



الملك
الأمير
محمد بن
سعود



شكسبيريات

د. نهاد صليحة



إهداء 2006

ورثة الكيمياء / محمد فاروق الفران
الإسكندرية

شخصیات

د. نهاد صلاحیت

BIBLIOTHECA ALEXANDRINA
مكتبة الاسكندرية



مهرجان القراءة للجميع

مكتبة الأسرة

برعاية السيدة / سوزان مبارك

الجهات المشاركة،

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التربية والتعليم

وزارة التنمية المحلية

وزارة الشباب

التنفيذ

الهيئة المصرية العامة للكتاب

المشرف العام

د. ناصر الأنصارى

الإشراف الطباعى

محمود عبد المجيد

الغلاف والإشراف الفنى

صبرى عبد الواحد

تقديم

- منذ خمسة عشر عاماً أطلقت السيدة الفاضلة سوزان مبارك فكرتها الرائدة عن مشروع القراءة للجميع، هادفة إلى إتاحة فرصة القراءة لجميع أفراد الشعب، بعد أن كانت أسعار الكتب قد وصلت إلى أرقام كبيرة لا تحتملها ميزانية كل راغب في القراءة والمعرفة.
- ولاشك أن أى مؤرخ للحركة الثقافية في مصر سوف يتوقف كثيراً عند فكرة هذا المشروع، وأثره الكبير على الثقافة والمثقفين في مصر في نهاية القرن العشرين وبداية القرن الحادى والعشرين.
- وقد أسهمت الهيئة المصرية العامة للكتاب في هذا المشروع «بمكتبة الأسرة» التى تصدر بانتظام منذ أحد عشر عاماً، وتستعد لخطوة أخرى من التطوير فى عامها الثانى عشر.
- لقد قدمت هيئة الكتاب على مدى السنوات من ١٩٩٤ إلى ٢٠٠٤م ومن خلال مكتبة الأسرة بسلاسلها المختلفة ٣١١٣ عنواناً فى

مختلف فروع المعرفة، طبعت منها أكثر من ٣٧ مليون نسخة وطرحتها في الأسواق بأسعار زهيدة في متناول الجميع، تبدأ من عشرة قروش وتترج، ولا تزيد عن ثلاثة أو أربعة جنيهاً للكتب الكبيرة الحجم، أو متعددة الأجزاء.

● وهذه الأرقام تعطى دلالة لعدد المستفيدين من القراء، ولعل جزءاً كبيراً منهم من القراء الجدد.

● ولكن المستفيد لم يكن القارئ وحده فقد عادت الفائدة أيضاً على مجموع الكُتَّاب الذين أسهموا في مكتبة الأسرة، وقد بلغ عددهم ١٣٦٨ كاتباً كما عادت الفائدة أيضاً على المطابع، ودور النشر الأخرى التي شاركت في المشروع. وبالتالي فالفائدة قد عمّت كل الأوساط الثقافية المهمة بالكتاب.

● وقبل انطلاق مكتبة الأسرة لعام ٢٠٠٥م خلال الشهر القادم نعيد طرح حوالي مائة عنوان في ثوب جديد، ويُعتبر ذلك مقدمة لانطلاقة أخرى لمكتبتنا.

● فإلى اللقاء مع مكتبة الأسرة ٢٠٠٥م الشهر القادم بإذن الله.

ناصر الأنصاري

القاهرة

مايو ٢٠٠٥

إلى ابنتي وصديقتي الغاليتين ..

سارة عناني ومايسة زكي ..

اللتين «دوختهما» معي في متاهاتي الشكسيرية ... ولولاهما
لظلمت أقبح هناك .. في ذلك العالم الساحر الذي يعج بالعميان
والحمقى والمجانين ، حيث الحكمة ضرب من الجنون ، والدنيا مسرح
كبير يموج بالأقنعة ، وتختلط فيه الحقيقة بالوهم ، كما يتوه المخبر في
المظهر ، والواقع في الحلم . إذا كنا حقا قد خلقنا من نفس الخامة التي
تُنسج منها الأحلام - كما يقول الساحر (برسبرو) في العاصفة ، وإذا
كانت حياتنا الصغيرة حلم يحيطه النوم - نوم ما قبل الميلاد ونوم ما
بعد الموت .. إذا كان هذا حقا .. فقد كنتما يا ابنتي أجمل الرؤى في
ذلك الحلم العجيب .

نهاد ١٩٩٩

المحتويات

الصفحة	الموضوع
٣	إهداء
٧	مقدمة
١٣	* رى ما تحب بين الواقع وعالم الحلم والخيال
١٩	* روميو وجولييت فى حديقة النهر .
٢٦	* حلم ليلة صيف فى عيون مصرية وإنجليزية
٣٣	* الليلة الثانية عشر . . . أم مسرح العرائس ؟
٣٩	* ترويض النمرة : قراءة اخراجية جديدة فى نص قديم
٦٤	* الملك لير أو عندما ترتدى التراجيديا قناع المهرج
٧٠	* الملك لير بين التراجيديا والعبث والسياسية
٩٢	* الملك لير فى المنصورة
٩٨	* ملك يتعري وآخر يتنكر : الملك لير وريتشارد الثالث
١١٣	* ماكبث فى ثيابه القديمة

الصفحة

الموضوع

- * ماكبث والمسرح القاتل . ١١٧
- * هاملت والخلل وجنون العالم . ١٢٦
- * شباك أوفيليا : إطلالة على الحياة أم مشهد من القبر ١٩١
- * كلمة أخيرة : النساء يفتحن النار على شكسبير ٢٢٣

مقدمة

ذات يوم جاءتني ابنتى سارة تحمل قصيدة كتبها أحد زملائها فى الجامعة ، وهو الشاعر محمد متولى الذى كافأنى الزمان فيما بعد بأن أصبح ابنى شرعاً حين تزوج ابنتى بعد أن كان ابنا روحياً .

كانت القصيدة مداعبة طريفة تتندر بحبى لشكسبير ، فقد كنت فى ذلك الوقت أضع على الزجاج الخلفى لسيارتى الزرقاء الصغيرة «الباندا» ملصقاً يقول I Love Shakespeare - أى أنا أحب شكسبير - وكنت فى ذلك الوقت أيضاً أدرّس شكسبير فى قسم اللغة الإنجليزية فى جامعة القاهرة للسنة الثالثة وكنت أجد متعة لا توصف ولا تقدر بمال فى هذه المحاضرات ، فقد كنت فى حقيقة الأمر أمثل المسرحيات ، وأقوم بجميع الأدوار فيها وقد كان حلمى يوماً أن أكون ممثلة لكن الأقدار عاندتنى ، وكنت أشرح المسرحيات للطالبات والطلبة وأناقشها معهم وكأنتى مخرجة بصدد إخراج هذه المسرحيات على خشبة المسرح ، وأحلل المشاهد والمواقف والشخصيات من وجه نظر الممثلين الذين سوف يجسدونها أمام الجمهور . وربما كانت هذه الطريقة هى أفضل مدخل لتدريس هذه

الأعمال وتقريبها إلى عقول وقلوب شباب الدارسين ، وربما كانت أيضا أفضل وسيلة لدفع المحاضرين إلى إعادة النظر في التحليلات والتفسيرات السابقة لهذه المسرحيات ، وإعادة اكتشافها من جديد ، وربطها بالواقع من حولنا وينسيج حياتنا اليومية .

وأعترف أنني قد أعدت اكتشاف **هاملت** ، و**عطيل** و**يوليوس قيصر** ، و**الليلة الثانية عشر** ، و**ماكبث** ، و**الملك لير** . وغيرها من خلال هذه المحاضرات الممتعة (وربما كان من الأصدق أن أسميها بروقات تمثيل) ، كما راجعت الكثير من آرائى السابقة حولها وتفسيراتى لها ، كما راجعت كل ما قرأته من قبل بصددتها سواء أثناء دراستى فى نفس القسم والجامعة أو فيما بعد .

وقد كان الفصل الخاص **بهاملت** فى هذا الكتاب ، والآخر الخاص **بالملك لير** نتاجاً مباشراً لهذه المحاضرات ، كذلك تحمل كل أجزاء الكتاب الأخرى آثار الجهد الذى بذلناه معاً - أنا وتلامذتى (وهم أصدقائى أيضا ورفاقى) - فى البحث والتنقيب فى طبقات هذه النصوص وأعماقها المظلمة . وأذكر أننا توقفنا معاً ذات صباح لتعيد قراءة **هاملت** من منظور جديد تماما بعد زيارة فرقة مسرحية انجليزية إلى القاهرة وإلى قسم اللغة الإنجليزية ، وهى فرقة **ACTER Company** ، فقد نبهتنا لقاءات هذه الفرقة مع الطلبة إلى أهمية شخصية أوفيليا فى مسرحية **هاملت** ، وهى شخصية تمثل معضلة صعبة لأى ممثلة تضطلع بها .

وهكذا بدأنا معاً ، أنا والطلبة ، نعيد قراءة مسرحية هاملت من وجهة نظر أوفيليا ، ونتساءل عن سبب جنونها ، وهل سقطت فى النهر حقاً أم دفعها إلى حتفها أحد أعوان الملك ، وهل كان سبب موتها وجنونها أنها شاهدت بالصدفة كلودياس وهو يصب السم فى أذن أخيه فى الحديقة بينما كانت تتجول هناك وتجمع الأزهار ؟

كانت الدراسة عن « هاملت والخلل والجنون » حصاد هذه المحاضرات - أو حلقات البحث المسرحية الممتعة . وكم كانت سعادتى حين وجدت الطلبة فى نهاية العام يرتدون قميصاً قطنياً (تى شيرت) طبعت على ظهره تلك الأبيات الدالة من المسرحية التى تمثل مفاتيحها ، ومن أهمها قول كلودياس لأحد أعوانه عن أوفيليا : « اتبعها . . . لا تدعها تغيب عن نظرك » .

ما أجمل المسرح - وما أجمل شكسبير . . وما أجمل التواصل والنقاش حول أعماله . لقد أدركت خلال تلك السنوات التى غصت فيها إلى أعماق أعماله مع طلبتى ورفاقى الرائعين كم علمتنى هذه الأعمال ، وكم أفادتنى فى تعاملى مع الوجود والبشر وأسرار الكون ، كذلك ترسخ يقينى خلال تلك السنوات بالقيمة الحيوية للدراما والأدب والمسرح فى حياتنا .

لازلت أذكر مشاعر الدهشة والترقب والتوتر التى ارتسمت على وجوه الطلبة ونحن نحلل المشاهد التى يوظف فيها إياجو كل ذكائه لزرع

بذور الشك في نفس عطيل ، ولا زالت مسامى تتنفس حيرتهم إزاء موت أوفيليا وموقف جرترود منها ووصفها لانتحارها المزعوم .

نشرت دراستى عن **هاملت** عام ١٩٨٧ أثناء تدريسي لشكسبير فى الجامعة ، وكنت أيضا أحمله معى إلى المعهد العالى للنقد الفنى لأعيد تأمله مع طلبتى هناك ، ثم أحمله إلى بيتى لأناقشة مع ابنتى سارة عبر أمسيات طويلة ، أو إلى المقهى الصغير فى المهندسين الذى كان يضمنا معاً ومعنا مایسة زكى وعمر نجم دائماً وأحياناً محمد متولى أو محمد نسيم أو سلوى محمد على أو محمد أبو السعود أو إيهاب عبد اللطيف أو ماهر صبرى . . وغيرهم من عشاق المسرح وعشاق شكسبير .

وكم كانت سعادتى حين شاهدت **شباك أوفيليا** عام ٩٤ . . بعد أعوام من ترك التدريس فى الجامعة ، ووجدت أن جواد الأسدى يتبنى نفس تفسيري لمسرحية **هاملت** ويتناولها - كما تناولتها مع طلبتى - من وجهة نظر أوفيليا . ورغم عشقى لشكسبير الذى تندر به محمد متولى - وهو عشق ينبع من كونه رجل مسرح شامل بالدرجة الأولى وليس مؤلفاً وحسب - فقد أخترت لرسالة الدكتوراه شاعراً آخر كان بدوره يعيش شكسبير لكنه يجاهد ببسالة كى يكتب مسرحاً شعرياً يختلف عن مسرحه . كان موضوع رسالتى هو الشاعر بايرون الذى يوصف بالرومانسية رغم أنه كان فى الحقيقة فناناً وجودياً ، ولم يكن رومانسياً قط (على الأقل فى تصورى) ، واخترت أن أعيد قراءة

أعماله فى ضوء الحدائة ، بل وما بعد الحدائة ، وهو ما أفعله دائما حين
أقرب من أعمال شكسبير .

كنت مثل بايرون أود أن أنعتق من أسر السحر الشكسبيرى ...
لكن هيهات . لازال هذا الممثل / المؤلف الصعلوك يلقى بظلال كثيفة
على وجدانى ورؤيتى للعالم . ولذا كان هذا الكتاب الذى تصفه مایسة
زكى بأنه «محتوم» .

لقد بعث عربتى البساندا بملصقها ... ولكنى لازلت أحمل على
جبینى نفس الشعار I Love Shakespeare .

نهاده صلیحة

القاهرة ١٩٩٩

زى ما تحب بين الواقع وعالم الحلم والخيال (*)

عندما قدمت بعض مسرحيات شكسبير فى لندن فى حديقة ريجنت بارك ابان الستينات هلى لها النقاد هناك وأيضاً هنا ! ونادى البعض بمحاولة تنفيذ هذه التجربة فى مصر خاصة وأن جوها يصلح أكثر من انجلترا لمثل هذه العروض بالإضافة إلى عامل التوفير المادى الذى لا يستهان به . وانتظرنا أكثر من عشرين سنة لنرى هذه التجربة أخيراً تحقق .

أن ما يحدث الآن فى حديقة متحف مختار ليس مجرد افتتاح مسرح جديد فى عاصمة تكتظ بالبشر وتفتقر افتقاراً شديداً إلى المسارح ، بل هو تجربة مسرحية رائعة يجب أن تلقى على أقل تقدير قدراً مماثلاً من الترحيب الذى استقبلنا به تجربة تقديم شكسبير فى الهواء الطلق فى انجلترا !

ومن حسن الحظ أن يبدأ هذا المسرح الجديد عروضه بكوميديا شكسبير الرقيقة الساخرة فى نفس الوقت **زى ما تحب** . أن اختيار هذا

(*) مسرحية : **زى ما تحب** ، ترجمة سمير سرحان ، إخراج حسين جمعة ، عرضت على مسرح حديقة متحف مختار عام ١٩٨٤ . .

النص والطريقة التي تم بها اعداده وتنفيذه على المسرح يكشفان عن ذكاء مسرحى عميق إذ أن هذه الكوميديا بالذات تعتبر من أصلح مسرحيات شكسبير للعرض فى الهواء الطلق وخاصة فى الحدائق . فمعظم أحداث المسرحية تدور فى غاية يهرع إليها أبطال المسرحية هربا من بطش وصراعات حياة المدينة وأنظمتها الظالمة والتي يرمز إليها البلاط الملكى .

ولكن المسرحية تكشف لنا تدريجيا أن النزوع الرومانسى للهرب إلى الطبيعة تخلصا من واقع قاس إنما هو فكرة ساذجة وأن الطبيعة فى الحقيقة ماهى إلا صورة أخرى من غابة المدينة حيث يأكل القوى الضعيف .

ويأتى هذا الكشف عن طريق جرعة قوية من السخرية التى تشيع الضحك فى جنبات المسرح خاصة عندما يدخل الممثل المبدع سمير عزيز الذى يقوم بدور المهرج - والذى يعيد إلى أذهاننا عبقرية الكوميدي الراحل عادل خيرى - ويعلق قائلا أن الغابة جميلة ولكنها - فى صياغة الدكتور سمير سرحان - « حياة حقيرة » فى الواقع وأن « من خرج من داره إتقلّ مقداره » !

وجنبا إلى جنب مع هذه المقارنة الساخرة المستمرة بين حياة المدينة وحياة الطبيعة والفطرة - أو بمعنى أوسع المقارنة بين عالم الواقع القاسى

وعالم الحلم والخيال المثالي - نجد مقارنة أخرى بين مفهوم الحب الواقعي وفكرة الحب الرومانسي .

ولقد نجح جميع المشتركين في المسرحية في إيصال فكرة شكسبير عن الحب إلى المتفرج وهي باختصار شديد تلخص في أن نشوة الحب الرومانسي رغم روعتها لا ينبغي أن تعمى عن حقيقة الزمن الذي يقهر الشاعر والأحلام .

وفكرة الزمن تسيطر على المسرحية . ففي الحياة الفطرية في أحضان الطبيعة لا توجد ساعات ولا دقائق . ولكن الإنسان محكوم بالوقت أينما كان . ومن هنا كان وهم الهروب الرومانسي إلى الطبيعة التي يتدفق فيها عامل الزمن وبالتالي يصبح الهروب من الواقع هو هروب من الحياة ذاتها التي تظل غابة سواء عاش الإنسان في المدينة أو في الطبيعة .

وفي مشهد بالغ الفكاهة بين أمال رمزي « روز اليند » وزينات فهيم « سيليا » وسامح السريطي « أورلاندو » تكشف لنا المسرحية أن الزمن هو ساعة داخلية يحملها الإنسان معه أينما ذهب حتى ولو هرب إلى الطبيعة . وفي نفس المشهد تتكأ كل من أمال وزينات على المحب « الغليان » سامح السريطي الذي يكتب كثيرا من الأشعار الساذجة - التي يصفها المخرج سمير عزيز حقا بأنها أشعار « حلمتشي » - لتكشأن شعره وتهدلان

ملايسه بهدلة شديدة وذلك حتى يتوافق مظهره مع مظهر المحب البائس الذى تصوره القصص الرومانسية .

إن ضوء السخرية اللاذع الذى يسلطه شكسبير فى هذه المسرحية على الأفكار الرومانسية التقليدية المتعلقة بالحب والطبيعة والعودة إلى الفطرة لم يكن ليصل لنا فى نص عربى إلا عن طريق ترجمة تجمع بين البساطة والشاعرية والمعاصرة .

ومن هنا كان حذق الفنان الدكتور سمير سرحان فى اختيار اللغة العامية كأداة التوصيل بالعربية لهذا النص . لقد ساعدت اللغة العامية المصرية خفيفة الظل الممثلين والمخرج على الاحتفاظ طوال العرض بروح السخرية التى تسود المسرحية ، والتى ما كان لها أن تحيا فى ظل ترجمة عربية فصيحة ، إذ أننا دائما نأخذ الفصحى مأخذ الجسد الشديد ولا نتصور أن قولا عربيا فصيحيا يمكن أن يؤخذ مأخذ «النقورة» وخاصة فى مسرحيات شكسبيرالذى نقرنه دائما بالتراجيديا والاستعارات غير المفهومة ، والذى نوليه دائما احتراما كاذبا يمنعنا من الضحك حتى ولو كان الضحك هو هدفه الأول .

ولقد نجح المخرج القدير حسين جمعه فى انتهاج أسلوب مسرحى يتوافق تماما مع الأسلوب الدرامى فى التأليف . فمسرحية **رى ما تحب** ليست مسرحية تقليدية تعتمد أساسا على الحدوثة والحبكة والصراع

المتصاعد بل هي تقترب كثيرا في تركيبها من التركيب الموسيقى الذي نعهده في الدراما المعاصرة ، والذي يعتمد أساسا على الكشف عن طريق التقابل والتكرار مع التنويع .

ان الحدوتة التي تقوم عليها المسرحية يمكن وصفها بأنها حدوتة تقليدية تافهة . ولكن شكسبير يستخدمها ليقم عليها بناء دراميا مركبا يبلور من خلاله أفكاره عن الواقعية والرومانسية في الحياة والحب بحيث ينبع التوتر الدرامي من صراع الأفكار ووجهات النظر أكثر مما ينبع من صراعات الشخصيات .

لقد توصل حسين جمعة إلى أسلوب يتوافق تماما مع المسرحية فاستغل ستاتيكية أو ثبات المنظر واستخدم الملابس والاضاءة استخداما باهرا مع أسلوب النقلات السينمائية السريعة في بعض الأحيان بين جنبات المكان مستغلا امكانياته الكاملة وبهذا خلق متالية تأثيرية رائعة تعكس لنا في لوحات بالغة التأثير أسلوب بناء المسرحية الذي يعتمد على التنويعات المختلفة على التيمة الواحدة .

ولحسن الحظ يرى المتفرج ربما لأول مرة ممثلين لا يرهبون سمعة شكسبير التراجيدية ويتعاملون مع نصه دون رهبة زائفة وبالتالي لا يزيفون روح الكوميديا الساخرة في مسرحه والتي لا تكاد تخلو منها حتى أحزن تراجيدياته .

أن أداء سامح السريطى لدور أورلاندو هو نسمة هواء منعشة فى تراث عروض شكسبير فى مصر . فكان طوال العرض وكأنه يؤدى دور أورلاندو البطل الرومانسى وفى نفس الوقت يعلق بسخرية شديدة على الشخصية التى يمثلها .

ان كل من ساهم فى هذا العرض الممتع جدير بالتهنئة . ونأمل أن تكون هذه المسرحية فاتحة خير لهذا المسرح الجديد الذى نرجو أن يستمر فى العرض حتى فى الشتاء ليقدم لنا عروض ماتينه فى شمس الشتاء الدافئة .

ولن نعدم مصر الغنية فنانيين لا يرهبون العمل دون اضاءة وفى نفس الظروف التى كثيرا ما عرض فيها شكسبير مسرحياته .

روميو وجوليت في حديقة النهر(*)

احتفل المسرحيون المصريون بمسرحيات شكسبير منذ أن نشطت حركة ترجمة الأدب العالمي إلى العربية في بداية القرن وقدم المسرح المصري عددا لا يستهان به من مسرحياته رصدها الدكتور رمسيس عوض في كتابه **المتع شكسبير في مصر** . ورغم ذلك ، ولسبب غير مفهوم ، لم تقدم **روميو وجوليت** بصورتها الكاملة مطلقا على المسرح المصري رغم أنها أكثر مسرحيات شكسبير ملاءمة للذوق الشرقي وألصقتها صلة من ناحية الموضوع والجو العام بالبيئة المصرية والعربية . لقد قام جوق الشيخ سلامة حجازي بتقديمها في عام ١٩١٣ ، ١٩١٤ عن ترجمة نجيب حداد حقا - ولكن النص الذي عرض تحت عنوان **شهداء الغرام** كان أبعد ما يكون عن النص الأصلي الذي لم يأخذ منه سوى هيكل الحبكة الأساسية الذي استخدمه كحامل لعدد من الأغاني العاطفية المؤلفة خصيصا للطرب

(*) مسرحية : **روميو وجوليت** ، ترجمة محمد عناني ، اخراج حسينجمعة ، قدمت على مسرح حديقة النهر عام ١٩٨٥ .

والتطريب ليغنيها الشيخ سلامة حجازى نفسه فى دور روميو مع (ميليا ديان) فى دور جوليت . ولم تكن ترجمة نجيب حداد هى الترجمة الوحيدة المتاحة آنذاك فقد قام نقولا رزق الله بتعريب آخر للمسرحية لكنه لم يلق اهتماما من الفرق المسرحية .

وفى الأعوام الثلاثين الأخيرة - أى منذ بداية النهضة المسرحية الحديثة - جرت عدة محاولات لتقديم روميو وجوليت - منها محاولة كمال عيد ثم سعد أردش ثم محمد صبحى وأخيرا سناء شافع الذى كان يزعم تقديمها على مسرح المعهد العالى للفنون المسرحية فى الترجمة الثرية التى نشرها د. محمد عنانى فى الستينيات ثم صححت وأعيد نشرها عام ١٩٨١ . ولكن هذه المحاولات جميعها تعثرت وكان السبب كل مرة هو عدم وجود الممثلين القادرين على القيام بالدورين الرئيسيين ومشكلات «الإخراج الكبير» أى ال grand mise en scene .

وربما كانت هذه المسرحية لتظل غائبة عن المسرح المصرى لولا ظهور عزة بلبع وتألّفها على المسرح فى الموسم السابق رغم ضآلة الأدوار الغنائية التى اسندت إليها سواء فى مسرحية **رى ما تحب** التى قدمها فيها حسين جمعه إلى المسرح لأول مرة أو فى **الوزير العاشق** . لقد ألهمت عزة بلبع محمد عنانى فكرة أن يقوم باعداد شعري غنائى للمسرحية التى سبق أن ترجمها نشرًا على أن تقوم عزة بلبع ببطولتها إذ لمس فى صوتها

وحضورها خامة مسرحية تصلح لدور جوليت . وتحمس حسين جمعة
للفكرة على أن تقدم المسرحية في الهواء الطلق - كما تقدم كثيرا في
حديقة ريچنت بارك بلندن في الصيف - وعلى مسرح النهر الذي كان قد
شرع في تصميمه وتنفيذه باعتباره أصلح إطار لهذا النص البالغ الشاعرية .
وبعد صعوبات بالغة خرج هذا العرض الشعري الغنائي إلى النور في
صيف عام ١٩٨٥ ليثبت صدق فراسة معد النص ومخرجه . أن عزة بلبع
هي جوليت المسرح المصري بجدارة وقد أدت دورا سيظل المسرح المصري
يذكرها به ، وجاء أداؤها في رشاقة ورقة وعمق أداء أشهر الممثلات
العالميات اللائي قمن بهذا الدور من قبل .

ومما لاشك فيه أن الترجمة الشعرية قد جمعت بين السلاسة والعدوية
والقوة ، مع التزامها بالأمانة لنص شكسبير لغة وروحا ، وصاغ جمال
سلامة مشاهد كاملة منها الحانا قوية رقيقة معبرة تبتعد عن التطريب رغم
عدويتها وتتسم بالتدفق الدرامي عن طريق التوزيع ، وجسدها حسين
جمعه تصميمًا ورؤية مسرحية ، وحسن خليل حركة درامية بليغة (خاصة
في مشهدى الشرفة ووداع الحيبين) وهكذا ساعدت على خلق الإطار
الصحيح الذى وجدت فيه موهبة عزة بلبع فرصة الانطلاق والتوهج .

وقصة روميو وجوليت استقاها شكسبير من قصة شائعة لها سند
تاريخى ويقال أنها وقعت بالفعل فى مدينة فيرونا الايطالية فى مطلع

القرن الرابع عشر - أى قبل أن يكتب شكسبير المسرحية بقرنين من الزمان تقريبا - وهى قصة بسيطة عميقة المغزى . فهى تصور الصراع الأبدى بين قوى الحب والسلام متمثلة فى الحبيبين وقوى البغضاء والشقاق التى تتجسد فى العداء القديم بين أسرتيهما . وتعكس لغة المسرحية هذا الصراع فى صور النور والظلام التى تتغلغل فى نسيج المسرحية وتشكل جوها الشعورى العام . وتنتهى القصة بعد العديد من المغامرات والملايسات وسوء الفهم والمصادفات إلى انتصار السلام ولكن بثمن فادح هو موت الحبيبين^(١) .

ورغم جرعة المأساة فى المسرحية إلا أن شكسبير لم يكتبها كمأساة فهو يؤكد طول الوقت أن الجمال الذى يأتى به الحب إلى الحياة لا ينتهى بانتهائها بل تظل أنفاسه تتردد فى جنباتها بعد الموت . أن قصة الحب تظل قيمة ايجابية تميل سلبية الانتحار (الذى يختاره العاشقان هروبا من عالم البغضاء) إلى انتصار . لذلك ينهى شكسبير مسرحيته نهاية تؤكد انتصار قوى الخير وعودة الوثام إلى فيرونا التى مزقتها الفتن . ولا شك أن لهذه المسرحية دلالاتها المعاصرة التى تعتصر الفؤاد كلما تذكر الإنسان العربى ماحاق بلبنان من خراب وتدمير من جراء انقسام أهل البلد الواحد على أنفسهم .

لقد أثبت هذا العرض الشعرى أن اللغة الفصحى مازالت قادرة على أن تكون أداة بليغة ومؤثرة فى التمثيل المسرحى إذا ابستعدت عن الطنطنة

والبلاغة الزائفة واقتربت من روح الموقف الذى تصوره فى بساطة وأمانة .
لقد تدفقت لغة الشعر الموسيقية وصوره الرائعة من أفواه الممثلين فى
سلاسة ويسر لتعبر عن شتى ما يجيش بالنفس البشرية من مشاعر ولم
تقف اللغة العربية حائلا دون تقديم الفكاهة فجاءت المشاهد الكوميديّة فى
المسرحية فكهة إلى أبعد الحدود ، ونذكر منها على سبيل المثال لقاء رسول
أسرة كايوليت (فاروق الباجورى) بروميو (أشرف سيف) فى بداية
المسرحية ، ومشاهد مربية جوليت ، ومشاهد الممثل الواعد مجدى
صبحى الذى تألق فى هذا العرض فى دور مركشيو وأفصح عن قدر كبير
من الحضور والموهبة وخفة الظل التى جعلت من مشهد موته مشهدا
يختلط فيه الضحك بالبكاء ويلخص الحالة الشعورية العامة للمسرحية .
ولقد حاول المترجم د. محمد عنانى الالتزام بالنص الأصيلى قدر الطاقة فى
إخراجه لعمل مسرحى موسيقى غنائى راقص فلم يحذف سوى بعض
المشاهد التى تقوم على القافية اللفظية التى لن يتذوقها المتفرج المصرى فى
الترجمة أو التى تحوى نكتا خارجة لا يستسيغها الذوق الشرقى أو التى
تعطل تدفق الحدث فى النص الأصيلى^(٢) . كذلك التزم بالنص الأصيلى
حين ترجم الشعر شعرا والنثر نثرا ونجح فى تطويع اللغة العربية للتمثيل
الدرامى والغناء المسرحى . وبدلا من تقسيم المسرحية إلى فصول ومشاهد
جعل المشاهد تتوالى (كما كان الحال عند شكسبير بحسب دخول الممثلين

وخروجهم ، وقسم المشاهد العشرين التي تكون المسرحية إلى قسمين كما تجرى العادة الآن في المسرحيات الحديثة . ولأول مرة في مصر نجد الأغاني تشكل جزءا لا يتجزأ من العمل الدرامي ولا تضاف إليه من الخارج . فالأغاني التي ينشدها الممثلون هي نفس أشعار شكسبير .

ومثلما التزم العرب بروح مسرح شكسبير في أعداده المسرحي لهذا النص أستلهم المخرج حسين جمعه بساطة المسرح الإليزابيثي الذي كان شكسبير يكتب في ظله ، فجاءت خشبة المسرح النصف دائرية والتي تحف بها أشجار حديقة النهر من كل جانب خالية تماما إلا من تشكيل معماري في جانب منها يمثل كل جانب منه مكانا متميزا فهو في آن واحد منزل كايبوليت الذي يحوى شرفة جوليت الشهيرة ، وهو صومعة القس لورانس ، أو حائط لأحد مباني المدينة . وساعد هذا المسرح الخالي (على النهج الإليزابيثي) على تحقيق سبولة وتدفق الحركة المسرحية وعلى استغلال الإضاءة استغلالا فعالا في إبراز وبلوزة الجو العام والحالات الشعورية المتباينة في النص . لقد أدرك حسين جمعه بحسه التشكيلي النافذ أن الديكور الطبيعي للمكان لا يحتاج إلى ديكور مساعد وأن سحر جو الحديقة الراقدة على حافة النهر كفيلا بتحقيق الجو الشعري الذي تطلبه المسرحية باعتبارها أولاً وأخيراً «رومانسة» Romance . لقد أثبت حسين جمعه في محاولاته الأربعة المتعاقبة في تقديم المسرح في الهواء

الطلق (فى المسرح الرومانى ثم قلعة قايتباى ثم مسرح حديقة متحف مختار الذى هدمته المحافظة دون تبرير مقنع ثم مسرح النهر) قدرة فائقة على استغلال وتوظيف طبيعة المكان وإمكانياته بصورة لا يجاريه فيها أحد . ومن المخزن حقا أن نجد المسرح الساحر الذى صممه ونفذه بمشقة بالغة فى حديقة النهر وقد تحول بعد عامين فقط من افتتاحه إلى ما يشبه الاطلال وكأننا فى قاهرتنا هذه المكتظة بالسكان نعانى من كثرة المسارح لتترك هذا المسرح الصيفى الرائع خاويا على عروشه !

وأخيرا - فإننا نحى جرأة وشجاعة حسين جمعة فى اختياره للممثلين وتشجيعه للمواهب الشابة المغمورة التى يقدمها فى العرض تلو العرض ليثرى حياتنا المسرحية وليثبت تدفق وخصب الموهبة المسرحية فى مصر .

-
- (١) انظر مقدمة المترجم فى النص المنشور عن مكتبة غريب عام ١٩٨٦ - ص ٢٢٠ .
(٢) انظر تقييم د. هيام أبو الحسين للترجمة المنشور فى مجلة ابداع - عدد إبريل

. ١٩٨٦

حلم ليلة صيف .. فى عيون مصرية وانجليزية(*)

فى عام ١٩٨٣ قام سمير سرحان بتجربة مسرحية جريئة حين ترجم مسرحية حلم ليلة صيف لشكسبير إلى اللغة العامية المصرية ليحولها المخرج حسين جمعه بدوره إلى عرض مسرحى غنائى راقص قدمه فى الهواء الطلق فى ساحة قلعة قايتباى بالإسكندرية .

وقد أثارت ترجمة الدكتور سرحان هذه ضجة كبيرة خاصة عندما تبعها فى العام التالى بترجمة مماثلة إلى العامية لكوميديا شكسبيرية أخرى هى **كما تهوى** - أو كما أسماها بالعامية : **وى ما محب** . ومصدر الضجة والجدل هو أن تجربة سمير سرحان الجريئة اصطدمت بالصورة الخطابية السائدة بين العرب عن مسرح شكسبير والتي بدأت تتكون منذ بداية هذا القرن حين ترجم خليل مطران بعض النصوص الشكسبيرية عن الفرنسية فى لغة عربية شديدة البلاغة والتفعر والخطابية تذكرنا بلغة الشعر الجاهلى مما جعل قراء هذه الترجمات يرون فى شكسبير كاتباً تعليمياً جاداً

(*) مسرحية : حلم ليلة صيف ، إخراج حسين جمعة فى قلعة قايتباى عام ١٩٨٣ وفى عرض بريطانى زائر قدم على مسرح الجمهورية عام ١٩٨٤ .

إلى درجة الجهامة ، بليغا إلى حد التقعر والغرابة ، يملا شعره بالحكم
والمواعظ ويصوغها في لغة عالية تستعصى على فهم الغالبية العظمى .
ولكن القارئ المسرح شكسبير في لغته الأصلية يدرك أن شكسبير لم يكن
أديباً بليغا يستخدم لغة واحدة عالية بقدر ما كان رجل مسرح يستخدم عدة
مستويات للغة ويطوعها لخدمة الموقف الدرامي . أن البلاغة الأساسية التي
كان شكسبير ينشدها هي البلاغة الدرامية - أي فعالية الكلمة على المسرح
في توصيل المعنى الدرامي والتعبير عن الموقف والشخصية . لذلك نجد
شكسبير في جميع مسرحياته يخلط الشعر بالثر والفصحى بالعامية
الدارجة ولا يترفع أحيانا عن استخدام البذاءات والألفاظ والتوريات اللغوية
الخارجة إذا رأى أن طبيعة الشخصية المتحدثة أو الموقف الدرامي يتطلب
ذلك . وما كانت تجربة سمير سرحان في جوهرها سوى محاولة مخلصنة
من جانب عاشق لمسرح شكسبير لتصحيح المفهوم الخاطئ السائد لهذا
المسرح .

ووسط ضجة الحديث حول الترجمة ضاع الإخراج فلم يتحدث عنه
النقاد إلا بالنذر اليسير . وربما كان لهم في ذلك بعض العذر إذ لم يقدم
حسين جمعه جديدا من ناحية الإخراج . لقد التزم المخرج بالقراءة
الرومانسية التقليدية للنص وترجمها إلى عرض تميز بالخيال التشكيلي
والإتقان الفني في التنفيذ ولكن افتقر إلى الرؤية المتعمقة للنص بحيث
جاء أقرب ما يكون لعرض من عروض مسرح الطفل يحكى قصة خيالية

من قصص الجن والعمفاريت . وقد أدى هذا التفسير الرومانسي البريء للنص إلى تسطيحه تسطيحا شديدا بحيث ضاعت رسالته الإنسانية باعتباره تعبيرا دراميا عن الوجدان الجمعي الشعبي بكل ما يحويه من مناطق مضيئة ومظلمة ، من آمال ومخاوف ، ورسالته الفنية باعتباره تجربة في تجسيد شكل من أشكال المسرح الشعبي يعبر عن تعدد وتصارع مستويات الحقيقة في تركيبة درامية متعددة الحبيكات ، وتحول النص في أيدي حسين جمعة إلى سيناريو لفيلم من أفلام الكارتون الأمريكية التي تحكى قصة «بامبي» أو «سنو وايت» أو «الأميرة النائمة» - ولا يتبقى في الذكرى من هذه التجربة المسرحية المصرية في تقديم حلم ليلة صيف سوى الترجمة الجريئة والتشكيل العام الجيد للعرض في ظل قلعة قايتباي الرائعة .

وبعد هذه الرؤية الإخراجية المصرية لمسرحية حلم ليلة صيف بعام واحد وفدت إلى القاهرة فرقة انجليزية تجريبية صغيرة تتكون من عشرة ممثلين لا غير وتدعى «تشيك باي جاول» (Cheek By Jowl) والاسم يعنى حرفيا «خذ على فك» - وهو تعبير انجليزي دارج يستخدم كناية عن الالتصاق الشديد .

وقدمت هذه الفرقة مسرحية حلم ليلة صيف في عرض تميز بالبساطة الشديدة والبعد عن البهرجة في التنفيذ ، استوحى مخرجه روح مسرح شكسبير الأصلي ، فاستخدم خشبة المسرح العارية كفراغ تشكيلي ليقدم في إطاره لوحات حركية تعبيرية ، واعتمد اعتمادا شبه كامل على

قدرات المثلين فى الأداء الصوتى والجسدى مستغنيا عن كافة المؤثرات الخارجية . ولهذا ، وعلى الرغم من قدرات الممثلين التمثيلية والحركية والغنائية الفائقة التى جسدت لنا المعنى الحقيقى للمثل الشامل إلا أن البطل الحقيقى لهذا العرض المثير كان الإخراج . لقد تمكن المخرج (ديكللان دونيلان) من تحويل كل سلبيات هذه الفرقة التجريبية الصغيرة من فقر فى الإمكانيات وعدد الممثلين إلى عوامل إيجابية مضيئة ذات فاعلية درامية تخدم رؤية إخراجية متماسكة . فعلى سبيل المثال تغلب المخرج على مشكلة فقر امكانيات الفرقة من حيث الملابس فجعل ممثليه يرتدون ملابس عصرية واقترب فى هذا من روح مسرح شكسبير الذى كان الممثلون فيه أيضا يرتدون ملابس عصرية . وأفاد هذا التصرف العرض من ناحية إذ جعله يقترب من عالم المتفرج الواقعى ويتجادل معه . ولكنه من ناحية أخرى أضعف عنصر الإيهام المسرحى الذى يتحقق عادة عن طريق الملابس والديكور بحيث يتحول عالم المسرحية الشعرية إلى استعارة غنية الدلالات والمعانى بدلا من أن يظل مجرد تشبيه أو انعكاس مطابق للواقع . ولكن المخرج نجح فى التغلب على هذه المشكلة عن طريق تأكيد وإبراز فكرة العرض المسرحى باعتباره وهما أو حلما جماعيا يشترك فيه المتفرج والممثلون . لقد جعل المخرج من فكرة الحلم الجماعى هذه (بأبعادها السريالية المتضمنة) المفتاح الأساسى لرؤية وتكنيك الإخراج . فمن منطلق فكرة الوهم الجماعى الذى يؤكد الجنى «باك» فى نهاية المسرحية يطرح المخرج مفهوما أو تعريفا لفن التمثيل المسرحى يتفق

والرؤية العامة للإخراج . ويؤكد المخرج أن التمثيل هو فى أحد معانيه نوع من التقمص الروحى وذلك فى مشهد البروفة الذى نرى فيه مجموعة الممثلين الهواة يدخلون فى حالة تشبه حالة الغيبوبة وكأن جنيا أو روحا من الأرواح قد سكنت أجسادهم . وتجسيدا لهذا المفهوم يجعل المخرج الممثلين يتقمصون الأدوار المختلفة ويلعبون أكثر من دور . وهو فى هذا يتبع منطق الحلم . ففى الأحلام تذوب الشخصيات بعضها فى البعض ، وتتداخل الأزمنة والأماكن وهذا ما نراه يحدث على خشبة المسرح - فالقصر يذوب فى الغابة ، والأميرة تتحول إلى ملكة الجان ، والممثلون الهواة تتقمصهم أرواح الجن والعفاريت . والمخرج إذ يتبع هنا منطق الحلم والتحويلات السيرالية اللاعقلانية التى تصحبه ، بل وتحكم بناءه ومساره ، لا يخالف الرؤية الأساسية للنص . فشكسبير يؤكد عنصر الحلم فى العنوان ويؤكد منطلق الحلم من حيث التحويلات النفسية اللامفهومة التى تصيب الشخصيات فى رحلتهم خلال الغابة المظلمة - تلك الرحلة التى قارنها بعض النقاد - مثل (يان كوت) فى كتابه الشهير **شكسبير معاصرنا** - برحلة الإنسان داخل مناطق اللاوعى المظلمة التى لا يحكمها قانون العقل أو المنطق ولا تتدخل فيها عناصر الزمان والمكان .

أن الحركة الدرامية فى مسرحية **حلم ليلة الصيف** تنتقل بالشخصيات من عالم الواقع الاجتماعى بقوانينه العقلانية وقوابله وتقاليده وقيوده - ذلك العالم الذى يمثله القصر - إلى عالم اللاوعى والحلم

بفوضيته وعشوائيته ولاعقلانيته - ذلك العالم المتمثل فى الغابة الذى تتوه فيه الشخصيات ويقوم فيه الممثلون ببروفاتهم فى محاولة الانتقال إلى عالم الوهم الفنى الكامل الذى يتبع منطقاً يماثل منطق الحلم ويختلف عن منطق الحياة .

