة التي اقترفوها.

الهوامش :

(1) أرسطو- كتاب فن الشعر- ص94- ترجمة: ابراهيم حماده- الناشر هلا للنشر والتوزيع- مصر.

(2) (أ. س- برادلي)- التراجيديا الشكسبيرية- ص21- و28 ترجمة حنا الياس- مراجعة سهير القلماوي- وزارة الثقافة والارشاد القومي- المؤسسة المصرية العامة- للتأليف والنشر.

(3) نفس المصدر السابق- ص38 و39.

(4) أرسطو- كتاب- فن الشعر- ص38 وص146، ترجمة د. إبراهيم حمادة.

(*) النظرية: مجموعة الخبرة والموهبة المتراكمة التي تشكل بكلتيها اتجاهاً معيناً ينطوي على منطوق نظري.

(5) (أريك بنتلي) الحياة في الدراما- ص8- ترجمة جبرا ابراهيم جبرا- المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت- 1982.

(6) (أ. س. برادلي)- كتاب التراجيديا الشكسبيرية- ص42- ترجمة: حنا الياس- وزارة الثقافة والارشاد القومي- المؤسسة المصرية العامة- للتأليف والنشر.

(7) (أرسطو طاليس) فيلسوف يوناني- ولا سنة- 384- ق.م مؤلف كتاب فن الشعر.

(8) (أ. س. برادلي)- كتاب التراجيديا الشكسبيرية- ص3 و4 و5.

(9) (أ. س. برادلي)- مؤلف كتاب التراجيديا الشكسبيرية- ص8- 10.

(10) (أرسطو) كتاب فن الشعر ص111- 112 ترجمة د. إبراهيم حمادة- الناس- هلا للنشر والتوزيع.

(11) نفس المصرد السابق.

(12) (هيغل) فيلسوف ألماني (الفلسفة التطورية) وقارن بين التطور الفكري وبين الجسدي آراءه وافكاره قريبة من الفيلسوف العربي الطبري.

(13) أ. م. د. يوسف رشيد جبر الشعدي- كاتب وباحث- الفعل الارسطي ومظاهره في المسرح الحديث.

(14) (أ. س. برادلي)- التراجيديا الشكسبيرية- ترجمة د. إبراهيم حمادة.

[15] نفس المصدر السابق.
[16] نفس المصدر السابق.
[17] (ستوارت كريفش)- كتاب صناعة المسرحية- ص34 ترجمة د. عبد الله معتصم الدباغ- دار المأمون للترجمة والنشر- وزارة الثقافة والاعلام- بغداد- 1986.
[18] (أريك بنتلي)- الحياة في الدراما- ص38 و39- ترجمة جبرا ابراهيم جبرا- المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيرو- ط3- 1982.
[19] (أ. س. برادلي)- التراجيديا الشكسبيرية- ص30- ترجمة حنا الياس- ج1. المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر.
[20] (أريك بنتلي)- الحياة في الدراما- ص48 و49- ترجمة جبرا إبراهيم جبرا- م العربية للدراسات والنشر- بيروت- 1982.
[*] (ولد مارلو عام 1546م)- انجلترا في نفس العام الذي ولد فيه شكسبير وهو كاتب مسرحي فذ من أعماله (تيمور لنك العظيم- فاوست) وغيرها.
[*] (ولسن نايت) ناقد بريطاني له اسهام كبير في تقويم النقد الأدبي الشكسبيري.
[21] (أريك بنتلي)- الحياة في الدراما- ص49 و50- ترجمة جبرا إبراهيم جبرا- المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت- 1982.
[22] نفس المصدر السابق.
[*] (سغموند فويد) عالم نفساني.
[23] (أ. س. برادلي)- التراجيديا الشكسبيرية- ترجمة حنا الياس- ج1. المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر- ص48- 53.
[24] شبكة الانترنت- من ويكيبيديا الموسوعة الحرة.

المصادر

القرآن الكريم

الكتب

1- ستيورات كريفش- صناعة المسرحية- ترجمة د. عبد الله معتصم الدباغ- دار المأمون للترجمة والنشر- وزارة الثقافة والاعلام- بغداد- 1986.
2- (أ. س- برادلي)- التراجيديا الشكسبيرية- ترجمة حنا الياس- مراجعة- د.سمير القلماوي- ج1- وزارة الثقافة والارشاد القومي- المؤسسة المصرية العامة- للتأليف والنشر.
3- الفريد بالمنت- فن المسرحية- ترجمة- صديق حطاب- مراجعة الدكتور محمود المسمرة.
4- أريك بنتلي- الحياة في الدراما- ترجمة جبرا ابراهيم جبرا- المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت.
5- ارسطو- فن الشعر- ترجمة وتعليق د. إبراهيم حمادة- الناشر- هلا للنشر والتوزيع.
6- جان دوفينيو- سوسيولوجية المسر- دراسة على الظلال الجمعية- ج1- ترجمة حافظ الجمالي. منشورات وزارة الثقافة والارشاد القومي- دمشق- 1976.

شبكة الانترنيت:

موقع اليوكيبيديا.

المسرحيات

1- مسرحية هملت- وليم شكسبير- ترجمة جبرا ابراهيم جبرا دار بيروت للنشر 1982.
2- مسرحية مكبث- تعريب: خليل مطران- دار المعارف مصر- 1958.
3- مسرحية عطيل- تعريب- خليل مطران- دار المعارف مصر- 1960.
4- مسرحية يولويس قيصر- ترجمة- جبرا ابراهيم جبرا- دار بيروت للنشر- 1985.