وبعد هذه الرحلة الاستكشافية تعود الحركة الدرامية إلى عالم الواقع لتعقد مصالحةً دراميةً بين الوعى بقوانينه واللاوعى بمنطقه الخاص . وفى هذه الحركة الدائرية يلمس القارىء رؤيةً تقترب من الفكرة الفرويدية الشائعة التى تقول بأن الصحة النفسية للفرد لا تتوفر إلا إذا ألم الإنسان بأعماقه النفسية وتكشف باطنها وتقبلها دون وجل أو خجل أو خداع .

ولا أعتقد أن تفسير (يان كوت) الفرويدى لمسرحية شكسبير كان غائباً عن ذهن المخرج . بل أن هذا التفسير الذى روج له (بيتر بروك) فى إخراجه لهذه المسرحية فى الستينات ، والذى أصبح أكثر التفسيرات تردداً فى الأوساط المسرحية الانجليزية هيمن بصورة كاملة على العرض الذى رأيناه فى القاهرة . لقد استخدم المخرج سُخرية شكسبير المتعمدة من مفهوم الحب الرومانسى الأفلاطونى وتأكيدَه على وجود البعد الجنسى الشهوانى المتقلب فى عاطفة الحب ليؤكد الجانب المظلم الذى يتميز بالعدوانية والقسوة ، وحول شخصية الممثل الهاوى (كوينس) من رجل إلى امرأة ليقدم على المسرح مشهداً من نوعية (الجروتسك) - الذى يجمع

بين التشويه والرعب والضحك - يصور اغتصاب الحرفى (بوتوم) بعد أن أصبح حمارا للمدعوة مس (كوينس) .

وقد أزعج هذا المشهد بالذات ، والتفسير الفرويدى العنيف لمشاهد الغابة ، إلى جانب الترجمة الجنسية الواضحة لعاطفه الحب فى جانبها المظلم كل من يتمسك بالقراءة الرومانسية البريئة للمسرحية . ولكن مهما كان الاعتراض على جراءة أو اباحية بعض المشاهد إلا أنه لا يسعنا إلا أن نعترف بأن هذه المشاهد كانت لها ضرورتها الدرامية فى إطار الرؤية الإخراجية العامة للنص .

الليلة الثانية عشر . . أم مسرح العرائس ! (*)

زارت القاهرة حديثا فرقة مسرحية انجليزية تدعى فرقة «تشيراب»
وقدمت تحت رعاية وزارة الثقافة والمجلس البريطاني ثلاثة عروض لمسرحية
شكسبير «الليلة الثانية عشر» فى القاهرة والإسكندرية على مسرحى
الجمهورية وصيد درويش .

ومسرحية الليلة الثانية عشرة من أبهج الكوميديات الشكسبيرية
قاطبة ، وهى أقرب ما تكون إلى ما أصبح يعرف الآن بالكوميديا الموسيقية
إذ تتخللها الأغاني بصورة دائمة ، وتكون جزءا حيويا من نسيجها
وجوها الدرامى .

والمسرحية تقوم كما هى عادة شكسبير فى كوميدياته على قصة حب
تقليدية تتخللها صعوبات ما تلبث أن تنتهى ليجتمع شمل العشاق فى
النهاية . وأيضا كعادة شكسبير نجد أنه حدوده الحب البسيطة تفجر قضايا

(*) مسرحية : الليلة الثانية عشر ، عرض بريطانى زائر قدم على مسرح الجمهورية
عام ١٩٨٦ .

إنسانية خالدة مثل علاقة المظهر بالمخبر ، وعلاقة اللغة بالحقيقة ، وقضية ديمومة الشاعر - بل والحقيقة ذاتها - فى إطار التغير الدائب الذى يفرضه الزمن .

فالمسرحية تقدم لنا حبتين أساسيتين تتكون كل منهما من رباعى :
فالحبكة الأولى تتظم كل من الدوق أورسينو والنيلة أوليفيا ، وفيولا وأخاها فى قصة حب متداخلة يعرقل مسارها خداع المظاهر من خلال الملابس والتنكر والأقنعة . فالبطلة فيولا تتكر فى زى رجل بعد اعتقادها بغرق أخيها ، وتعمل فى بلاط أورسينو وتقع فى غرامه بينما هو غارق فى غرام أوليفيا ، ويرسل أورسينو فيولا لتخطب ود أوليفيا حيث تقع أوليفيا فى غرامها معتقدة أنها رجل من أصل نبيل . وتنتهى المشكلة عندما يظهر أخو فيولا الذى يشبهها تماما فتزوجه أوليفيا بينما يتزوج الدوق فيولا .

والحبكة الثانية تقدم لنا من خلال رباعى آخر يتكون من السير توبى عم أوليفيا ، والفارس السير أجيو تشيك الذى يخطب ودها ، وخادميها ماريا وملفوليو تنويعة ساخرة بالغة الهزلية على قصة الحب المعقدة التى تشغل الحبكة الأولى وذلك من خلال «المقلب» الذى تدبره ماريا الخادمة الذكية للخادم ملفوليو لتفصح تصنعه للفضيلة الذى يخفى مطامعه فى الزواج من سيدته ، إذ هى تجعله من خلال حيلة ذكية يغير

مظهره وتصرفاته بحيث يصبح مسخا شائها بالغ الفكاهة كما فعلت فيولا
في الحياة .

وخارج الحبكتين يقف المهرج ليعلق على الأحداث بحكمه باللغة
مؤكدًا فساد المظاهر واللغة ، بل أنه يصف نفسه في إحدى اللحظات بأنه
مفسد للكلمات ، ويبرز كيف تستخدم الشخصيات اللغة للتظاهر والخداع
واخفاء الحقيقة .

والمسرحية رغم شحنتها الكوميديية البالغة لا تكاد تخفى رؤية حزينة
لطبيعة الحياة التي يراها شكسبير وكأنها حقيقة عرض مسرحي عابر يعج
بالأقنعة والمظاهر واللغة الكاذبة لا يلبث أن يبدأ حتى ينتهي : فالحب
وهم ينتهي بانتهاء الشباب ، واللغة وسيلة خداع ، والمظهر ستار يخفى
الحقيقة . ولا يبقى للإنسان سوى أن يتقبل هذه الجرعة المريرة من الحقيقة .
ويضحك منها ، ويستمتع بها على علاتها كما يفعل السير توبى .

وفي العرض الذي قدمته فرقة «تشيراب» لهذه المسرحية سعى
المخرج إلى بروزة هذا المفهوم للحياة على أنها مسرح صاخب ، خادع
وزائل ، فحول العرض كله إلى شبه عرض لعرائس الماريونيت مؤكدا هذا
المفهوم في البداية والنهاية عن طريق حركات الممثلين . كذلك استغل
عنوان المسرحية الذي يشير إلى الاحتفالات بأعياد الكريسماس التي
تستمر اثنتا عشرة ليلة ، ومناسبة كتابتها - إذ كتبها شكسبير لتعرض في
البلاط في هذا الاحتفال - فأضاف إلى العرض بعضا من العناصر

المسرحية التي تميز العروض المسماة **بالبانتومايم** (رغم أنها ليست صامته) ، والتي تقدم للأطفال والكبار على السواء خلال هذه الاحتفالات في الغرب حتى الآن ، وأهمها قيام الرجال بأدوار النساء والعكس ، خاصة دور المربية أو الخادمة الذي يتسم بالهزل الشديد في عروض **البانتومايم** والذي عادة ما يؤديه نجم كوميدي مشهور ، ودور البطل الذي تقوم بأدائه نجمة مسرحية جميلة . والجدير بالذكر أن نص المسرحية يسمح بإدخال مثل هذه الملامح المميزة حيث أن شكسبير يجعل بطلته تتنكر طول الوقت في زي رجل ، ثم تقوم بدور أخيها الرجل أيضا حيث أنه يشبهها تماما في العرض .

وفي هذا الإطار الذي يسعى إلى تأكيد «مسرحية» العرض المسرحي - أي حقيقته كلعبة مصنوعة ، وإلى الغاء أي إيهام ولو مؤقت بأن المتفرج يشاهد جزءا من الواقع متناسيا خشبة المسرح - في هذا الإطار الذي أكدته الديكور الشديد البساطة الذي يصور خلفية سيرك تصويرا رمزيا عن طريق رسومات لاعبي الترابيز والعقلة ، والذي أيضا أكدته ملابس الشخصيات ومكياجهم اللذان جمعا بين ملامح العرائس ولاعبي السيرك ، تمكنت الفرقة من تقديم عرض ممتع سريع الإيقاع ، إلا أن المبالغة الشديدة في عنف الحركة وفي تنعيم أجزاء كثيرة من النص إلى جانب الأغاني التي يعج بها ، فضلا عن المبالغة في إبراز العبارات والمعاني الخارجة في النص عن طريق الاشارات الجسدية الواضحة كعاد أن يلقي بالنص في بعض

الأحيان فى هوة الهزليات الجنسية الرخيصة . ولكن أداء الممثلين البارع نجح فى الاحتفاظ باللحظات الشعورية العميقة خاصة فى مشاهد لقاء العشاق وفى مشاهد الحيرة الشديدة والألم الذى يسببها اختلاط المظاهر وخلط الحقائق ، وذلك رغم التزامهم جميعا بأسلوب الأداء الذى يذكرنا طول الوقت بمسرح العرائس ، ويتسم فى معظمه بالمبالغة الشديدة فى الالقاء والحركة التى تثير الضحك .

ولعل أهم ما استفدناه من هذا العرض هو درس عميق فى كيفية تقديم عرض مسرحى كبير يعج بالشخصيات بأقل عدد من الممثلين المدرين تدريبا ممتازا وبأقل قدر من الإمكانيات والديكور ، لقد كانت قدرة المؤدين فى الانتقال من دور إلى دور فى سرعة فائقة مع تغيير الملابس ماثرا للإعجاب حقا ، بل وأيضا لبعض الحسد . ويكفى أن نعرف أن عدد الشخصيات فى المسرحية أربعة عشر وعدد الممثلين الذين قدموها هو ستة .

ولعل الدرس الثانى والأهم الذى ينبغى أن نتعلمه هو أن التعرض لنص كلاسيكى لا يجب أن يكبله احترام زائف يجعلنا نرهب استخدام خيالنا لتقديمه بصورة جديدة تتفق ورؤية العصر ، بل وتتفق وحدود امكانيات الفرقة والمسرح الذى يقدمه مهما كانت ضآلتها .

وتذكر فى هذا الصدد الضجة الزائفة التى قامت عندما عرضت حديثا كوميديا أخرى لشكسبير فى أعداد عامى كان الغرض منه إبراز روحها

المعاصرة ، وطبيعة لغتها الحقيقية ، ودلالاتها الخالدة التي لا تتقيد بزمان أو مكان . ولا ندرى ماذا كان يمكن أن يحدث لو أن الدكتور سمير سرحان اختار لها إطاراً أكثر جراً أو لو أنه لم يلتزم الكثير من الحكمة في تقييد روح العامية الصرفة واللغة الخارجة التي تسود كثيراً من أجزاء النص الأصلي .

وكم يحزننا نحن محبي شكسبير دون رهبة زائفة أن نرى أى عرض أجنبي يقابل بالتهليل مهما تجرأ في معالجة هذه الكلاسيكيات بينما تلقى الأحجار والانتقادات الظالمة على كل من يتعرض ببعض الصدق الجريء لتقديم شكسبير كما هو في الحقيقة من أهل بلدنا .

قراءة إخراجية جديدة

فى نص قديم(*)

فى عصرنا هذا ، الذى ارتفعت فيه أصوات النقد النسائى مطالبة بإعادة فحص التراث الإنسانى لتنقيته من شوائب الأيديولوجيا الأبوية ، أو تعريتها على الأقل ، تحولت مسرحية **ترويض النمرة** أو **ترويض الشرمسة** (فى ترجمة د. سهير القلماوى) إلى مسرحية مشكلة ، تطرح تساؤلات عديدة حول موقف شكسبير من المرأة ، وتسبب حرجاً شديداً لكل عشاقه المؤمنين بتقدميته الفكرية على عصره ، وسماحته واستنارة نظرتة للعالم .

فمنذ بداية القرن العشرين - عصر المطالبة بحرية المرأة وحقوقها ومساواتها بالرجل - أصبح تقديم هذه المسرحية أمراً شائكاً من الناحية الفكرية مهما أسبغ عليها المخرجون من عناية فنية . فها هو جورج برنارد

(*) مسرحية : **ترويض النمرة** . تأليف : وليام شكسبير ، إخراج : إيان تالبوت ، قلمتها فرقة نيوشكسبير البريطانية على مسرح الأوبرا الكبير فى الفترة من ٢ إلى ٨ أبريل عام ١٩٩٤ .

شو يعلق على عرض للمسرحية قبل بداية القرن بثلاث سنوات فيكتب في عدد ٦ نوفمبر ١٨٩٧ من صحيفة «ساترداي ريفيو» قائلاً : «إن أي رجل يتمتع بأدنى درجة من رقى المشاعر لا يمكنه أن يشاهد المسرحية حتى نهايتها في صحة امرأة دون أن يتتابه شعور عارم بالخزي من الدعوة إلى سيادة الرجل التي يتضمنها الرهان على الترويض والتي يضعها شكسبير في النهاية صراحة على لسان المرأة نفسها» . وتظل نعمة الخجل والاشمئزاز تتردد في الثلث الأخير من القرن إذ نجد الناقد البريطاني المعروف مايكل بيلنجتون يعلق على عرض للمسرحية قدمته فرقة شكسبير الملكية في مدينة سترااتفورد عام ١٩٧٧ من إخراج المخرج الفذ مايكل بوجدانوف فيقول في صحيفة (الجارديان) ، عدد ٥ مايو من نفس العام ، أنه لم يستمتع بالعرض مطلقاً ، بل ووجد فيه ما يجذب فكرة فرض الرقابة على اختيار النصوص المسرحية ، وأنهى مقالته متسائلاً عما إذا كان هناك ما يبرر إحياء مسرحية كهذه تشين عصرنا ومجتمعنا ؟ أليس من الأفضل أن نتركها في مكانها على رف المكتبة ؟

ورغم ذلك لا يمل المخرجون من تناول النص في عروض متتالية وتظل شخصية كاترينا الشرسة تستهوي الممثلات القديرات وتتحداهن جيلاً بعد جيل . وفي كل مرة يواجه المخرج مشكلة تفسير النص والتعامل مع ما أسماه بيلنجتون بجانبه «الهمجي الوحشي البربري» .

وفي هذا الصدد ، وجد بعض المخرجين الحل في إبراز شخصية كاترينا في صورة شاذة كريهة ، لا تحمل أي مسحة تثير التعاطف ، بينما

آثر البعض تبني المنظور التاريخي مهتدين بدعوة بعض النقاد إلى تقييم النص وطرحه في سياقه التاريخي . وتقدم لنا الباحثة آن بارتون أبلغ تلخيص لهذه الدعوة في دراسة بعنوان «عودة الشرسة» نشرتها دورية «مودرن لانجويدج كوارترلي» (العدد ٢٧ ، عام ١٩٦٦) فتقول :

«بالمقارنة بالأزواج الذين يقيدون زوجاتهم حين يخطئن ويضربوهن ويفصدن دماءهن لتخور قواهن أو يسجنهن داخل جلد حصان ميت بعد تملیحه - وهو ما كان الأزواج يفعلون بزوجاتهم في العصور الوسطى - يبدو بتروشيو نموذجًا للذكاء والإنسانية وإن لم يكن بالضبط روميو» .

ورغم بلاغة حجة بارتون إلا أن المشاهد الأوروبي المعاصر يصعب عليه تقبلها ، لذا عمد كثير من المخرجين إلى توظيف النص كعريضة للاحتجاج على قهر المرأة ، وإلى تصوير كاترينا كنموذج للمرأة المقهورة التي تنطق بما يطلبه منها المجتمع في مشهدها الأخير ، وتتشدق بقيمة سيادة الرجل بينما ينضح صوتها بالمرارة والثورة المكبوتة . ويمثل تناول المخرج تشارلز ماروفيتز لهذا النص عام ١٩٧٥ ذروة هذا التيار ، فقد قام بإعداد النص بدرجة كبيرة من الحرية ، مضمناً إياه مشاهد حب معاصرة ، وجعل بتروشيو يغتصب كاترينا بعد أن يصيها بالجنون .

وفي هذا العرض تدخل كاترينا في مشهدها الأخير وقد ارتدت ملابس تشبه ملابس نزل المعتقلات ، أو المصححات العقلية ، وتلقى خطبتها

الأخيرة بصورة آلية ، وكأنها تكرر تحت ضغط الخوف والإرهاب شيئاً حفظته عن ظهر قلب . وهكذا حول ماروفيتز عرضه إلى ما يشبه الدراسة المفصلة لآليات القهر وإلى بحث فى السادية الذكورية وغسيل المخ .

(انظر حديث ماروفيتز نفسه عن العرض فى كتابه *The Shrew* ،

عام ١٩٧٥ ، ص ٧٧) .

وإذا كان هذا هو موقف النقاد والمخرجين فى الغرب من مسرحية **ترويض النمرة** ، فماذا عن موقفنا نحن ؟ لا بد وأن نعترف أن مجتمعنا لا يرى غضاضة على الإطلاق فى ضرب الرجل لزوجته بغرض تأديبها ، ولا يعترف فى قرارة نفسه بالمساواة بين الجنسين بل يحث الزوجة على طاعة الرجل فى كل الأمور - عدا معصية الخالق ، ويرى أن واجب المرأة الأول هو خدمة الزوج والترفيه عنه ، بل ربما رآه البعض واجبها الوحيد . إن خطبة كاترينا الأخيرة التى تحث فيها النساء على الطاعة العمياء للرجال والتى تبدو مخجلة فى الغرب عادة ما تلقى ترحيباً بين الرجال الشرقيين الذين يجدون فيها تدعيماً لموقفهم من المرأة وتكريساً لصورتها الضعيفة الخائعة . لكن عدداً لا بأس به من النساء الشرقيات المتعلمات يستشعرن حرجاً شديداً إزاء هذا النص عامة وهذه الخطبة العصماء خاصة . وقد عبرت لى بعض الأستاذات الجامعيات عن امتعاضهن من اختيار فرقة «نيوشكسبير كامباني» لهذا النص بالذات لتأتى به إلى مصر ، فهو نص يبدو فى ظاهره ومجموعه وكأنه يساند ويؤازر

التيارات السلفية الحالية التي ترفض حق المساواة للمرأة وتطالب بعودتها إلى المنزل وحرمانها من العمل العام وتغيبها عن ساحة الحياة العملية .

وفي حالة المهاجمين لمسرحية **تروض النمرة** لما يروونه فيها من نزعة شوفونية ذكورية واضحة ، كما في حالة الموظفين لها كعريضة للهجوم على حقيقة قهر المرأة ، يلمس القارئ تجاهلاً واضحاً لبناء النص وتشكيله ، فكل من الفريقين يركز على الكلمة المنطوقة في تجاهل شبه تام للبناء الكلي للعمل الذي لا يمكننا الإلمام بالمعنى الكلي للمسرحية إلا من خلاله .

لقد عانت مسرحية **ترويض النمرة** من التركيز الشديد على حبكتها الرئيسية في تجاهل واضح لحبكتيها الفرعيتين اللتين تشكلان فيما بينهما إطار التفسير ومنظور الرؤية .

لقد وضع شكسبير قصة ترويض كاترينا وعلاقتها بزوجها بتروشيرو في إطار متمسرح واضح فجعلها جزء من مسرحية تمثلها فرقة من الممثلين المتجولين أمام رجل وقع ضحية خديعة فكهة دبرها سيد ثرى لإقناعه بأنه سيد القصر لمدة ليلة . وقد استهلم شكسبير قصة الخديعة هذه - كما فعل سعد الله ونوس في **الملك هو الملك** ونجيب الريحاني في **سلامة في نخير وغيرهم** - من إحدى قصص **ألف ليلة وليلة** التي يقوم فيها الخليفة هارون الرشيد بإقناع شحاذ عن طريق التمثيل والإيهام والحيلة بأنه خليفة المسلمين ثم يعيده في الصباح التالي إلى قواعده الفقيرة المعدمة

سالمًا . وحين تصل مجموعة الممثلين فى المسرحية إلى بيت السيد الحقيقى يطلب منهم تمثيل مسرحية لإمتاع السيد الوهمى . وهكذا يجد المتفرج نفسه يشاهد مسرحية داخل لعبة وهمية تشبه المسرحية - إذ إنها تعتمد على التقنع والإيهام من خلال التمثيل . وما أن تبدأ المسرحية الداخلية - التى تعتمد بدورها على التقنع والتخفى والإيهام التمثيلى - حتى نجد أنها تتحول إلى إطار يحتوى مسرحية أخرى تختص بعلاقة كاترينا الشرسة بمروضها بتروشيرو .

وينجم عن هذه التركيبة المتمسحة المتداخلة إيجاد مسافة واسعة تفصل ما بين عالم المسرحية وبين الواقع بحيث تبدو لنا كاترينا ومروضها وكأنهما يجسدان معًا حلمًا مستحيلًا من أحلام اليقظة ، يداعب خيال رجل مقهور ، يحلم بترويض زوجه وإخضاعها ، لكنه لا يلبث أن يفيق حين يرحل المثلون .

ويلج النص على عنصرى الحلم والوهم المسرحى من خلال تواجد السمكرى «سلاى» الذى يتوهم أنه سيد ، وكذلك السيد الحقيقى ، بصورة دائمة كمتفرجين على خشبة المسرح ، وقد يغفو «سلاى» أحيانًا فتبدو المشاهد المعروضة أمامنا وكأنها حلم يحلمه ، يختلط بالمسرحية التى تمثل أمامه ، ويتقاطع معها . وهكذا ، تكتسب خطبة كاترينا النهائية - إلى جانب أحداث ترويضها - سمة إشباع رغبة «سلاى» فى الانتقام من زوجته المتسلطة عن طريق الحلم الذى لم يقصد شكسبير أن يأخذه المتفرج

مأخذ الجدل ، أو أن يعتبره موقف المؤلف من المرأة عمومًا . فالمرأة فى مسرح شكسبير تبدو دائماً فى صورة إيجابية سواء كانت طيبة أم شريرة ، وهى عادة أبعد ما تكون عن الخنوع والاستسلام للقهر .

وفى العرض الذى شاهدناه على مسرح الأوبرا الكبير فى الفترة من ٥-٨ أبريل عام ١٩٩٤ وقدمته لنا فرقة نيو شكسبير ، (التي تأسست منذ ثلاثين عاماً وتخصصت فى عروض الهواء الطلق والتجوال) - فى هذا العرض الذكى البديع تمكن المخرج إيان تالبوت من اقتناص روح الحلم والتمسرح المثبتة فى النص ، ونجح من خلال ذلك فى الإفلات من المشكلات الأيديولوجية التى يثيرها عادة ، واستخرج من النص رؤية تقديمية شجاعة .

لقد احتضن إيان تالبوت روح التمسرح فى النص وأبرزها بوضوح فجاء الديكور يمثل خيمة سيرك ، وارتدى الممثلون جميعاً أقنعة مهرجى الكوميديا دبلارتى ، واعتنقوا أسلوبهم الكاريكاتورى النمطى فى التمثيل ، وأضاف إليهم المخرج ملامح من مهجرى السيرك ، ووظف الموسيقى المعهودة فى السيرك أحياناً كقواصل بين المشاهد ، بل وضمن العرض صوراً هزلية تحاكي فقرات السيرك فوجدنا حصان بتروشيو يدخل إلينا فى بدلة من المربعات البيضاء والسوداء يرتديها شخصان يمثلان الحصان ، فيدوران حول الحلقة المستديرة فى قفزات فكاهية ثم يجلسان معاً وقد وضعا ساقاً فوق الأخرى ، ثم يقدمان ثمرة قفز حواجز هزلية .

وأغرق المخرج المنظر المسرحى فى بحر من الألوان الصارخة التى جعلته أقرب إلى رسوم الأطفال فى بهجتها وصخبها اللونى ، وتميز التشكيل الصوتى للعرض بصخب مماثل ، فتنوعت أصوات الممثلين بين الطبقات الصوتية المتباينة بدءاً «بالباص» العميق وإنهاء «بالسوبرانو» الحاد ، وامتزجت نغمات ألحان السيرك المسجلة بالموسيقى الحية الناعمة ، كما امتزجت ألحان أهاريج الأطفال المعروفة بأحدث إيقاعات أغانى البوب .

ووسط هذا الصخب اللونى والحركى والسمعى تدفق العرض لاهثاً مرحاً فبدا وكأن المخرج لا يسعى إلى شىء سوى البهجة والمرح ضارباً عرض الحائط بكل الدلالات الاجتماعية للنص وبأى رسالة فكرية قد يتضمنها أو مواقف أيديولوجية قد يثيرها .

لكن هذا التيار المتدفق من المرح والهزل والصخب الطفولى كان يهدأ أحياناً ، وكأن الريح التى تدفعه قد سكنت فجأة ، وفى لحظات السكون تلك كان المتفرج يلمح خيوط نسق فكرى يتشكل فى نعومة ويزداد وضوحاً مع تقدم العرض حتى يكتمل عند نهايته .

ووفق هذه الرؤية الفكرية التى استلهمها تالبوت من مبنى النص (وإن غابت صراحة عن سطحه اللغوى) تتحول مسرحية **ترويض النمرة** من تجسيد للصراع بين الرجل والمرأة حول فرض الإرادة والسيطرة إلى تصوير ساخر للطبقة البرجوازية ، يعرى فساد قيمها ، وزيف رؤيتها للعالم ، ونزعتها المادية المتأصلة ، وروحها التجارية ، ومرض النفاق الضارب فى

أعماقها . وفى إطار هذه الرؤية التفسيرية يتحول بتروشيو وكاترينا عن دورى القاهر والمقهور إلى أسلحة لتعرية فساد حياة الطبقة الغنية فى مجتمع مدينة بادوا التى تموج بالزيف والأقنعة المادية والمعنوية . ويتم هذا التحول بصورة ناعمة من خلال لغة المسرح الصرفة - أى من خلال الحركة والإيماءة والإيقاع والتلوين الصوتى ، ومن خلال التغيرات الدالة فى الإضاءة ، والتنوع فى أسلوب الأداء التمثيلى بين الواقعية والمبالغة الكاريكاتورية ، وعبر عدد من التناقضات والتوازيات الذكية بين المشاهد المختلفة وبين الألوان المستخدمة فى الملابس .

لقد عمد المخرج هنا - على عكس من سبقوه فى تناول النص - إلى وضع البناء الدرامى فى الصدارة وإبرازه باعتباره الوسيلة الأولى لطرح تفسيره فأكد - على المستويين الصوتى والبصرى - الاختلاف الواضح بين عوالم الحبكات الثلاث ونسيحها الشعورى ، رغم احتوائها جميعاً فى خيمة السيرك . وفى المشهد الافتتاحى ، تخبرنا لافتة بأننا فى قرية إنجليزية ، ويلف المسرح ضوء أزرق خافت ، يخفى ألوان خيمة السيرك الفاقعة ، فكأنه ضوء الواقع العادى . ويرتدى الممثلون فى هذا المشهد ملابس يتسيدها اللون الأسود مع بعض لمسات من الأبيض ، ويتسم أسلوب التمثيل بالواقعية . ولكن ما أن تبدأ لعبة خداع السمكرى المعدم «سلاى» حتى ترتفع الإضاءة قليلاً وتتحول عن اللون الأزرق إلى الأصفر الماحل وتبرز لمسة لونية جديدة فى ملابس الخادم الذى يمثل دور زوجة

«سلاى» الوهمية . ويتأكد التقابل بين الحقيقة والإيهام من خلال ملابس هذا الخادم وألوانها ، فتحت ثوبه الأثوى البنى المرقش نلمح بنطاله الأسود .

وهكذا تنشأ رابطة أولية منذ البداية بين الألوان وبين فكرة الخداع عبر التقنع . ونلاحظ هنا تغيراً ملموساً فى أسلوب التمثيل الذى يتسم بالمبالغة فى الصوت والحركة .

وتتعمق الرابطة بين الألوان والإضاءة الساطعة والمبالغات التمثيلية من ناحية وبين فكرة التقنع والإيهام المسرحى من ناحية أخرى حين تدخل جوفة الممثلين المتجولين إلى خشبة المسرح ، حاملة معها وعداً جديداً بلعبة تمثيلية أخرى تدور فى إطار لعبة خديعة سلاى وإيهامه لليلة واحدة - كما يحدث فى **ألف ليلة وليلة** - بأنه سيد القصر . فعين يدخل الممثلون تسطع الإضاءة تماماً لتكشف لنا الألوان الصاخبة خيمة السيرك ، ويتسيد اللون الأبيض ملابس الممثلين القادمين مع بعض لمسات لونية فاقعة ! وهناك . وفى هذا المشهد يظل اللون الأسود فى الملابس رمزاً واضحاً لمستوى الواقع ، لكن اللون الأبيض يتوزع دلاليًا ما بين عالم الواقع وعالم الوهم ، فهو يرمز إلى الواقع من خلال قمصان السادة وقميص سلاى البالى ومريلة صاحبة الحانة التى تعلق ثوبها الأسود . لكنه يرمز أيضاً إلى عالم الوهم المسرحى من خلال ملابس الممثلين ومن خلال المعطف الأبيض الطويل الذى يرتديه سلاى بدلاً من ملابسه حين يصدق وهم أنه

سيد الدار الغنى ، ويظل يرتديه حتى المشهد الأخير من المسرحية حين يخلعه بعد انقشاع الوهم ويعود إلى ملابسه السوداء / البيضاء مع العودة إلى واقعه .

وهكذا ، ما أن نصل إلى نهاية هذه المتتالية من المشاهد التي تطرح قصة خديعة سلاى باعتبارها الإطار الخارجى للعرض - أو الحبكة الإطارية - حتى يكون قد تكون لدينا نسق من العلامات الدالة - البصرية والصوتية - بشكل شفرة اتصال بين الصالة وخشبة المسرح .

ودون هذه الشفرة ، لا يستطيع المشاهد أن يلتقط العديد من الإشارات التي ترسلها خشبة المسرح ، فتضيع منه دلالات عديدة ، بل وقد يتوه وسط صخب الألوان والضجيج الصوتى فيضيع منه المسار الدلالى للعرض . فبدون هذه الشفرة قد لا يدرك التقابل الساخر بين الخادم المتنكر فى زى الزوجة المزعومة لسلاى وبين الشقيقة الصغرى بيانكا ، والذي يقيمه المخرج من خلال تشابه طبقة الصوت الحادة التي تميز كليهما . إن هذا التقابل يضيف من البداية على شخصية بيانكا - الأخت الجميلة المهذبة المطيعة - دلالة الزيف والاصطناع ، فكأنها مسخ شائه للمرأة لا نموذجاً مثالياً لها كما تتصور معظم الشخصيات . ودون الإلمام بهذه الشفرة المبدئية أيضاً لن يتتبع المشاهد إلى دلالة استخدام الإضاءة الزرقاء الخافتة فى مشهد وصول كاترينا إلى منزل بتروشيو وما تشير إليه من انتقال من عالم الأقنعة والألوان والأوهام فى مجتمع مدينة

بادوا ، إلى عالم الحقيقة الخالية من الرتوش في هذا البيت الريفى المنعزل الذى يشبه القرية الانجليزية التى شهدناها فى المتتالية الافتتاحية . كذلك قد لا ينتبه المشاهد إلى دلالة إلتزام كاترين هاريسون (فى دور كاترينا) تماماً بأسلوب الأداء الواقعى ، وتحول جوردى جونسون (فى دور بتروشيو) من المبالغات الكاريكاتورية إلى الواقعية تدريجياً كلما توثقت صلته بكاترينا . إن الأداء الواقعى يميزهما عن بقية شخصيات الحبكة الثانية التى تدور فى عالم مدينة بادوا الزائف ، كما يقربهما من عالم القرية الانجليزية وسكانها . ورغم أن هذه القرية الانجليزية لا تعدو أن تكون وهماً مسرحياً هى الأخرى ، وإطاراً تمثيلاً للحبكتين الأخرتين ، إلا أنها ليست عديمة الصلة بالواقع ، بل هى أقرب دوائر الوهم فى المسرحية إلى الواقع ، فالمخدوع سلاى لا يلبث أن يسترد وعيه وهويته بعد إنتهاء المسرحية داخل المسرحية ، كما أن المخرج يجعله يجلس بيننا فى الصالة مع السيد لمشاهدة تلك المسرحية ، كما يجعله يتنقل بحرية وبساطة من الصالة إلى خشبة المسرح بين الحين والآخر . قد تكون القرية الانجليزية هنا وهماً مسرحياً مؤقتاً وقد يستمتع أهلها بلعبة الإيهام ، لكنها لا تسمح للوهم أن يتوسع حتى يغدو الحقيقة الوحيدة ، كما يحدث فى مدينة بادوا حيث يلتهم الوهم الحقيقة تماماً ولا يبقى من الوجوه سوى الأقنعة .

لقد نجح العرض فى تفسير شخصية كاترينا وتطورها فى ضوء انتقالها الدرامى وفق بناء المسرحية من موقعها الهامشى فى الحبكة

الصغرى ، إلى موقعها الرئيسى فى الحبكة الكبرى ، وانتهى بها إلى مشارف الحبكة الإطارية - فكأنها فى رحلتها هذه تنتقل من مجتمع بادوا الغارق فى الزيف والمادية (الحبكة الصغرى) إلى عالم الريف فى بيت بتروشيو (الحبكة الكبرى) إلى مشارف القرية الانجليزية التى تقف بدورها على حافة واقع المتفرج (الحبكة الإطارية) . وكأن هذه الرحلة هى رحلة من الوعى الزائف إلى الوعى الحقيقى ، ومن زيف المدينة إلى صدق الريف ، ومن إفسار أقنعة البرجوزاية وأدوارها النمطية إلى حرية الوعى بالذات بعيداً عن الأنماط والصور الموروثة . ويشير المخرج إلى التحولات التى تطرأ على شخصية كاترينا عبر رحلتها هذه من الزيف إلى الحقيقة من خلال علامة بصرية واضحة ، إذ يأخذ قناعها الأبيض المرسوم على وجهها فى التلاشى بمرور الوقت حتى تصبح فى النهاية الشخصية الوحيدة التى تظهر وجهها الحقيقى . وكما يختفى قناعها تختفى أيضاً ملابسها الأنيقة ، ويتحول ثوب زفافها إلى أسمال بالية متسخة ، وتحرر قدمها من قيود الأحذية ، فكأنها فى كل هذا قد تخلت عن كل ما يربطها بطبقتها الغنية الزائفة واقتربت من عالم السمكرى الريفى البسيط سلاى ، الذى ترتدى اللون الأبيض مثله منذ زفافها إلى بتروشيو وحتى مشهدها الأخير . لقد تمكن المخرج بذكاء شديد من توظيف اللون الأبيض لإبراز حركة المسرحية من الوهم إلى الحقيقة ، ولتوضيح العلاقة البنائية والدلالية بين حركات المسرحية الثلاث .

والحق أن كاترينا وسلاى يشكلان فيما بينهما من خلال اللون الأبيض مفارقة مرئية ملموسة توضح أوجه التشابه والتناقض بينهما ، وتفسر التحول فى شخصية كاترينا من الفتاة الغنية المرفهة المدللة الأنانية إلى إنسانة بسيطة تميز الحقيقة من زيف المظاهر وتنشد الصدق الذى يتمتع به الريفيون البسطاء والعاملون الكادحون . فكاترينا تبدو فى ثوبها الأبيض المهلهل كشحاذة حافية القدمين رغم أنها سيدة ثرية رفيعة المقام ، أما سلاى (الشحاذ فى الحقيقة) فيبدو من خلال ثوبه الأبيض النظيف سيداً عظيماً غنياً ! والاثنان بالإضافة إلى ذلك يتعرضان لتمثيلية خادعة ، الهدف منها إقناع كل منهما أنه شخص مختلف عن صورته المعتادة ، وفى نهاية هذه التمثيلية ، فى كلتا الحالتين ، يصل كل منهما إلى درجة من النضج ، ويسترد شخصيته الحقيقية التى لم يكن يدركها من قبل ، فسلاى يفيق من سكره ويقرر ألا يظل زوجاً خجائلاً مقهوراً بعد ما شاهده ويظنه حلماً ، أما كاترينا فتتحرر من كل الصور التى التصقت بها والأدوار التى فرضت عليها فزيفتها فلا تصبح كاترينا النمرة الشرسة ، أو كاترينا الزوجة الخائعة المطيعة ، بل تغدو كاترينا الإنسانة الصادقة فقط . وقد أصاب المخرج حين جعل بتروشيوف فى مشهد الخياط يرفض الثوب الذهبى الفج الى يحضره الخياط بدعوى أنه لا يناسب كاترينا ، وذلك رغم أن كاترينا تتمناه وتعلن أنه على أحدث موضحة ترتديها سيدات طبقتها الغنية ، ويحمل رد بتروشيوف مفارقة ساخرة حين يقول لها : حين تصبحين سيدة مهذبة مثلهن فسوف تحصلين على ثوب مثله . ولا يملك

المتفرج إزاء سوقية وفجاجة الثوب الذهبى الذى يشى بالمظهيرية الكاذبة والقيم المادية والتفاخر بالشراء إلا أن ينفر من رغبة كاترينا فى اقتنائه ، بل ويتمنى ألا تتحول إلى سيدة مهذبة ، زائفة مثل أختها بيانكا حتى لا ترتدى مثل هذا الثوب السوقى اللامع . ويضفى اختيار المخرج لنوع الثوب الذى نراه درجة عالية من الصدق والقناعة على حديث بتروشييو التالى إلى كاترينا عن ريف المظاهر وعن أن قيمة الإنسان الحقيقية وهويته التى لا تقاس ولا تتحدد بما يرتديه من ثياب . وهكذا يتحول بتروشييو من مجرد زوج سوقى مادمى شرس إلى ما يقرب من الحكيم الذى يوظف التمثيل كوسيلة لتعليم زوجته وانضاج وعيها . وتتسق هذه الرؤية الجديدة لدور بتروشييو مع رنة الرقة والحب والحنان التى كانت تغلف حديثه إلى كاترينا عادة رغم قسوته الظاهرية والتى أقنعت المتفرج بأنه يحبها حقاً ويسعى للكشف عن معدنها الأصيل حتى تنشأ بينهما علاقة حقيقية .

إن بتروشييو يتبدى لنا فى البداية - حين يصل إلى مجتمع بادوا المدنى المادى المزيف الذى يمثل عالم الحبكة الثانوية - شاباً ريفياً ساذجاً سطحياً يتفاخر بشجاعته وقسوته وتجرده الكامل من المشاعر الرقيقة ، فهو يعلن لصديقه هورتنسو أنه سوف يتزوج من أى امرأة مهما كانت طالما كان لديها المال . ووفق شفرة العرض العلامية ، يدل أسلوبه المتمسرح فى الأداء فى هذا المشهد على ريفه وافتقاده للوعى بالحياة والواقع ، فهو يتحدث ويتحرك فى مبالغات كاريكاتورية ، بل ويحى صديقه عند اللقاء

بصورة هزلية واضحة ، وحين يتفاخر بقدرته على الترويض يؤكد المخرج بعد التمسرح بأن يجعله يقف فوق صندوق - وكأنه ممثل على خشبة مسرح - بينما يقف إلى جواره خادمه فى ملابس المهرجين ويلعب دور الملحن تارة أو يمدّه بالمؤثرات الصوتية تارة . أضف إلى ذلك خطوته المتبخترة وملابسه الفاقعة الألوان التى تشى بالزهو .

أى أن بتروشيو هو الآخر كما يبدو فى العرض يعانى مثل كاترينا فى البداية من زيف قيم مجتمع مدينة بادوا التى يسعى إلى الزواج من أهلها طمعاً فى المادة . لكنه مثل كاترينا لا يتمى انتماءً كاملاً إلى عالم الحبكة الثانوية هذا ، فهو يعلن صراحة نواياه ولا يزيّفها كما يفعل الآخرون (مثل والد بيانكا مثلاً) ، ويبدو سلوكه هذا غريباً مضحكاً شاذاً وسط ذلك المجتمع المهذب . وهو فى هذا لا يختلف عن كاترينا ، فهى الأخرى تفضل الصراحة وتكره الكذب والتفان والرياء ، وتسمى الأشياء بأسمائها دون مواربة مما يجعلها تبدو شرسة تسبب الحرج للجميع فينفرون منها ، وذلك يشعرها بالوحدة والاعتراب ويدفعها إلى المزيد من الضراوة . لكن كاترينا تنشده الحب والاهتمام فى أعماقها - كما يفصح عتابها لوالدها فى أول كلمات تنطقها على خشبة المسرح ، فهى كلمات تنضح بالمرارة - لكن شرط الحب العائلى والقبول الاجتماعى فى بادوا هو الانصياع لتقاليد الزيف والرياء التى تحكم المجتمع وهذا ما لا تقدر عليه كاترينا مهما رغبت فى ذلك .

و حين يلتقى هذان الفردان الخارجان على العرف الاجتماعى السائد
يتعرف كل منهما على نفسه وعلى اغترابه فى الآخر ، فيجمع الحب
بينهما من الوهلة الأولى ، ورغم أن النص الأصيل لا يفصح عن هذا فى
أى مرحلة من مراحل المسرحية ، إلا أن المخرج قد وجد أن وقوعهما فى
الحب أمر حيوى بالنسبة لقراءته التفسيرية فأكدته فى عرضه ، إذ جعل
بتروشيو يلقي بأول كلماته الفجة إلى كاترينا وظهره إليها - أى قبل أن
يرأها ، ثم جعله يستدير ليواجهها وما أن يقع بصر كل منهما على وجه
الآخر حتى يتوقف الكلام ويتأمل كل منهما الآخر فى إعجاب واضح
مشبوب وهما يدوران حول الدائرة المرسومة وسط خشبة المسرح دورة كاملة
تشى بإكمال حلقة الحب حولهما .

ومنذ تلك اللحظة يبدأ سلوكهما فى التحول تدريجياً ، وما أن يرحلا
إلى بيت بتروشيو فى الريف ، إلى عالم البساطة والصدق الذى تمثله
الحبكة الرئيسية ، وتشترك فيه مع الحبكة الافتتاحية ، حتى تختفى كل
ملامح المبالغة المضحكة والتفاهة والسذاجة والسوقية من شخصية بتروشيو ،
كما تختفى الحدة والكبرياء والأنانية والشراسة من سلوك كاترينا ،
وتكتسى مواقفهما معاً من خلال رنة الصوت والحركة لمسات من الرقة
والألفة والحنان ، فبتروشيو يداعب كاترينا بخطف القبعة التى يحضرها
الخياط ويتقاذفها مع صديقه هورتسو ككرة تحاول كاترينا التقاطها مما
يضيف على المشهد روحاً طفولية ويجرده من قسوته فى النص الأصيل ،
ويدعها بعد ذلك تحتفظ بالقبعة وهو ما لا يخبرنا به النص . وحين

يرسل الخياط بالثوب رافضاً إياه نجده يحيط كتف كاترينا بذراعه وهو يجلس على المنضدة بينما تقف هي إلى جواره ويحدثها عن زيف المظاهر في رقة وود لا في لهجة خطابية أمرة أو ساخرة من مشاعرها .

وهكذا يدرك المتفرج أن الحب قد بدأ يحولهما معاً - لا كاترينا وحدها - وأن رقة كاترينا ليست خنوعاً وقهراً بل هي رقة إنسانة وجدت الحب والاهتمام أخيراً - وإن جاء في صورة غريبة غير متوقعة . لذلك حين يصر بتروشيرو على أن تطبعه طاعة عمياء لا يشعر المتفرج في هذا العرض أنه يهينها ، بل يشعر بأنه يتدلل عليها ليختبر مدى حبها له ، كذلك حين تطبعه كاترينا نحس أنها تفعل ذلك وكأنها حقاً تتماشى مع خيال طفل صغير ، إذ كانت الممثلة كاترين هاريسون تنطق كلماتها بهذه الروح تماماً دون أى لمسة في صوتها تشي بالقهر أو المرارة .

ويتضح تفسير المخرج هذا لتطور الشخصيتين والعلاقة بينهما في مشهد طريق العودة إلى بادوا الذى تبدو فيه الشخصيتان وكأنهما شحاذان يرتديان أسمالاً بالية ، فبتروشيرو لم يحرم كاترينا وحدها من الملابس المبهرجة والمظاهر الزائفة بل حرّمها على نفسه أيضاً ، وإذا كان قد حرّمها من الطعام والنوم يوماً فقد حرم نفسه منهما هو الآخر .

وتؤكد الملابس هنا انفصالهما التام عن مجتمع بادوا البرجوارى ، وخروجهما على أعرافه ، وتحررهما من إسار قيمه ، فهما يبدوان أقرب إلى «الهيبيز» فى عصرنا هذا - أى إلى الرافضين إرادياً للمجتمع

الرأسمالى والناشدين الصديق فى حياة أكثر فطرية وبساطة وقرباً من الطبيعة . وحين يدخل الاثنان إلى المشهد نراهما جنباً إلى جنب وقد تشابكت ذراعاهما مما يشى بالمساواة بينهما واحترام بتروشيو لكاترينا ، فهى لا تمضى وراءه كخادم كما ظهرت فى عروض سابقة . وحين يطلب منها بتروشيو أن تخاطب العجوز فنشتيو الذى يعبر الطريق أمامها كما لو كان فتاة غضة بضعة ، تطيعه كاترينا بروح مرحة وكأنها طفلة تستمتع مع رفيقها بلعبة السخرية من الكبار ، وحين يعود بتروشيو ليطلب منها أن تصلح خطأها وتعتذر للعجوز ، تطيعه بنفس الروح - أى روح الشقاوة الطفولية التى نلمسها فى رنة صوت ، بل وجسد المثلثة كاترين هاريسون ، ويؤكد المخرج تفسيره الذكى هذا لذلك المشهد بأن يجعل كاترينا وبتروشيو ينفجران ضاحكين فى جذل معاً فى نهاية اللعبة .

لا عجب إذن أن نجدهما فى المشهد التالى يقفان معاً على سلم خلفى على يمين المسرح - وقد احتضن كل منهما الآخر - ليستمتعا معاً بمشهد هزلى يكشف بوضوح ريف مجتمع بادوا الذى تضيع فيه هوية الإنسان وحقيقته بسبب المال والشهوة ، وتختفى تماماً تحت ركام من الأقنعة والأردية الزائفة . فالأب فنشتيو يقف أمام باب بيت ابنه لوشتيو يطلب الدخول ، فيطل عليه من النافذة (أعلى خيمة السيرك) رجل يرتدى نفس ملابسه تماماً - ويكاد أن يكون صورة طبق الأصل منه - ليؤكد له أنه هو والد لوشتيو ، ويكاد الأب الأسمى أن يعجن حين يخرج إليه خادم ابنه

وقد تنكر فى ملابس سيده ليخبره أنه هو نفسه لوشتيو . وقد وظف المخرج هنا كل التفاصيل المرئية ليؤكد للمتفرج أن عالم بادوا - أى عالم الحبكة الثانوية التى ينجو منها بتروشيو وكاترينا - ليس سوى غابة مهلكة من الأقنعة ، كما يقيم تقابلاً دالاً بديعاً بينه وبين عالم كاترينا وبتروشيو من خلال وضعهما أعلى السلم يطلان على المشهد من مكانهما المرتفع المرموق .

وفى نهاية هذا المشهد تخفت الأضواء لتذكرنا بإضاءة المشهد الإفتاحى الخافتة التى ترتبط فى العرض بعالم الواقع والحقائق ، وتنسحب شخصيات الحبكة الثانوية المقنعة جميعها ، ويخلو المسرح إلا من بتروشيو وكاترينا . حيثئذ يطلب منها أن تقبله علناً على قارعة الطريق - ضارباً عرض الحائط بكل المواضعات البرجوازية - وتتردد كاترينا لحظة تلفظ بعدها بقايا آخر ما يربطها بعالم بيت والدها الذى يتاجر بيناته ، ويلتقى الاثنان فى ملابسهما المهلهلة الغريبة ويتبادلان القبل علناً كما كان الهيبيز يفعلون فى الحدائق والشوارع فى الستينات وبعدها .

وهكذا يقترب المخرج من المشهد الأخير وقد اكتمل تفسيره من خلال لغة المسرح الخالصة ، فيمضى المشهد سلساً لا يثير أى حساسية لدى أنصار حقوق المرأة ومساواتها بالرجل . فالعلاقة بين البطلين - كما طرحها العرض بحساسية وذكاء - لم تعد تحمل شيئاً من الصراع التقليدى بين الرجل والمرأة ، بل ولم يعد لقضية قهر المرأة وجود فى هذا العرض

بتأناً ، فقد استبدلها المخرج بقضية أخرى منبثة بخفوت فى بنية النص
الأصلى ، وهى الصراع بين الوهم والحقيقة ، بين القيم البرجوازية الزائفة
بأقنعتها وملابسها وألوانها المبهرجة وأدوارها المرسومة وكلماتها المناقضة
المنمقة ، وبين قيم الصدق مع النفس والحب الحقيقى دون رياء .

لهذا جاءت خطبة كاترينا الأخيرة التى تدعو فيها إلى طاعة الزوجة
لزوجها طاعة عمياء باعتباره سيدها وتاج رأسها وحاميها ، وتدافع فيها
عن سيادة الرجل المطلقة دفاعاً مشبوحاً - جاءت هذه الخطبة أشبه بالخطبة
التي ألقتها كاترينا على مسامع العجوز فنشتتو وهى تسخر منه على قارعة
الطريق فى المشهد السابق . فكأن كاترينا تسعى إلى فضح زيف القيم
البرجوازية التى تتشدد بها هذه الطبقة - ومن أهمها سيادة الرجل وحقه
فى التصرف فى زوجته أو بناته وكأنهن سلع تباع وتشتري أو جماد لا
روح له ولا إرادة ، وكأنها تفضح هذه القيم عن طريق محاكاتها بصورة
مبالغة تضخمها لتظهر بلاحتها . فخطبة كاترينا هنا تذكرنا بخطبة
بتروشيو يوم الزفاف حين اختطف كاترينا عنوة من بيت أبيها وهو يتشدد
بكلمات فارس يدافع عن حبيته ضد أشرار يودون احتجازها رغم أنها .
لقد كانت كلماته البطولية فى ذلك المشهد تناقض الموقف الحقيقى تماماً ،
وكشف ذلك التناقض تناقضاً أعمق بين التراث الأدبى الفروسى الذى
أبدعته المجتمعات الأبوية الرأسمالية وبين حقيقة ممارسات هذا المجتمع على
أرض الواقع . وكان سلاح المؤلف والمخرج فى كشف هذا التناقض هو
المحاكاة الساخرة - أى «البارودى» (Parody) والبرلسك .

وقد التقط المخرج إيان تالبوت هذا الخيط بذكاء من مشهد الزفاف السابق (الذى أبدعه شكسبير) ووظفه فى إخراج خطبة كاترينا الأخيرة بحيث تلونت بنفس الدلالة النقدية الساخرة . وأكد تفسيره عن طريق نسق حركى دال ذكى ، فجعل الجميع يجلسون فى شبه دائرة حول كاترينا التى أخذت تصول وتجول لغوياً وجسدياً بينهم وهى تمشى مختالة متباهية كممثلة تدرك جيداً أنها قد أجادت التمثيل وخلبت لب مشاهديها الذين جلسوا مشدوهين فى صمت وكان على رؤوسهم الطير . وفى نهاية خطبتها لا يملك المشاهد إلا أن يصفق لها كما يصفق لممثلة أجادت تقمص دور يختلف تماماً عنها ، بل ويكاد يتوقع أن تصفق لها أيضاً الشخصيات المحيطة بها . لكن المخرج يكتفى فى بلورة المعنى الحقيقى للخطبة بأن يجعل بتروشيو ينبطح أرضاً حين ترفع كاترينا أمامه ثم يجعل كاترينا تنهض أولاً وترفع بتروشيو الراكع أمامها ليقف ، ثم يجعل بتروشيو يحتضنها من الخلف بينما تقود هى الطريق إلى الخارج .

إلى أين ؟

إلى عالم الحقيقة والواقع حتماً - كما تشير الشفرة العلامية للغرض ، والرؤية المطروحة من خلالها . لقد عادت كاترينا وزوجها إلى بادوا التى عذبتها ومزقتها من قبل لتوجه صفقة إلى مجتمعا ، ولتلقى فى وجهها (من خلال خطبتها الساخرة) بصورته الحقيقية الشائنة قبل أن تودعه إلى الأبد . فإذا كانت لعبة هذا المجتمع هى التشدق بالفاظ لا يعينها ، وقول

شئء وفعل نقيضه ، فقد قررت كاترينا - وفق رؤية هذا العرض وتفسير المخرج - أن تتقم منه بنفس سلاحه ، أن تذيبه من نفس الكأس ، وأن تهزمه في لعبته المختارة - لعبة الزيف والتقمع .

ويلى خروج كاترينا وزوجها من دائرة الزيف فى بادوا ، ومن مركز المجتمع الأيوى الرأسمالى فى بيت الأب التاجر الثرى ، خروج العامل سلاى من بيت اللورد الإقطاعى فى المشهد الأخير ، وقد استرد ثيابه الأصلية وأفاق من سكره وتحرر من دائرة الوهم التى أحاطت به منذ بداية المسرحية ، وعاد إلى واقعه وطبيعته ، وإن كان الآن أكثر وعياً مثل كاترينا ، فقد علمته المسرحية التى شاهدها داخل الخدعة أن المرء يستطيع أن يتمرد على واقعه وأن يغيره . وهذا ما يعلننا أنه يتتويه .

وينتج توالى هذين المشهدين وتوازيهما الدلالى إبراز الامتداد الطبيعى بين بنية المجتمع الإقطاعى الذى يتسلى بالأوهام وبخداع الفقراء ، وبين بنية المجتمع الرأسمالى ، فكلاهما مجتمع أبوى يكرس سيادة الرجل وسيادة المال ، ويوظف اللغة لتزييف الواقع .

وإذا كان عالم القرية يمثل فى هذا العرض أقرب الدوائر المتداخلة الثلاث فى المسرحية إلى الواقع ، إلا أن المخرج لا يطرحه فى صورة رومانسية مثالية ، بل يؤكد لنا عبر لغة المسرح وشفرة العرض العلامية أنه عالم لا يخلو من القهر والفساد . قد يكون أقرب إلى الطبيعة ، وأقل

قبحاً وفجاجة من المجتمع الرأسمالى البرجوازى ، لكنه لا يختلف عنه فى جوهره وهو سيادة الرجل والثروة .

ويضفى هذا المعنى الجديد مسحة من الحزن على انتصار كاترينا وبتروشيو . لقد خرجا إلى عالم الحقيقة والواقع حقاً ، ولكنه عالم لم يتحقق بعد ، عالم يظل وعداً عليهما وعلى سلاى أن يحاولا تحقيقه . لقد اختفى العالم الإقطاعى منذ فترة ، عالم اللورد وسلاى ، ولم يبق سوى عالم المظاهر والأوهام ، العالم الرأسمالى الذى نحيا فيه ، فإذا تمرد الزوجان عليه لا يبقى أمامهما من خيار سوى صنع عالم بديل أو ربما الانسحاب إلى عالم الفن حيث تصبح الأوهام سلاح الحقيقة الوحيد ، ومرآتها الكاشفة - كما قال شكسبير على لسان هاملت .

إن النص الدرامى الخالد هو ذلك الذى يتمكن من التماس مع لحظات زمنية متعاقبة وتفجير دلالات جديدة ومعاصرة فى كل مرة يتحقق فيها هذا التماس . ونص **ترويض النمرة** نص خالد بهذا المعنى .

والعرض المسرحى الحقيقى هو ذلك الذى يوفر للنص أكبر فرص لتحقيق هذا التماس وتفجير طاقاته الدلالية الكامنة . والعرض الذى قدمه لنا إيان تالبوت عرض حقيقى وصادق بهذا المعنى .

وفى هذا العرض الحقيقى الجميل تحول مروض النمرة أخيراً من شاب مغرور ، خشن وفج ، ومن رجل فظ قاس يختال بسيادته ، وزوج يزهو

بضرواته وقهر زوجته ، وبحنكته فى ممارسة أساليب المعتقلات السياسية لتدمير إرادة زوجته ومحو عقلها وشخصيتها وسحق إنسانيتها - كما طرحه المخرجون من قبل - إلى شاب تنضجه تجربة الحب وتحزره من تراث دور السيد ، وتهذب من طبيعته ، فيتحول إلى رجل شهم رقيق حنون - أى إلى رجل بمعنى الكلمة .

وفى هذا العرض أيضاً ، تحولت كاترينا من فتاة متمردة شرمة ، وابنة عاصية ووصمة اجتماعية منبوذة ، ومن زوجة خانعة مقهورة ومحرورة ، إلى فتاة مكنها الحب من تحويل تمردها المراهق إلى ثورة وجودية حررتها من السجن الذهبى ، الذى يصنعه المجتمع الأبوى الرأسمالى للمرأة ، ويزينه بالأوهام والأموال ، وقصائد الغزل ، والبهرج الزائف ، والأضواء البراقة ليسجنها داخله . لهذا اكتشفت كاترينا فى النهاية حقيقتها الباهرة كامرأة حرة ناضجة ، غنية بحريتها وقدرتها على الحب الحقيقى .

وفى كل هذا يرجع الفضل إلى المخرج الملهم إيان تالبوت ومجموعة الممثلين الرائعين الذين قدموا لنا أمسية من البهجة الصافية ، وأعادوا اكتشاف نص عظيم من خلال رؤيتهم الخلاقة ، فإذا بى وكأنى أراه لأول مرة ، فأحبيته بعد طول كراهية ونفور .

الملك لير أوعندما ترتدى التراجيديا قناع المهرج(*)

من يشاهد عرض مسرحية الملك لير الذى قدمته فرقة (الكيك) الانجليزية فى مصر يدرك أن هذه الفرقة لم تجانب الصواب حين اختارت لنفسها هذا الاسم الغريب . فمعنى كلمة (كيك) بالانجليزية (Kick) هو يركل أو يرفض ، وشعار الفرقة كما يتجلى فى العرض هو ركل ورفض الأساليب التقليدية فى اخراج وتقديم تراجيديات شكسبير التى تتخصص هذه الفرقة الشابة فى تقديمها بأساليب تجريبية .

وتعترف مخرجه العرض (ديبورا وارنر) التى أسست الفرقة عام ١٩٨٠ بأنها وضعت نصب عينها هدفا واحدا هو تقديم شكسبير بأسلوب عصري بعيدا عن أسلوب التراجيديا الكلاسيكية الذى لم يعد مستساغا الآن لدى الشباب .

(*) مسرحية : الملك لير ، اخراج ديبورا وارنر ، قدمت على مسرح الجمهورية عام

إن (ديبورا وارنر) تناول مسرحية الملك لير بأسلوب الكوميديا السوداء الذي تعتبره أنسب الأساليب تعبيراً عن القرن العشرين بكل عنفه ودمويته وحيرته الميتافيزيقية . وأسلوب الكوميديا السوداء الذي ارتبط في الأذهان بمدرسة العبث في المسرح أساساً يخلط القسوة الدموية بالكوميديا والهزل الذي يصل في أحيان كثيرة إلى درجة (الفارس) ، لذلك نجد فرقة (الكيك) تطرح مأساة الملك لير من منظور هزلي حزين يقترب في روحه من مسرح العبث كما نعرفه في مسرحيات يونسكو وضمويل بيكيت ، وتؤكد من خلال العرض أن عصرنا الحالي قد انتفى منه عنصر الإيمان واليقين ، وبالتالي عنصر الجلال التراجيدي ، وأن أقسى درجات العذاب والألم لا تؤدي إلى التطهير والنصو النفسى بل إلى الضحك اليائس الذى قد يصبح هستيريا أحياناً .

وقد سمعت بعض محبى شكسبير يعترض على وسيلة التناول هذه ويعتبرها تشويهاً لروح شكسبير ونص المسرحية الذى يصر النقاد على اعتباره نصاً تراجيدياً بالمعنى الذى شرحته من قبل فى معرض تحليل هذا النص فى مقال بمجلة القاهرة بعنوان (الملك لير بين التراجيديا والعبث والسياسة) . ولكن مسرحية الملك لير كما كتبها شكسبير تحمل فى طياتها هذا المنظور العبثى الذى جعل ناقداً شهيراً هو (يان كوت) يعقد مقارنة بينها وبين مسرحية لعبة النهاية لضمويل بيكيت فى كتابه شكسبير معاصرنا .

أن شكسبير لا يقدم لنا فى المسرحية بطلا تراجيديا من فصيلة (ماكبث) مثلا أو حتى (عطيل) - الذى يحمل ظللا ميلودرامية تشير الضحك أحيانا . أنه يقدم لنا (لير) كرجل عجوز متقلب الأهواء ، سريع الغضب ، بارع فى القاء السباب واستمطار اللعنات ، يحمل قدرا لا بأس به من التفاهة ، ويفتقر تماما إلى الجلال التراجيدى . فهو يجمع بناته الثلاث فى البداية ليقسم بينهن مملكته ، ويطلب من كل واحدة أن تعبر عن مدى حبها له . ويقدر فصاحتهم وقدرتهن على المبالغة والرياء سوف يجزل لهن العطاء . وعندما ترفض صغرى بناته (كورديليا) أن تشترك فى هذه اللعبة السخيفة يثور عليها ويطردها من المملكة شر طردة ، رغم أنها أكثرهن حبا له وحدا عليه .

وبعد هذه البداية المضحكة التى تقدم لنا هذا الملك الابلة ، والتى لا تحمل أى بعد تراجيدى من أى نوع - اللهم إلا إذا اعتبرنا أى ملك يظهر على خشبة المسرح يحمل بالضرورة بعدا تراجيديا لمجرد أنه ملك - أى بحكم منصبه - بعد هذه البداية نرى لير فى معظم مشاهد المسرحية يهيم على وجهه فى العراء بعد أن تنكرت له بناته ، فى حالة هذيان وهلوسة ، وقد اقترب من حافة الجنون . ويصحبه فى تجواله هذا المهرج الذى يكيل له النقد الساخر فى لغة تذكرنا باللغة المستخدمة فى مسرح العبت - كما ذكر الناقد (مارتن إسلى) فى كتابه الشهير مسرح العبت .

ونص المسرحية يقترب أيضا من مسرح العبث في افتقاده التام لعنصر الإيمان بوجود آلهة عادلة تدير أمور البشر وفق حكمة مطلقة . ان عالم مسرحية الملك لير عالم تحكمه القسوة الوحشية والجنون وفقدان البصر والبصيرة ، وهو عالم يتنفي منه الرجاء والأمل ، فقد قيمه وتجرد من انسانيته ، فالأب يتنفي أبناءه ، والزوجة تخون زوجها ، وتسعى لقتله بالغدر ، والابن يفسق عين أبيه ، والمرأة تصل إلى ذروة الاشباع الجنسي عند مرأى الدم ، والبريء يقتل دون ذنب . انه عالم هجرته الآلهة العادلة الحكيمة وتركت فيه الإنسان يلتهم لحم أخيه الإنسان .

لذلك لم يكن غريبا أن تلتقط (ديسورا وارنر) هذه الرؤية المظلمة وتبلورها في عرضها الذي حاولت فيه تقديم لير وقد أصبح أقرب إلى المهرج منه إلى البطل التراجيدي . فهو يتجول على خشبة المسرح في معظم أجزاء المسرحية في ثيابه الداخلية ، ثم تجعله المخرجة يرتدى بيجامة و (روب دي شامبر) في الجزء الأخير . وقد ركز (روبرت ديميجر) الذي قام بدور لير على الجانب الفكاهي في الشخصية ، وألقى الشعر كأنه نثرا حتى لا ينساق في الأداء إلى التأثير العاطفي ، وبرز هذا في مشهد العاصفة والمشهد النهائي بالذات حيث أن هذين المشهدين يحويان عدداً من المقاطع الذي قد تجرف الممثل إما إلى الأداء الخطابي أو الأداء الميلودرامي .

لقد أدركت (ديسورا وارنر) أن مسرحية لير تحمل قدرا كبيرا من الميلودراما الذي يجعلها تقترب أحيانا من الكاريكاتير . فكل شيء طابعه

المبالغة الشديدة ، فالقسوة شديدة والجنون أشد ، والألم لا حدود له ولا تبرير . ولا يفرق المسرحية كما كتبها شكسبير عن الميلودرامات والفواجع الشهيرة الا عنصر العمق الفلسفى الذى ضمنه شكسبير شعره الرائع . لذلك حاولت المخرجة تأكيد هذه العمق الفلسفى واقصاء البعد الميلودرامى عن طريق جرعة الفكاهة الكبيرة التى ضمنتها أداء الممثلين وخاصة (لير) نفسه . كذلك سعت (ديبورا وارنر) بشتى الوسائل إلى كسر عنصر الإيهام المسرحى فى عرضها : فالممثلون يؤدون أدوارهم ثم يجلسون على مقاعد حول خشبة المسرح أمام المتفرجين فى انتظار مشاهدتهم التالية ، ثم نجدها فى مشهد العاصفة تجعلهم يغمسون رؤوسهم فى «جرادل» مملوءة بالمياه حتى تبتل شعورهم وكأن هذا حدث بفعل المطر . وجعلت المخرجة المفتاح الأساسى فى الأداء هو الكوميديا درجة الاندماج الشعورى بحيث برزت وربما لأول مرة فى عرض انجليزى لهذه المسرحية ، الرؤية السياسية التى كثيرا ما تضيع عندما يلقي الممثلون أدوارهم بأسلوب الأداء التراجيذى .

وعلى من صدمه منظر الملك لير فى ثيابه المنزلية المعاصرة أن يتذكر أن شكسبير كان يستخدم ملابس عصرية فى مسرحه وكان هذا هو التقليد السائد فى المسرح الأيزابشى . وعلى كل من اقتصد فى هذا العرض الديكورات الواقعية الموحية ، وعزعليه أن يجد على خشبة المسرح عددا من السلالم الخشبية والجرادل ولا شىء غير ذلك - عليه أن يتذكر أن مسرح

شكسبير كان أساما مسرحا عاريا لا يستخدم الديكور . كذلك ليتذكر كل من اعترض على المخرجة لأنها جعلت المثلة التي قامت بدور (كورديليا) تلعب دور المهرج الذى يصحب (ليسر) فى تجواله . أن الإبنة الطيبة كورديليا والمهرج يمشلان فى المسرحية عنصر الخير الوحيد فى هذه الغابة البشرية لذلك كان من المنطقى أن تحاول المخرجة تأكيد توحيدهما عن طريق هذه الحيلة . بل أن شكسبير نفسه يوحد بينهما فى المشهد الأخير عندما يجعل الملك (ليسر) يخاطب جثة كورديليا مناديا اياها بلقب المهرج وذلك حين يقول :

And my poor fool in hang'd. No, no, no life !

(اشنقوك يا مهرجى المسكين ! أسلبوك الحياة تماما !) الفصل

الخامس - المشهد الثالث - بيت رقم ٣٠٤ .

ويحسب للمخرجة فى النهاية أنها قدمت رؤية متكاملة لمسرحية بالغة الصعوبة بإمكانات مادية لا تكاد تذكر ، ويعدد من الممثلين لا يزيد على العشرة وأثبتت لنا مرة أخرى - كما فعلت فرق الإنجليزية تجريبية زارت القاهرة من قبل - أن المسرح ساحة عرض ونص ومخرج وممثل . لا ميزانية ، أو إبهار ، أو إمكانات .

الملك لير

بين التراجيديا والعبث والسياسة

شهدت القاهرة عام ١٩٧٨ عرضا مسرحيا مسرحية شكسبير الشهيرة الملك لير قدمته فرقة إنجليزية زائرة على مسرح الجمهورية تدعى فرقة «الكيك» (Kick) ربما كناية عن تمرداها على الأساليب المسرحية التقليدية حيث أن الكلمة تعنى بالإنجليزية يركل أو يرفض .

وقد أثار العرض قدرا كبيرا من الجدل ، واختلفت عليه الآراء اختلافا كبيرا ، فأعجب به البعض وكرهه البعض الآخر . ومصدر الجدل أن مخرجه العرض (دييورا وارنر) لم تختار أن تتناول المسرحية كنص تراجيدي كما توقع الجميع ، بل قدمت عرضا تختلط فيه المعاناة البشرية بالكوميديا والهزل والنقد السياسي في جو أبعد ما يكون عن جو الإيهام المسرحي ، بحيث انتهى تماما أو كاد عنصر التأثير العاطفي والاندماج الشعوري . وكان في هذا بالطبع صدمة شديدة لكل من تعود أن ينظر

إلى هذه المسرحية من منظور التراجيديا الكلاسيكية التي تمتلئ بالمهابة والجلال والرهبه والمشاعر الطاغية .

لقد عز على البعض أن وجدوا لير يتقافز على المسرح فى ملابسه الداخلية ، أو يرتدى فى الفصل الأخير بيجامة وروب صوفى جعلاه أقرب ما يكون إلى جد عجوز يجلس بجوار المدفأة فى عصرنا الحالى . وثار البعض عند رؤية البهلول المضحك - الذى كان يقوم دائما باجتذاب الضحك بعيدا عن الملك لير فى مشاهد جنونه حتى لا يثير هذيانه الضحك - يتحول إلى فتاة عاجزة تثير الحزن والكآبة بينما أصبح الملك لير هو البهلول الحقيقى . وحزن البعض عندما ألقى (روبرت ديمبجر) - الذى قام بدور الملك لير - منولوجاته العنيفة فى لهجة أقرب ما تكون إلى لهجة الحديث العادى ، مؤكداً العنصر الكوميدي فى مشاهد الجنون ، ومخاطبا عقل المتفرج دون مشاعره فى تأملاته الفلسفية والسياسية .

ولست أعتزم هنا الدفاع عن هذا العرض بالذات . ولكن الجدل الذى أثير حول شرعية هذا النوع من التجريب يطرح سؤالين هامين لا بد من محاولة الإجابة عنهما قبل أن نتصدى لتقييم مثل هذه العروض الجديدة . أما السؤال الأول فهو يختص بالمعنى الحقيقى للتجريب وأما السؤال الثانى فهو يتعلق بطبيعة الرؤية الفنية والفلسفية فى مسرحية الملك لير فى علاقتها بالشكل الفنى المعروف بالتراجيديا .

وفى محاولة للإجابة عن السؤال الأول يمكننا أن نطرح المفهوم التالى
لمعنى كلمة التجريب : إن التجريب الحقيقى فى اعتقادى يقدم على
مستوى التأليف المسرحى قراءة جديدة فى معنى الحياة وتفسيراً جديداً
للظواهر والعلامات والرموز والأحداث وكل معطيات الواقع التى تم
انتظامها من قبل فى أطر فكرية تشرحها وتفسرها . إن المؤلف المسرحى
التجريبى يشعر أن الأطر الفكرية التى تنتظم معطيات واقعة لا ترضيه
لذلك فهو يرفضها ويرفض معها الأساليب والأشكال الفنية التى ارتبطت
بها وعبرت عنها . وفى محاول التعبير عن قراءته الجديدة لواقعة يضطر
المؤلف إلى التجريب . . أى إيجاد أساليب فنية جديد تشكل لغة درامية
جديدة قادرة على توصيل قراءته للواقع إذ يشعر أن الأساليب الفنية
السائدة أو المتوارثة قد تحولت إلى كليشيهات أو لغة ميتة ، ولهذا يلجأ
إلى التجديد فى الشكل - أى إلى محاولة إيجاد التشكيل الرمزي الأمثل
لرؤيته .

هذا عن معنى التجريب فى علاقته بالمؤلف . أما على مستوى
الإخراج المسرحى فالتجريب يمثل أيضاً قراءة جديدة وتفسيراً جديداً إما
للعالم - إذا كان المخرج من النوع الذى لا يعتمد على نص مؤلف من قبل
آخر - وإما لنص مسرحى قديم أو معاصر - قراءة مخالفة للقراءات
الإخراجية السابقة أو السائدة . ويحاول المخرج بعد ذلك إيجاد اللغة
المسرحية الملائمة لترجمة هذه القراءة الجديدة إلى تشكيل متحرك محسوس

قادر على توصيلها إلى المتفرج ، وقد ينجح وقد يفشل ، ويجد المخرج نفسه مضطرا في بحثه عن لغته المسرحية الجديدة إلى رفض الأساليب المسرحية السائدة أو تعديلها وابتداع أساليب جديدة قد تصدم معاصريه .

ووفق هذا المفهوم العام لمعنى كلمة تجريب يمكننا أن نقول أن التجريب قديم قدم الفن نفسه سواء فى مجال التأليف أو العرض المسرحى ، إذ أن كل عمل فنى أصيل يمثل فى أحد جوانبه الهامة قراءة جديدة للواقع أو للأدب والفن الموروث تقيم جدلا بين التفسير العام الجماعى السائد أو الموروث للحياة أو الفن وبين الرؤية الجديدة المتفردة للفنان من ناحية ، وبين لغة التعبير الفنى السائدة أو الموروثة واللغة الجديدة التى تفرضها الرؤية الجديدة من ناحية أخرى .

إن كل فنان حقيقى هو فى نهاية الأمر فنان تجريبى حتى وأن لم يعى هو نفسه ذلك . فقد تجد فنانا - مثل شكسبير مثلا - يتصور إنه يؤلف وفق العرف المسرحى السائد ولا يدرك أن رؤيته المتميزة وقراءاته العميقة لواقع عصره تصطدم دون وعى منه بحدود وطبيعة هذا العرف المسرحى الذى يحمل فى ثناياه رؤية مخالفة وأن هذا الصدام يؤدى إلى جدل فنى وفكرى حاد بين الشكل الفنى الموروث أو السائد ومضمونة

الفكرى وبين الرؤية الجديدة التى تحاول أن تعبر عن نفسها عن طريق تشكيل فنى جديد . وعادة ما ينتهى هذا الجدل الفنى - الفكرى بين القديم والجديد فى مسرح شكسبير إلى تعديل وتغيير العرف المسرحى السائد بحيث يتحول إلى تشكيل فنى جديد يتفق وطبيعة الرؤية الجديدة .

إن التجريب لا يعنى مجرد التجديد أو التفريب فى الأشكال الفنية والأساليب المسرحية لمجرد التجديد وكسر حدة الملل أو الرقابة . إن التجريب هو قراءة جديدة تبحث بالضرورة عن لغة مسرحية مناسبة - قديمة كانت أو جديدة . ولعل أقوى دليل على صحة هذا القول هو تشابه اللغة المسرحية فى أزمنة متباينة عندما تشابه رؤية العالم . لذلك كثيراً ما يتخذ ما يسمى بالتجريب فى المسرح طريق العودة إلى لغة مسرحية قديمة ومحاولة إحيائها أو استلهاها باعتبارها أصلح لغة للتعبير عن رؤية مشابهة معاصرة ، فتجد المخرج التجريبي الآن مثلاً ينبذ العرف المسرحى الموروث من القرن التاسع عشر فى تقديم شكسبير ويستدع أسلوباً جديداً يحاول من خلاله إحياء الأساليب المسرحية التى اتبعها شكسبير نفسه .

ويقودنا هذا إلى السؤال الثانى الذى طرحناه فى البداية والذى يتعلق بطبيعة العلاقة بين الرؤية والشكل الفنى فى الملك لير لنقدم مثلاً تحليلياً

تطبيقيا يوضح الرأى الذى طرحناه فى مفهوم التجريب . إن السؤال الذى سأحاول الإجابة عليه فى الجزء التالى من هذا الحديث هو :

هل مسرحية الملك لير مأساة بحق وفق المفهوم الكلاسيكى لكلمة تراجيديا أو مأساة ؟ أم أننا انسقنا وراء التصنيفات التعسفية التى استنها نقاد المدرسة الكلاسيكية فسجنا هذا النص فى قالب لا يصلح لتصنيفه ؟ وحتى يتأتى لنا الإجابة على هذا السؤال يجب علينا أولا أن نحدد الجوهر الفكرى الذى فرض الشكل الفنى الذى نطلق عليه لفظ التراجيديا .

إن التراجيديا فى جوهرها الفكرى هى رؤية للعالم تستند إلى الإيمان اليقيني بوجود نظام عقائدى ثابت تحكم قوانينه الأرض والسماء ، وتتحكم فى مسار الكون والإنسان ، وعلى الإنسان أن يطيعه مهما بدا له قاسيا أو متعسفا . فالتراجيديا سواء فى العصر القديم ، أو بعد المسيحية فى أوروبا ، تطرح صراعا بين فرد متميز وبين الأقدار ينتهى بانتصارها .

وقد أكد أرسطو ، والنقاد الكلاسيكيون من بعده بصورة ضمنية أن الهدف من التراجيديا هو المصالحة الاجتماعية والميتافيزيقية إذ أن المتفرج يتوحد عاطفيا مع البطل ، ويرى مصيره عندما يتحدى الأقدار بحيث يصل إلى مرحلة التطهير التراجيدى بعد أن يمر بمشاعر الخوف من مصير البطل والشفقة عليه . أى أن التراجيديا تجعل المتفرج يمارس الثورة على النظام العقائدى الذى يسيطر على حياته ، ثم تعيده بعد هذا التنفيس إلى

مرحلة التوازن والتصالح العاطفى مع النظام عن طريق مشاعر الخوف والشفقة .

التراجيديا إذن تطرح فرضا امكانية حدوث صدع فى العقيدة السائدة من خلال صراع البطل المتميز مع القوى المهيمنة على الإنسان ، ثم تنتهى إلى تأكيد العقيدة . وحيث أن العقيدة فى العالم القديم ، وكذلك فى العصور الوسطى المسيحية . ثم فى عصر النهضة ، كانت ترتبط ارتباطا جذريا بالنظام الاجتماعى والسياسى والاقتصادى السائد فقد كانت التراجيديا دائما تنتهى إلى ضرورة الحفاظ على هذا النظام .

وإذا نظرنا إلى مسرحية ماكبث فى ضوء هذا المفهوم للتراجيديا وجدنا أنها تتفق معه . فالصدع السياسى الذى ينتج عن قتل ماكبث للملك يمثل أيضا صدعا ميتافيزيقيا حيث أن الملك هو ظل لله على الأرض وفق النظرية السياسية السائدة فى العصور الوسطى . وتنتهى المسرحية - بعد رحلة طويلة عبر بحار من الدم والمعاناة - إلى رآب الصدع السياسى والعقائدى ، فيموت ماكبث ، ويعود الوريث الشرعى لكرسى العرش .

ولكن مسرحية الملك لير تختلف اختلافا جوهريا عن مسرحية ماكبث بحيث لا يمكننا اعتبارها تراجيديا بحق وفق المفهوم الذى طرحناه ، فهى مسرحية تقوم من البداية إلى النهاية على مبدأ التشكيك فى جميع الانظمة

والقيم التي تحكم عالم المسرحية ، مما جعل ناقدًا شهيرًا - هو (جون لوكاتش) - يصفها بأنها كانت نبؤة مبكرة بانهايار النظام الإقطاعي في إنجلترا .

وقد كان (لوكاتش) محققًا في ملحظته هذه . إذ أن المسرحية تعج بالإشارات إلى الأوضاع الاقتصادية السيئة للفقراء - خاصة في مشاهد العاصفة التي تتحول في المسرحية من عاصفة مادية إلى عاصفة رمزية تندر باقتراب عاصفة من نوع آخر تقتلع النظم القيمة المهيمنة من جذورها . كذلك تناقش المسرحية بضعة مستمرة فكرتين هامتين تدخلان في مجال الاقتصاد وهما الحاجة (need) ، والضرورة (necessity) وتطرح تصور الإنسان لهما في مختلف درجات السلم الاجتماعي . فالملك لير يبدأ ملكًا وينتهي إلى مرتبة أدنى من الشحاذ . وفي هبوطه هذا على درجات السلم الاقتصادي يتعلم أن ما كان يتصور أنه ضروري لحياته كملك مرفه لا يمثل في الحقيقة حاجة أساسية ، بل إن رفاهيته كملك كانت على حساب حرمان الآخرين من حاجاتهم الأساسية . فهو مثلًا في البداية يصر على أن يصحبه كعناكب كوكبة من الفرسان يبلغ عددها مئة . وعندما تصر ابنتاه اللتان وزع بينهما ثروته على أن يخفض عدد الفرسان ، وتطلبه (ريجان) الابنة الوسطى :

وما حاجتك حتى إلى فارس واحد ؟

يصيح لير :

لا تخضعى الحاجة للمنطق ! فأبسط الأشياء لدينا قد تبدو لأحقر
الشحاذين رفاهية .

(الفصل الرابع - المشهد الرابع - آيات ٢٦١ - ٢٦٣)

ولكن بعد أن تطرده بناته ، ويتجول فى العراء كشحاذ فقير ،
تنضج رؤيته ، ويخرج من دائرة التفكير الإقطاعى ، والتميز الطبقي إلى
نظرية تدعو إلى التوزيع العادل للثروة ، فيقول فى أحد مشاهد العاصفة :

أيها الفقراء التعاء العراة فى كل مكان ،

يا من تتحملون سياط هذه العاصفة العارمة ،

أنى لكم أن تدرأوا عن رؤوسكم العارية وبطونكم الخاوية وأجسادكم
التي لا تسترها سوى الخرق البالية بطش الفصول ؟ وما أسفاه ! لم
أحاول

نجدتكم من قبل .

تعلم أيها الملك المرفه ،

جرب ما يعانيه المساكين .

حتى تنفض عنك ما يزيد عن حاجتك .

وحتى تبدو السماء أكثر عدلا .

(الفصل الثالث . المشهد الرابع - آيات ٢٨ - ٣٦)

أى أن شكسبير هنا يجعل فكرة العدالة السماوية تعتمد على الفعل
الإنسانى فى تحقيق العدالة الاجتماعية .

ولا يكتفى شكسبير بترديد مثل هذه التأملات على لسان الملك لير ،
بل يجعل (جلوستر) يقول مخاطباً (إدجار) - الذى يتنكر فى زى شحاذ
مجنون :

دع الأغنياء الذين يعيشون على إرضاء ملذاتهم ، ويستعبدون القانون
لخدمة مصالحهم ، ويرفضون أن يروا معاناتك لأن مشاعرهم قد
تجمرت ،

دع هؤلاء يشعرون بقوتك ،

حتى يعم التوزيع العادل للثروة ،

بحيث يحصل كل إنسان على ما يكفيه .

(الفصل الرابع - المشهد الأول - البيت ٦٦ - ٧٠)

ومبدأ التشكك الذى نخبه فى مسرحية الملك لير لا يقتصر على
التشكك فى النظرية الإقتصادية السائدة ، بل يتخطاها إلى التشكك فى
النظام السلطوى الذى يساندها فنجد شكسبير يصف عصره على لسان
(جلوستر) فى هذه الكلمات :

فى زمن البلاد هذا يقود المجانين العميان !

(الفصل الرابع - المشهد الأول - بيت ٤٥)

ثم نجد لير يربط الظلم الأخلاقي بالظلم الاقتصادي بالسلطة الفاسدة
حين يقول :

لير : انظر كيف يصب القاضي جام غضبه على اللص
ثم أغلق عينيك واستمع وتأمل ،

فقد تجد أن الأماكن قد تغيرت وانعكست الآية ،

فتسال : حذر فذر ! من القاضي ومن اللص ؟

هل رأيت كلب مزارع ينبع على شحاذ ؟

جلوستر : نعم ياسيدى ..

لير : ورأيت الشحاذ يعدو خوفا من الكلب ؟

إذن لقد رأيت في هذا الموقف صورة رائعة المعنى السلطة

إننا نطيع الكلاب عندما تتولى المناصب .

ثم يربط لير المفهوم الأخلاقي للعدل بالمفهوم الاقتصادي فيقول إن

القيم الأخلاقية لا تصح إلا في ضوء المساواة الاقتصادية فيقول :

تطل المساوىء والشرور برأسها من الرقع فى الأسمال البالية .

إما الملابس الفياخرة والفراء فتخفيها تماما .

إذا غطيت المظربة بطبقة من الذهب

انكسر رمح العدل ولم يصبها بسوء
ولكن اجعلها ترتدى الأسماح وسوف تجد
أن قشة فى حجم عقلة الصباص تستطيع أن تنفذ إليها ..
يا صديقى الأعمى استخدم عينا زجاجية .
وستصبح ساعتها مثل السياسى الحقىر
الذى يتظاهر بأنه يرى وهو فى حقيقة الأمر أعمى .

(الفصل الرابع - المشهد السادس - الأبيات ١٥٠ - ١٦٠)

ويستمر التشكك فى المسرحية ليتناول أيضا العقيدة الدينية التى ارتكز
إليها النظام السياسى والاقتصادى الإقطاعى فى طرح جلوستر (بعد أن فقد
بصره واكتسب نور البصيرة) تصورا للآلهة يختلف عن التصور التقليدى
الذى ساد فى العصور الوسطى وعصر النهضة فىقول :

تلهو بنا الآلهة وتقتلنا لتسلى بنا
كما يلهو الصبية العابثون بالذباب .

(الفصل الرابع - المشهد الأول - الأبيات ٣٦ - ٣٧)

إن الآلهة فى المسرحية لا تأتى لنصرة أحد أو إقرار العدل ،
فالأبرياء والأثامون يلاقون نفس المصير فى المسرحية دون تمييز ، فتلقى
الإبنة الطيبة (كورديليا) مصير القتل شقا جزاء إخلاصها لوالدها وحبها

عليه ، ويموت (لير) بعد رحلة العذاب الطويلة حرة عليها ، كما تموت الإبته الشريرة (جونريل) حرة على قتل عشيقها (أدموند) بعد أن تقتل أختها العاقبة الأخرى (ريجان) بالسهم لاعتزامها الزواج من نفس المدعو (أدموند) وبعد أن تدبر لقتل زوجها حتى يخلو لها الجو .

إن روح التشكك التي تسود مسرحية الملك لير تصل إلى مرتبة الرفض الكامل للإطار العقائدى الذى ساند النظام الإقطاعى وكان يقوم على ربط نظام الحكم بالدين ، فالبعد المتأفزيقى يرتبط بالبعد السياسى فى هذه المسرحية ويحدد كل المفاهيم التى تحكم حياة الإنسان فى ظل النظام الإقطاعى من مفهوم الآلهة إلى مفهوم الملكية إلى مفهوم الزواج والعلاقات الأسرية - تلك المفاهيم التى تفضح المسرحية عنفها وفسادها .

إن شكسبير يعلن فى هذه المسرحية إفلاس النظرية القائمة على محاور السلطة الدينية والملكية والإقطاع ، إذ هو يصور العالم الذى أنتجته هذه النظرية كعالم أشبه بالغبابة . ومن الجدير بالذكر أن القارىء يجد فى مسرحية الملك لير حوالى ١٣٣ استعارة يشبه فيها شكسبير عالم الإنسان بعالم الحيوان، كما يورد فى المسرحية اسم ٦٤ نوعا من أنواع الحيوانات .

إن المسرحية تقول ضمنا ان الرؤية التى حكمت العالم فى العصور الوسطى وحتى عصر النهضة قد انهار أساسها ولم تعد صالحة ، وعلى الإنسان أن يواجه عالما خلا من المسكنات الغيبية وأن يجد قوانينا تتفق وحقيقة هذا العالم .

إن مشاهد العاصفة ، وكذلك جميع المشاهد التي تدور في العراء ، بعيدا عن القصور التي تمثل النظام الإقطاعي ، وتصور الإنسان خارج هذه الأبنية الاجتماعية السائدة وقد رفض المنطق السائد في عصره والرؤية السائدة - هذه المشاهد تحتل مركز القلب والوسط في المسرحية ، ويرمز فيها شكسبير إلى رفض المنطق السائد بالجنون ، الذي يصبح في حقيقة الأمر حكمة من نوع جديد، كما يرمز إلى رفض الرؤية السائدة بالعمى ، الذي يصبح بدوره استنارة البصيرة . ورغم أن شكسبير كعادته استقى قصة الملك لير وبناته الثلاثة من سجلات هولنشد التاريخية إلا أن فكرة إصابة لير بالجنون كانت إضافة من جانبه إذ لا توجد أية إشارة لها في أية نصوص تحكى قصة الملك لير ، كذلك أضاف شكسبير إلى المسرحية قصة (جلوستر) الذي يفقد عينيه من جراء مؤامرات ابنه غير الشرعي (إدموند). إذن لقد أضاف شكسبير إلى القصة فكرة الجنون وفكرة العمى لبلورة رؤيته الخاصة لعصره .

إن الرؤية التي تطرحها المسرحية لم تكن رؤية فردية أو ذاتية ، بل كانت رؤية سائدة . لقد كتب شكسبير هذه المسرحية عام ١٦٠٥ - أى بعد موت الملكة إليزابيث بعامين واعتلاء جيمس الأول عرش إنجلترا - وقد تملك البلاد حالة من الإحباط والتشاؤم بعد أن حطم الملك الجديد كل الآمال المعقودة عليه ، وضرب عرض الحائط بالتقاليد الديمقراطية واصطدم مع البرلمان اصطداما عنيفا عام ١٦٠٤ حين حاول البرلمان أن

يتصدى لإسرافه المفرط ، وسياسته فى بيع حقوق احتكار الصناعات المختلفة التى أدت إلى الكساد العام وتدهور الاقتصاد ، وانتقد الفساد العام الذى ساد البلاد نتيجة استئراء الرشوة ، وبيع الضمائر ، وتفشى الانحلال الذى انعكس فى الارتفاع الصاروخى فى نسبة الجرائم والفضائح . وتحدى الملك البرلمان ، ورفض تدخله فى شئون البلاد ، ولوح بحقوقه الإلهية ، واحتفى بالعقيدة القائلة بأن الملك ظل الله على الأرض . كذلك حول الملك بلاطه إلى مباءة اخلاقية تأتى لشكبير أن يشهد بنفسه بعضاً من مبادئها حين ذهب مع فرقة ليساهم فى احتفالات استقبال الملك الدنمركى (كريستيان) عندما نزل ضيفا على البلاط الإنجليزى .

وساد البلاد شعور عام بأن الخراب لا بد محقق بالامة . وازداد هذا الشعور حين حدث الطاعون الذى قضى على سبع سكان البلاد ، ثم تلاه الخسوف الشهر عام ١٦٠٥ (الذى يشير إليه شكبير فى المسرحية) . وانعكست حالة اليأس والإحباط هذه (التي نبتت فيها بذور الثورة الجمهورية التى اندلعت فيما بعد بقيادة كرومويل) فى الكتب والمنشورات المتداولة بين العامة مثل كتاب أخطاء . . أخطاء الذى كتبه (بارنابى ريتش) وكشف فيه عن الإنحلال الذى انعكس فى العلاقات الأسرية والزوجية وسلوك رجال الدين وانتشار الكتب الخارجة والتافهة ، ومثل كتاب العام الأسود الذى قدم فيه مؤلفه (أنتونى فيكسون) رؤية متشائمة

تنذر بنهاية العالم نتيجة الفساد ، وتفضح سوء الأحوال الاجتماعية ،
وتنتقد النظام الاقصادى القائم على الإقطاع .

وفى ضوء التحليل السابق نخلص إلى أن مسرحية الملك لير لا
تمثل تراجيديا بالمفهوم الذى طرحناه آنفا - خاصة وأن كم المشاهد
الفكاهية التى تحويها المسرحية يفوق كم الكوميديا فى أى مسرحية
تراجيدية أخرى كتبها شكسبير . ومن المعروف أن الكوميديا أو الفكاهة
تقلل من حدة الاندماج ، وتشحذ الذهن .

لذلك ركز شكسبير الفكاهة فى المشاهد التى تصاحب التعليقات
السياسية أى فى مشاهد جنون لير وتجواله فى العاصفة مع بهلوله ، وفى
المشاهد التى تدور فى العراء بين (جلومستر) وابنه (إدجار) المتنكر كشحاذ
مجنون - وذلك حتى يبرزها بعيدا عن طوفان العواطف .

وحيث أن مسرحية الملك لير تخلط الرفض الاجتماعى والسياسى
بالرفض الميتافيزيقى - الذى يقترب فى أحيان كثيرة من العدمية - فإننا
نجدها كشكل درامى تتأرجح بين مسرح النقد السياسى الذى يطرح إمكانية
التغير الاجتماعى ، وبين الكوميديا السوداء التى تطرح رؤية يائسة تقول
بعبث الوجود الإنسانى ، وذلك دون أن تنمى لأيهما بصورة كاملة .

لذلك شكلت مسرحية الملك لير مشكلة للمسرحين على مر
العصور ، وحاول كل منهم أن يحدد أسلوب تناولها وفق العنصر الذى

يود تأكيده وفقا لرؤيته ، فنجد كاتبا يدعى (ناحوم تيت) مثلا يقوم بإعداد للمسرحية عام ١٦٨٠ يعكس فيه الفكر السائد بعد فشل الثورة وإنهيار الجمهورية وعودة الملكية فى إنجلترا عام ١٦٦٠ . إن (ناحوم تيت) - الذى أعاد كتابة أكثر من نصف المسرحية - يغير النهاية بحيث تنجو (كورديليا) و (لير) و (كنت) - أى الشخصيات الطيبة فى المسرحية - من الموت . ثم هو يجعل (إدجار) ابن الإقطاعى (جلوستر) يقع فى غرام (كورديليا) ويتزوجها بحيث يعود اتحاد الإقطاع والملكية .

لقد ألغى (ناحوم تيت) فى إعداده هذا الرؤية السياسية الراضية للإقطاع التى ضمنها شكسبير نصه ، وحول المسرحية من احتجاج على النظام السياسى والرؤية الفكرية المصاحبة له إلى احتفال بعودة الملكية بعد الحروب الأهلية التى واكبت إعلان الجمهورية بحيث تغيرت دلالة العاصفة . لقد كانت العاصفة فى نص شكسبير رمزا للثورة التى قد تحدث تغيرا شاملا إيجابيا . ولكنها أصبحت فى إعداد (تيت) رمزا للفوضى والخراب الذى عم البلاد - من وجهة نظر (تيت) - إبان اشتعال هذه الثورة . فهو يجعل (إدجار) يقول فى نهاية المسرحية التى أعاد كتابتها وأضاف لها الكثير :

ترفع بلادنا رأسها الآن

وينشر السلام أجنحته الحنونه

ويعم الرخاء والوفرة

وحول (ناحوم تيت) فى إعداده للمسرحية الإبنة الصغرى (كورديليا)
- التى ينفىها لير من المملكة فى الفصل الأول - إلى رمز للملك تشارلز
الثانى الذى هرب إبان الثورة إلى فرنسا ثم عاد إلى عرشه فى عام
١٦٦٠ . فهو يجعل إدجار يخاطبها - بينما هو فى حقيقة الأمر يوجه
الحديث إلى الملك العائد - قائلا :

إن قصتك ستكون قدوة

تعلم العالم أن الحق والفضيلة

لا بد وأن ينتصرا فى النهاية .

وغنى عن الذكر أن هذا الإعداد رغم تخلصه التام من عنصر التشكك
والرفض لم ينجح فى تحويل المسرحية إلى تراجيديا بل حولها إلى
ميلودراما تتوالى فيها المصائب على الأبطال الأبرياء ثم تنتهى نهاية
سعيدة . وغنى عن الذكر أيضا أن الميلودراما - رغم اختلافها عن
التراجيديا فى كم التسطيح والتبسيط والحلول السهلة الذى تتمتع به -
تتشارك مع التراجيديا فى عنصر أساسى هو تأكيد صلاحية النظام السائد
مهما عانى الأبطال فى إطاره أو ثار الفرد عليه .

ومن المؤكد أن المسرحية كما كتبها شكسبير تحوى عنصرا ميلودراميا
قسويا يتمثل فى كم الكوارث والآلام التى يلاقىها الأبطال دون تبرير
منطقى ويصوره شديدة المبالغة ، وفى الشخصيات ذات البعد الواحد التى

تفتقر إلى الإقناع السيكولوجي بحيث تقترب من الكاريكاتير (فشكبير مثلا لا يقدم تبريرا نفسيا مقنعا لتصرف لير الأبله في البداية أو القسوة الوحشية التي تبديها ابتسائه (ريحان) و(جونريل) طوال المسرحية) .

ولكن العنصر الميلودرامي في المسرحية لا يصبغ المسرحية كلها فكريا أو فنيا إذ أن الكوميديا تدخل لكبح جماحه . إن شكبير يستغل عنصرى المبالغة والتبسيط اللذين يفتننا بالميلودراما ، ويمزجهما بالكوميديا ، ويستخدم هذه التركيبة لطرح رؤية سياسية فلسفية مخالفة للرؤية السائدة ، وهذا ما لا تفعله أية ميلودراما .

إن الميلودراما تظهر دائما بدلا من التراجيديا لتؤدي دورها في ترسيخ النظام السائد في فترات الانتقال التاريخية التي يحاول فيها مجتمع ما تأكيد شرعية نظامه عن طريق ربطه بالناموس الأخلاقي والنظام الكوني دون أن يتوفر إيمان حقيقى بهذا الارتباط . ونجد الكتاب في هذه الفترات يحاولون تقليد الرؤية التراجيدية دون إيمان حقيقى بالعنصر الأساسى فيها وهو الإيمان بأن البعد الميتافيزيقى يساند التشريعات الاجتماعية السائدة ، وتكون النتيجة هي ترديهم في هوة المبالغات الممجوجة والسذاجة الفكرية والفنية .

وقد كان عصر عودة الملكية الذى كتب (ناحوم تيت) إعداده لمسرحية الملك لير فى ظله عصر تشكك زاد من حدته الاهتمام المتزايد بالعلم ،

الذى تجلى فى إنشاء الجمعية الملكية للعلوم ، وسيادة النظرة العقلانية التى جعلته يلقب فيما بعد بعصر التنوير الذى أصبح رمزه الفيلسوف الفرنسى (ديكارت) الذى قال : أنا أفكر ، إذن أنا موجود .

ولكن عصر عودة الملكية كان على الصعيد السياسى والبنى عصرا محافظا يحاول بشتى الوسائل ترميخ الأنظمة والتقاليد الموروثة مما أوقعه فى نوع من التناقض الفكرى . وفى ظل هذا الجو استحالت التراجيديا وولدت الميلودراما فى ثوبها الأول فى انجلترا وهو الكوميديا الأخلاقية (Sentimental Comedy) التى تصور أبطالاً فاسدين ينصلح أمرهم فى النهاية فجأة وبصورة ميكانيكية ، والتى تعج بالمقولات الأخلاقية التى لاتلمس وترا صادقاً فى النفس لانفصالها عن الواقع الذى تصوره المسرحيات . وفى ظل التناقض هذا الفكرى الذى جمع بين التنوير العقلانى والمحافظه السياسية والاجتماعية تحولت التراجيديا إلى مجموعة من التقاليد الآلية الجامدة تحت لواء الكلاسيكية الجديدة ، وإلى ضرب من ضروب الميلودراما .

لاعجب إذن أن استمر الإعداد الذى قام به (ناحوم تيت) مسيطرا على المسرح الانجليزى حتى بزوغ الثورة الرومانسية التى كانت الدعوة إلى التفسير الاجتماعى عنصراً أساسياً من عناصرها . وانعكس هذا التيار الفكرى الجديد فى تناول المسرحى لدراما الملك لير ، فنجد الممثل الشهير (كين) فى بداية القرن التاسع عشر يرفض النهاية السعيدة التى

اختلقها (تيت) ليؤكد ضرورة استمرار سيطرة النظام الرجعي ويعود بالمرحلية إلى نهايتها الأولى - مع الاحتفاظ بقصة الحب التي اختلقها (تيت) بين (إدجار) و(كورديليا) .

ولم تنجح المسرحية في أن تنفض عنها شبح (ناحوم تيت) وإعداده حتى القرن العشرين حين شن المخرج والناقد الإنجليزي (جرنفيل باركر) حملة للعودة إلى تمثيل مسرحيات شكسبير كما كانت تمثل في عصره . ولكننا حتى في القرن العشرين نجد ممثلاً قديراً مثل (جون جيلجود) يحذف دور البهلول الفكاهي تماماً من المسرحية حتى يحتفظ لنفسه في دور لير بالمهابة ، وحتى تزداد الجرعة العاطفية ، وتقل الجرعة النقدية الساخرة ، وذلك في محاولة لتقديم المسرحية في ثوب التراجيديا . ومن الجديد بالذكر أن هذه المحاولة تمت في فترة اشتداد التيار المحافظ إبان الاضطرابات الاجتماعية التي نتجت عن الأزمة الاقتصادية في إنجلترا وبقية بلاد أوروبا - أي أن الرؤية المحافظة التي سادت تلك الفترة جعلت (جيلجود) يسعى - واعياً أو دون وعي - إلى تقديم المسرحية في صورة تتفق مع الروح السائدة وذلك عن طريق طرحها طرحاً تراجيدياً .

وبعد موجة الثورة الوجودية التي أنتجت مسرح العبث نجد ناقداً شهيراً - هو الناقد البولندي (يان كوت) - يحاول تأكيد عنصر اليأس الوجودي في المسرحية وي طرح تفسيراً لها في ضوء مقارنتها بمسرحية

(صمويل بيكيت) لعبة النهاية . وما لاشك فيه أن المسرحية كما ذكرنا من قبل تحمل بعدا عبثيا واضحا يتجلى فى قول لير :

نبكى حين نولد لأننا أتينا

إلى هذا المسرح الكبير الذى يعج بالحمقى

(الفصل الرابع - المشهد السادس - الآيات ١٨٠ - ١٨١)

ولكننا نجد فى المسرحية أن العنصر العبثى السلبى يتجادل مع العنصر الإيجابى . وقد يبدو القول بأن المسرحية تجمع بين رؤية عبثية سلبية ورؤية سياسية إيجابية مناقضاً لنفسه . ولكن الأمر ليس كذلك . إن شكسبير يربط الرفض الميتافيزيقى بالرفض السياسى : أى أن المسرحية لا ترفض الإيمان بالبعد الميتافيزيقى بصورة مطلقة كما يفعل مسرح العبث ، ولكنها ترفض التصور الميتافيزيقى الذى شكته النظرية الإقطاعية ليخدم مصالحها . لذلك فإى عرض يحاول أن يتوخى الأمانة فى التعامل مع النص لا بد وأن يظهر ارتباط عنصر اليأس الوجودى بعنصر اليأس من الوضع السياسى الذى تصوره المسرحية . وهذا ما حاولت المخرجة الانجليزية (دييور وارنر) أن تفعله فى عرضها التجزئى لمسرحية الملك لير على مسرح الجمهورية .

الملك لير فى المنصورة(*)

يذكرنى المخرج الفنان أحمد إسماعيل دائماً بالفلاح المصرى القديم
الفصيح ، فهو يعمل ويبدع فى هدوء وجلد صابراً على مكاره الزمان ،
متحملاً عوائد الدهر ورداءة العصر ، يحرق فى صمت الأرض التى
يتهددها البوار ، ويؤمن - مثل أجداده من فراعنة النيل - بأن الخصب آت
لا محالة ، رغم السنين العجاف ، ومهما جُرُفت التربة وتصدع البنيان .
بيت العائلة دار فسيحة بسيطة ، تحفل بالود والكرم دون بهرج ،
تحفها الزروع والبيوت الطينية الصابرة ، والترعة المجاورة تناسب فى
صمت الصابرين وجلد السابليين ، وتقاوم زحف الطوب والاسمنت
والحضارات الواردة ، تتخرج فى صلوات هامة ألا يجف النبع أو يتوقف
الشريان المائى القديم ، والصمت يصطخب بهديل الحمام ونداءات
الأطفال وثغاء الماعز وتأوهات الأبقار .

(*) مسرحية : الملك لير ، اخراج أحمد إسماعيل ، قدمت فى المنصورة عام

. ١٩٩٢

وفى بلدته وموطن رأسه قرية «شبرا بخوم» أبدع أحمد إسماعيل تجارب مسرحية عديدة فى فضاءات مسرحية جديدة كانت آخرها الشاطر حسن التى أمتعتنا جميعاً .

وذاًت مساءً نَحِلْتُ أن ذلك الحكيم المصرى الصامت قد جُن ،
وأشفقت عليه من مصير أبطال المأسى اليونانية القديمة ، فلقد قرر أن يتحدى الأقدار مثلهم ، وأن يخرج مسرحية الملك لير فى الأقاليم بفرقة إقليمية من الهواة ! أردت أن أقول له يوماً : إن الزمن غير الزمن يا صديقى ، والتراجيديا الجليلية قد ماتت كما أعلن عمنا جورج شتاينر فى كتابه موت التراجيديا ، فسكان هذا العصر كلهم بهاليل ما عدا قلة .

لكن أحمد إسماعيل أبى أن يصدق أن التراجيديا قد شُيعت إلى مشواها الأخير منذ قرون ، وأن الصوان قد أقيم وأنفض ، وانصرف المعزون ، أو لعله كرومانسى عنيد يابى أن يتنازل عن أحلامه ، ويصر على التعلق بأهداب أرمئة قديمة مضت واندثرت ، كانت فيها اللوعة والأسى والمعاناة تجارب حقيقية وكان العذاب يقود إلى الخلاص والتطهر .

أزاد أحمد إسماعيل أن يقدم الملك لير فى ثوب التراجيديا بممثلين هواة ! وأين له بذلك الممثل الذى يتحمل عناء تحول الملك من العبط والهبلى إلى الحكمة ؛ أو يستطيع تحمل سهام البهلول الحادة الساخرة التى تسلط عليه فى أعمق لحظاته المأساوية دون أن يفقد جلاله المأساوى ؟

وأين له بذلك البهلول الحكيم الذي يقدر أن يرتفع بالبهللة إلى قمة
الحكمة والمعاناة الجليلة !؟

لقد جنُّ أحمد إسماعيل ولا ريب ، هكذا قلت لنفسي وأنا أرتحل
مع نفر من الأصدقاء عبر خضرة الدلتا المنبسطة إلى المنصورة الناصرة .
إحتوانا معمار مسرح البلدية العتيق فى حالة من الرقة الصارمة
والجمال المتكشف الزاهد ، فذكرنى بالكنايس البروتستانتية القديمة التى
أعشق معمارها وجوها النفسى . شعرت وكأننا أرتحلنا إلى حافة النيل
مكانيا ، بل وزمانياً إلى عهد قديم .

قال لى الصديق الحميم والناقد المؤرخ المسرحى الكبير سمير عوض :
إن تاريخ هذا المسرح يعود إلى بداية القرن ، وقد بناه الإنجليز ، فهو من
طراز معمارى إنجليزى ، استرحت ، واتسقت معالم الرؤية مع المنظور
والإحساس الذى استقبله .

وطوال العرض لم يفارقنى ذلك الإحساس العارم بالإرتحال الزمنى ،
واتسقت كل المفردات المسرحية معه ، كانت عيوب العرض كثيرة ،
وأحيانا فادحة ، لكنها جميعاً إنصهرت فى سيميولوجية (أو ملامح
ودلالات) المكان فشربت روحه ومنطقه الجمالى التاريخى ، فاتسقت مع
نفسها ومع الحالة الوجدانية التى وضعنى المعمار بها .

حين برز إدموند من خلف ستار أبيض أيمن خشبة المسرح على
مستوى الصالة فى إضاءة خافتة ، وعقد حاجبيه ، وهمس بكلماته الخانقة

فحيحاً ، تجسد أمامى شرير ميلودرامات القرن التاسع عشر بلحمه ودمه ، فكان من الطبيعي والمنطقي والمفهوم أيضاً أن تظهر كورديليا بعده فى نعومة وعاطفية وبراعة وسذاجة ورومانسية بطلات تلك الميلودرامات ، ويات أداء لير الميلودرامى الفاجع منطقياً ، كذلك مبالغات جلوستر وجمود جونريل وفحيح ريجان وثغاء إدجار .

فالأول (لير) شخص يبصره إلى أعلى طول الوقت - إلى سماء خائية وآلهة قاسية لا نراها ، وصخب وارتج وترنج كأعتى عتاة أبطال الميلودراما ، وحذا جلوستر حذوه على استحياء ، ولو أنهما رفعا صوتيهما قليلا بما يتناسب مع صخبهما الحركى لما أصابنا كل هذا الإحباط ، ولما أرهقا آذاننا فى التقاط همسهما ، فالميلودراما فن لو أجيد أداءه لأصبح متعة فنية ، وإن ظلت مشروطة بتغيب المنطق والتجربة طواعية لفترة .

كان المبدأ العام الذى سيطر على المنظر المسرحى هو الخطوط المستقيمة - رأسيا وأفقياً - والزوايا الحادة ، وهو مبدأ يتسق مع روح الميلودراما التى تنفر من التعقيد والتكثيف . غابت الدوائر والإنحناءات الناعمة من التشكيل عامة باستثناء مشهد العاصفة الذى شكل منطقة باهرة فى العرض ، إذ تحولت الستائر المبطنه لخشبة المسرح فجأة - عن طريق مصادر هوائية خفية خلفها - إلى كيان ينساب بحركة الأمواج ، واتسقت

حركة الممثلين المتأرجحة المترنحة مع سدر الموجات الهوائية المتوالية ، وعمقت الإضاءة والمؤثرات الصوتية الإحساس بأننا فى بحر عاصف ، فكان السهول والوديان التى احتوت لير فى ترحاله المأساوى نحو الحكمة قد غدت بحاراً عاصفة وأمواجاً لا ترحم .

بقيت مشكلة تصميم الثياب ، التى لا كانت بالعصرية ولا بالتاريخية ، وبقيت حيرة التفسير أمام مشاهد خيال الظل ، كذلك حيرنى منطق الحذف والاختزال الذى أهدر مناطق بالغة الخطورة والدلالة ، وبقيت النهاية الهزلية الطابع التى نرى فيها لير يحمل وشاح كورديليا الأبيض كناية عن جسدها (وهو تصرف طيب من المخرج للخروج من مأزق الحياء الإقليمى ، والأعراف التى تنظم التمثيل فى حالة المرأة) . لكن اللا مفهوم هو أن يتقدم لير إلى جسد كورديليا المسجى فى عمق خلفية المسرح لي طرح عليها الوشاح الأبيض ثم يدس رأسه وجسده فجأة تحته ! قد يكون المخرج قد قصد أن يوحى لنا بأن موت كل من لير وكورديليا إنما هو نوع من الخلاص الذى ينقلهما من عالم الإثم إلى عالم البراءة ، لكن تنفيذ المشهد كان فكاهياً إلى أبعد حد وذكر البعض بلعبة عريس وعروسته !

كانت أخطاء العرض كثيرة وفادحة وامتدت من الأداء إلى الملابس إلى الحذف والاختزال ، ولم تسلم منها الإضاءة ولم يسلم منها التفسير

العام للنص ، لكنها رغم ذلك لم تتمكن من طمس معالم جهد إنسانى رائع وطموح فنى جامع وصدق فدائى عميق .

فلتكن لير ناقصة معيوبة ، ولتكن بأسلوب القرن التاسع عشر ، لكنها لا تزال لير الرائعة يقدمها مصريون أصلاء فى ريف مصر ، ولا يمكن لأحد أن ينكر وهج المغامرة ومعاونة التحقيق فى زمن «الهنك والرنك» ، و«الهشك بشك» ، وكل رخيص لا تمتع وسهل لا تمتع .

فتحية لأحمد إسماعيل ولقريقه الفدائى الشجاع :

مرسى الخطاب - إعداد موسيقى

فايزة نوار - ملابس

خالد مرعى - مساعد إخراج

والممثلين : رجائى فتحى - عبد الرحمن صبح - وليد مختار - عبد العزيز إبراهيم - فاطمة جاد - حنان حسن - سلوى المداح - محسن الجنيدى - ناصر الدسوقى - على عمرو - بديع وديع - سمير العدل - محسن إمبابى - المحمدى عبد العال - محمد عبد الغنى - طارق حسن - أحمد عباس - سمير يونس - هانى جورج - كمال البابلى - محمد لاشين .

ملك يتعري وآخر يتنكر (*)

الملك لير وفلسفة التعري :

منذ حوالي ربع القرن زارت فرقة المسرح القومي البريطاني القاهرة حيث قدمت على مسرح « أبو الهول » في الهواء الطلق مسرحية روميو وجوليت . وهذا العام عادت إلينا الفرقة وكان شيئاً لم يكن ، ووهج الإبداع ما زال في عينيها . فها هي ما زالت تعتق وتلتزم بالمنهج العام في تقديم الشكسيريات الذي أرسى قواعده المخرج بيتر هول إبان قيادته لفرقة شكسير الملكية في الستينيات ، ثم حمله معه ورسخه حين انتقل إلى فرقة المسرح القومي البريطاني ليخلف سير لورانس أوليفييه في قيادتها . ويتلخص منهج بيتر هول في السعي إلى تحقيق أربعة أهداف رئيسية هي :

(*) عرض : الملك لير ، تأليف : وليام شكسير ، إخراج : ديورا وارنر ، وعرض : ريتشارد الثالث ، تأليف : وليام شكسير ، إخراج : ريتشارد إير ، ديكور : بوب كرولي ، تصميم إضاءة : جين كالمان ، إنتاج : المسرح القومي البريطاني ، قدم العرضان على المسرح الكبير بدار الأوبرا عام ١٩٨٩ .

- ١ - الحيوية المسرحية [liveliness] التى تنفى عن العروض الكلاسيكية شبح الملل وتسعى إلى التلون الصوتى والتنوع الحركى لكسر الأثماط الأدائية والتشكيلية الموروثة دون إخلال بالنص .
- ٢ - الاعتناء بالنص [textual care] والاهتمام بأدق تفاصيله ودراسته ، بل وقتله بحثا وتقصيا لمعانيه مع الاستعانة بالتحليل والتفسيرات النقدية لسبر أغواره وكشف أسراره .
- ٣ - إقامة جسور دلالية بين النصوص القديمة والواقع الاجتماعى والسياسى المعاصر [social relevance] بحيث تكتسب النصوص دلالة معاصرة واضحة أو مضمرة .
- ٤ - تحقيق التكامل المسرحى للعروض [theatrical totality] بمعنى توظيف لغات المسرح المنوعة - السمعية والبصرية (الألوان والحركة والموسيقى والرقص والغناء والديكور والإضاءة . . . إلخ) - فى تجسيد النص بحيث تكون معه وحدة تكاملية تحقق متعة الفرجة المسرحية ، فقد كانت أبغض العروض إلى نفس بيتر هول هى تلك العروض الجامدة التى تفتقر إلى الحيوية والسخونة والصدق ، وتتشح بالجهامة والقتامة والوقار الزائف ، فتحول إلى ما أسماه بيتر بروك (الذى تبناه بيتر هول وشجعه وضمه إلى فرقة شكسبير الملكية وهو ما زال بعد شابا فى العشرين) بالمسرح القاتل [The Deadly Theatre]

- أى المسرح المتحفى - على عكس المسرح ذى الحضور الساخن
والاشتباك الحيوى مع الجمهور [The Immediate Theatre] .
ورغم الاختلاف الشكلى الواضح بين العرضين اللذين حملتهما فرقة
المسرح القومى البريطانى إلينا ضمن جولاتها الواسعة فى بلدان الأرض
شرقاً وغرباً ، فإن المشاهد يلمس فيهما معاً حضور منهج بيتر هول السابق
ذكره حضور الروح فى الجسد .

ففى العرض الأول - الملك لير - نجد المخرجة الشابة ديورا وارنر
(٣١ عاماً) التى يؤكد وجودها استمرار المسرح القومى البريطانى فى
سياسة جذب واحتضان المواهب الشابة ، وإفساح المجال أمامها لإطلاق
ملكاتها الإبداعية - كما فعلت فرقة شكسبير الملكية فى حالة بيتر بروك .
وفى إخراجها لنص الملك لير تبنت هذه المخرجة الشابة مبادئ بيتر هول ،
فتوفرت على دراسة النص دراسة متعمقة ، وتلمست بعناية أبعاده الفلسفية
والرمزية ، فأدركت بحدسها الفنى الثاقب وحساسيتها الفنية الواعية أن
الحدث الدرامى الرئيسى فى المسرحية يتخذ شكل التجرد المرحلى من متاع
الدنيا الزائل بحثاً عن حقيقة الإنسان فى عريه الوجودى الكامل الذى لا
يلبث أن يفضى بسخرية مريرة إلى التحرر من الجسد نفسه فى لحظة الموت
- فكان حقيقة الإنسان لا تفتأ تراوغنا حتى الموت ، وعبثاً نبحث عنها
ونحاول اقتفاء أى أثر لها فى رمال الأيام كما يبحث لير عن أثر للحياة
فى جسد ابنته المسجى - كورديليا - فى سحابة بخار يأمل أن تغطى المرأة

الصغيرة التي يقربها من فمها وأنفها في المشهد الأخير ليرى إذا كانت لا تزال تتنفس . . . ولكن دون جدوى .

إن مسرحية الملك لير تبدأ بالملك ينفذ عن نفسه أعباء الملك فيجرد نفسه من سلطانه محتفظاً فقط بمائة من الأتباع وبتاجه كرمز شكلي للسلطة لا يحوى أى مضمون حقيقى بعد أن جرد الملك نفسه من كل سلطاته . وفى عملية التخلي عن السلطة يجرد الملك نفسه أيضاً بحماقته من رعاية ابنته الوحيدة المخلصة كورديليا وصديقه الوفى الدوق كنت ويكتسى بوهم الحب الزائف الذى تنسجه حوله إبتسائه الأنايتان - جونريل وريجان - بمعسول الكلام ، فيصبح مثل الامبراطور الأحمق فى القصة الصينية القديمة الذى يتصور أنه يرتدى أندر الأثواب بينما هو فى الحقيقة عارٍ . وما أن يتجرد الملك من سلطانه ويفقد ابنته وصديقه حتى يفقد أيضاً جدران قصره الحامية ، فنراه ينتقل إلى بيت ابنته الكبرى جونريل ثم إلى بيت ابنته الوسطى ريجان ، وحين تلفظاه معا يلجأ إلى بيت وزيره جلوستر الذى يستضيفه سرّاً ولا يلبث أن يعاقب على هذه الاستضافة بفقاً عينيه وتشريده ، وهكذا يفقد الملك لير ملاذته الأخير .

ومع كل انتقال يفقد لير عدداً من فرسانه ، فكأنه يتجرد تدريجياً من درعه الواقى ، ويتهى التجوال به إلى العراء - بلا بيت أو أتباع أو سلطان أو عائلة ، ولا يصحبه سوى مضحكه البائس ، وكنت المنبوذ ، المتخفى فى ثياب متواضعة . وهناك فى العراء ، وسط العاصفة العاتية

التي تقتلع جذور عقله وثقته في الحياة يلتقى لير بمنبوذ آخر - مُطارِد فقد البيت والأب والعزوة والحماية والثروة ، فتعري من دروع الإنسان الواقية . وهذا المنبوذ الآخر هو إدجار - ابن جلوستر ووريثه الشرعي - الذي يتبدى الآن أمامنا وأمام لير عارياً في شخصية المخبول توم الذي يتمرغ في الطين والأوحال .

وفي هذه اللحظة يشرق في وعينا ووعي لير مغزى ما مر به من أحداث ، وما عاناه من آلام ، ويتحول العرى إلى استعارة تلخص معنى الأحداث الماضية وتضفي عليها دلالة فلسفية جلية وذلك حين يصيح لير مخاطباً توم :

« أهذا هو الإنسان ؟ أفلا يزيد عن هذا ؟ تأملوه جيداً . لم تمنحك دودة القز حريراً ولا الحيوان جلوداً ، ولا جادت عليك الأغنام بصوفها أو القطط باذلة العطر بشذاها . آه ! ثلاثتنا نتدثر بمتاع زائف . أما أنت فتجسد حقيقة الإنسان الخالصة . ليس الإنسان دون متاعه سوى حيوان عار مسكين يسعى على ساقين مثلك » .

وبعد هذا الإدراك يشرع لير في خلع ملابسه في ألم محموم وهو يصرخ : «إليك عنى . فالأنزع هذه الأغطية المستعارة . هيا . حل هذا الزرار » (الفصل ٣ - المشهد ٤ - آيات ١٠٣ إلى ١١١) .

وإذ يتجرد لير من ملابسه تجده يتجرد أيضاً من المنطق الظالم الزائف

الذى يحكم عالمه فيجن ويكتسب حكمة وبصيرة نافذة فى جنونه ،
فتتحول الملابس فى هذيانه من مجرد أقنعة وهمية زائفة تخفى ضعف
الإنسان وضآلته إلى أدوات للظلم والقهر الاجتماعى والاقتصادى من
الأفضل أن ننصوها عنا . فيقول :

تطل المساوى والشور برأسها من الرقع فى الأسمال البالية

أما الملابس الفاخرة والفراء فتخفيها تماماً .

إذا غطيت الخطيئة بطبقة من الذهب

انكسر رمح العدل ولم يصبها بسوء

ولكن اجعلها ترتدى الأسمال وسوف تجد

أن قشة فى حجم عقلة الصباع تستطيع أن تنفذ إليها .

[الفصل ٤ - المشهد ٦ - آيات ١٥٠ إلى ١٥٧]

وتبلغ استعارة العرى بدالاتها الفلسفية ذروتها وتكتمل فى الفصل

الأخير حين يعلن لير عن موته بعبارة : « أرجوك ... حل هذا الزرار »

موجهها حديثه إلى تابعه المخلص كنت ، فتتحول الجملة إلى رجع صدى

ساخر لنفس الجملة التى وجهها لير من قبل إلى كنت فى مشهد

العاصفة، فيولد تكرارها هنا توحداً فى المعنى بين التعرى من الملابس

والتحرر من عبء الجسد والحياة .

وما أن يحل كنت الزرار حتى تتبدي للملك المحتضر أنفاس
كورديليا التي بحث عنها طويلاً في المرآة دون جدوى - أو هكذا يخيل
له، فنجده يصيح في دهشة فرحة بعد أن يشكر كنت قائلاً : « أترون
هذا؟ انظروا إليها . . إلى شفيتها . انظروا هناك . انظروا هنا » .
ثم يسلم روحه (الفصل ٥ - المشهد ٣ - أبيات ٣١١ - ٣١٣) .

إن نص مسرحية الملك لير يتيح لنا تفسيرها - ضمن تفسيرات أخرى
- كرحلة تعرية لكل الأقنعة والأوهام البشرية تتجسد وتتبلور في فعل
التعري الجسدي في العراء . فكأنها « سترتيز » فلسفي . وفي تصوري
من واقع العرض الذي شاهدته أن ديورا وارنر قد استلهمت هذا التفسير
في رؤيتها الإخراجية التي أكدت معاني التعري والتجرد في المسرح العاري
تماماً من الديكور - باستثناء ستارة سوداء في الخلفية تنفرج في الوسط
كباب خيمة ليدخل منها المثلون ثم تنثنى أطرافها إلى أعلى لتبدي
كخيمة حرب من جلود الحيوان المرقشة ، وستارة أخرى ذات بياض ماحل
لتوحى بالانتقال إلى مدينة دوقر بصخورها الجيرية المعلقة فوق البحر ،
ثم ستارة أخرى جانبية مهلهلة ، ينزعها إدموند في المشهد الافتتاحي الذي
يدور في قصر لير ويلقى بها بعيداً في حركة تعرية رمزية بليغة للمكان
تمهد لتعري لير وتوم والبهلول في الفصل الثالث ، ثم تعرية لير من
جسده الفاني بالموت في النهاية .

لقد كان الفراغ الهائل الموحش الذي يتضاءل فيه الإنسان ويتبدي
وحيداً ضعيفاً هشاً هو الصورة المسرحية التي ألحت على عيون المتفرج

بقسوة طوال العرض - فكان عرى المسرح من الديكور والمهمات المسرحية هو تجسيد مسرحى بصرى لجملة لير : « فلأنزع هذه الأغطية المستعارة » .
وفى تعاملها مع الإضاءة والموسيقى انتهجت المخرجة نفس التقشف الصبارم والتجرد الذى لا يخلو من نفحة صوفية ، فأكدت معانى الوحشة الوجودية والاعتراب . وفى مشهد العاصفة أغرقت المخرجة المسرح كله فى ظلام دامس ، وأخذت الإضاءة تلتقط وجوه الممثلين (لير المجنون وتوم المخبول والبهلول وكنت المنبوذ) فى بقع ضوئية متناثرة ، وهم يتخبطون فرادى تائهين فى الظلام على قرع الطبول ، مما ضاعف من إحساسنا بالوحشة والغربة ، وبضالة الإنسان وضعفه ، فكان المخرجة أرادت أن تجسد لنا فى تشكيل مسرحى بارع وصف جلوستر للعالم بأنه « مسرح كبير يعج بالحرقى » (الفصل ٤ - المشهد ٦ - البيت ١٨١) ، أو قوله « فى زمن البلاء هذا يقود المجانين العميان » (الفصل ٤ - المشهد الأول - البيت ٤٥) ، أو وصفه لوضع الإنسان فى العالم إذ يقول : « تلهو بنا الآلهة وتقتلنا لتتسلى / كما يلهو الصبية العابثون بالذباب » [الفصل ٤ - المشهد الأول - آيات ٣٦ ، ٣٧] .

وقد اختارت ديورا وارنر أن تنهى العاصفة (التى تنهى الجزء الأول من العرض) بموت البهلول الذى ينسأه الجميع ، ويخلفونه وحيداً ، فيرقد أمامنا نصف عار ، وحيداً ، منسياً ، فى لقطة حزينة مؤلمة تتعلق فى

حنايا الذاكرة فلا تسمح للمتفرج أن ينسى استعارة العرى المحورية أثناء الاستراحة .

وقد زحف التقشف والتجرد إلى عنصر التمثيل أيضاً ، فتجنب الممثلون التفخيم والتنغيم في الإلقاء الشعري للأبيات المعروفة والمأثورة لدى الجمهور ، وتبنوا إيقاعات ونبرات الحديث اليومي العادي في الإلقاء عموماً ، كما تجنبوا الاندماج العاطفي والانفعالات الحادة - خاصة في اللحظات المأساوية والعنيفة - فجاء الأداء التمثيلي في مجموعه - أي على مستوى الصوت والحركة والإيماءة - خالياً من الزخرف ، عاطلاً من الزينة الزائفة ، يتسم في مجموعة بالقوة والصدق ويحمل طابعاً برختياً ، خاصة في مشاهد مناجاة النفس التي تحولت إلى خطاب صريح مباشر إلى الجمهور.

وربما كان إخراج ديورا وارنر حديثاً مسرحية الإنسان الطيب لبرتولت بريخت قد انسحب أثره على هذا العرض .

وإذا كان التقشف والعرى قد وسم المنظر المسرحي والأداء والإضاءة والموسيقى في عرض لير بهدف تجسيد الدلالة الفلسفية لاستعارة العرى والتجرد المحورية ، فقد تميزت الملابس المسرحية في المقابل بالتنوع البالغ في التصميم والألوان والطراز التاريخي مما جعلها عنصراً بارزاً في العرض ، يفرض حضوره على المسرح طوال الوقت ، ويشد انتباه المتفرج إليه ، ويدفعه إلى إدراك دلالاته ودوره في الرؤية الإخراجية للنص - فالملابس

هي الشطر المكمل لاستعارة العرى ، واختلاطها التاريخي من حيث الطراز لا يساعد على تعميم دلالة الحدث الدرامي فقط بأن يجعل معناه يتخطى زمنه ومكانه المحددين إلى كل الأزمنة والأمكنة ، ولكنه أيضاً ينفي عنها القدرة على الإشارة الدقيقة إلى الواقع ويؤكد أن الملبس ليس إلا قناعاً زائفاً مستعاراً . ولقد أحسست في أحد المشاهد الذي جمع بين كورديليا في ثياب ملكات عصر النهضة ، والطبيب الذي ارتدى معطفاً طويلاً من العصر الفيكتوري في القرن التاسع عشر ، ولير الذي ارتدى بيجامة عصرية والتحف ببطانية وجلس على كرسي متحرك حديث ، بينما ارتدى كنت زيا يذكرنا في آن واحد بشخصية رويين هود الأسطورية كما تصورها القصص والأفلام ، وبأزياء الرجال الأوروبيين - أحسست وكأن المشهد يأتيني عبر منشور بللوري يفتح المنظور الواحد ، أو منعكساً في شظايا مرآة محطمة ، أو كأن نفس المنظر يتكرر في نفس الوقت في مرايا متعددة تعكس عصوراً متباينة تمتد من بداية الحضارة إلى العصر الحديث .

وإذا كان ثمة ما أخذه على العرض فهو اختيار المخرجة لممثل أسود في دور إدموند - الابن الشرير غير الشرعي لجلوستر . لقد كانت محاولة متكلفة نوعاً لإضفاء دلالة إضافية معاصرة (وفقاً لمنهج بيتر هول) على أحداث المسرحية عن طريق الإشارة إلى وضع السود الهامشي المنبوذ في المجتمع البريطاني والتحذير من عواقبه . لقد أرادت المخرجة أن تقول أن تهميش السود في بريطانيا وإنكار شرعية انتمائهم إلى المجتمع البريطاني

وحرمانهم من حقوقهم قد يقودهم إلى محاولة تدمير المجتمع تمامًا كما حدث في حالة إدموند الذي اتجه إلى الشر ودمر الجميع بسبب استهانة أبيه به ، وحرمانه له من الانتماء الشرعي إليه ، ومن حقه في أن يرثه أسوة بأخيه إدجار . لكن هذه الرسالة لم تصل إلى الكثيرين ، بل وفسر البعض اختيار ممثل أسود ليلعب دور إدموند كنوع من العنصرية التي تتحيز للبيض . وأياً كان هدف المخرجة وأياً كان التفسير فقد كان لـون إدموند الذي شد الأنظار إليه عنصراً غريباً ومربكاً أقحم على العرض فكرة العنصرية فتعلقت حائرة في فضائه كسحابة غبار تعكر صفو الرؤية دون أن تلتحم بالنسيج الكليّ .

وإذا كانت ديورا وارنر قد اختارت الطريق الصعب - طريق التجرد والتقشف الصوفي الصارم - في إخراجها لمسرحية الملك لير ، فقد اختار ريتشارد إير في تناوله لمسرحية ريتشارد الثالث طريقاً أقل وعورة ولكنه رغم ذلك محفوف بالصعوبات والمخاطر .

لقد حاول ريتشارد إير بمساعدة مصمم الديكور الفذ بوب كرولى ومصممة الإضاءة الملهمة جين كالمان أن يوظف الصورة المسرحية لإنشاء علاقة تماثل استعارية بين ريتشارد الثالث وأدولف هتلر ليقول من خلالها أن آليات صعود الطاغية إلى كرسي السلطة لم تتغير من الماضي إلى الحاضر وليحذرنا من تكرارها في المستقبل . وسعيًا وراء تحقيق هذه العلاقة التماثلية بين ريتشارد الثالث وهتلر طرح المخرج المسرحية في ألمانيا

فى فترة الثلاثينيات ، وهى فترة صعود نجم الحزب النازى وبداية تسلق هتلر سلم السلطة . واستثنى المخرج من هذا الإطار التاريخى المعاصر (الذى أذهلنا بدقه تنفيذ وقوة تأثيره) مشهدين رئيسيين هما : مشهد قبول ريتشارد للتاج بعد نجاح مؤامره الخسيسية ، ومشهد موته واندحاره فى معركة بوسورث فى نهاية المسرحية . ففى هذين المشهدين عاد المخرج إلى إطار تاريخى أقرب إلى عصر الملك ريتشارد الثالث الحقيقى . ورغم عبقرية الديكور الموحى الذى أحاط الشخصيات من ثلاث جوانب بجدران رمادية عالية ، ووضع فى خلفية المنظر باباً وحيداً ما أن يفتح حتى ينساب منه ضوء باهر قاس ، يفرش الأرض منيراً تقدم خطوات الداخلين بأحذيتهم الصارمة ، بينما تذبذب وجوههم فى العتمة أو فى إضاءة شاحبة - مما أوحى بجو السجون والمعتقلات فى الدول البوليسية - وعمق هذا الإيحاء صفوف المصابيح ذات الأغطية المعدنية التى كانت تتعلق أحياناً فى سماء المنظر المسرحى مهيبة إياه إلى مئآت من حجرات التعذيب والاستجواب - أقول رغم عبقرية الديكور والإضاءة فقد فشل العرض فى تحقيق التوازن بين طرفي استعارة التماثل - أى عصر ريتشارد الثالث وعصر هتلر - فتغلب الجانب الهتلرى واستحوذ علينا ربما لتفوق جمالياته ودقة تنفيذ ، وقربه من زماننا ، وكذلك المساحة التى يشغلها من العرض ، فكدنا أحياناً نسى ريتشارد الثالث تماماً رغم اسمه الذى يتردد على لسان الشخصيات ورغم أن النص الشكسىيرى لم يتغير . ولذا كان

الانتقال على مستوى الصورة إلى عصره القديم يأتي في صورة فجائية خشنة تكسر تدفق العرض ، وكأن مشهداً من فيلم تاريخي ملون من إنتاج هوليوود قد أقحم فجأة على فيلم واقعي أبيض وأسود من أفلام الأربعينيات عن طريق الخطأ . ومما زاد من خشونة الانتقال أن مصمم الديكور قد تعمد إقامة تقابل لوني صارخ بين الشطرين والعالمين ، فأغرق عالم هتلر في الرمادي وعالم ريتشارد في الأحمر القاني واللوحات الخلفية الزاهية بالألوان الغنية المنوعة ، وربما أراد المخرج والمصمم من هذا التقابل اللوني الصارخ أن يعمقا أحساسنا بخطورة عصرنا وكآبة واقعنا ، وربما أراد أن يقولوا أيضاً أن طغاة الماضي كانوا أكثر وضوحاً وصراحة وأقل مكرراً وشرراً من طغاة الحاضر فكانوا يعذبون الناس علناً ويسفكون الدماء في ساحات القتال والميادين بينما يمارس طغاة الحاضر الشر في غرف معتمة ، بعيداً عن العيون ، وقد ارتدوا قفازات واقية ، وأغرقوا شعوبهم في ضباب رمادي اعلامي كثيف ، تتعذر فيه الرؤية . . .

ربما . . . وربما . . . ولكن العرض في النهاية كان بسيطاً واضحاً ، لا يحمل في ثناياه إشارات خفية مؤرقة تشير خيال المشاهد وتولد في وعيه ووجدانه فيضاً من المعاني وتستدعي من الذاكرة صوراً منسية . افتقر العرض إلى تعددية الدلالة أو - بمعنى أصح - إلى الطاقة على توليد دلالات متعددة لدى المتفرج ، فكل ما يود العرض أن يقوله واضح على

السطح ، بل وبارز ومؤكد - بما في ذلك مصدر إلهام المخرج ، وهو المادة الوثائقية الفيلمية والفوتوغرافية التي تصور ألمانيا وأنشطة هتلر في الثلاثينيات . وقد اتضح هذا التأثير في أسلوب إيطاء الحركة وتثبيتها فترات طويلة ، فكان المسرحية سلسلة من الكادرات السينمائية القديمة التي تثبت لحظة قبل الانتقال إلى الكادر التالي ، أو كأن المتفرج يقرب صفحات اليوم صور قديم .

وربما كان عذر المخرج أن نص ريتشارد الثالث نفسه يفتقر إلى العمق الشعري والدلالي الذي يتمتع به نص الملك لير .

وإذا كان الأداء التمثيلي في عرض الملك لير قد اعتمد على أداء الفريستق المتناغم ، الذي لا يبرز شخصية على حساب الأخرى ، وذلك رغم تمكن وتمرس وحنكة بطلها برايان كوكس الذي لعب دور لير ، فقد اختلف الحال في عرض ريتشارد الثالث الذي هيمن عليه الممثل الفذ إيان ماكيللان من البداية إلى النهاية فلم يترك مكانا في ذاكرة المتفرج لغيره .

وقد اختار ماكيللان أن يخفف من جرعة السخرية الممتعة والتهكم الذكي التي تجعل من شخصية ريتشارد الثالث أخف أشرار المسرح ظلًا وأكثرهم حيوية وإمتاعًا وشعبية - خاصة حين يسر إلى المتفرجين بخطه وخواطره كما يفعل الشرير المحبوب الآخر إياجو في مسرحية عطيل . لقد تجنب ماكيللان الحديث إلى الجمهور إلا في أحيان نادرة ، وحافظ

على البعد البارد المخيف لشخصية الطاغية الكاذب الخبيث ، مضيئاً إليه
بعداً سادياً ولمسة من الجنون . وكانت لحظة الذروة في أدائه حين دفعت
به منصة خطابة متحركة إلى منتصف المسرح فأخذ يخطب في جمل
متلاحقة عصبية حادة ما لبثت أن تحولت إلى عواء مرعب ذكرنا بصوت
هتار المعدنى وعوائه المحموم في الأفلام التسجيلية القديمة . لقد احتضن
هذا الممثل المسرح كله في حضوره الباهر فجسد هذا الدور بصورة حفرت
مكاناً في الذاكرة ولن أنساها أبداً .

ماكبيث فى ثيابه القديمة(*)

وهكذا ستمضى بنا الايام حيثما

تزحف بخطى ثقيلة متباطئة

تحملنا من يوم الى يوم وحتى نهاية الزمان

وما كانت كل ايامنا الماضية

سوى شموع على طريق العدم

تهدينا نحن الحمقى الى تراب القبر

بهذه الأبيات المؤثرة تنتهى مأساة ماكبيث التى كتبها شكسبير منذ
حوالى أربعمائة عاما عن قصة اسكتلندية تحكى أن قائدا مغوارا يدعى
ماكبيث يلتقى عند عودته من إحدى المعارك بساحرات ثلاث ينبئنه بأنه
سوف يصبح ملكا . وتلقى النبوءة هوى فى نفسه اذ تنفق وأطماعه الدفينة

(*) مسرحية : ماكبيث ، اخراج جون فريزر ، عرض بريطانى زائر قدم عام ١٩٨٧ .

ويخطط بتشجيع من زوجته لقتل الملك الطيب «دنكان» . وما أن يعتلى العرش حتى يبدأ فى ارتكاب سلسلة طويلة من الجرائم ليؤمن نفسه حتى يعود ابن الملك المقتول ليترد عرش أبيه ويتقم من قاتله .

وقد كان شكسبير بالغ الجرأة حين اختار قاتلا سفاحا ليجعل منه بطلا مأساويا يتعاطف معه المتفرج . ولكن القصة القديمة تحولت فى يديه إلى دراسة نفسية عميقة فى تحليل الشخصية تحت وطأة الندم والشعور بالذنب ، وجعلنا نتعاطف مع القاتل وزوجته فى عذابهما وأرقهما الذى يودى بالزوجة إلى الجنون والانتحار وبالزوج إلى قاع اليأس الوجودى .

وفى إطار النشاط الثقافى المكثف الذى يقوم به المجلس البريطانى فى مصر قدمت لنا فرقة لندن شكسبير هذه المأساة الشعرية الرائعة . ولقد عودتنا الفرق التجريبية التى أتت إلينا من قبل أن نتوقع دائما رؤية اخراجية جديدة للنصوص القديمة ، وأساليب عرض مخالفة لما جرى عليه العرف . ولكن هذه الفرقة فاجأتنا بعرض تقليدى إلى أبعد الحدود ربما هلل له البعض لهذا السبب ! فرغم أن الفرقة تشترك مع الفرق التجريبية الأخرى فى قلة عدد ممثليها (فعددهم سبعة بينهم سيدة واحدة هى هيلارى دريك ، مما يحتم قيام كل ممثل بأكثر من دور) ورغم أن المسرح يظل عاريا طوال الوقت إلا من صليب ضخمة وبعض الحقائق المعدنية التى تستخدم أحيانا كمقاعد إلا أن المخرج «جون فريزر» قدم عرضا ذا صبغة تعليمية مدرسية .

لقد حافظ المخرج على النص المكتوب ولم يحذف إلا مشهدا واحدا هو مشهد قتل زوجة أحد المتمردين على (ماكبيث) وطفلها وذلك لسبب جبرى هو عدم وجود طفل بالفرقة . كذلك حذف جزءا من أحد المشاهد الأخيرة جرى العرف على حذفه لعدم أهميته دراميا . وفيما عدا ذلك قدم لنا النص برمته واختفى تماما وراءه محاولا أن يضع كلمات شكبير بكل صورها وموسيقاها فى المقام الأول دون أدنى محاولة للتدخل بالتفسير أو اثراء الدلالات القديمة فجاءت المسرحية متعة سماعية أو قراءة مجسمة أكثر منها رؤية اخراجية متميزة .

ورغم ذلك فقد أظهر العرض تمكن المخرج من أدواته المسرحية خاصة وأنه اشترك فى تصميم الديكور ، وبرز هذا بوضوح فى قدرته البارعة على خلق الجو المناسب فى مشاهد الساحرات والأشباح وذلك بأفقر الوسائل التى لا تتعدى سحب دخان أبيض انبعثت من جانبي المسرح لتفرق فى طياتها الساحرات ثم لا تلبث أن تنقشح تدريجيا فى اضاءة خافته لتكسبهن شفافية الأشباح . واستخدم المخرج ملاءة هفافة وبضعة عرائس خشبية واطاءة خاصة للإيحاء بالرؤى التى تستدعيها الساحرات من بواطن الغيب . ثم استخدم فانوسا ونفس الملاءة ليجسد مشهد القتل فى الغابة ليلا - على طريقة خيال الظل - وذلك لصعوبة خلق جو الغابة خلقا واقعا .

وعلى اتقانه ودقته يطرح هذا العرض سؤالاً محيراً ينبع من محاولة المخرج - على العكس من التيار السائد - تقديم الكلمة بأقل قدر من التفسير وأكبر قدر من التجسيد المسرحي الأمين . فقد أضفت هذه المحاولة على العرض نوعاً من الحيادية التامة التي جعلته أقرب إلى القطعة المنحفية منه إلى العرض الدرامي الحي .

والسؤال هو : إلى أى مدى يمكن للمخرج أن يمضى فى احترامه للنص دون أن يؤدي هذا الاحترام إلى ضياع الرؤية الإخراجية تماماً . . . وبحيث يأتى العرض تعليمياً لا إبداعياً ؟ . . . وإلى أى مدى يمكن أن يلتحم المخرج مع النص فى صراع يفجر دلالات النص الكامنة والممكنة دون أن يشتمط به التفسير كما حدث فى عروض تجريبية سابقة ؟ !

ما كيث (*)

رغم أن المسرح القومي البريطاني قد خلع عن شكسبير ثيابه الرسمية المستعارة وأخرجه من المتحف منذ أكثر من ثلاثين عاماً ، لا يزال مسرحنا القومي مصرّاً على احتجازه في قلعة الكلاسيكية العتيقة وعلى احترامه إلى درجة إزهاق الروح !

ومشكلة المنهج الكلاسيكي في تناول الشكسبيريات تكمن في أن شكسبير لم يكن كلاسيكياً قط ، بل كثيراً ما انتقده معاصروه لعدم إلتزامه بالقواعد الكلاسيكية في التأليف ، كما فعل الكاتب المسرحي بن جونسون في القصيدة التي رثاه بها ، وكثيراً ما اتهمه النقاد الكلاسيكيون في بريطانيا وفرنسا في القرنين السابع والثامن عشر بالبربرية والهمجية الفنية وذلك رغم اعترافهم بعبقريته الفطرية .

ومن النصف الثاني في القرن السابع عشر وحتى بدايات القرن العشرين ، ورغم انتصار الرومانسيين أمثال شيلي وكيتس والألماني

(*) مسرحية : ما كيث تأليف : وليام شكسبير ، إخراج : شاكر عبد اللطيف ، إنتاج :

المسرح القومي ، قدمت على خشبة المسرح القومي عام ١٩٩٠ .

لسنيج لنزعته الثورية ، خضعت أعمال شكسبير لإعتداءات وحشية وممارسات قمعية في محاولة ترويضها وإلباسها قميص الكلاسيكية ، فخضعت للحذف والإضافة والتعديل والتغيير ، ودفنت تحت ركام ثقيل من المناظر والملابس والمهمات المسرحية ، وكبلت بأنماط الأداء الجامدة (التي انتقدها شكسبير نفسه في مسرحية هاملت على لسان بطله وهو يتحدث إلى فرقة الممثلين الجواله) حتى تبيست أبياتها ، وفقدت مرونتها الدلالية الثرية ، وإيقاعها المتدفق ، وروحها الشعبية الأصيلة ، وعنصر التمرح و «اللعب على المكشوف» المبني فيها - ذلك العنصر الذي يتضح بجلاء في الإفتاحيات والخاتمات التي توجه إلى الجمهور صراحة ، وفي المنولوجات التي تخاطبه بقدر ما تخاطب النفس ، وفي صيغة المسرحية داخل المسرحية التي استخدمها بكثرة ، والإتكاء على فكرة التنكر ، وفي مئات الاستعارات والمفردات التي تحيلنا إلى عالم المسرح والتمثيل .

وفي الستينيات قبض الله أخيراً لشكسبير من حرره من الأغلال الكلاسيكية وذلك حين أنشئت فرقة شكسبير الملكية وتولى أمرها المخرج بيتر هول وفريق من تلامذته التجريبيين النابيين مثل بيتر بروك . ووضعت الفرقة نصب عينها مهمة إنقاذ شكسبير من براثن ما أسماه بيتر بروك بالمسرح القاتل ، وطرحت منهجاً جديداً في تناول الشكسبيريات تحدثنا عنه في معرض الحديث عن زيارة فرقة المسرح القومي البريطاني

لمصر عام ١٩٨٩ . ولا أدري إذا كان القائمون على عرض ماكبث فى المسرح القومى المصرى قد كلفوا أنفسهم مشقة رؤية العرضين اللذين قدمتهما هذه الفرقة - الملك لير وريتشارد الثالث - أو غيرهما من العروض الشكسبيرية التى زارتنا عبر السنين الخمس الماضية مثل الليلة الثانية عشر التى زارتنا فى تجربتين مختلفتين أو حلم ليلة صيف ، أو جمعجة فارغة أو ماكبث نفسها أو الملك لير السابقة التى زارتنا عام ١٩٨٦ .

وليت مشكلة العرض الذى قدمه المسرح القومى عام ١٩٩٠ كانت مجرد مشكلة الإلتزام بالمنهج الكلاسيكى على ضيق أفقه وتزمته وبرودته وعدم صلاحيته تماماً لروح العصر أو لروح مسرح شكسبير التى وصفها الناقد البولندى الشهير يان كوت بأنها روح معاصرة فى كتابة شكسبير معاصرنا . فلو كان المخرج والممثلون قد توفرُوا على فهم النص وقراءة شروحه وتفسيراته النقدية المنوعة كما يفعل البريطانيون أنفسهم ، ونجحوا فى سبر أغواره ، ثم اختاروا عن قناعة صياغة رؤيتهم فى قالب كلاسيكى لما شكونا أو اعترضنا ، فالكلاسيكية قد يكون لها عشاقها ، ونحن لا نطالب بإلغاء مدرسة مسرحية أياً كانت مهما وجدناها منفرة أو قاصرة أو ثقيلة الظل .

لكن مشكلة هذا العرض الحقيقية ، بل ومصيبته ، هى تزييفه للنص دون حياء إما بدافع الكسل أو العجلة التى أفضت إلى «الطسلفة» ، أو

ربما لإقتناص لحظة تاريخية مؤلمة تمر بها والإتجار السياسى الرخيص بها بتقديم نموذج كاريكاتورى ساذج لرئيس العراق من خلال ماكبث . وإذا كانت السخرية من السياسيين أمر مشروع بل ومطلوب فى المسرح ، كما هو مشروع أيضاً بل ومطلوب أن يسعى المخرج إلى إقامة اشتباكات دلالية بين نظام حكم قديم يطرحه نص ما ونظام حكم حديث كما فعل البريطانيون فى عرض **ريتشارد الثالث** ، إلا أن السعى اللاهث وراء السخرية والاشتباك مع الحاضر ينبغى أن تكون محصلته النهائية إثراء النص الأصيل وإكسابه مصداقية مضاعفة كما حدث فى **ريتشارد الثالث** ، لا تزييفه وإهدار قيمته كما حدث فى **ماكبث المصرية** .

وعلىنا أن نتذكر إلى جانب كل الفروق الفنية والجمالية بين العرضين أن عرض **ريتشارد الثالث** حين اختار أن يوحد مجازياً عن طريق الصورة المسرحية المركبة بين بطل شكسبير والطاغية هتلر لم يجانب الصواب ، فلم يكن هذا الملك التاريخى كما صوره المؤلف سوى طاغية دموى ماكر ولم يكن شخصية مأساوية مركبة مثل **ماكبث** .

لقد جرد عرض المسرح القومى المصرى النص من كل دلالاته الفلسفية والوجودية العميقة ، وحوله إلى مجرد قصة طاغية دموى يعتلى العرش غصباً ويسدر فى غيه حتى يهلك . وإذا كان هذا حال **ماكبث** فأين المأساة؟! إن المتفرج لا يملك إزاء مثل هذا الطاغية إلا أن يقول : فى ستين ألف داهية ! إن **ماكبث** القومى ليست مسرحية شكسبير بل القصة

التاريخية التي استقاها شكسبير من سجلات المؤرخ رافائيل هولينشد لينسج عليها مسرحيته - أى أن العرض قد رد العمل الفنى الرائع الذى أبدعه شكسبير إلى مادته الخام الثرية وحول شخصية ماكبث الدرامية المركبة عند شكسبير إلى نمط ميلودرامى للطاغية التقليدى .

إن مأساة ماكبث العميقة ليست مجرد قتل الملك والخوض فى الدماء . إنها فى أحد أبعادها تجسيد مجازى لمأساة آدم الذى أخرجه حواء من الجنة حين اشتهت الثمرة المحرمة . ولو كان المخرج قد انتبه إلى الصور والإحالات الدينية التى يحفل بها مشهد إغواء ليدى ماكبث لزوجها بالقتل - ناهيك عن الاستعارات الجنسية الواضحة المركبة ، بما فى ذلك صورة الحية التى تضى على الجريمة دلالات الخطيئة الأولى والسقوط - لربما أدرك الدلالة الدينية لهذا المشهد وللمسرحية كلها . إن العالم الذى يهوى إليه ماكبث بعد الخطيئة والعصيان هو عالم الفردوس المفقود، عالم آدم وتاريخ البشرية الذى يلوثه الدم منذ البداية بجريمة قتل الأخ لأخيه . ويتأكد هذا المعنى الدينى للمأساة حين يفشل ماكبث فى أن يردد «آمين» عندما يصبح الحارسان فى نومهما «فاليرحمنا الله» . وما صراع ماكبث بعد السقوط إلا صراع مع وعيه بسقطته وسعى لإزهاق روحه التى مازالت تعذبها ذكريات الفردوس المفقود بعد أن هوى إلى أعماق الجحيم المظلمة .

ولم ينتبه المخرج أيضاً إلى البعد النفسى لمأساة ماكبث وهى خيانة النفس والطبيعة والإنقسام على الذات الذى يفضى إلى سعى الذات لتدمير

نفسها ، فجرائم ماكبيث ليست ضد الآخر فقط ، بل هي أولاً وقبل كل شيء جرائم ضد ذاته وسعى انتحارى ، فالمسرحية في أحد أبعادها هي دراسة في تمزق وتفتت نفس بشرية انشрخت حتى الأعماق وانقسمت على نفسها . ويتجسد هذا الإنقسام الداخلى مسرحياً في ثنائية ماكبيث وزوجته التى لا اسم لها سوى اسمه ، فما هي إلا جزء من ذاته المنشطرة ، كما هي ضلع آدم الذى انفصل عنه . ويلح شكسبير على هذا المعنى طوال المسرحية على المستوى اللغوى فى جمل أشبه بـ «رجع الصدى كأن تقول ليدى ماكبيث : «قليل من المال يغسل عنا هذا الاثم» ، فيردد زوجها فى مشهد آخر أن كل بحور العالم لا تكفى لغسل الدم عن يده ، ثم نجد زوجته وحدها تردد فى مشهدها المؤلم الأخير أن كل عطور العرب لا تكفى لتزيل رائحة الدم عن يديها . كذلك يلح شكسبير على هذا المعنى بنائياً فى تبادل الأدوار والإيقاع الشعورى بين الشخصيتين بحيث تخفت وحدة حين تعلو الأخرى . ويصل هذا المعنى إلى ذورة التجسيد الرمزي فى تزامن انتحار ليدى ماكبيث مع منولوج «الغد» الشهير الذى يعلن موت ماكبيث المعنوى . وحتى إذا تغاضينا عن الأبعاد الرمزية للنص وتناولناه على المستوى الواقعى الصرف نجد أن العرض قد فشل بجدارة فى تقديم الشخصيتين المحورين بصورة مقنعة تكشف أبعادهما النفسية المركبة . لقد ظهرت ليدى ماكبيث فى صورة امرأة متمرسة فى الإجرام لا أثر فيها لذلك الشيق العصابى إلى التاج والخنجر (ولاحظ الدلالة الجنسية هنا) أو لذلك

الضعف الخفى الذى تداريه الشخصية فى النص بالمبالغات الكلامية المتشنجة والذى يمهّد لتدهورها التدريجى الذى ينتهى بها إلى الجنون والانتحار . فمأساتها هى أيضاً أنها خانت طبيعتها وحملت نفسها ما لا تطيق .

إن ليدى ماكبث كما قدمتها فردوس عبد الحميد لا يمكن بحال من الأحوال أن يخالجها الندم أو أن يعذبها الضمير ، ولشد ما عذبتنى أنا شخصياً فى مشهد المخدع الذى تحاول فيه أغواء عبد الله غيث بقتل الملك! ففى هذا المشهد الذى يضطرم بالجنس ويلتهب بالدماء فيحول طعنه الخنجري التى ترجوها منه إلى معادل مجازى للفعل الجنسى ، ارتدت فردوس ثوباً أسود وقوراً وحذاء يدق كعبه الأرض فى ثبات وتحلى صوتها بتؤدة ورزانة مغيظة ، ولم يفصح جسدها عن أى درجة من التوتر أو الإنفعال . تمنيت لو أن المخرج جعلها حافية فى ثوب رقيق ودافئة كعهدنا بها ، وتمنيت أيضاً لو أنه استبدل تلك «البوزات» النمطية الباردة التى رسمها حول المخدع الأحمر بحركة متطورة مشحونة تشى بالخطر المحقق بهذين الحبيين الذين يتأهبان للقفز فى فوهة بركان الجحيم ويقفان على حافة الجنون .

ولعل لفردوس عذرها . فلا أعتقد أن المخرج قد قدم لها مفاتيح النص أو نبهها إلى تلك المناطق الذكية التى يتيحها شكيير للمثل (وقد كان هو نفسه ممثلاً) ليستشير خياله فى التفسير وقدراته الإيمائية للتعبير . ويكفى أن نشير إلى منطقة إغماء ليدى ماكبث التى تطرح سؤالاً هاماً :

أكان افتعالاً ؟ أم إغماء حقيقاً ؟ ولماذا فى الحالتين ؟ أو إلى قولها : «لو لم يكن يشبه والدى لقتلته» ، الذى يجعلنا نسأل أهذا حق ؟ أم مجرد عذر تخفى به ضعفها وعجزها عن القتل ؟ إن الإجابة التى تختارها الممثلة تحدد مسار الأداء وإيقاعه الشعورى وتضع عليها عبء إبداع نسيج إيمائى وصوتى يلون الكلمات المنطوقة . لكن هذه المناطق الحساسة ضاعت تماماً من فردوس وسط الصخب والجمعجة الكلاسيكية الفارغة .

ولم يكن أداء عبد الله غيث بأذكى أو أفضل ، فقد كشر عن أنيابه فى البداية وظل مكشراً عنها حتى النهاية ، وضاعت فى تضاعيف وجهه المرید العابس كل ملامح الشخصية . وبالله كيف لوجه متهجم كهذا أن يحمل نفساً تفيض بلبن الرحمة كما تصفه ليدى ماكبث ؟! أما الخطيئة الكبرى فكانت أداءه المتبختر المتحدى الفج لمنولوج «الغد» الذى يعقب انتحار زوجته ويمثل لحظة إشراق الوعى بأبعاد المأساة فى نفس الشخصية ولحظة موتها المعنوى .

والحق أن الترجمة التى اختارها المخرج قد ساهمت بجدارة فى إحباط أية محاولة من قبل ممثلين للنفاذ من حاجزها الصخرى إلى الجمهور أو إلى روح النص الشعرية ودلالاته الخبيثة فكانت الكلمات تنطلق من أفواههم كالأحجار لتصيب الجمهور فى مقتل . ويكيفهم فخراً أنهم حفظوها ولم تنحشر فى حلوقهم كالزلط ! والحق أيضاً أن شاكر عبد اللطيف قد حاول أن يستعيض عن اللغة والتشثيل بالديكور والموسيقى

والاستعراض ليوحى بشيء من روح النص الأصلي ولكن هيهات . كان ديكور زوسر مرزوق على ذكائه وطاقته التعبيرية الواضحة إطاراً جميلاً فارغاً ، وتنافرت الموسيقى الحديثة الطابع مع الأداء الكلاسيكى الصارخ في نشاز واضح ، وجاءت الاستعراضات على جراتها منافية للجو النفسى الذى يغلف لقاء ماكبث بالساحرات - ذلك اللقاء الذى حير الكثيرين وفسره البعض بأنه خيال محموم أو تجسيد خارجى لغوى لحالة نفسية أو حلم جماعى ، فبدلاً من جو الغموض والتشوه والشر وجدنا جواً أشبه بليلة حمراء تبددت فيها جهود نهر أمين وثرى إبراهيم وأحلام الجريتلى المخلصة المستميتة .

لقد كانت نقطة الدفء والإقناع الوحيدة فى العرض هى مشهد أحمد عبد الحليم مع خالد الذهبى وأشرف طلحة فى الجزء الثانى ، لكنها قطرة دافئة صادقة فى محيط ثلجى عريض . وليت المخرج قدم لنا «المسرحية نفسها» كما قام لنا قال فى برنامج العرض المطبوع !

هاملت والخلل وجنون العالم

لا يستطيع كاتب أو ناقد أن يتعرض للمسرح الاليزابيثى دون أن يتوقف برهة عند مسرحية **هاملت** ليتأملها ويعيد تفسيرها حتى بلغت الدراسات التى تناولتها فى الفترة ما بين ١٨٧٠ - ١٩٣٠ ما يربو على الألفين وذلك باستثناء المقالات التى نشرتها الصحف والمجلات . كذلك يندر أن نجد ممثلا عظيما فى تاريخ المسرح تقاعس عن قبول التحدى الذى تمثله الشخصية المحورية فى هذا العمل ولم يحلم بأن يترك بصمته على تاريخها الطويل ، فقد مثلها ريتشارد بيريدج (١٥٧٦ - ١٦١٩) وتوماس بترتون (١٦٣٥ - ١٨٣٣) ودافيد جاريك (١٧١٧ - ١٧٧٩) ، وإدموند كين (١٧٨٧ - ١٨٣٣) ، وحديثا قدم هذه الشخصية سيرجون جيلجود وسير لورانس أوليفيه وكريستوفر بلامر وريتشارد بيرتون وجان لوى باور وغيرهم من عمالقة التمثيل المسرحى فى الغرب . ولم يقتصر تأثير هذه المسرحية على الغرب وحده ، بل امتد إلى شتى أرجاء العالم فقدمت المسرحية على معظم مسارح العالم فى إطارها التاريخى أو فى إطار محلى معدل - كما حدث فى اليابان مثلا حين قدمت المسرحية بأسلوب مسرح الكابوكى . وألهمت المسرحية العديد من الكتاب وأثارت خيالهم

فاستخدموها كالأساطير القديمة أو المسرحيات اليونانية الكلاسيكية ، أى كنقطة انطلاق فى نسج رؤاهم وطرح أفكارهم ، فوجدنا ممدوح عدوان يكتب هاملت يستيقظ متأخرا ، ومحمود أدو دومة يتناولها فى مسرحيته **رقصة العقارب** ، وعباس أحمد يستلهمها فى **مسرحية الناس والأرض** ، ورأفت الدويرى فى **مسرحية الكل فى واحد** وهلم جرا . وكذلك قدمها المخرجون بتفسيرات متباينة عدة .

وقد يكمن سر شعبية هذه المسرحية على مستوى العالم فى تعدد مستوياتها وارتباطها بعدد من الأساطير القديمة الوثنية والقصص الدينية فى الكتاب المقدس ، فالموقف الرئيسى فى المسرحية يتماثل من ناحية مع الموقف الرئيسى فى أسطورة بيت أجا ممنون التى صاغها المؤلف الأخريقى القديم أيسخيلوس فى ثلاثيته الرائعة التى أسماها **الأورستيا** نسبة إلى بطلها أورست . فالموقف فى ثلاثية أيسخيلوس هو موقف ثار إذ يعود الابن أورست إلى وطنه بعد غيبة للتعلم ليجد أمه كليتمسترا قد قتلت أباه وتزوجت عمه وتطالبه الآلهة بإحقاق ميزان العدل وقتل أمه فيغدو الثار واجبا دينيا . ومن ناحية أخرى تستدعى جريمة قتل الأخ التى تنطلق منها الأحداث فى مسرحية هاملت قصة قابيل وهابيل كما ترد فى الكتب المقدسة خاصة وأن شكسبير يشير إلى هذه القصة إشارة مباشرة فى مسرحيته فيجعل كلودياس قاتل أخيه يقارن نفسه بقابيل فى مناجاته لنفسه بعد أن شاهد فعلته الشنعاء تتكرر أمامه فى المسرحية التى دبرها هاملت

فيصف جريمته بأنها تحمل أول وأقدم لعنة عرفتها البشرية وهي قتل الأخ (هاملت ، الفصل الثالث ، المشهد الثالث ، البيت ٣٧) ، ثم يورد ذكر أبي البشرية آدم ، مرتكب الخطيئة الأولى ووالد قابيل قاتل أخيه على لسان حفار القبور الأول مرتين مرة حين يصف حفارى القبور بأنهم «يمارسون مهنة آدم القديمة» (الفصل الخامس - المشهد الأول - البيت ٢٧) ، ومرة حين يقول : «يذكر الكتاب المقدس أن آدم كان حفارا» (نفس المشهد - البيت ٣٣) ، ثم يجعل هاملت فى نفس المشهد يتذكر قابيل حين يرى حفار القبور يطوح بإحدى الجماجم بعيدا فيقول : «كان لهذه الجمجمة يوما لسان ينطق ويغنى . انظر كيف يلقى بها هذا الوغد إلى الأرض حتى ليكاد الفك أن يتحطم ! لكأنها عظم فك الحيوان التى كانت سلاح قابيل فى أول جريمة عرفتها البشرية» (نفس المشهد ، أبيات ٦٩ - ٧١) .

وكما تستدعى جريمة قتل الأخ فى المسرحية قصة آدم وولديه ، فإنها تخيلنا أيضا إلى أسطورة وثنية قديمة هى أسطورة إيزيس وأوزوريس التى تصور قتل ست الشرير لأخيه الطيب أوزوريس وانتقام الإبن حورس من عمه فى نهاية المطاف بمساعدة أمه إيزيس وإله الحكمة توت (أو تحوت) . ورغم أنه من المرجح وأن شكسبير لم يكن يعلم شيئا عن الأسطورة المصرية التى سجلها المؤرخ الرومانى بلوتارك إلا أن اشتباك قصة قابيل وهابيل التى تدور حول قتل الأخ لأخيه مع القصة الشعبية الكلتية

(celtic) الاسكندنافية القديمة التي سجلها كتابه لأول مرة الدنمركى ساكسو جراماتيكا في كتابه تاريخ الدنمرك [Historia Danica] عام ١٢٠٠م - هذا الاشتباك بين القصة الدينية والقصة الشعبية التي تدور حول قتل أخ لإخيه وانتقام ابن القتيل من عمه يولد موقفاً يماثل الموقف المحورى فى أسطورة أورست وفي أسطورة أوزوريس من قبلها ، فيجد القارىء نفسه يربط بين المسرحية وبين هذه الأساطير بصورة تلقائية ، وتلقى كل شخصية من شخصياتها فى خياله بظلال كثيفة موحية . . وأعترف أننى كلما قرأت هاملت أجد شخصية إله الحكمة توت الذى وقف إلى جانب حورس المنتقم تلح على خيالى وأكاد أراها تتجسد أمامى فى ثياب هوراشيو الحكيم صديق هاملت .

وتمتد الإحالة الدينية فى المسرحية من قصة الخلق فى سفر التكوين فى التوراه أو زلة آدم التى تبدأ تاريخ البشرية الموصوم بلعنة الخالق ، إلى قصة وصول مخلص البشرية من آثامها ، السيد المسيح ، الذى يبدأ «العهد الجديد» . وإذا تأملنا عناصر الموقف الرئيسى فى كل من قصة السيد المسيح وقصة هاملت فى المسرحية ندرك تماثلهما المذهل . ففى كل من الموقفين نجد «الأب» (ففى المسيحية يشار إلى الله بلفظة الأب) الذى تخطىء البشرية فى حقه وتخون عهده وميثاقه فتحل عليهم لعنته ، ونجد «الإبن» الذى يعهد إليه «الأب» بمسئولية تطهير العالم وإنقاذ البشرية من اللعنة وافتدائها . إن الأمير هاملت حين يصل إلى الدنمرك يجدها وقد تحولت

إلى بؤرة فساد تهددها الشرور والآثام بالتحلل والفناء ، ويؤكد لنا
شكبير في عدة مواقع وبطرق مباشرة وغير مباشرة أو ملتوية أن الدنمرك
ما هي إلا صورة مصغرة للعالم الإنساني أجمع ورمز شامل جامع له ..
فها هو هاملت يعلن لصديقيه روزنكرانتس وجيلدنشترن أن «الدنمرك ما
هي إلا سجن» فيعقب روزنكرانتس قائلاً : «إذن فالعالم سجن أيضا»
مؤكداً التماثل المجازي بين العالم والدنمرك ، ويعمق هاملت إحساسنا
بهذا التماثل إذ يرد على صديقه قائلاً : «أجل .. سجن ظريف به العديد
من الزنانات والعنابر والأقبية .. أحدها الدنمرك ، وهي واحدة من أسوأ
هذه المعتقلات» (هاملت ، الفصل الثاني ، المشهد الثاني ، آيات ٢٤١ -
٢٤٥) . أضف إلى ذلك أن البلدين الأخرين اللذين تذكرهما
المسرحية وهما النرويج وانجلترا تربطهما بالدنمرك صلات صداقة وتحالف
أو تبعية مما يجعلهما صورة مكررة لها .. بل إن الموقف في بلاط النرويج
يتطابق تماما مع الموقف في بلاط الدنمرك ففي كلتا الحالتين نجد ملكا مات
مقتولا (يقول لنا هوراشيو في بداية المسرحية أن الملك فورتنبراس قد مات
مقتولا على أيدي الملك هاملت وإن ابنه الأمير فورتنبراس يسعى للثأر -
المسرحية الفصل الأول - المشهد الأول - آيات ٨٠ - ١٠٤) ، كما
نجد أيضا أخ الملك / الأب المقتول يجلس على العرش بدلا من الإبن ،
فها هو كلودياس يكشف لنا تماثل وضعه مع وضع ملك النرويج إذ
يقول :

لقد كتبت هذا الخطاب

إلى ملك الترويج ، عم فورتنبراس الصغير ،

لقد أقعده المرض وألزمه الفراش فلا يكاد يعلم شيئا

عما يسعى إليه ابن أخيه

[الفصل الأول - المشهد الثاني - أبيات ٢٧ - ٣٠]

أما إنجلترا فهي تابعة لإدارة كلودياس (أو قابيل) تبعية تامة ، فحين
يود كلودياس التخلص من هاملت يرسل إلى ملك إنجلترا ليقتله ونراه
يخاطب ملك إنجلترا في خياله قائلا :

اقتله يا ملك إنجلترا ،

فهو كالحمى يصطخب في دمائي

وبيدك أنت الدواء . . .

[الفصل الرابع - المشهد الرابع - أبيات ٦٤ - ٦٦]

أما بلدة وتبرج التي يصل منها هاملت في بداية المسرحية فتبدو لنا
في أول الأمر وكأنها معقل الحكمة والفلسفة والمثل العليا . . . وكأنها عالم
البراءة الذي لا يلوثه شيء والذي يناقض تماما عالم التجربة الممثل في
الدنمرك ، أو كأنها موطن الإنسان قبل الخطيئة الأولى التي أسقطته إلى
سجن الأرض والإثم والعنف والفسناء . لكن كلودياس لا يلبث إن ينتظم
هذا المكان الرمزي تحت لواء الدنمرك فتغدو هي الأخرى واحدة من أقبية

العالم الفاسدة وذلك حين يرسل إليها فى طلب صديقين لهاملت هما روزنكرانتس وجيلدنشترن ويوظفهما فى التجسس على هاملت لحسابه .
وكأن داء العنف الضارب فى أعماق العالم قد امتد إلى مناطق المثل العليا فلوثها هى الأخرى فبات الهرب مستحيلا . لقد استخدم شكسبير عن عمد إسم هذه المدينة التى ترتبط بالثورة الدينية البروتستانتية وبالمصلح الدينى مارتن لوثر ، ووظفها لتعميق البعد الدينى فى نصه ، وحولها إلى رمز لأمّل الاصلاح الذى يأتى مع هاملت والذى يتمثل فى هدم النظام القديم .
إن مسرحية هاملت تحمل أصداء أسطورية ودينية واضحة تنفث فيها طاقة إيحائية طاغية فتجد الموقف الرئيسى فيها الذى يماثل بنية الأدوار والوظائف المتكررة فى الحدوتة الشعبية (كما رصدتها العلامة فلاديمير بروب فى تحليله لبنية الحدوتة الشعبية الروسية) يشتبك فى الذهن مع العديد من القصص والحواديت والأساطير الشعبية فتسع دلالاته وتتوالد وتزداد كثافة . أضف إلى ذلك أن المسرحية تطرح عددا من التيمات التى طاردت خيال البشرية منذ بداية الخلق مثل الثأر وزواج المحارم وقتل الأقارب وخيانة الأصدقاء مما يصلها بالتراث عامة صلة وثيقة ويزيد من قدرتها على الإحالة والإيحاء .
ويكفى أن نذكر أن تيمة زواج المحارم التى تتجسد فى المسرحية فى زواج الملكة من قاتل زوجها وأخيه ، وهو زواج محرم فى المسيحية ، قد ألهمت خيال العلامة إرنست جونز مؤلف سيرة سيجموند فرويد ، فاشتبكت مسرحية هاملت فى ذهنه بمسرحية أوديب التى بناها

سرفوكليس على الأسطورة اليونانية القديمة ، كما اشتبكت بنظريات فرويد حول علاقة الطفل الذكر بأمه فوجدناه يخرج علينا بنظرية تفسر المسرحية فى ضوء ولع هاملت الخفى بأمه وغيرته من عمه وأبيه على حد سواء ، أى فى ضوء ما أسماه فرويد «بعقدة أوديب» .

وإذا كان المخزون الأسطوري فى مسرحية هاملت هو أحد أسباب شعبية هذه المسرحية على مدى العصور فإن معالجة شكسبير الفنية الماكرة الذكية لمادته التراثية يمثل سبباً آخر لا يستهان به . وإذا أردنا أن نصف أسلوب شكسبير فى تشكيل مادة مسرحياته المستقاه من مصادر عدة شعبية أو تاريخية أو أسطورية فلن نجد أفضل من كلمات الشاعر والمؤلف المسرحى ت . س . إليوت الذى قال يصف سياسته فى التأليف المسرحى بأنه يختار «شكلاً شائعاً من أشكال الترفيه ثم يخضعه لعملية ابداعية تحوله إلى شكل فنى» . لقد كانت هذه هى سياسة شكسبير أيضاً حين اختار شكل الحدوتة الشعبية وحوله إلى شكل فنى مركب متعدد المستويات ، فلسفى الدلالة فى حلم ليلة صيف ، وحين استخدم شكل التراجيديا العائلية الشائع فأبدع من خلاله مسرحية عطيل ، وحين استخدم شكل الرومانسة فى روميو وجولييت ، أو شكل الهزلية فى الليلة الثانية عشر أو نيلان من فيرونا أو زوجات وندسور المرحات وغيرها من كوميدياته الممتعة الراقية .

وفي مسرحية هاملت اعتمد شكبير فى صياغة مادته على شكل ترفيهى شعبى شاع فى انجلترا فى ذلك الوقت وهو تراجيديا الانتقام التى ستتعرض لها ببعض التفصيل فى الجزء التالى ، وكانت سياسته فى التعامل مع هذا الشكل الترفيهى الفج الشائع هى خلخلة الدلالات التقليدية المرتبطة بهذا الشكل عن طريق زعزعة صورة البطل المنتقم من أساسها ، ثم إعادة تنظيم عناصر الشكل بحيث تتحول «تراجيديا الانتقام» كشكل مسرحى إلى إستعارة شعرية مسرحية لتراجيديا وجود الإنسان - أى إلى معادل مجازى مسرحى لرؤية فلسفية ودينية وسياسية عميقة . لقد كان شكبير مولعاً بتشبيه الحياة بخشبة المسرح كما يفعل فى مونولوج ماكبث الأخير بعد انتحار زوجته مثلاً (ماكبث ، الفصل الخامس ، المشهد الخامس ، أيبا ٢٤ - ٢٦) أو فى حديث بوسبرو فى مسرحية العاصفة بعد الاحتفال بزواج ابنته ميراندا (الفصل الرابع ، المشهد الأول ، أيبات ١٤٨ - ١٥٦) ولقد تناول فاروق عبد الوهاب هذا الملمح الهام فى مسرح شكبير باستفاضة وحساسية ذكية مرهفة فى بحثه الذى تقدم به لنيل درجة الدكتوراه من جامعة منيسوتا الأمريكية . وفى مسرحية هاملت ينطلق شكبير من نفس الاستعارة المحورية فى تعامله مع «تراجيديا الانتقام» وكأنه يقول لنا : «إذا كانت الحياة تشبه خشبة المسرح ، فإن الدراما الإنسانية الدائرة فوق خشبة مسرح الحياة هى أشبه ما تكون بتراجيديا الانتقام فى عنفها ودمويتها وجنونها العبثى وميلودراميتها ! » .

تراجيديا الإنتقام :

يندر أن يجد القارىء فى المسرح الإليزابيثى التراجيديا الكلاسيكية بمعناها الأرسطى ، فباستثناء بعض المحاولات المتفرقة مثل مسرحيتى **كاتيلين وسيجانوس** ، وكان بن جونسون قد كتبهما ليثبت قدرته على الكتابة الأدبية الكلاسيكية المترفعة إلى جانب قدرته على تأليف المسرحيات الجماهيرية الشعبية التى كان يكن لها احتقاراً دفيناً وينظر إليها باعتبارها مسرحيات استهلاكية لكسب العيش - باستثناء بعض تلك المحاولات المتفرقة عزف كتاب المسرح فى مجموعهم عن النموذج الكلاسيكى الأرسطى . وربما كان السبب فى عزوف الكتاب الإليزابيثيين عن القيم الكلاسيكية هو الذوق الشعبى العام لجماهير المسرح الذى كان يتطلب فى العروض المسرحية ثراءً وتنوعاً فى المادة المطروحة وفى عناصر الفرجة والدهشة والإثارة ، وكان يميل إلى مزج الجد بالهزل والضحك وبالبيكاء والنثر بالشعر ، ولم تكن التراجيديا فى نموذجها الأرسطى - كما فسرتة الكلاسيكية الجديدة - الذى يفرض الالتزام بوحدات الزمان والمكان والحدث وبالمنطق العقلانى كما يفرض فصل الأنواع والالتزام بقواعد اللياقة [Decorum] وعدم خلط الشعر بالنثر - لم تكن التراجيديا كما نظر لها نقاد عصر النهضة اعتماداً على أرسطو وهوراس لترضى الذوق الإليزابيثى الجماهيرى .

ولهذا السبب ، ولأن المسرح كان يتوجه بالدرجة الأولى إلى الذوق الشعبي الجماهيري حتى يضمن استمراره وعدم نضوب موارده المالية ، اتجه الكتاب المسرحيون إلى محاكاة نموذج مأساوى كلاسيكى آخر وجدوا فيه ضالتهم وهو نموذج التراجيديا الرومانية كما كتبها عالم البلاغة والشاعر والفيلسوف الرواقى لوسياس أنيوس سينيكا (٤ ق . م - ٦٥ م) .

كان سينيكا معلماً للامبراطور نيرون - حارق روما الشهير - قبل توليه مقاليد الامبراطورية ، وحين صار نيرون امبراطوراً اتخذ من سينيكا مستشاراً له وحاول سينيكا جاهداً أن يكبح جماح نوازع نيرون الوحشية وعطشه للدماء لكن المحاولة أرهاقته بعد فترة وغداً منصبه كريبها إلى نفسه فغادر البلاد عام ٦٢ م ، لكن نيرون سرعان ما انتقم منه فقبض عليه واتهمه بالتآمر ضده وأجبره على تجرع السم كما أجبر الفيلسوف سقراط من قبله فى أثينا عام ٣٩٩ ق.م .

وأثناء حياته كتب سينيكا تسع مسرحيات مأساوية شعرية عالج فيها موضوعات مستمدة من الاساطير اليونانية القديمة سبق أن تناولها كتاب المسرح الاغريقيون ، لكن معالجة سينيكا لهذه الموضوعات جاءت مختلفة عن النموذج اليونانى ، فقد نحى سينيكا منحىً ميلودراميا فركز على عناصر العنف والإثارة من الجرائم الوحشية والأحداث الدموية إلى السحر والأشباح . وفى القرن السادس عشر ترجمت مسرحيات سينيكا إلى الانجليزية فى الفترة ما بين ١٥٥٩ ، ١٥٨١ وصارت فى متناول أيدي

كتاب المسرح ، بينما غابت عن الساحة نصوص التراجيديات اليونانية القديمة ، فغدت هذه التراجيديات الرومانية العنيفة نموذجاً مألوفاً وشائعاً احتذاه الكثيرون في المسرحيات التي عرفت فيما بعد بتراجيديات الانتقام .

وتعد مسرحية جوربوداك التي كتب فصولها الثلاثة الأولى توماس نورتون ، وفصلها الأخيرين ت . ساكفيل ، وقدمها فريق من طلبة القانون عام ١٥٦١ ، تعد هذه المسرحية أول مسرحية إنجليزية من فصيلة تراجيديات الانتقام التي تحاكي النموذج السينيكي . ففي هذه المسرحية يتنازع إينا الملك (جوربوداك) على تقسيم المملكة فيقتل أحدهما الآخر ، فتسعى أمهما الملكة (فيدينا) إلى الانتقام من الابن القاتل وتنجح في قتله ثاراً لأخيه . وفي هذه المسرحية تدور الأحداث الدموية كلها خارج خشبة المسرح وفقاً للنموذج السينيكي بينما تشغل خشبة المسرح الخطب والمواعظ والمقطوعات الوصفية والسردية الشديدة البلاغة .

وفي عام ١٥٨٦ انتقل هذا النوع من المأساة من معاقل المثقفين إلى خشبة المسرح الجماهيري على أيدي الكاتب المسرحي (ترماس كيد) الذي التزم بالنسق السينيكي مع اختلاف واضح ، وهو تصوير كل الأحداث العنيفة والدامية على خشبة المسرح فجاءت مسرحيته التراجيديات الأسبانية أقرب ما تكون إلى أفلام العنف والرعب والإثارة الحديثة في قرنتا العشرين وتمتعت بنفس شعبيتها ونجاحها الجماهيري الواسع . وفي هذه

المسرحية تبلورت الملامح الرئيسية لبنية هذا النوع من التراجيديا والتي
نرصدها فيمايلي :

(أ) جريمة قتل تفضى إلى ←

(ب) ظهور شبح يطالب بالانتقام أو الشر وقد يتكرر ظهوره أثناء

المسرحية ←

(ج) مشروع انتقام يعتمد على المكر والحيلة ويتضمن تنفيذه عادة :

١- إدعاء الجنون أو الجنون الفعلى من جراء الرعب أو التعذيب .

٢- تدخل عوامل مناهضة مشروع الانتقام تفضى إلى تعطيل
مؤقت .

٣- مشاهد تعتمد على الإثارة من جنس ورعب وتعذيب
وجاسوسية ، وجرائم قتل فرعية ، وحبس واغتصاب ،
وعلاقات محرمة .

٤- إعادة تمثيل جريمة القتل فى تمثيلية ناطقة أو صامتة داخل المسرحية
(وقد كان الاسترجاع التمثيلى للجريمة فى مسرحية المأساة
الاسبانية صامتا بينما جاء ناطقا فى مسرحية هاملت) .

(د) إتمام مشروع الانتقام بأكبر عدد ممكن من الضحايا وجثث القتلى .

وقد أدى النجاح الساحق لمسرحية المأساة الاسبانية إلى موجة

تقليد عارمة ، فكتب (كريستوفر مارلو) على نهجها مسرحية يهودى

مالطة عام ١٥٩٢ ، ثم كتب (شكسبير) مسرحية **تايتوس**
أندرونيكاس (١٥٩٤) التي تشتمل على حيكتي انتقام دمويتين وتغتصب
فيها البطلة ، (لافينيا) ابنة (أندرونيكاس) ، ويقطع لسانها بعد أن
تقطع أيديها ، ثم ظهرت معالجة أولى لقصة هاملت مجهولة المؤلف ،
ربما ألهمت شكسبير إعادة تناول القصة ، ولولا أن نص المسرحية هذا
مفقود لأمكنا مقارنتها بمسرحية شكسبير . وعلى نهج هذا النموذج أيضاً سار
كل من (جون مارستون) في **مسرحية انتقام أنطونيو** (١٦٠٠) و
(سيريل تورنر) في **مسرحيته مأساة المنتقم** (١٦٠٧) ثم **مأساة الملحد**
(١٦١١) ، و (جون وبستر) في **مسرحيته الشيطان الأبيض** (١٦١٢)
ودوقة مالفي (١٦١٣ - ١٦١٤) ، وغيرهم ..

وتشير شعبية هذا النوع من مسرحيات الرعب والعنف والإثارة تساؤلاً
هاماً حول إرتباط شعبية هذا النوع بأحوال الفترة التاريخية التي واكبتها ،
وكانت فترة تحول وانتقال من نظام اقتصادي قائم على الإقطاع إلى نظام
يقوم على التجارة ورأس المال ، ومن نظام سياسي يقوم على الملكية المطلقة
إلى نظام تزايدت فيه سلطة البرلمان مع تزايد نفوذ الطبقة المتوسطة ، ومن
نظام ديني كاثوليكي محافظ يعتمد سلطة المؤسسة الكنسية في روما إلى
نظام ديني بروتستانتي يؤمن بمسئولية الفرد مباشرة أمام الخالق ، ومن
نظام أخلاقي وفكري مؤسس على الطاعة العمياء للقيم الموروثة وأولى
الأمر إلى نظام أخلاقي وفكري ينطلق من التساؤل والتشكك .

لقد كانت فترة ظهور «تراجيديا الانتقام» فترة قلاقل وعنف وتوتر تقرب في تحولاتها العميقة من طبيعة القرن العشرين . وربما كان هذا التقارب والتشابه وراء اهتمام بعض المخرجين التجريبيين في القرن العشرين مثل (بيتربروك) بتتاج العصر الإليزابيثي من تراجيديات الانتقام ، لقد تأثر (بيتر بروك) بنظرية الفرنسي (أنتونين آرتو) عن « مسرح القسوة » وحاول تطبيقها في عدد من العروض التي تعتمد على نصوص تنتمي إلى نوع تراجيديا الانتقام ، فقد عام ١٩٥٥ مسرحية شكبير الدموية تيتاس أندرونيكاس وتبعها في نفس العام بمسرحية هاملت ، ثم عاد إلى مسرحيات سينيكا - أبو هذا النوع - عام ١٩٦٨ فقدم مسرحيته أوديب بعد أن كان قد تمكن تماماً من أسلوب مسرح القسوة كما أثبت عرضه الماراساد عام ١٩٦٤ .

هاملت وتراجيديا الإنتقام:

يقول سارتر في مقدمة ترجمته الفرنسية لمسرحية الطرواديات للشاعر اليوناني القديم يوريبيديس : «يلحظ القارئ أن هدف يوريبيديس من استخدام العرف السائد هو تحطيمه ، فهو يقبل العقائد الموروثة التقليدية ليسخر منها». وينطبق هذا القول تماماً على أسلوب تناول شكبير لشكل تراجيديا الإنتقام في مسرحية هاملت ويصفه وصفاً دقيقاً ، فلقد استخدم شكبير هذا الشكل المسرحي استخداماً ساخراً خلخله من أساسه

حين وضع فى قلب مسرحيته بطلاً سلبياً يختلف جنرياً عن صورة المنتقم التقليدى المتعطش للدماء الذى تسيطر الرغبة فى الانتقام على كل حواسه . إن هاملت يعلن زهده فى الحياة وحنينه للموت فور وصوله إلى الدنمرك وقبل أن يعلم شيئاً عن موت أبيه ، فنراه فى أول مشهد له على خشبة المسرح يصيح بمجرد أن يخلو إلى نفسه :

آه لو يذوب هذا الجسد الثقيل .. الثقيل ..

ويتحلل .. يذوب ويتحول إلى قطرات مثل قطرات الندى !

لو أن قانون الخالق الأبدى

لم يحرم قتل النفس .. يا إلهى .. يا إلهى ..

كم تبدو لى الحياة بمشاغلها اليومية .

عملة كتيبة تخلو من البهجة !

[الفصل الأول ، المشهد الثانى ، الأبيات ١٢٩ - ١٣٤]

و حين يلتقى بشبح أبيه ويعلم بجريمة عمه الشنعاء ويعد أباه أن يأخذ بثأره نجده فى نهاية المشهد بتأسى لحاله وينعى حظه العاثر الذى فرض عليه هذه المهمة الكريهة .. مهمة إزالة الجرم وتطهير الدنمرك (أى العالم) من الإثم كما لو كان السيد المسيح فنراه يصيح فى ألم :

لقد أصاب العالم الخلل وأصابتنى اللعنة !
ليتنى لم أولد حتى لا أحمل عبء إصلاحه

[الفصل الأول ، المشهد الخامس ، أبيات ١٨٩ - ١٩٠ -]

وتكاد هذه الصرخة المتألّمة أن تذكرنا بصرخة السيد المسيح على الصليب حين صاح « إلهي .. إلهي .. لماذا تركتني !؟ » .

وعلى العكس من البنية التقليدية لمسرحية الانتقام لا يشرع البطل في وضع خطة محكمة أو تدبير سلسلة من الأحاييل والحيل لتحقيق هدفه ، بل يكتفى بالتظاهر بالجنون والاستغراق في التأمّلات الفلسفية .. ولا ينقذه من خموله إلا وصول الفرقة المسرحية في نهاية الفصل الثاني عن طريق الصدفة البحتة مما يوحي له بفكرة إعادة تمثيل جريمة الملك أمام عينيه ليتيقن من صحة كلام الشبح ، هذا رغم أنه كان قد أعلن لنا في نهاية الفصل الأول تصديقه الكامل له مما يجعلنا نشعر أن محاولة التيقن هذه ليست سوى حيلة نفسية أخرى يلجأ إليها هاملت ليؤجل فعل الانتقام ، وكأنه منتقم رغم أنه ، وكأنه ممثل يرفض أن يعلب الدور المرسوم له في الدراما الدائرة من حوله . ويصعب على القارئ أن يتخيل كيف كان يمكن إنهاء المسرحية لو لم ينشط الملك كلودياس فور تأكده من شكوك هاملت إلى العمل على التخلص منه بمعاونة جاسوسية روزنكرانتس وجيلدنشترن أولاً ثم بمعاونة لايرتيس بعد فشل خطته الأولى . إن

هاملت يرفض أن يلعب دور المنتقم وأن يأخذ بمقاليد الحكمة فى يده حتى قرب منتصف المسرحية حين تحول المسرحية مسارها تماماً فينقلب الملك كلودياس من الضحية المتوقعة - أى المفعول به المتوقع - إلى الفاعل الرئيسى ، ويعقب هذا تحول هاملت عن دور الفاعل المتوقع إلى دور الضحية والمفعول به . ولو تأمل القارئ المسرحية لوجدها تكاد تخلو من الأحداث فى جزئها الأول الذى يلعب فيه هاملت دور الفاعل المتوقع ، بينما تكتظ بالأحداث المتلاحقة اللاهثة فى الجزء الثانى الذى يعقب المسرحية داخل المسرحية ، وهو الجزء الذى يمك فيه كلودياس بمقاليد الأحداث ، ويتحول عن دور الضحية إلى دور الفاعل الرئيسى . وفى هذا الجزء الثانى يأتى هاملت بعض الأفعال ، مثل قتل بولونياس أو تبديل الخطاب الذى يحمله صديقه الخائن إلى ملك إنجلترا فى صحبته ، كما يقبل أن يبارز لايرتيس مبارزة ودية . لكن هذه الأفعال لا تتم عن قصد ولا تسبقها خطة أو تدبير ، فقتل بولونياس يتم بوحى اللحظة دون ترو ، ولم يكن بولونياس هو المقصود بالطعنة على أية حال ، أما الفعلان الآخران فلا يعدوان أن يكونا رد فعل . . أى استجابة دفاعية أو سلمية لفعل دبره وخطط له ونفذه كلودياس .

إن تبادل أدوار الفاعل والمفعول به فى معالجة شكسبير لتراجيديا الإنتقام يفجر بنيتها الداخلية مولداً بنية درامية جديدة . فإذا كان خط سير الحكمة فى مأساة الانتقام التقليدية يتحقق على النحو التالى :

جريمة ظالمة ، ظهور منتقم ، قرار انتقام ، مشروع أو خطة انتقام ،

تعطيل مؤقت ، عودة إلى مسار خطة الانتقام ، تحقق الانتقام .

فإننا ن نجد أن سير الحكمة في مسرحية هاملت يتخذ الشكل التالي :

[جريمة ظالمة ، قرار انتقام ، غياب خطة الانتقام ، بزوغ نزعَة عدمية

في نفس المنتقم تدفعه إلى الرغبة في الهروب والانتحار ، إعادة تمثيل

الجريمة ، قرار انتقام جديد لا تصحبه خطة يفضى إلى قتل خطأ ونفى

المنتقم عن الساحة] ، تحول الضحية المتوقعة (كلودياس) إلى فاعل يخطط

لقتل المنتقم ، عودة هاملت وقد تحول عن دور المنتقم إلى دور الضحية

المتوقعة ومن فاعل إلى مفعول به ، عودة لايرتيس في دور المنتقم وبزوغ

مشروع انتقام جديد هدفه هاملت ، فشل خطة كلودياس الأولى ، اتحاد

مشروع كلودياس ولايرتيس في خطة واحدة ، نجاح مشروع المنتقم

لايرتيس والمخطط كلودياس ، يحقق نجاح خطة الانتقام الثانية، في مفارقة

ساخرة ، تنفيذ قرار الانتقام الأول وهو قتل كلودياس .

إننا نجد أنفسنا من واقع الرصد السابق لمسار الأحداث في مسرحية

هاملت بإزاء حبتين أو مسرحيتين من تراجيديات الانتقام لا مسرحية

واحدة بالإضافة إلى مسرحية من مسرحيات الدسائس والمكائد والمؤامرات .

فالأحداث التي تحدها الأقواس والتي تبدأ بالجريمة وتنتهى بالنفى تمثل

مشروع مسرحية انتقام لا تكتمل لمقاومة البطل لدور المنتقم وغياب خطة

الانتقام ، بينما تمثل الأحداث التي تلى الأقواس مشروع مسرحية إنتقام

تكتمل ، وتتولد من فعل القتل الخطأ الذى يرتكبه هاملت بقتل بولونياس ، وتشتبك مسرحية الإنتقام الجديدة هذه مع مسرحية المكائد التى ينسجها كلودياس للتخلص من هاملت حتى تصل إلى نهايتها وتحقق هدفها . لكنها لا تحقق هدفها المباشر فقط بقتل ضحيتها هاملت ، بل تحقق أيضاً هدفاً آخر وهو إكمال مشروع مسرحية الإنتقام الناقصة بقتل المجرم والضحية كلودياس الذى يغدو مع لايرتيس أداة الإنتقام وسلاحه . لقد تعمد شكسبير أن ينفى عن بطله دور المنتقم فجعله يتردد فى قبول قواعد اللعبة ثم أدخل إلى الساحة مشروع انتقام جديد بمنتقم جديد ، وأعطى فيه بطله (هاملت) دور الضحية ، فبدلاً من أن يكون المخلص / المنتقم تحول إلى المخلص / الضحية الذى يظهر العالم من الإثم ويدفع حياته ثمناً لبزوغ «عهد جديد» - كما فعل السيد المسيح .

لقد التقط شكسبير شكلاً مسرحياً شعبياً فجاً وصهراً فى أتون عبقريته وخلق منه دراما دينية عميقة الدلالة تجسد فى صورة مسرحية التحول الواضح فى الكتاب المقدس عن مبدأ الانتقام والقصاص أو العين بالعين الذى يحكم «العهد القديم» إلى مبدأ التسامح والافتداء الذى يحكم «العهد الجديد» ، وهكذا تحولت مأساة الانتقام فى يديه إلى استعارة مسرحية لتاريخ البشرية الذى بدأ بخطيئة آدم وقتل الأخ لأخيه ولعنة الموت ، وتحول المنتقم التقليدى فى يديه إلى تجسيد مسرحى لفتدى

البشرية الذي رفض النظام القديم وقوضه رغم انتمائه إليه لينفسح المجال لعهد روحى جديد . ومن الجدير بالذكر أن ثنائية المخلص / الضحية لا تقتصر على الدين المسيحي فقط بل نجدتها في العديد من الأساطير والطقوس الوثنية القديمة كما بين (جيمس جورج فريزر) في كتابه القيم **الفنن الذهبى ثم (ليو شنيدرمان)** في كتابه الحديث **العوامل السيكولوجية فى الأسطورة والفولكلور والعقائد الدينية .**

إن سلبية البطل المقصودة وتردده وتساوله وزهده فى لعبة الانتقام وسفك الدماء المتكررة تشكك فى شرعية مبدأ الشار والقصاص وتخلخل بنية مأساة الانتقام لتطرح سؤالاً عن البديل . وتشكل المسرحية فى مجموعها - بشقيها أو حبكتيها اللتين ذكرناهما آنفاً - إجابة هذا السؤال ، فمسرحية هاملت تقول من خلال بنائها المركب أن العدل لا يتحقق بموت شخص واحد أو بالقصاص من جرم فردى .. بل يتحقق بالتضحية التى تدمر النظام الظالم القائم لتفسح المجال لبزوغ نظام عادل جديد . ولا يخفى على القارئ الدلالة السياسية التى تولد من رسالة المسرحية الدينية هذه .. فإلى جانب بعدها الدينى الواضح تحمل مسرحية هاملت بعداً سياسياً هاماً ، وتتضمن إداة سياسية عميقة لنظام الحكم الموروث من العصور الوسطى ، والقائم على تحالف الملكية والمؤسسة الدينية والإقطاع ، حتى ليكاد يصدق عليها ما قاله الناقد المجرى الاشتراكى جورج لوكاتش عن مسرحية أخرى لشكبير هى **مسرحية الملك لير** حين وصفها بأنها نبوءة بانتهاء النظام الإقطاعى .

ولا يتمثل البعد السياسي في مسرحية هاملت في فكرة قتل الملك واغتصاب العرش التي تبدأ بها المسرحية فقط ، أو في التحالف السياسي الواضح بين ملك الدنمرك كلودياس وملكى النرويج وانجلترا الذي أشرنا إليه آنفاً . . رغم أهمية هذا العامل في تدعيم النظم الملكية الرجعية ، بل يمتد البعد السياسي إلى طرح إمكانية الثورة على هذه الأنظمة في المشهد الخامس من الفصل الرابع . فالمشهد يبدأ بجلبة عالية تصيب (كلودياس) بالهلع فيطلب من جنوده حراسة الأبواب ، ويسأل تابعه عن الأمر فيخبره التابع أن (لايرتيس) ، ابن (بولونياس) الذي قتله (هاملت) قد جاء للانتقام من قاتل أبيه وأن خشداً هائلاً من الناس قد انضم إليه . وفي الآيات من ٩٣ إلى ٩٩ يكتسب هجوم الناس على القصر دلالة سياسية واضحة فيتحول الثأر الفردي الأخلاقي إلى ثأر جماعي سياسي - أي إلى ثورة شعبية ، فالآيات تقول على لسان تابع الملك :

يناديه الدهماء بسيلهم .

ويتصرفون وكأن الحياة لم تكن من قبل ، وتوشك الآن على البدء

نسيوا التاريخ والتراث والأعراف .

نسيوا أن الجديد يمتد إلى القديم ولا يقره إلا القديم .

فتراهم يصيحون : «الخيار لنا ، لا يرتيس ملكنا» ؟

فيرتفع الهتاف إلى أعنان السماء مع التصفيق والصياح والقبعات .

ويلوى : «لا يرتيس ملكنا . . لا يرتيس ملكنا» .

لكن هذه الثورة لا تفضى إلى تغيير لأن دافعها الأولى فردى بحث ولأن رأسها هو واحد من أقطاب النظام القديم ، لذلك لا يلبث هذا النظام أن يمتصها ويجهضها حين يطوى كلودياس لايرتيس تحت جناحه . وتمتد إدانة شكسبير للنظام القديم إلى تلك الحروب التى كان الأمراء الأقطاعيون يشنوها بين الحين والآخر لمجدهم الشخصى أو لأسباب فردية بحثه ويدفع ثمنها الشعب من ماله وحياته . وتأتى إدانة هذه الحروب خافتة فى البداية فى معرض حديث كلودياس حين يقول :

لقد كتبنا هذه الرسالة

إلى ملك النرويج ، عم فورتنبراس الأرعن

..... وقد طلبنا منه أن

يأمره بالتوقف فى سعيه ، فرعيته هم الذين يدفعون المال ويمدون هذه

الحملات بالعتاد والرجال

[الفصل الأول ، المشهد الأول ، أبيات ٢٧ ، ٣٠ - ٣٢]

ثم تعلقو نبذة الإدانة فى المشهد الرابع من الفصل الرابع الذى نرى فيه (فورتنبراس) للمرة الأولى ، وهو يعبر بجنوده أرض الدنمرك فى طريقه

إلى بولندا ليشن حرباً طاحنة ليستولى على قطعة أرض صغيرة كانت ملكاً
لأبيه - رغم بعدها الشاسع عن مملكة النرويج ! ويذكرنا شكسبير هنا
بالتحالف السياسى بين الأنظمة الملكية الذى يساند الحروب الاستعمارية
ويدعمها . فها هو فورتنبراس الذى كان ينوى فى بداية المسرحية - كما
علمنا من (هوراشيو) - أن يشن حرباً على الدنمرك انتقاماً لقتل أبيه
واسترداداً لقطعة أرض كان أبوه قد خسرها فى رهان مع الملك (هاملت)
الراحل ، ها هو (فورتنبراس) قد تخلى عن هدفه الأول ، وتخضع لإرادة
عمه الذى يعتلى عرش النرويج ، وقبل التحالف مع (كلودياس) عم
(هاملت) الذى يعتلى عرش الدنمرك ، ووجه حروبه الإقطاعية وجهة
أخرى ، فنجده فى بداية المشهد يقول :

إذهب أيها الكابتن واحمل تحياتى إلى ملك الدنمرك

واخبره أن فورتنبراس ، بعد إذنه

يطلب حق العبور الآمن لقواته على

أرض مملكته كما وعد .

[الفصل الرابع ، المشهد الرابع ، أبيات ١ - ٤]

وبعد خروج (فورتنبراس) يدخل (هاملت) ويسأل الكابتن عن

هوية هذه الحشود وهدفها ، ومن خلال السؤال والجواب ينسج شكسبير

إدانة شديدة السخرية وتعليقاً لاذعاً على هذه الحروب :

هاملت : أيها السيد الكريم ، لمن هذه القوات ؟

الكابتن : لملك النرويج يا سيدى .

هاملت : وإلى أين يقصدون ؟

الكابتن : إلى مكان فى بولندا .

هاملت : من قائدهم ؟

الكابتن : ابن أخ ملك النرويج ، القائد فورتنبراس .

هاملت : هل سيهاجمون بولندا كلها يا سيدى ؟ أم منطقة على

الحدود ؟

الكابتن : إذا أردت الصدق يا سيدى دون زيادة فاعلم .

أنا منحارب لنكسب قطعة أرض صغيرة

لا نفع فيها إلا بالإسم

والله لو عرضوا على أن أستأجرها للزراعة لقاء خمس

دوقيات .. خمس دوقيات

فقط لما قبلت . ولن يجنى منها ملك بولندا أو النرويج

أكثر من هذا لو عرضها للبيع .

هاملت : إذا كان هذا هو الحال فمن المحال أن يخوض البولنديون

الحرب دفاعا عنها .

الكابتن : بل .. لقد أرسلوا حامية إليها وحصونها .

ألفان من الرجال وعشرون ألف دوقية .

لن تكفى للفصل فى أمر هذه القشة .

هاملت : كثرة المال والراحة تفسدان الأمم كالخراج الحفى

الذى يتفجر داخل الجسم ولا يترك أثرا خارجيا يخبرنا

. بسر موت الرجل .

[الفصل الرابع - المشهد الرابع أبيات ٩ - ٢٩]

ورغم أن (هاملت) هنا يعبر عن وجهة نظر اقطاعية صرفة فى هذه

الحروب ويردد ما قاله الفيلسوف نيتشه بعده بقرون عن فائدة الحروب فى

تحقيق الوحدة الداخلية والتماسك ، وعن مضار فترات السلم الطويلة التى

تفسح المجال للصراعات الداخلية على السلطة ، إلا أن شكبير نفسه لا

يدافع عن هذه النظرة بل يوردها ليكشف فسادها فى ضوء حديث الكابتن

البسيط الصادق ، بل وتجمده يورد نقدا لاذعا لهذه الحروب على لسان

هاملت نفسه بطريقة ساخرة مأكرة إذ يجعله فى معرض مناجاته لنفسه

التي تبدو فى ظاهرها وكأنها تمجد هذه الحروب وقائدها (فورتنبراس) -

يجعله يقول :

إننى أخجل من نفسى إذ أرى

الموت يتربص بعشرين ألف رجل وهم يندفعون

سعيًا وراء وهم المجد والشهرة

ويذهبون إلى قبورهم وكأنها فراش وثير ، ويحاربون من أجل قطعة
أرض

لا يتسع سطحها للجيش التي تختصم في أمرها

ولا تتسع بطنها لدفن الأعداد التي ستموت

في سبيلها .

[الفصل الرابع - المشهد الرابع - آيات ٥٩ - ٦٥]

إن النقد السياسي الذي يدمسه شكسبير في ثنايا نصه بمكر وحقق
يدين فكرة البطولة العسكرية بصورة غير مباشرة ويلقى بظلال سلبية
ساخرة على وصول (فورتنبراس) في نهاية المسرحية ليعتلى عرش
الدنمرك بعد أن انهار بلاطها وفيت أسرتها المالكة ونبلاؤها عن آخرهم .
فهذا الأمير لا يعدو أن يكون امتداداً لنفس النظام الفاسد ، وتتناقض هذه
الدلالة السيامية السلبية مع الدلالة الدينية الإيجابية لموت هاملت كما
شرحناها آنفاً مما يضيف قدراً من الغموض على نهاية المسرحية . وكان
(شكسبير) قد أبقى بظلال من الشك والتشاؤم على العهد
الجديد الذي كان يأمل في بزوغه ، وكأنه أراد أن يسخر من نفسه كلما
روادها التفاؤل ، وكأنه كان يود أن يقول أن العهد الجديد لن يسلم من

سفك الدماء طالما بقيت أوهام المجد والعظمة والبطولة التي يشتريها
الحكام بأموال وأرواح وحياة شعوبهم ، وكأنه كان يرسل بصره إلى
المستقبل ليرى العهد الجديد بعد انهيار النظام الإقطاعي الفاسد وقد لوثته
رؤوس الأموال والحروب الاستعمارية التوسعية التي بنت مجد
الإمبراطورية البريطانية المزعوم . فالأمير الفيلسوف المتأمل (هاملت) يهب
عرشه قبل أن يموت . للقائد العسكري المغوار (فورتنبراس) - ذلك الرجل
الذي شبهه (هوراشيو) في المشهد الأول في المسرحية بقاطع الطريق الذي
يود أن يسترد بالقوة ما خسره أبوه بالقانون ، ففي هذا المشهد الافتتاحي
يحكى (هوراشيو) لزميليه (برناردو) و (مارسيلوس) قصة الرهان والتزال
بين الملك (هاملت) والملك (فورتنبراس) الراحلين وكيف كسب الملك
هاملت الرهان وقتل الملك فورتنبراس واستولى على أملاكه وفق العقد
القانوني المبرم بينهما ، ثم يضيف :

والآن يأتي فورتنبراس الصغير

متفجراً بالحماسة والشجاعة التي لم تختبر المارك صلابتها بعد

ويذهب إلى أطراف مملكة النرويج ويجمع من هنا وهناك

عصابة من المغامرين المعدمين

لا يكلفونه سوى طعامهم وشرابهم ويعد بهم عدته

لتنفيذ مشروعه العظموح .

[الفصل الأول ، المشهد الأول آيات ٩٥ - ١٠٠]

والمشروع بالطبع هو غزو الدنمرك للاستيلاء على الاراضى التى
خسرها الملك (فورتبيراس) فى رهانه والتى آلت إلى الامير (هاملت)
بعد وفاة أبيه على أيدي عمه .

لهذا الفارس المغوار يهب (هاملت) عرشه قبل أن يموت ، ويعد
هذا القائد العسكرى بدوره أن يذهب الامير الفيلسوف إلى مثواه الأخير فى
جنازة عسكرية مهيبه وكأنه قائد عسكرى . وهكذا يتحول (هاملت) من
فدية هدفها إنقاذ الأمة من مؤسستها القديمة الفاسدة إلى ريشة فى خوزة
مؤسسة جديدة فى مظهرها وأساليبها ، قديمة فى بنيتها الداخلية . فإذا
كانت مسرحية هاملت تمثل فى أحد مستوياتها نبوءة بانتهاء النظام القديم
الذى يشبهه شكبير بتراجيديا الإنتقام من ناحية وبالعهد القديم الذى
يهيمن عليه « جيهوفا » أو « يهوه » المنتقم من ناحية أخرى ، فإن النبوءة
تحققها الشكوك العميقة والمخاوف المقلقة حول المستقبل .

ولا نستطيع أن نختم الحديث عن البعد السياسى فى مسرحية هاملت
والذى يشكل عنصرا أساسيا فى فهمها دون أن نتوقف عند الشعب -
تلك القوة الصامتة التى نسمع عنها الكثير فى المسرحية ثم نراها للحظات
معدودة تفتح معقل الملك صارخة بحقها فى اختيار حاكمها - « الخيار لنا »
- ثم لا تلبث أن تنسحب عن الساحة بعد أن يحتوى الملك قائدها .

إننا نسمع عن أحوال هؤلاء الناس فى بداية المسرحية حين يسأل
(مارسيلوس) زميله فى الحراسة (هوراشيوا) عن أسباب حالة الطوارئ

التي تسود البلاد فنعلم أن الناس تعمل بالسخرة في بناء السفن ويحرمون حق الراحة يوم الأحد ، بل ويعملون ليل نهار الأمر (الفصل الأول - المشهد الأول - آيات ٧٥ - ٧٨) . وفي الفصل الثالث من المسرحية يذكر لنا (هاملت) في سياق مناجاته لنفسه جانبا من العناء الذي يلقاه أهل البلاد والذي قد يدفع المرء إلى طلب الراحة بالانتحار فيتحدث عن «ظلم الظالمين واحتقار وإهانات الوجهاء المتكبرين / ... وتأخر القضاء في إحقاق العدل / ووقاحة أصحاب المناصب ، والإهانات / التي يلقاها أهل العلم والامتياز على أيدي السفهاء من أهل السلطة » (الفصل الثالث - المشهد الأول - آيات ٧١ - ٧٤) . ومن الغريب أن (هاملت) الذي يدرك تماما هذه المعاناة ويستطيع بحكم موقعه في الدولة أن يعالج أسبابها يقف موقفا سلبيا إزاءها ويكتفى بأن يتأملها كمبرر للانتحار في مونولوجه الفلسفي هذا ! وكأن الفلسفة والتزعة التأملية في هاملت قد امتصت تماما قدرته على الفعل الإيجابي فانغلق على نفسه في دائرة ذاتية العقيمة وهمه الفردي . وما يزيد دهشتنا من موقف (هاملت) هذا الذي يدينه شكسبير ضمينا أن الشعب يحب هذا الأمير حبا جما ، ويشكل القوة التي تحول بينه وبين رغبة عمه في البطش به ، فالملك يعترف لـ (لايرتيس) أنه لم يقو على محاكمة (هاملت) وعقابه علنا بعد قتله (بولونياس) وذلك خوفا من حب الناس للأمير . فما هو يقول :

أما الدافع الثاني

الذى منعى من محاكمته محاكمة علنية
فهو الحب العظيم الذى يكنه العامة له
كانوا سيغمسون أخطاءه فى مياه عواطفهم
فيحولونها تماما عن طبيعتها كما يتحول الخشب إلى أحجار
فتبدو العيوب محاسن . وجدت إن سهامى
لن تقوى على مواجهة تلك الريح العاتية
بل سترتد إلى جينى حين أطلقها
بدلاً من أن تصيب مرماها .

[الفصل الرابع - المشهد السابع - أبيات ١٦ - ٢٤]

لا يملك من يقرأ هذه الأبيات إلا أن يعجب ويتساءل عن سبب
عزوف (هاملت) عن استثمار هذا التأييد الشعبى الجارف ، ولا يملك إلا
أن يدين فرديته العقيمة خاصة وأن هذا الشعب قد أثبت تدمره بحكم
(كلودياس) إثباتا فعليا فى مشهد سابق حين التف حول أول قيادة تثور
على الملك وتهاجم قصره - أى حول (لا يرتيس) - وصرخ مطالباً
بحق اختيار حاكمه .

وتتدخل فئة من فئات الشعب مرة أخرى لإنقاذ (هاملت) من
شباك (كلودياس) القاتلة حين تقوم فئة من القراصنة الذين يهاجمون

سفن الملك بإنقاذه مقابل جميل يعد أن يسديه لهم ويحملونه فى سلام إلى أرض وطنه مرة أخرى فيثبت هؤلاء اللصوص أنهم أكثر رحمة به من عمه نفسه (انظر خطاب هاملت إلى هوراشيو فى الفصل الرابع - المشهد السادس - السطور ١١ - ٢٥) وفى المشهد الأول من الفصل الخامس يلتقى هاملت باثنين من أفراد الشعب البسطاء هما حفارا القبور . ويضع شكسبير على لسانيهما نقدا ساخرا لاذعا للامتيازات التى يتمتع بها الأغنياء ، فبعد أن يتناقش الاثنان حول موت أوفيليا وهل كان انتحارا يحرمها من طقوس الدفن المسيحية أم موتا طبيعيا يقول الحفار الثانى :

أتريد كلمة الحق ؟ لو لم تكن السيدة من النبلاء لما سمح لها بالدفن
كالمسيحين .

فيرد الأول :

فعلا .. أنت محق فى هذا . أليس من المؤسف أن يضم
الوجهاء إلى امتيازاتهم العديدة فى هذا العالم حرية التخلص من
حياتهم أيضا بالغرق أو الشنق دون عقاب ؟

[الفصل الخامس - المشهد الأول - سطور ٢١ - ٢٥]

وتطفو السخرية من الفساد بين الحين والآخر فى حديث حفار القبور
الأول إلى هاملت فى بقية المشهد فها هو يرد على سؤال هاملت عن الزمن
الذى تستغرقه الجثة حتى تتعفن قائلا :

إذا لم يكن الرجل قد تعفن في حياته فقد يصبر عليه العفن في القبر ثمانى أو تسع سنوات . لكننا هذه الأيام نجد العديد من الجثث التى شيعت عفنا قبل الموت وتفوح رائحتها قبل أن توسدها التراب .

[الفصل الخامس - المشهد الأول - سطور ١٤٩ - ١٥١]

بنية المسرحية ومقولة الخلل :

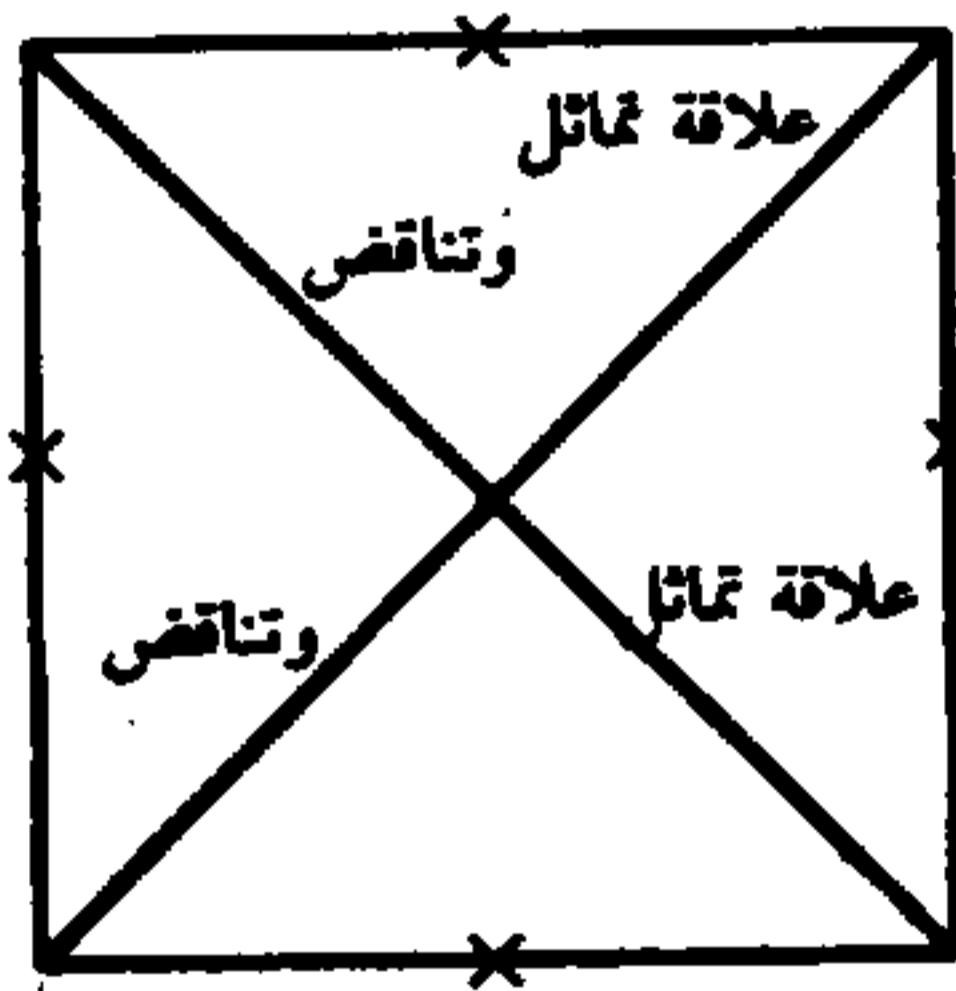
يتشكل البناء الدرامى فى مسرحية هاملت وفق مبدأ حاكم مهيمن يتنظم كافة عناصر النص من أحداث وشخصيات وأفكار ، وهو مبدأ الانعكاس الذى يخلق صورة مزدوجة تشتمل على عناصر التماثل والتناقض فى آن واحد . فإذا نظرنا إلى المسرحية فى مجموعها وبسطانها إلى وحداتها الرئيسية نجدها تتكون من :

- ١- جريمة قتل حقيقية تمت فى الماضى يسردها علينا الشبح وعلى هاملت باستفاضة شديدة .
- ٢- مشروع انتقام خيالى بطله هاملت لا يتحقق فعلا بل يظل فى حيز الخيال .
- ٣- جريمة قتل تمثيلية تتم فى الحاضر أمام عيوننا ونحاكى الجريمة المبدئية تماثلها لكنها تناقضها ، فهى انعكاس وهمى فى الحاضر لما وقع حقيقة فى الماضى ، وإن كان قد وصلنا عن طريق السرد الوصفى الذى لا يخلو من عنصر فى .

٤- مشروع انتقام فعلى بطله لا يرتس يحاكى مشروع هاملت ، فهو انتقام ابن من قاتل أبيه لكنه يناقضه فى طبيعة ، الجريمة فالجريمة الأولى كانت مقصودة مدبرة واعزها الطمع والخيانة ، أما الثانية فكانت قتلا عن طريق الخطأ . وبينما لم يكتمل مشروع هاملت يكتمل مشروع لايرتس ويتحقق فعلا .

وهكذا نجد أن الوحدة الثالثة تحاكى الوحدة الأولى ، كما تحاكى الوحدة الرابعة الوحدة الثانية ، وكان النص هو فى حقيقة الأمر وحدتان رئيسيتان تحاكى كل منهما الأخرى وتمائلها وتعكسها رغم عناصر التناقض بينهما . ويمكننا تصور بنية المسرحية على النحو التالى :

مشروع انتقام لا يكتمل



جريمة قتل حقيقية

جريمة قتل تمثيلية وهمية

مشروع انتقام يكتمل

التي يسميها هاملت « المصيدة » تمثل مركز القلب في المسرحية - أي في الفصل الثالث - بينما يبدأ التمهيد لها منذ وصول الممثلين إلى القصر في نهاية الفصل الثاني . ويلفت شكسبير نظر القارئ إلى أهمية هذه الوحدة من المسرحية ، وإلى مبدأ الانعكاس الذي تجسده ، والذي يحكم بنية نصه كله ، حين يجعل هاملت يخاطب الممثلين قبل تقديم المسرحية محثاً إياهم على الأداء الطبيعي فيقول : « إن أي مبالغة تبتعد بنا عن هدف الفن التمثيلي الذي كان دائماً قديماً وحديثاً أن يجعل صورة الحياة والطبيعة تنعكس على مرآة الفن » (الفصل الثالث - المشهد الثاني - سطور ١٩ - ٢١) لكن العلاقة بين الفن والواقع في هذا النص كما تبين (أن رايتز) بثقب نظر نقدي عميق « هي علاقة متبادلة ، فإذا كان الممثل يعكس الواقع في مرآة الفن ، فإن الواقع بدوره لا يلبث أن يحاكي الفن » .

إن المسرحية داخل المسرحية في هاملت تمثل نقطة التحول العكسي السافر في الأحداث والأدوار ، وهي أيضاً لحظة انبلاج بنية النص وبرزوغ مبدئها الحاكم إلى السطح ، أي مبدأ الانعكاس . وينتظم هذا المبدأ عناصر النص كلها في مجموعة من الانعكاسات التي تجعله أشبه بصالة المرايا المعوجة ، فجريمة كلودياس تعكسها مسرحية « المصيدة » التي يقدمها الممثلون في مرآة الفن ، ثم نجدتها تتكرر في قصة قابيل وهايل التي تشير إليها المسرحية صراحة ، ثم تتكرر بصورة باهتة في جريمة قتل الملك

هاملت لملك النرويج فورتنبراس الذى يعد أخا له بحكم المنصب . بعد ذلك نجد وضع الأمير هاملت فى بلاط الدنمرك يحاكى ويعكس وضع الأمير فورتنبراس فى بلاط النرويج ، فكلاهما قُتل أبوه وأعتلى عمه العرش حارماً آياه حقه الشرعى . ويتنظم هذا التماثل القوى عنصر التناقض الوحيد بين الموقفين ، وهو مرض عم فورتنبراس الواضح وصحة عم هاملت الظاهرة التى تخفى مرضه الروحى ، فيغدو مرض الأول الجسمانى الملموس رمزا لمرض الثانى الروحى الخفى . ويولد هذا الرمز سلسلة من الصور الفنية تدور فى فلك المرض الداخلى الخبيث وتشمل كافة شخصيات المسرحية ، وكان مرض كلودياس الروحى الخبيث قد انتشر كالوباء إلى الجميع ، فها هو كلودياس يصف هاملت بأنه كالحمى الخبيثة التى تسرى فى دمه [الفصل الرابع - أبيات ٦٥ - ٦٦] وها هو هاملت يشبه الوفرة والسلام « بالخراج الخفى الذى ينفجر داخل الجسم ولا يترك أثرا خارجيا » [الفصل الرابع - المشهد الرابع - أبيات ٢٧ - ٢٩] ، وها هو يبحث أمه على ألا تخدع نفسها وتوهمها أن حديثه عن ذنبها مصدره الجنون فيقول لها : « لا تضعى هذا المرهم الزائف المريح على جرح روحك / ... لسوف يكسو الجرح المتقيح بطبقة من الجلد تغطيه / لكن العفن المنتن سيحفر طريقه إلى الداخل وينشر عدواه فى الخفاء » [الفصل الثالث - المشهد الرابع - أبيات ١٤٦ ، ١٤٨ ، ١٥٠] . وها هى الملكة جرتورد [فى الفصل الرابع - المشهد الخامس - البيت ١٧]

تصف «روحها» بأنها «مريضة» عليلة ، وها هو حفار القبور الأول يعلن - كما أشرنا آنفا - أن بعض الأجساد تتعفن وهي مازالت على قيد الحياة، ويعود كلودياس إلى صورة المرض الخبيث بعد أن يعلم بموت بولونياس ويلوم نفسه لأنه ترك هاملت حرا طليقا بدافع من حبه الشديد له كما يدعى أمام الملكة فيقول : « لقد سلكت سلوك صاحب المرض الخبيث / الذى أراد أن يقيه سرا فتركه يرعى فى جسده / حتى أتى على عصاره حياته » [الفصل الرابع - المشهد الأول - أبيات ٢١ - ٢٣] ، وتلح صورة المرض على خياله مرة أخرى فى مشهد تال حين يؤكد لنفسه ضرورة التخلص من هاملت قائلا : « إن الأمراض الميئوس من شفائها لا بد وأن نجد لها علاجا جذريا » [الفصل الرابع - المشهد الثالث - أبيات ٩ - ١٠] .

وفى بداية المسرحية يعكس فورتنبراس - الإبن الذى يسعى إلى الانتقام - شخصية هاملت فى دور الأبن المنتقم بينما يعكس هوراشيو شخصية هاملت فى دور المفكر المتأمل دارس الفلسفة ، ثم يعكس لايرتيس شخصية هاملت فى دور الإبن المنتقم مرة أخرى فى الجزء الثانى من المسرحية ، وإذا كان هاملت يلجأ إلى فن التمثيل ليكشف حقيقة جرم عمه فإن بولونياس بدوره ، وفق مبدأ الانعكاس ، يلجأ أيضا إلى فن التمثيل ليكشف حقيقة جنون هاملت فيخطط تمثيلية لقاء ابنته أوفيليا بالأمير بينما يلعب هو والملك دور المتفرجين ، فيختفيا وراء الستار لمراقبة

المشهد . وتسفر المسرحية هنا عن إثارة شكوك الملك فيبدأ خطته في التخلص من هاملت وهو يعلن : « أن الجنون في حالة العظماء لا ينبغي إهماله » [الفصل الثالث - المشهد الثاني - البيت ١٨٧] .

وإذا كان هاملت قد قرر في بداية المسرحية أن يدعى الجنون ويمثله [الفصل الأول - المشهد الخامس - الأبيات ١٧١ - ١٧٢] فإن جنونه الزائف لا يلبث أن ينعكس في مرآة جنون أوفيليا الحقيقي . ويشترك جنون هاملت وأوفيليا في خاصية هامة هي «الحكمة» . فها هو بولونياس يقول لنفسه أثناء حديثه مع هاملت : «قد يكون حديثه هذا هذيان مجنون ، لكن به منطق ومنهج ، [الفصل الثاني - المشهد الثاني - السطر ٢٠٥] ، كذلك يعلن الملك بعد لقاء هاملت بأوفيليا : « إن حديثه قد يفتقد إلى المنطق بعض الشيء لكنه لم يكن هذيان مجنون » [الفصل الثالث - المشهد الأول - أبيات ٦٢ - ٦٣] . أما أوفيليا فنجدها أشبه بالدمية قبل أن تفقد عقلها . . فهي تبدو وكأنها تفكر برأس أبيها وأخيها ، وترتكز إليهما في كل شيء ، ولهذا ينجح أبوها في إفسادها وتحويلها إلى جاسوسة تعمل ضد حبيبها ، بعد أن نجح في إبعادها عن هاملت بحجة أن حديث الحب ليس إلا شبكة صياد شهوانى يود أن يقتنص فريسته لينال غرضه منها ، وبعد أن نصحها بأن تتاجر بجسدها وتمارس التمدل حتى تحصل على أعلى ثمن ممكن لمواطنيها [الفصل الأول - المشهد الثالث - أبيات ١٠١ - ١٣١] . وحين يموت بولونياس تفقد أوفيليا

عقلها المدبر الذى يفكر لها ويخطط وفقا لمنطق الواقع الفاسد ، فتنفصل عن هذا الواقع - أى تجن ، وتنسحب إلى عالم الأزهار والطبيعة الحرة ، وتخلع ثياب البلاط وقيوده وترتدى ملابس البسطاء ، وتتغنى بأناشيد العشق الحرة المتحررة ، وتكتسب فى جنونها حكمة وثقب نظر وشفافية رؤية لم تتمتع بها من قبل فتغدو خطراً على الآخرين ، فها هو هوراشيو ينصح الملكة جرتروود بمقابلتها قائلاً :

إنها تذكر أباهما كثيراً ، وتقول أنها قد علمت

أن العالم يمتلئ بالحيل والألاعيب ، ثم تتحنن وتخبط صدرها

وتركل كل ما تلقاه فى طريقها . إنها تتحدث بكلمات غامضة

لا يكتمل معناها . . إن حديثها لا يعنى شيئاً فى حد ذاته

لكن عفويته وتلقائيته تدفع السامعين

إلى ربط اشاراته المتناثرة فيبدءون فى تخمين معناه

ويعيدون ترتيب كلماتها لتناسب أفكارهم

والحق أن الغمزات واللمزات والإيماءات والإشارات التى تصاحب

حديثها

كفيلة بأن تجعل البعض يظنون أن فكرة ما

ليست واضحة ، ولكنها شديدة الأسى ، تلح عليها

من الأفضل أن تتحدثنى إليها وإلا فربما نثرت

تكهانات باللغة الخطورة فى النفوس التى تميل إلى سوء الظن .

[الفصل الرابع - المشهد الخامس - الآيات ٤ - ١٥]

وتنصاع جرتروود لنصيحة هوراشيو ، ولا يلبث شكبير أن يفسر لنا ما غمض علينا فى نصيحة هوراشيو إلى الملكة ، ويكشف لنا عن حقيقة الإشارات الغامضة التى تلقىها أوفيليا ، فندرك أنها تتعلق بموت الملك هاملت ، زوج الملكة السابق ، الذى تلوم أوفيليا الملكة على موته لوما خفيا فى ثنايا أغانيها . إن أول جملة تنطق بها أوفيليا بعد دخولها هى سؤال غامض قد يشير إلى جرتروود ، أو إلى ملك الدنمرك إذ يقول : « أين جلالة الدنمرك الرائعة ؟ وترد الملكة قائلة : « كيف حالك الآن يا أوفيليا » فتجيبها أوفيليا بأغنية غامضة أيضا لكنها تحمل إشارة خفية إلى خيانة جرتروود وتقلبها فكلماتها الأولى تقول :

« كيف لى أن أعرف حبيبك الحقيقى

من بين الآخرين ؟ »

وحين تسألها جرتروود عن معنى أغنيتها تطلب منها أوفيليا أن تتبه

وتجيبها بأغنية أخرى دالة تقول :

لقد مات ورحل يا سيدتى

لقد مات ورحل »

[الفصل الرابع - المشهد الخامس - آيات ٢١ - ٢٤ ، ٢٧ - ٣٠]

وتحمل كلمات أوفيليا دلالة مزدوجة ، فالبرغم من أنها تشير إشارة مباشرة إلى أيها المقتول بولونياس إلا أنها أيضا - فى ضوء تحذير هوراشيو لجرترود وحيث أن أوفيليا توجهها إلى جرترود - تحمل إشارة خفية إلى الملك المقتول هاملت .

وتتجلى حكمة أوفيليا فى جنونها مرة أخرى فى نفس المشهد حين توزع زهورها على الحاضرين فتعطي الملك كلودياس زهورا تحمل دلالات التناق والرياء [Fennel] وزهورا ترمز إلى معنى الخيانة [Columbines] بينما تهب الملكة نبات السذاب [Rue] الذى يرمز إلى الندم والحزن ، والذى كان يستخدم فى بعض الطقوس الدينية لتطهير الأثمين ، والذى يرتبط بيوم الأحد أى يوم العبادة . وبعد أن تعطي أوفيليا الملكة بعض هذا النبات تضيف أنها ستحتفظ ببعض أوراقه لنفسها ، ثم تنبه الملكة إلى تماثلهما فى حالة الأسى واختلافهما فى حالة الإثم حين تقول : « ستحمل كل منا هذا النبات لسبب مختلف » . إن أوفيليا تستخدم لغة الزهور استخداما رمزيا لتقول من خلالها الكثير ولهذا نجد لايرتيس يصيح بأنها « تتكلم الحكمة فى جنونها » .

[الفصل الرابع - المشهد الخامس - السطور ١٧٤ - ١٧٨]

وقبل أن ينتهى هذا الفصل من المسرحية ، وبعد أن اكتسبت أوفيليا الحكمة فى جنونها ، واكتشفت حقيقة واقعها بعد أن زالت عن عينيها وعقلها الغشاوة التى كان يمثلها بولونياس بمنطقة التجارى الفاسد - بعد أن تنفصل أوفيليا عن واقعها المختل (وما الجنون إلا انفصال عن الواقع وتمرد على منطقته) وترى الحقيقة حتى تموت .. فجأة .. ودون مقدمات . والحق أن موت أوفيليا المفاجيء هذا قد حيرنى كثيرا ، وظل السؤال يطارنى زمنا : لماذا ماتت أوفيليا ؟ وهل هناك تبرير منطقى لموتها الجسدى بعد جنونها من داخل النص بعيدا عن أهواء الكاتب وإرادته التعسفية ؟ وذات مساء لاحت الإجابة إذ وجدت جملة لكلودياس ترد إلى ذهنى وأنا أفكر فى أوفيليا ، وهى الجملة التى تقول بأن جنون أهل المكانة العالية لأمر خطير لا ينبغى إهماله أو السكوت عليه ، وهى الجملة التى نطق بها وهو يعلق على جنون هاملت وتبعها باتخاذ خطوات فعلية لتصفيته ، وفجأة وجدتنى أتساءل : هل كان موت أوفيليا انتحارا أم حادثة أم جريمة قتل ؟ إن شكسبير يلح على موضوع موت أوفيليا إلحاحا واضحا فى المشهد الأول من الفصل الخامس ويبرز هالة الغموض التى تحيط بموتها . أو كان هذا الإلحاح مقصودا لينبهننا إلى ضرورة تأمل موت أوفيليا التى صارت خطرا على النظام علنا نهتدى وحدنا إلى حقيقته دون حاجة إلى التصريح من جانبه ؟ إننى فى مجال التحليل النقدى لا أستطيع أن أذهب فى هذا الطريق أبعد من حدود التكهن والتخمين .

لكنتى أعلم تماما أننى لو كنت بصدد إخراج هذه المسرحية لما ترددت لحظة واحدة فى تفسير موت أوفيليا تفسيرا واضحا ، والقاء تبعته على أكتاف النظام الذى غدت خطرا عليه ، خاصة وأن الشاعرية المفرطة المبالغة التى تسم وصف الملكة جرتروود لموتها تثير الريبة الشديدة ، وتحمل رنة زيف واضحة ، إذ يتبدى الحادث على لسانها كصورة مسرحية مصنوعة أولوحة مرسومة ، تحمل مغالطات واضحة كما يبين (برنارد لوت) الذى ينكر إمكانية أن تحمل ثياب أوفيليا جسدها طافياً فوق سطح الماء فترة من الزمن ريشما تنتهى من أغنيتها الحزينة ، ثم يتساءل : « إذا كانت الملكة قد شاهدت كل هذا لماذا لم تفعل هى أو الآخرون الذين شاهدوه شيئا لانقاذ هذه الفتاة التى توشك على الغرق ؟ » . ويدفعنا شكسبير دفعا إلى التشكك والتأمل فى موت أوفيليا مرة أخرى إذ يجعل النفس المنوط بمراسم دفنها يعلن صراحة أن « موتها مشكوك فى أمره » .

[الفصل الخامس - المشهد الأول - البيت ٢٠٨]

وإذا كانت جرتروود وراء قتل أوفيليا - أو على الأقل شريكة بالمعرفة فيه - أو لا يجعلنا هذا نتساءل عما إذا كان هذا قتلا للنفس فى صورة الآخر . لقد وجدت أوفيليا نفسها مع جرتروود رمزيا من خلال نبات الحزن والأسى والندم ، فهل قتلت جرتروود نفسها الخاطئة فى أوفيليا ، ضميرها المتيقظ . لقد تنبه (نورمان هولاند) إلى حقيقة التشابه بين جرتروود وأوفيليا ، فهما المرأتان الوحيدتان فى المسرحية ، وهما تشتركان

رغم انتمائهما إلى جيلين مختلفين في صفات واضحة ، فكلتااهما تحتاج رجلا تعتمد عليه وتركن إليه ، وكلاهما تمثل قوة من قوى الطبيعة الفطرية ، بينما تتصل أوفيليا بعالم الأزهار والنبات تتصل جرتروود بعالم الغرائز والحسوان عن طريق الصور الشعرية ، بل إننا نكاد أن نرى في أوفيليا صورة جرتروود في شبابها ، ونرى في جرتروود صورة لما كان يمكن أن تكون عليه أوفيليا لو أنها لم تجن وتمت . إن جرتروود هي إنعكاس جزئي لأوفيليا والعكس صحيح ، ولهذا يصح لنا أن نتساءل عما إذا كانت جرتروود قد قتلت براءتها بقتل أوفيليا ؟

لقد نزع هاملت عن جرتروود قشرة الوهم الواقعية بقسوة في مواجهته لها ، فعرى جرمها بسلاح مرآة الفن كما فعل مع عمه كلودياس . فوجدناه يواجهها برسمين أحدهما لأبيه والآخر لعمه فيكشف لها من خلال انعكاس كل صورة في مرآة الأخرى عن حسنات الواحد وسوءات الآخر ، كما يكشف لها خيانتها . إن هاملت يجبر جرتروود على الجلوس حين تحاول الفرار قائلاً : « هيا .. هيا .. اجلسي .. لن تتحركى من مكانك / حتى أمسك لك بمرآة / تكشف لك خبايا نفسك » ثم يعرض عليها صورة أبيه وصورة عمه اللتين تكونان معه مرآة الفن التي تكشف خبايا الواقع وتظهر حقيقة ، وبعد أن تفضح مرآة الفن - وهو فن الرسم في هذه الحالة لا فن المسرح - بعد أن تفضح مرآة الفن خيانة جرتروود نجدها تصرخ ضارعة : « كفى يا هاملت .. أتوسل إليك / لقد

وجهت بصرى إلى أعماق نفسى فرأيت هناك بقعا سوداء لا يمكن أن
تنمحي / دون أن تترك أثرا .

إن جرترود تموت معنويا فى هذا المشهد فهى تقول : « إن هذه
الكلمات تخترق أذنى كالحناجر » ثم تعلن أن هاملت « شطر » قلبها
« شطرين » ، ويطلب منها هاملت أن تحتفظ بالجزء الخير منه وترمى الجزء
الفاسد ، لكنها تؤكد أنها ماتت نفسيا إذ تقول قرب نهاية اللقاء :
« اطمئن . . إذا كانت الكلمات أنفاس ، وكانت الأنفاس تعنى الحياة ،
فلم يعد بى حياة لأن أتففس شيئا مما قلته لى » .

[الفصل الثالث - المشهد الرابع - الأبيات الواردة فى سياق لقاء

هاملت بأمة ١٩ - ٢١ ، ٥٥ ، ٨٩ - ٩٢ ، ١٥٧ ، ١٥٨ - ١٥٩ ،

[١٩٨ - ٢٠٠]

إن انقسام جرترود المعنوى إلى قسمين - أو انشطار قلبها إلى
شطرين - هو تعبير مجازى عن صورتها المزدوجة التى تطرحها المسرحية
فى ثنائية جرترود / أوفيليا التى تمثل فيها أوفيليا عنصر الشباب والبراءة
والصدق . ولاشك أن انتحار أوفيليا أو قتلها يحاكى ويعكس انتحار
جرترود أو قتلها المعنوى فى لقاءها بابنها . لكن جرترود فى المسرحية لا
تتبع نصيحة أبها بل تهرع إلى الملك بحثا عن العثمانينة وتخبره بقتل
هاملت لوزيره بولونياس وجنونه الشديد . فرغم أن هاملت قد نصحها
بالأ تحاول إراحته ضميرها عن طريق الاعتقاد فى جنونه إلا أنها تفعل

ذلك تماما . . . وهي بعد ذلك تقاوم مقابلة أوفيليا وتعلن أن روحها «مريضة» . . . وحين يتم اللقاء نجده انعكاسا خافتا ماكرا لمواجهة هاملت لجرتروود ، يحمل رنة الاتهام نفسها ، وإن تخفت في ثنايا الأغنيات والحديث الرمزي عن الورود . أو نستبعد إذن أن تقتل جرتروود نفسها مرة أخرى في أوفيليا بعد أن قُتلت معنويا وروحياً في لقاءها بهاملت - أن تقتل براءتها وشبابها وضميرها الحى الذى تمثله أوفيليا - أن تتحرر بقتل أوفيليا ؟

وينتظم مبدأ الانعكاس ، فى ثنائية متعارضة أخرى ، ثورة لايرتيس التى يؤمها «الرعاع» كما يسميهم تابع الملك ، و ثورة فورتنبراس التى قوامها « المغامرون» كما يسميهم هوراشيو ، وينتظم نفس المبدأ أيضا ثنائية الزواج الشرعى المزمع بين هاملت وأوفيليا والزواج المحرم بين جرتروود وكلودياس . . . ووفق نفس المبدأ يتكرر الحديث عن الموت والعفن والديدان فى مشهد حفارى القبور وحديث هاملت عن بولونياس بعد موته وعن الموت عموما .

[الفصل الرابع - المشهد الثالث - السطور ٢٠ - ٢١]

وكذلك تتكرر فكرة اللعبة القاتلة فى « المسرحية داخل المسرحية وفى لعبة المبارزة الخادعة التى يدبرها الملك فى النهاية ، كما تتكرر فكرة الحزن انداخلى فى مقابل مظاهر الحزن الخارجى حين يعلن هاملت لأمه أن حزنه لا يكمن فى مظهره بل يرقد عميقا خلف السطح .

[الفصل الأول - المشهد الثانى - آيات ٧٦ - ٨٦]

كذلك يتجلى مبدأ الانعكاس فى ثنائيات :

- ١- الحارسين فى المشهد الأول من المسرحية ،
- ٢- الصديقين روزنكرانس وجيلدنشترن ،
- ٣- حفارى القبور ،
- ٤- ظهور شبح الملك هاملت مرتين ، مرة فى البداية ومرة فى منتصف المسرحية .

مقولة الخلل :

تنطلق هذه القراءة التفسيرية لبنية الدلالة فى مسرحية هاملت من الفرضيتين المنهجيتين التاليتين :

أولاً : أن كل مسرحية يمكن اختزالها إلى مقولة أو جملة محورية يعدُّ النص فى مجموعة تفصيلاً لها ، وتستند هذه الفرضية إلى فرضية مماثلة طرحها الناقد الفرنسى مايكل ريفاتير فى معرض الحديث عن الشعر حيث قال : « إن القصيدة تتولد من تحول جملة حرفية صغرى إلى اسهاب *periphrase* مطول معقد وغير حرفى » . وقد قام الباحث وليد منير باختبار فاعلية هذه الفرضية فى مجال تحليل النصوص الدرامية الشعرية للراحل صلاح عبد الصبور فى رسالته التى حصل بها على درجة الماجستير من المعهد العالى للنقد الفنى عام ١٩٨٨ وأثبت صلاحيتها .

ثانياً : أن بنية الدلالة فى النص الدرامى تتكون من عدد من الأنظمة المتشابكة التى ينبغى رصدها والتعرف عليها وعلى تداخلاتها وتقاطعاتها . ويمكن تعريف هذه الأنظمة بأنها مجموعات من الأحداث أو الأبنية (اللغوية والمادية) تحكم كلاً منها - أى من هذه المجموعات - آلية واحدة أو مبدأ نشاط واحد يضيف عليها طابعها المحدد واستقلالها الذاتى عن المتكلم أو الفاعل المباشر - أى عن الشخصيات الدرامية . إننا لن نستطيع أن نفهم « معنى » النص الدرامى إذا توقفنا عند مجرد رصد ما تأتبه الشخصيات من أفعال أو تحليل نتائجها ومعناها ودوافعها السيكولوجية الفردانية . إن علينا أن نسأل أنفسنا عن الأنظمة التى تتظم هذه الشخصيات ، وتحدد مسارات الدلالة فى العمل ، وتشكل المناخ اللامادى للأحداث ، وتبطن مواقف « القول » و « السلوك » .

وفى مسرحية هاملت نستطيع أن نرصد الأنظمة التالية - أى المجموعات التالية من الأحداث اللغوية والمادية التى يحكم كلاً منها مبدأ مهيم واضح نجده يتكرر من نظام إلى آخر :

أولاً : النظام السياسى : وقد رصدنا فى معرض الحديث عن البعد السياسى فى مسرحية هاملت بعض ملامحه التى نجملها فيما يلى :

١ - نظام ملكى مريض [فى الدنمرك والنرويج] يقوم على استيلاء « العم » فى كلتا الحالتين على العرش بدلاً من « الإبن » والوريث الشرعى [هاملت فى الدنمرك وفورتنبراس فى النرويج] .

٢- حروب اقطاعية يمولها الشعب قسرا هدفها تدعيم نظام القيم الأخلاقية المرتبط بالاقطاع والذي يسمى بأخلاقيات الفروسية ، وتهدف أيضا إلى تحويل طموحات الأمراء والنبلاء وطاقاتهم خارج البلاد ضمانا للاستقرار الداخلى حتى لا يصبح العرش محور صراعات سلطوية .
ويعد فورتنبراس الحامل الرئيسى لهذا الملمح فنجده فى البداية يعد العدة لغزو الدنمرك بدلا من أن يحاول استرداد عرش أبيه من عمه المريض الذى يلازم الفراش ولا يصلح للحكم ، فهو لا يدرى شيئا عما يدور فى مملكته ، ثم نجده يخضع للتحالف بين الدنمرك والنرويج ، ويوجه نشاطه إلى بولندا ، ثم يعود فى النهاية ليحتل عرش الدنمرك . وييلور شكسبير قيم الفروسية البراقة الزائفة على لسان هاملت الذى يصف حملة فورتنبراس العبثية على بولندا بأنها حملة شريفة نبيلة المقصد كما فصلنا آنفا .

٣- تحالف الأنظمة الملكية لضمان استمرارها متمثلا فى الرسائل المتبادلة بين كلودياس وملك النرويج [الفصل الأول - المشهد الثانى - أبيات ٢٧ - ٣٨ ، والفصل الثانى - المشهد الثانى - أبيات ٥٩ - ٨٢] ، وفى التحية التى يرسلها فورتنبراس إلى كلودياس أثناء عبوره أرض الدنمرك [الفصل الرابع - المشهد الرابع - أبيات ١ - ٧] ، وفى الرسالة التى يبعث بها كلودياس إلى ملك انجلترا طالبا منه أن يخلصه من هاملت [الفصل الرابع - المشهد الثالث - أبيات ٥٧ - ٦٧] .

٤- آليات الدولة البوليسية التي ينشط فيها جهاز المخابرات القائم على الجاسوسية متمثلا في بولونياس الذي يخدم منصب الملك بصرف النظر عن شرعيته أو عدم شرعيته ، ويوظف أى فرد كأداة فى عملية التجسس ، كما وظف بولونياس إبنته فى المشهد الأول من الفصل الثالث بينما اختفى هو وكلودياس وراء الستار ، بل إن بولونياس يرسل جاسوسا ليراقب ابنه لايرتيس خفية فى باريس فى المشهد الأول من الفصل الثانى ، وما أن يرحل هذا الجاسوس حتى يصل جاسوسان آخران فى بداية المشهد التالى ، وهما زميلا هاملت فى الدراسة روزنكرانتس وجيلدنشتيرن ، وينخرط هاملت نفسه فى نشاط الجاسوسية بما يشتمل عليه من تنكر وتلصص وتخفى وادعاء ، فما ادعاؤه للجنون سوى حيلة تسهل عليه التجسس وجمع المعلومات ، فالجنون يستطيع أن يقول أى شىء أو أن يوجد فى أى مكان دون أن يضطر إلى تقديم تبرير منطقي لسلوكه . وما مسرحيته «المصيدة» سوى حيلة تجسس فى أحد معانيها ، وحين يرحل هاملت إلى إنجلترا مع زميليه يفتح الخطاب الموجه إلى ملك إنجلترا خفيه ويبدله بما يضمن قتل زميليه . صحيح أنهما بدءا بالخيانة وأن حماية النفس تبرر سلوك هاملت هذا أخلاقيا إلا أنها لاتنفى عنه صفة الجاسوسية .

٥- استخدام جنود من قوميات أخرى لقهر الشعب ضمانا لعدم تعاطفهم معه وولاتهم التام لسيدهم الذى أجرهم . ويأتى هذا الملمح فى

إشارة عابرة لكنها شديدة الأهمية بحكم موقعها البارز في بداية هجوم الشعب على القصر . فحين يعلم الملك كلودياس بهذا الهجوم يصبح طالبا جنوده «السويسريين» [الفصل الرابع - المشهد الخامس - البيت ٩٣] . ويرتبط بهذا الملمح ملمح آخر أشرنا إليه آنفا وهو استغلال حاجة المعدمين وانتظامهم في مشاريع عسكرية فردية مع « المغامرین الخارجين على القانون » مقابل الطعام والشراب فقط كما يفعل فورتنبراس [انظر حديث هوراشير عنه في الفصل الأول - المشهد الأول - أبيات ٩٥ - ١٠٠] .

ثانياً : النظام الاقتصادي : وتبلور ملامح هذا النظام في

الجزئيات التالية من النص :

١- فرض الضرائب على الرعية لتمويل الحروب الاقطاعية كما يذكر الملك كلودياس صراحة في [الفصل الأول - المشهد الثاني - أبيات ٣١ - ٣٣] كما أشرنا آنفا .

٢- تمتع طبقة النبلاء بامتيازات مادية ودينية أيضاً كما يذكر حفار القبور الأول في المشهد الأول من الفصل الخامس - سطور ٢٣ - ٢٥ .

٣- مقايضة الخدمات بالمناصب كما هو الحال في علاقة الملك كلودياس بصديقى هاملت زورنكرانتس وجيلدنشترن . إن هاملت يواجه صديقيه بهذه الحقيقة حين يشبههما بقطعة الأسفنج « التي تمتص عطايا

الملك وهباته ومناصبه» ، ثم يضيف : « لكن أفضل الخدمات التي يقدمها مثل هؤلاء الأتباع للملك هي الخدمة الأخيرة . فالملك يحتفظ بهم كما يحتفظ القرد بالمكسرات في جانب فمه ويلوكها مثلثذا أول أوامر قبل أن يبتلعها . إن الملك حين يحتاج إلى ما حصدته من مناصب وعطايا فلن يكلفه الأمر إلا أن يعصر كما يعصر كما يعصر قطعة الاسفنج فتعودا جافين كما كتما في البداية » [الفصل الرابع - المشهد الثاني - سطور ١٤ - ١٩] .

٤- تطبيق نظام السخرة على الشعب كلما دعى الأمر كما يرد في حديث برناردو إلى هوراشيو في المشهد الأول من المسرحية .

ثالثاً : النظام الاجتماعي : وتشكل ملامحه من العناصر

الآتية :

١- فساد العلاقات الأسرية ، فالأخ يقتل أخاه ويستولى على ميراث ابنه وعلى زوجته ، والزوجة تتقل من أحضان زوج إلى آخر قبل أن يبلى الحذاء الذي سارت به وراء جثمان زوجها ، والأب بولونياس يستخدم ابنته أداة في كشف سر هاملت ويحولها إلى جاسوسة ، وهو أيضا يتجسس على ابنه . وتتلخص العلاقات الأسرية في المسرحية في الغدر والزنا والجاسوسية .

٢- انتشار الظلم ، وفساد النظام القضائي الذي يؤجل العدل ، واستيلاء السفهاء على المناصب والامتيازات ، واقصاء أهل المعرفة والخبرة

عنها ، وتعرضهم للإهانة والإذلال كما يذكر هاملت فى مونولوجه [الفصل الثالث - المشهد الأول - آيات ٧١ - ٧٤] . أى تفسى الوساطة والمحسوية .

٣- التفرقة فى المعاملة الدينية بين من يملكون ومن لا يملكون والتي يبرزها شكسبير ساخرا على لسان حفار القبور كما ذكرنا آنفا .

٤- قهر المرأة وغياب فاعليتها وتلويثها كما يتمثل فى الشخصيتين النسائيتين الوحيدتين فى المسرحية ، وهما جرتروود وأوفيليا - وهاتان الشخصيتان تمثلان وجهين لعملة واحدة وإن اختلف مصيرهما فى النهاية . فإذا كانت أوفيليا تمثل فى أحد جوانبها الوجه البرىء الذى كانه جرتروود يوما ما قبل أن تدنسه لعبة الصراع السلطوى فى مجتمعها الأبوى ، فإنها فى جانبها الآخر تطرح فرضية الخروج والثورة على هذا النسق الاجتماعى القهرى من خلال الجنون . إن التفسير الذى يقول بأن أوفيليا قد جنت وماتت أو انتحرت حزنا على فقد حبیبها وأبيها يتجاهل الطبيعة الإيجابية لجنون أوفيليا التى تجعلها خطرا على النظام وقوة تهديد له . . فأوفيليا حين تجن تمزق الأعراف الاجتماعية الموروثة وتنفصل عنها فتصبح مصدر خطر . . فهى :

أ - تخلع ملابس البلاط - أى علامات موقعها الطبقي فى المؤسسة الاجتماعية وترتدى الأسمال البالية التى تقربها من أغلبية أفراد الشعب المقهورين .

ب- تخرج إلى الحقول والمراعى فتحرق حصار المكان الطبقي فيهدد هذيانها الملك والملكة لأنها الآن تختلط بالقوة الصامتة خلف جدران القصر .

ج- تلفظ تماما المنطق التجارى الذى يحكم علاقات الحب والزواج فى مجتمع الدغرك الأرسقراطى ، ويتقنع بالعقل والحكمة والأصول ، وتعبّر عن مشاعرها وغرائزها تعبيرا حرا واضحا قد يعده هذا المجتمع إباحيا لأنه يمثل «خروجاً» على أعرافه ، ويحمل قيمة الإباحة التى ينكرها على المرأة ، فتبدو كفلاحة صريحة فى حديثها عن أشواقها الجنسية لا كسيده أرسقراطية .

٤- تستخدم شفرة رمزية فى الكلام تخالف الشفرة السائدة ، وهى شفرة تستقيها من الأغاني أو البلادات أو المواويل الشعبية والريفية ومن لغة الزهور القديمة التى أبدعها الوجدان الشعبى .

إن أوفيليا تبدأ مسارها فى المسرحية تابعة خانعة مثل جرتروود ، تحتاج إلى ظل رجل ، وإلى القيادة وكأنها طفلة لا موقف لها ولا رأى ، ولا إرادة أو شخصية . وتتبلور هذه الصورة فى ثلاثة مشاهد دالة فى بداية المسرحية . . فى الفصل الأول نجدها فى المشهد الثالث تتلقى النصح فى خنوع من شقيقها لايرتيس أولا ثم من أبيها بولونياس ثانيا ،

وتتلخص النصيحة في عدم إطاعة عواطفها وكتبها باسم العقل والتروى تارة ، وباسم الخوف على الشرف تارة ، وباسم المتاجرة بالجسد وبيعه بأعلى سعر تارة ثالثة . وتبدو لنا أوفيليا في هذه المشاهد أشبه بالدمية الخشبية التي يمسك بخيوطها الذكر المتسلط. أبا كان أم أخوا . ويتأكد هذا الانطباع في المشهد الأول من الفصل الثاني حين تدخل على أبيها فجأة لتخبره بزيارة هاملت إليها في غرفتها ونعلم أنها قد انصاعت لنصيحة أبيها فكفت عن لقاء هاملت أو الحديث إليه [أبيات ٧٦ - ١١٩] . ويقفز ذهن بولونياس إلى تفسير لجنون هاملت يتفق ومطامعه في السلطة وفي أن تصبح ابنته ملكة . . أو لم ينصحها في المشهد الثالث من الفصل الأول أن تطلب ثمنا عاليا لمشاعرها ؟ [بيت ١٠٧ الذي يقول حرفيا «إعرضي نفسك بسعر أعلى»] . وفي المشهد الأول من الفصل الثالث يصل قهر أوفيليا إلى ذروته حين تساق إلى الإشتراك في لعبة جاسوسية ضد حبيبها لا يلبث هاملت أن يكتشفها حين يسألها فجأة :

« أين أبوك » ؟

فتجيبه كاذبة : « في البيت يا سيدي » [الفصل الثالث - المشهد الأول - أبيات - ١٣٠ - ١٣١] بينما يعلم هاملت تماما أنه ينصت وراء الستار . وهكذا تسقط أوفيليا ويكشف هنا شكسبير عن فساد مبدأ طاعة الأئشى لأولى الأمر من الذكور - فهذه الطاعة قد تكلفها شرفها

الفعلى (لا الجنسى المادى) فتغدو متآمرة كاذبة باسم واجب طاعة الوالدين
والذكور وأولى الأمر منهم .

وحين يموت بولونياس فى غياب لا يرتيس تغيب الروؤس المدبرة
التي تحكم حياة وتفكير أوفيليا . . . وتتحرر فيبدو تحررها انفصالا عن
الواقع - أى ضربا من الجنون . . .

إن جنون أوفيليا ليس انهيارا سلبيا كما يصوره النقد العربى . إنه
تحرر يحول المرأة المقهورة إلى قوة حياة تنتمى إلى الطبيعة بكل جيشانها
وصدقها فتتلق بالمحرمات وتخرق القوانين وتخلع الأحجة وتعزى
الحقائق الخفية . ولهذا تصبح مصدر خطر وتهديد ، ولهذا نجد هوراشيو
ينصح الملكة أن تراها وتحدثها عليها تكبح ثورة جنونها أو صدقها فتعيدها
خانة خاضعة للنظام . لكن أوفيليا ما تكاد تنطق حتى تموت . ويؤكد
شكسبير المرة تلو الأخرى ويلح أن موتها « يثير الشكوك » ويكتنفه
الغموض . أو غرقت أوفيليا حقا انتحارا أو بالصدفة فى جدول رقرق ؟
أم أن يدا خشيت ثورتها فدفعتها إلى أعماق يم النسيان ؟ أو كانت هذه
اليد يد امرأة مثلها جنت عن المواجهة واستكانت فماتت قبل أن تموت
- وكم من أجساد تعفنت فى الحياة قبل أن تصل إلى القبر كما يقول
حفار القبور ؟ ! أم كانت يد الرجل الذى أعلن فى صرامة أن «الجنون»
فى طبقة النبلاء أو ذوى الرفعة لهو أمر خطير لا ينبغى السكوت عليه «
[الفصل الثالث - المشهد الأول- البيت الأخير] ؟ أو خاف كلودياس

حديث أوفيليا الرمزي عن الزهور في حضرة أخيها الذي بدأ يتبه إلى حكمته ودلالته الرمزية فقرر أن يتخلص منها حتى يتفرد بأخيها ويجعله سلاحه في القضاء على هاملت ؟ وإذا كانت هذه الفرضية خاطئة فلماذا إذن يلح شكسبير هذا الإلحاح الشديد على «الغموض» الذي يكتنف موتها ؟

إن شخصية أوفيليا - في يقيني - تمر بثلاث مراحل واضحة في تطورها الدرامي . فهي تبدأ كشخصية تم انتظامها تماما في هيكل الأيديولوجية المهيمنة فغدت أشبه بالدمية التي توظف دون إرادة منها ، ثم تتطور إلى الجنون بعد غياب رموز السلطة [الأب الذي يقتل والأخ المرتحل] - أي إلى الحرية أو الثورة والخروج على النظام - فما الجنون في أحد تعريفاته إلا خروج و ثورة على المنطق السائد وانفصال عن الأطر الحاكمة لتعريف الواقع والطبيعي والمقبول . وحين تصل أوفيليا إلى مرحلة الثورة و«الخروج» أو «الجنون» تغدو خطراً داهماً ينبغي التخلص منه ولهذا «تموت» أوفيليا - وهذا هو التبرير الدرامي لموتها ، فهي لم تعد تصلح لهذا النظام . . وقد خرجت عن الدور المرسوم أيديولوجيا من قبل النظام المهيمن في عالم المسرحية أو المبدأ الذي يحكم جميع الأنظمة التي تشكلها .

لكن بعد موتها تحدث المفارقة الساخرة إذ يتم انتظام أوفيليا مرة ثانية في طبقة النبلاء التي ثارت عليها حين تغنت بالبالادات الشعبية وكشفت

المستور - يتم انتظامها فى الموت بعد أن أصبحت جثة هامدة لا إرادة لها من خلال إعطائها مراسم دفن تؤكد انتظامها مرة أخرى فى النظام الذى ثارت عليها . لقد نزعنا أوفيليا رموز طبقتها من ملابس وأسلوب حديث وسلوك وانطلقت لذلك وجب اسكاتها . . . وحين غدت جثة هامدة - أو كما مادياً يباع ويشترى كما أرادها أبوها وهى حية - أصبح من السهل تزييفها وانتظامها مرة أخرى فى طبقتها كجزء من النظام . . . ولهذا أصر الملك والمملكة كما يصر أخوها على أن تدفن وفق المراسم والطقوس المسيحية التى أصبحت هى الأخرى من المزايا التطبيقية كما يقول حفار القبور الأول .

إن جنون أوفيليا الحقيقى هو التجسيد المجازى لدلالة جنون هاملت المفتعل فى أقصى درجات الذروة الدلالية والتجسيد المسرحى ، ولهذا توصلت أوفيليا إلى الحقيقة - حقيقة معنى موت الملك هاملت قبل هاملت - ولهذا أيضاً ماتت أوفيليا قبله . لقد كان جنون هاملت خروجاً شكلياً على الأعراف لهدف محدد لا يتضمن هدم النظام ، فهو لم يدرك أبداً فساد الجذرى ولذلك وهب عرش الدنمرك لأمير مثله هو فورتنبراس . أما الجنون فى حالة أوفيليا فكان خروجاً تاماً ومطلقاً لا رجعة فيه . . . جنون من تحرر وأدرك فساد النظام وأنه لا حياة له فى ظل هذا النظام ، ولهذا ماتت .

رابعاً : النظام الأخلاقى : ويتشكل النظام الأخلاقى فى

المسرحية من الأنسقة القيمة التالية المترابطة المتناصرة :

١- الفروسية الموروثة من العصور الوسطى والمرتبطة بالنظام الإقطاعى والبطولة العسكرية .

٢- التجارية والتبعية التى تحكم نسق قيم العلاقات بين الرجل والمرأة والتى تتجلى فى أوضح صورها فى نصيحة بولونياس إلى ابنته أوفيليا فى المشهد الثالث من الفصل الأول حيث يستخدم استعارات القنص والصيد ليعبر عن شعور الرجل تجاه المرأة واستعارات البيع والشراء فى وصف أسلوب المرأة الحكيمة فى التعامل مع الرجل .

[آيات ١٠٥ - ١٠٩ ، ١١٥ - ١٢٣]

٣- الإدعاء والتنكر الذى يخفى الحقيقة ويسم العلاقات بين الأصدقاء بالزيف ، ويتحقق نسق هذه العلاقات فى علاقة هاملت بعمه وبروزنكرانتس وجيلدنشترن أساسا ، ثم فى علاقته مع بولونياس ولايرتيس . إن هاملت حين يقابل روزنكرانتس وجيلدنشترن لأول مرة فى المسرحية يسألها صراحة إن كانا قد جاءا بدافع ذاتى أم إذا كان الملك قد استدعاهما .

ويكذب الصديقان فى أول الأمر لكنهما لا يلبثا أن يعترفا أن الملك قد استدعاهما ، وبعد فترة يتحكم القناع مرة أخرى ويحل محل الوجه الحقيقى فيتحول الصديقان إلى عدوين . ويبرز شكسبير تيمة التنكر فى أول ظهور هاملت حين يتحدث إلى أمة عن الحزن الذى لا يعدو أن يكون قناعا مسرحيا والحزن الداخلى الحقيقى [الفصل الأول - المشهد

الثانى - أبيات ٧٦ - ٨٦] . أما علاقة التنكر بين هاملت وعمه فغنية عن التعريف ، ويفضحها هاملت فى أول جملة ينطق بها فى المسرحية تعليقا على إدعاء كلودياس لمشاعر الأبوة تجاهه [الفصل الأول - المشهد الثانى - البيت ٦٥] إذ يناديه كلودياس « بقريبى وابنى » فيرد هاملت قائلا لنفسه . « أجل . . أقرب من القريب إليك وأبعد ما أكون عن نوعك » . أما علاقة الإدعاء والخيانة والتقنع بين هاملت ولايرتيس فتتلخص فى لعبة المبارزة التى يصممها كلودياس وينفذها لايرتيس فيذهب ضحية لها .

خامساً : النظام الجسدى البيولوجى : وتحدد ملامحه فى

النطاق التالية :

١- جيل قديم مريض يمارس جنسا دنسا معوجا عقيما يتمثل فى جرتروود وكلودياس الزانيين ، ويشبه هاملت الجنس بينهما باختلاط الحيوانات فى الزرائب [الفصل الثالث - المشهد الرابع - أبيات ٩٢ - ٩٥] ، وجيل جديد [هاملت وأوفيليا] يحرم من ممارسة غرائزة الطبيعة ويحكم عليه بالعقم .

٢- المرض الجسدى الواضح متمثلا فى ملك النرويج الذى يلزم فراشه كما يذكر كلودياس فى حديثه الذى أشرنا إليه آنفا .

٣- صور الأمراض الخبيثة التى تنفشى فى المسرحية كالتخراج تحت الجلد أو كالحمى التى تسرى فى الدم كما أشرنا آنفا .

٤- المرض النفسى أو العقلى الذى يتمثل فى جنون هاملت التنكرى
وجنون أوفيليا الحقيقى .

سادساً : النظام اللغوى : إن شفرة التواصل اللغوى فى
مسرحية هاملت تحمل الملامح المميزة التالية :

١- الكثافة الاستعمارية والكنائية الشديدة ، وكثرة الأطناب واللعب
على الألفاظ الذى يحيل اللغة من وسيلة إيصال إلى وسيلة تمويه وإخفاء
وخداع ، وكأنها قد غدت ستارا كثيفا يغلف فعل القول فى ستائر عدة .
فاللغة فى هاملت تقترب فى نشاطها وتجلياتها من طبيعة القناع ، فيندر أن
تجد الشخصيات تصرح بخبايا نفسها فى بساطة ودقة واختصار . ويكفى
أن نشير هنا إلى استخدام أوفيليا للغة الزهور والأغاني الشعبية لتعبر عما
يجيش فى صدرها ، وإلى استخدام هاملت للغة التأملات الفلسفية ليخفى
عن صديقيه - جاسوسى الملك - حقيقة مايعتريه فى عقله من أفكار
[الفصل الثانى - المشهد الثانى - سطور ٢٨٧ - ٣٠١] . لقد انتقد
الشاعر والناقد ت . س . إليوت هاملت يوماً لأن الشاعر فيها - كما
قال - تفيض عن حاجة الأحداث وربما كان يقصد فى الواقع اللغة . .
فاللغة فعلا تفيض هنا عن حاجة الأحداث وتغدو كستار دخان يعمى
العيون عن الأحداث حتى غدت المسرحية من أطول مسرحيات شكسبير
. . بل أطولها جميعا . لكن الفائض اللغوى هنا ليس عيبا ينتقد ، بل
أداة لفضح خلل دفين يكتنف عالم المسرحية .

٢- يلحظ القارئ أيضا في مواقع من المسرحية - خاصة في لغة بولونياس - سياسة ملححة وهي فصل اللغة عن دلالاتها ، أو اغراق الدلالات في ركाम من الألفاظ حتى ليضيع منه المقصد أحيانا في بحثه الدائب عن المحسنات البديعية من صور وتشبيهات لا تخدم الغرض بل تشوّهه ، فها هو ينصح أوفيليا ويقول :

اعتبرى نفسك طفلة رضية

لأنك قبلت عروضة هذه واعتبرتها أجرا ملموساً

لكنها ليست حقيقية . إعرضى نفسك بسعر أعلى

وإلا - آه لقد أوشكت هذه الاستعارة على أن تفقد

النفس من كثرة ما طاردتها - وإلا عرضتني لأن أبدو كالمغفل .

[الفصل الأول - المشهد الثاني - أبيات ١٠٥ - ١٠٩]

وها هو يستفيض في عبثه اللغوى المنمق حتى تصيح به الملكة

هات ما عندك وقلل من البلاغة والحيل اللغوية

[الفصل الثاني - المشهد الثاني - البيت ٩٥]

وها هو يرص الأنواع الأدبية رصاً ويخلطها فيحيلها إلى مجرد

أصوات عبثية لاتعنى شيئا وذلك حين يصف الممثلين لهاملت قائلا :

«إنهم أفضل من يؤدي في العالم المسرحيات التراجيدية والكوميديّة والتاريخية والرعوية والرعوية الكوميديّة والتاريخية الرعوية والتراجيدية التاريخية والتراجيدية الكوميديّة التاريخية الرعوية» .

[الفصل الثاني - المشهد الثاني - أسطر ٣٧٥ - ٣٧٨]

ولا عجب إذن أن يشبه هاملت «بالزنان» أو الدبور الزنان الذي يصر على أن يعيد على الأسماع ما يعرفه الحاضرون مسبقا [نفس الفصل والمشهد - سطر ٣٧٣] . وتمتد السخرية من تكلف اللغة وزيفها وعبثها إلى حديث [أوزريك] المنمق الذي يحاكيه هاملت محاكاة ساخرة مقلدا إياه في اختيار الكلمات الصعبة المهجورة اللاتينية الأصل والطويلة والجمل الملتوية التراكيب .

[انظر الفصل الخامس - المشهد الثاني - سطور ١٠٤ - ١١٧]

٣- وإلى جانب فصل الأصوات عن دلالاتها الواضحة ، وتعتمدها في ضباب التكلف والبلاغة المصطنعة ، يلحظ القارئ الخلط المتعمد لدلالات الألفاظ والمعاني . ولعل أوضح مثال على هذا الخلط المتعمد حديث كلودياس في المشهد الثاني من الفصل الأول إذ نجده يقول :

رغم أن رحيل أخينا العزيز هاملت

مازال حيا في الذاكرة ، وإن من واجبنا

أن نتملى قلوبنا بالأسى وأن يتقلص جبين الأمة

كلها فى تعبير حزن عميق

إلا أن الحكمة والعقل قد قاومت هذه التزعة الطبيعية

فقررنا ألا نجعل الحزن ينسينا مصالحنا

واخترنا أن نذكره ونذكر أيضا أنفسنا

ولهذا ترون أننا قد اتخذنا من شقيقتنا فى الماضى ، وهى ملكتنا
الآن

والوريثة العظيمة لهذه الأمة الشجاعة ،

اتخذنا منها - بشعور يختلط فيه الفرح بالأسى

ونظرة الأمل ، بنظرة الانكسار

وأصوات الفرح بأصوات الجنائز وأغنيات الزفاف بالمرثيات

فى ميزان يتساوى فيه والفرح والترح -

اتخذنا منها زوجة لنا

[الفصل الأول - المشهد الثانى - أبيات ١ - ١٤]

ونلاحظ هنا أن كلودياس ينطلق من فكرة الميزان فى تشكيل خطبته

فتجده يستخدم سلسلة من الإستعارات ينظمها فى ثنائيات متوازية

ومتعارضة ، فكل فكرة تنتظمها استعارة توازيها فكرة مناقضة فى الاستعارة

المقابلة بحيث تختلط المعانى وتموج .

٤- والملح الأخير الذى يسم النظام اللغوى فى هذه المسرحية هو
توظيف لغة المجاز أحيانا فى إفساد وتشويه طبائع الأشياء ، ويتجلى هذا
الملح فى تشبيه بولونياىس للحب بشراك الصيد أو فخاخ الصياد .
[الفصل الأول - المشهد الثالث - البيت ١١٥] أو الحديث عنه بلغة
البيع والشراء والصفقات التجارية [نفس الفصل والمشهد السابق - آيات
١٠٦ - ١٠٧] أو تشبيهه وعود وموائيق هاملت لأوفيليا « بالقوادين »
الذين يتنكرون فى ملابس ليست ملابسهم ليحققوا أهدافهم الدنيئة [نفس
الفصل والمشهد - آيات ١٢٦ - ١٢٩] .

ونلاحظ أن المبدأ الأساسى الذى يحكم كل نظام أو بنية من الأبنية
السابقة كما رصدناها يحمل دلالة الخلل التى تتكرر من نظام إلى آخر ،
ويجسد شكسبير هذه المقولة المحورية فى نصه فى استعارة مسرحية محورية
هى الجنون . فالخلل يدفع هاملت إلى إدعاء الجنون كما يدفع أوفيليا إلى
الجنون - أى الانفصال عن الواقع والخروج عليه والتحرر منه نهائيا .
لكن الجنون هنا يتبدى فى شكل المقارقة . . . فى عالم المسرحية المختل
على كل المستويات يصبح الخلل العقلى - أو الجنون - صحة عقلية
وسلاحا ضد الجنون . وفى بداية المسرحية يعبر شكسبير عن فكرة خلل
العالم هذه وجنونة وتفككه على لسان هاملت إذ يصبح - فى صرخة تعد
« الجملة الحرفية الصغرى » التى تولد المسرحية - وفقا لمقولة ريفاتير :

لقد أصاب العالم الخلل وأصابتنى اللعنة !

ليتنى لم أولد حتى لا أتحمل عبء اصلاحه .

إطلالة على الحياة .. أم مشهد من القبر (*)

تتولد معانى النصوص عامة ، والنصوص الدرامية خاصة ، فى لحظة تماسها مع القارئ حين تتفرض الكلمات المطبوعة الحاملة من سكونها وتثب إلى معترك المعانى الحية (المتحولة دوماً والنسيية أبداً) فى ساحات التجربة المعاشة . فى هذه اللحظة تنشط مستوياتها وتراكماتها الدلالية التى تنتمى إلى سياقات تاريخية وأطر مرجعية متعددة لتشتبك بسياق حاضر القارئ فى كافة جوانبه وأنسخته المعرفية .

وفى كل عرض مسرحى يطرح المخرج نفسه كقارئ ومفسر للنص ، ويظل تفسيره واحداً من تفسيرات عديدة ممكنة - كلها جزئية نسبياً ، ومرحلية بدرجات متفاوتة ، وتجريبية فى البداية والنهاية . فلا يوجد مخرج مسرحى عاقل يمكنه ادعاء أن تفسيره لنص ما هو التفسير النهائى الجامع المانع .

(*) عرض : شباك أوفيليا تأليف وإخراج وتصميم : جواد الأسدى ، إنتاج مركز

الهناجر ، قدم فى مسرح الهناجر عام ١٩٩٤ .

ولقد حظيت مسرحيات وليام شكسبير فى القرن العشرين ، وخاصة منذ الستينات ، بقسط وافر من محاولات التفسير والتأويل فى مجالى النقد والعروض المسرحية ، بل وألهمت عدداً من الأعمال الإبداعية نذكر منها ليسر والبحر لإدوارد بوند (وقد استلهم فيهم مسرحيتى الملك لير والعاصفة على التوالى وقد نضيف إليها مسرحيته بنجوا أو ألعاب المقامرة التى جعل موضوعها شكسبير نفسه) ، ومنها لقد مات روزنكرانتس وجيلدنشتيرن وهاملت للسيد دوج وماكبث للسيد كاهوت لتوم ستوبارد وآلة هاملت للكاتب الألمانى هاينر مولر وهاملت يستيقظ متأخراً للسورى بمدوح عدوان ورقصة العقارب (عن هاملت) للكاتب المصرى محمود أبو دومة والجنزرة ماكبث للمخرج والمؤلف العراقى جواد الأسدى ، وأخيراً لنفس المبدع شباك أوفيليا (عن هاملت) التى قدمها على مسرح مركز الهناجر فى الفترة من ١٥ إلى ٢١ فبراير عام ١٩٩٤ .

ويستطيع القارئ أن يرجع إلى سجل وقائع جلسات المؤتمر الذى عقده الفرع البريطانى من الهيئة العالمية لنقاد المسرح (التابعة لليونسكو) فى منتصف الثمانينات فى لندن تحت عنوان هل ما زال شكسبير معاصرنا ؟ وكان أحد أهدافه الرئيسية الاحتفال بمرور ربع قرن على نشر كتاب شكسبير معاصرنا للناقد البولندى يان كوت ، وهو الكتاب الذى أحدث حين نشر عام ١٩٦١ ما يشبه الثورة فى مجال التناول النقدى والإخراجى لأعمال شكسبير . فإذا رجع القارئ إلى ندوات هذا المؤتمر

التي سجلها الناقد البريطاني جون إلوم ونشرها في كتاب يحمل عنوان المؤتمر لأدرك على الفور أن نقاد المسرح والمثقلين بفنونه لم يستنفدوا بعد كل طاقاتهم في تفسير وتأويل أعمال شكسبير ، وأن مسرحياته لا زالت تمثل لدى الكثيرين مرایا كاشفة تعرى خبايا الحاضر رغم القرون التي انقضت منذ كتابتها .

وتعد مسرحية هاملت واحدة من أكثر الأعمال الدرامية كثافة وإغناء ومراوغة ، وذلك على كثرة ما تعرضت له من محاولات التفسير واكتناه المعنى سواء في مجال النقد أو العروض المسرحية . إنها أشبه ما تكون بقارة مجهولة يلجها الرحالة والمستكشفون جيلاً بعد جيل ويعودون إلینا بحصاد ترحالهم فنكتشف أن كلا منهم قد ارتاد جانباً منها فقط ولم يبصر سوى ملمحاً واحداً من ملامحها العديدة المتباينة ، أو كأنها بقعة الحبر الشهيرة المشوشة التي يرى فيها كل منا شيئاً مختلفاً ، أو تلك السحابة الهلامية التي أشار إليها هاملت في حديثه الساخر إلى بولونياس فكانت تشبه الجمل أولاً ثم ابن عرس بعد ذلك ثم الحوت أخيراً (الفصل الثالث - المشهد الثاني - آيات ٣٥٠ - ٣٥٥) .

ولقد حيرتني هذه المسرحية طويلاً على كثرة ما قرأت من تفسيرات نقدية لها وما رأيت من عروضها . لذا فقد ألقیت بنفسی داخل متاهاتها الدلالية - كما فعل الكثيرون من قبلي - وسجلت رحلتی فی الفصل المعنون « هاملت والخلل وجنون العالم » فی هذا الكتاب . ورغم ذلك لا

أظن أنني قد أيقنت واسترحت ، فما زلت المس في هاملت طاقة رهيبة على الاشتباك مع واقع اللحظة الراهنة وإنارة أحد جوانبها مما يجعلها تبدو لى كتيار الكهرباء الذى يضىء العالم من حولنا دون أن نراه .

ألهذا السبب وصفها ت.س. اليوت فى مقالته عنها بأنها مسرحية « عنيدة ، صعبة المراس » ؟ ربما . وقد كان محققا فى وصفه هذا . لكن الصواب جانبه فى ظنى حين ضاق ذرعاً بتشعب دروبها الدلالية فوصمها « بالفشل الفنى » لما بها من مشاهد وأفكار وصور ومشاعر تفيض عن حاجة الحكمة ودوافع الشخصيات .

ولقد جادلت حكمه هذا فى تحليلى لبنية المسرحية فى الفصل المشار إليه آنفا ، ويكفى فى سياقنا الحالى - وهو تحليل تجربة جواد الأسدى فى شباك أوفيليا - أن نشير إلى أن « الفائض » الذى انتقده اليوت هو فائض لغوى بالدرجة الأولى ، لكن هذا الفائض اللغوى هنا ليس عيبا يُتقد بل أداة لفضح خلل دفين يكتنف عالم المسرحية ، فاللغة فى هاملت تقترب فى نشاطها وتجلياتها من طبيعة القناع ، فهى تتميز بالكثافة الاستعارية والكنائية الشديدة ، وكثرة الإطناب واللعب على الألفاظ وخلط الدلالات ، وتوظيف المجاز فى إفساد أو تشويه طبائع الأشياء ، كما تتميز بفصل الكلمات عن دلالاتها أو إغراق الدلالات فى ركام من الألفاظ حتى ليضيع المقصد أحيانا ، وهكذا تتحول اللغة من وسيلة تعبير واتصال إلى

وسيلة تمويه وإخفاء وخداع وكأنها قد غدت أستاراً كثيفة تغلف أفعال القول .

ومن المفيد فى سياقنا هذا أن نشير أيضاً إلى فكرة « المرآة العاكسة » التى تمثل حجر الزاوية فى بناء النص الشكسبيرى ومبدأه التشكيلى الحاكم . فملامح الشخصيات فى هاملت ودلالاتها لا تتضح إلا من خلال انعكاسها فى مرايا شخصيات أخرى من داخل المسرحية أو يستدعيها المؤلف من خارجها وي طرحها صراحة بالاسم أو تضمينا بالإشارة . أضف إلى ذلك أن تشبيه الفن المسرحى بالمرآة التى تكشف للطبيعة حقيقتها وخباياها يرد على لسان هاملت فى حديثه إلى الممثلين ، كذلك تعكس مسرحية « مصيدة الفأر » التى يلعبها الممثلون داخل المسرحية حقيقة ما حدث ، كما تعكس مسرحية هاملت برمتها صورة العالم وكأنها مجموعة من المرايا يكشف كل منها جانباً من التجربة الإنسانية . فالمسرحية تكاد أن تحدثنا عن كل شيء - عن الحياة والموت ، عن الحب والجنس والدنس والخيانة ، وعن القبور والديدان والانتحار والأشباح ، عن الدين والسياسة ، عن أنظمة الحكم والبطولة العسكرية والحروب الاستعمارية والشور الاجتماعى ، وعن الثالوث المقدس وآدم وقايل وهابيل ، وعن التسامح والانتقام ، وعن العلاقات الأسرية وصراع الأجيال والمجتمع الاقطاعى الأبوى وقهر المرأة ، وعن العقل والجنون والحكمة ووظيفة اللغة والفن والمسرح ، وعن المظهر والمخبر ووضع

الإنسان على سلم الكائنات ، وعن الذنب والندم والألم واحتقار النفس والتردد واليأس - وتطول القائمة فهي تكاد أن تحوى كل ما فى السماء والأرض من أشياء لا يحلم بها العلم الذى يدرسه هوراشيو (فى كلمات هاملت فى الفصل الأول - المشهد الخامس - أبيات ١٦٦ - ١٦٧) .

لا عجب إذن أن أصبحت هاملت تمثل تحدياً لا يقاوم لإبداع المخرجين والممثلين ومصدر إلهام للعديد من المؤلفين وحاملاً لرؤاهم . وإلى هذه الزمرة انضم جواد الأسدى حديثاً فجاء إلى مصر حاملاً معه شباك أوفيليا وهو النص الذى قدمه لنا فجاء على مسرح الهناجر من خلال مجموعة متوهجة من الممثلين الهواة فى معظمهم .

* * *

وتجربة كهذه لابد حتماً وأن تثير عدداً من الأسئلة المبدئية خاصة وأن صاحبها مخرج وكاتب وليس كاتباً فقط :

لماذا لم يقدم لنا جواد الأسدى هاملت شكسبير ؟ ما الذى دعاه إلى إعادة كتابتها فحذف وأضاف وقدم وأخر ؟ ولماذا استدعى داخل نصه المعدل لهاملت مسرحية ماكبث ومسرحية أجاممنون إلى جانب ملامح من مسرحيته السابقتين الجنزرة ماكبث وتقاسيم على العنبر ؟ ما هى الرؤية التى كان يسعى إلى تجسيدها من خلال هذا « التلاعب » النصى ؟ وهل اختلفت عن رؤية النص الشكسبيرى ؟ هل عارضتها أو حورتها أو أضافت إليها ؟

وقبل أن أحاول الإجابة على هذه الأسئلة من خلال تحليل التجربة التي شاهدتها مرات عديدة أود أن يتذكر القارئ حقيقة هامة وهي أننا حين نتعرض لإبداعات جواد الأسدي لا ينبغي ، بل ولا نستطيع أن نتحدث عن النص في معزل عن العرض ذلك أن تجاربه تخاطبنا دائماً بلغات عدة ليست الكلمات المنطوقة سوى إحداها . فالموسيقى التي يختارها ، والإيقاع السمعي والتشكيل البصري ، وكذلك أنسقة الحركة تشكل كلها عناصر بنائية في العرض لا تكتمل الدلالة دونها . كذلك أود أن أنبه القارئ إلى أنني حين أتحدث عن « رؤية » النص الشكسيري أو « الرؤية » التي يطرحها عرض جواد الأسدي فأنا لا أقصد رسالة فكرية واضحة محددة يبثها النص أو العرض ، أو مجموعة من الآراء التي تنتظمها أيديولوجيا معينة على مستوى الوعي ويجسدها العرض في عناصره وتكوينه (ذلك أنني لا أؤمن أن أي عمل فني يمكن اختزاله إلى رسالة أو منظومة عقائدية) بل أقصد المنظور أو الموقف الوجودي من العالم الذي يطرحه العمل (ربما دون وعي من الكاتب) ، والذي يتشكل من اختيار العناصر ونسق تشكيلها ، والجو النفسي العام الذي تنفثه ، والنسيج الشعوري الذي تطرحه ، ونوعية الأسئلة التي يثيرها العمل - لا نوعية الأجوبة التي يقدمها .

* * *

« يواجه المخرج الذى يتصدى لمسرحية هاملت فى البداية عادة مشكلة مساحتها الزمنية التى تربو على الأربع ساعات والنصف إذا قدمت كاملة . فإذا قرر وفقا للاتجاه السائد الآن فى تقديم الشكسيريات أن يقدمها كاملة دون حذف واجهته مشكلة تعدد المنظور فى النص واحتمالات التفسير ، وهى مشكلة لا تبرز عند القراءة ، فالقارئ يمكنه أن يقرأ هاملت كل يوم أو شهر أو عام من منظور مختلف ، ومن وجهة نظر مغايرة أو معارضة ، فيكون النص فى النهاية حصاد قراءاته كلها جميعا ، وتوفر له تلك القراءات المتعددة متعة لا توصف . لكن المخرج لا يملك هذه الرفاهية : فالممثل لابد وأن يلتزم بمفهوم واضح للشخصية التى سيؤديها يتسق مع التفسير العام للمسرحية الذى يتبناه العرض حتى لا يفسد أداء الآخرين أو تلقى المشاهدين . وينطبق هذا على الممثل الذى يؤدي دور البطولة كما ينطبق على الممثل الذى يؤدي أكثر الأدوار هامشية . ولنضرب مثالا بالجندي - أو « الكابتن » - الذى يلتقى به هاملت فى أحد سهول الدنمرك وهو يوشك على الرحيل إلى إنجلترا . ماذا يحدث فى هذا المشهد (المشهد الرابع من الفصل الرابع) ؟ يدخل فورتنبراس على رأس جيشه ويكلف الكابتن بالذهاب لتحية ملك الدنمرك كلودياس واستئذانه فى عبور مملكته إلى بولندا ثم يخرج . بعد ذلك يستفسر هاملت من الكابتن عن أمر هذا الجيش ووجهته فيجيب الكابتن أن القوات لملك النرويج وأن وجهتهم « مكان » فى بولندا « وإن قائدهم فورتنبراس « ابن أخ ملك النرويج » ثم يضيف :

إذا أردت الصدق يا سيدي دون زيادة فاعلم

أنا سنحارب لنكسب قطعة أرض صغيرة

لا نفع فيها إلا بالاسم

والله لو عرضوا على أن أستأجرها للزراعة لقاء خمس دوقيات . . .

خمس دوقيات فقط لما قبلت . . .

ولن يجنى منها ملك بولندا أو النرويج

أكثر من هذا لو عرضها للبيع . [أبيات ١٧ - ٢٢] .

إن دور الكابتن هنا قد يبدو صغيراً تافها وهامشياً لكنه في الحقيقة

خطير أشد الخطورة ، ويتطلب عناية ودقة في اختيار طريقة الأداء ونوعية

التأثير المطلوب ، فهو دور يستطيع أن يقلب منظور العرض الذي يتبنى

وجهة نظر هاملت رأساً على عقب . فإذا تعاطف المتلقى مع وجهة نظر

الكابتن في حروب النبلاء الذي يدفع ثمنها البسطاء كيف إذن يتعاطف مع

مناجاة هاملت لنفسه بعد خروج الكابتن ؟ أليس من المحتمل أن يجد في

إعجاب هاملت بمثيله فورتنبراس ضرباً من الغفلة على أقل تقدير ؟ وكيف

يؤمن أن يتبوأ العرش بعد موته في النهاية مغامر وصفه هو نفسه بأنه يدفع

« بعشرين ألف رجل . . . إلى قبورهم . . . سعياً وراء وهم المجد

والشهرة » ؟

ويحضرني في هذا الصدد مثال آخر ذكره المخرج البريطاني مايكل بوجدانوف حين قال أن جملة واحدة تافهة استوقفته طويلا عند إخراجه لمسرحية روميو وجولييت . ففي مشهد الحفل التنكري في منزل كابيوليت يسأل روميو أحد خدم المنزل وهو يشير إلى جولييت : « من هذه الفتاة هناك » فيجيب الخادم : « لا أعرف يا سيدى » . سأل بوجدانوف نفسه : كيف لا يعرف الخادم ابنة صاحب المنزل ؟ وكان عليه أن يجيب على هذا السؤال على تفاهته الظاهرة ، فعلى الإجابة يتوقف أداء الممثل ورداؤه وكذلك طريقة تنكر جولييت . هل الخادم أحمق ؟ قصير النظر ؟ هل استؤجر من الخارج خصيصاً للحفلة ؟ من أين ؟ وهل كان هذا متاحاً في زمن المسرحية ؟ هل كان تنكر جولييت من البراعة بحيث لم يعرفها الخادم ؟ إذن كيف بهر روميو جمالها ؟ كيف يقول عنها أن وجهها يفوق في نوره نور المشاعل ؟

إن القارئ يستطيع أن يعبر هذه المشكلات ، أن يتجاهلها أو أن يتوقف طويلا ليتأملها ويعيد في ضوءها نظرتة إلى النص وفهمه له . لكن المخرج عليه أن يحسمها في إنشائه للعرض . فالعرض 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 قاسياً وصعباً .

ولقد واجه جواد الأسدى هذا الاختيار الصعب عند تناوله لمسرحية هاملت ، فعرض شباك أوفيليا لا يقدم لنا مسرحية جديدة مغايرة لهاملت ومستقلة عنها - وإن استخدمت مبدأ التناص (أى الإحالة إلى نص آخر عن طريق الإشارة إليه أو تضمين أجزاء منه) - بل يقدم لنا قراءة تفسيرية عميقة ، ذكية وملاححة لنص هاملت ترجمها إلى تشكيل سمعى بصرى بليغ أنار جوانب عديدة من النص وأبرزها - وإن جاء هذا على حساب جوانب أخرى أغفلها - كما أجاب على بعض أسئلته المتعلقة وأنطق بعضا من مساحاته الصامتة . وربما فسر لنا هذا اقتراب العرض الشديد من روح هاملت الشكسبيرية رغم اختلافاته العديدة الظاهرة عنها .

لقد غير جواد الأسدى الكثير بدءاً بعنوان المسرحية ، ومروراً بحذف العديد من الشخصيات ، وتغيير ملامح الأخرى وسلوكها ، واستدعاء شخصيات من مسرحيات أخرى ، وتغيير تسلسل الأحداث ، وانتهاءً بتغيير النهاية . ورغم ذلك فقد جاء العرض أكثر أمانة فى تناوله لشكسبير من عروض التزمته بكلمات نصوصه حرفياً - مثل عرض ماكبث الذى شاهدناه على خشبة القومى عام ١٩٩٠ .

والسؤال الآن هو : كيف تمكن جواد الأسدى إذن من تحقيق هذا ؟ وتكمن الإجابة فى سياسة الإعداد التى انتهجها والتى يمكننا تلخيصها من واقع العرض على النحو التالى :

* عدم التضحية بدلالات الأحداث والشخصيات المحذوفة إلا في أضيق الحدود مع محاولة ترحيلها إلى شخصيات أخرى ، أو ترجمتها إلى تشكيل بصرى أو سمعى ، أو تكثيفها فى كلمات أو صور أو عبارات قصيرة . فالحذف هنا يعد ضرباً من الاختزال .

* الاحتفاظ بالتييمات المحورية التى تعد ركائز النص الأصيلى .

* أن تكون الإضافات والتغييرات فى حدود ما يوحى به النص الأصيلى ويشير إليه ضمناً أو صراحة بحيث تغدو بمثابة إبراز وتطوير للمعانى المكمورة ، أو إنطاقاً لمناطق الصمت فى النص ، أو طرحاً لنفس الدلالة وإن جاء فى صورة أخرى .

* * *

ولنتظر الآن إلى العرض لنرى كيف تحققت سياسة الإعداد هذه .

ولنبداً بالعنوان شباك أوفيليا فالعنوان - كما يصفه رولان بارت عن حق - هو المفتاح الأول لآى نص سواء كان مطبوعاً أو مسموعاً مرثياً .

لقد أثار العنوان بداية تساؤل البعض : لماذا شباك أوفيليا وليس نافذة أوفيليا ؟ الآن شباك توحى بالشباك التى تقع فيها أوفيليا فى النهاية وتصطادها مع كل من هوراشيو وهاملت ؟ الآن الإيحاء بصورة شباك الصياد فى العنوان تمهد لجملة هوراشيو فيما بعد التى تقول : « دارت بنا الدوائر وأصبحنا سجناء كلودياس » ولحواره المقتضب مع هاملت قبلها

حين يقول هاملت : « مصيدة » فيجيبه هوراشيو : « لقد اصطادنا » ؟ أو هل تجنب جواد الأسدى كلمة « نافذة » لأن أحداً لا ينفذ فى عرضه من سجن الدنمرك ، كما لا يصور المنظر المسرحى أى نوافذ تقود خارجه ؟ إن المنظر المسرحى فى العرض لا يطرح أى نوافذ للخروج من قلعة إلنيور إلا منفذاً واحداً فى مقدمة خشبة المسرح يقود إلى القبر أسفلها . فالباب الجرار فى عمق خشبة المسرح يقود إلى ممر طويل ينتهى بأبواب أخرى تفضى كلها إلى غرف وردحات مظلمة ودهاليز وأقبية داخل أسوار القلعة . وعبر هذا الممر الطويل لا يأتينا سوى الرعب - جنازة الملك ، أوفيليا راكضة فى فزع رهيب بعد أن شاهدت الجريمة ، وقع أقدام كلودياس وجرتروود التى تتهدد الجميع ، شبح الملك المقتول ، وأخيراً جثة هوراشيو مصلوبة فى آخر الممر . أما خشبة المسرح فيحدها من اليمين (من وجهة نظر المتفرج) جدار مسرح الهناجر الصلد العارى ، وعلى اليسار مرآتان وبابان يفضيان أيضاً إلى داخل القلعة - إلى الممرات الموحشة التى تختبئ فى ظلالها أوفيليا - كما تقول فى خطابها إلى أخيها لايرتيس ، أو إلى الغرفة التى يشير إليها كلودياس فى حركة واضحة حين يقول لهوراشيو : « لقد أفردت لكم هذه الغرفة التى لا تفضى إلى شىء لتفعلوا فيها ما تشاؤون » .

لقد كشف المنظر المسرحى هنا فى تكوينه التشكيلى استعارة سجن الحياة التى تمتد على طول النص الشكسبيرى وما يصحبها من رغبة فى

الخلاص تتمثل فى الموت . فإذا كان المكان فى مسرحية شكسبير يشتمل على ويتنبرج - مدينة العلم والنور والبراءة - وعلى البحر وعلى السهل الذى يعبره جيش فورتنبراس إلى جانب النرويج وانجلترا - وإن كانت سجوننا من نوع آخر - كما يقول هاملت ، فإن المكان فى عرض شباك أوفيليا لا يشتمل إلا على القلعة . . أما خارجها فلا شىء سوى « مصحة » يدفن فيها الأحياء ، والقبر الذى يدفن فيه الموتى . إن حذف كل مشاهد إرتحالات هاملت من العرض - ومعها روزنكرانتس وجيلدنشترن له ما يبرره ، فهى إرتحالات وهمية من سجن إلى آخر ولا تفضى إلى خلاص . والرحلة الوحيدة الممكنة وفق منطق المكان فى العرض تقود من سجن القلعة إلى وليمة الديدان - إما فى المصحة حيث يتحول البشر إلى « نفايات ذات عيون مفتوحة » - كما يجئ على لسان لايرتيس فى خطابه إلى أوفيليا ، أو فى القبر حيث يتحولون إلى جماجم عارية .

لقد التقط جواد الأسدى صورة الدودة والديدان من النص الشكسبيرى ووظفها فى عرضه - كما فعل شكسبير - للربط بين البعدين السياسى والفلسفى ، ويتضح هذا الربط عند شكسبير فى حديث هاملت إلى عمه عن « ديدان السيامة » الذين اجتمعوا على جثة بولونياس لالتهامها - « فحين يتعلق الأمر بالطعام » كما يقول « تجد أن الدودة هى الامبراطور الوحيد » . أما فى عرض جواد فيرد هذا الربط

على لسان إحدى حفارتى القبور حين تقول : « الوحيد اللى يبشع فى بلدنا هو الدود » ، وذلك لكثرة من يُقتلون من المعارضين لنظام كلودياس .

ويمضى جواد فى تأكيد الرابطة بين البعدين الفلسفى والسياسى من خلال الحركة وتنظيم تتابع المشاهد . فحين تدخل جرتروود لتعلن لأوفيليا قرار إرسالها إلى « مصح . . . مصح آخر غير الذى ذهب إليه لايرتيس » فانتهى به الحال إلى القبر ، تنهض أوفيليا من مقعدها الهزاز - أو أرجوحة الحياة (وهذا هو مغزى المقاعد الهزازة المنتشرة على خشبة المسرح فى تصورى) وتخطو بضعة خطوات تقودها إلى حافة خشبة المسرح وإلى حافة القبر الراقد أسفلها أيضاً . ومن توحد هذين المكانين - المصح أو المعتقل السياسى والقبر - تبرز المفارقة الشكسبيرية التى تنبث فى ثنايا هاملت وفحواها أن البحث عن المعنى واليقين والحقيقة ينتهى دوماً إلى الحقيقة اليقينية الوحيدة وهى الموت . فحين تنزع كل الأقنعة لا نجد سوى الجمجمة وبعدها الهواء وحفنة من تراب . إن « الكرة المشوشة » التى يذكرها هاملت فى النص الأصيل وعرض جواد تخلو من التشويش فى النهاية - وماذا بعد ؟ فراغ هائل ! كذلك فالصادقون فى شباك أوفيليا تتهددهم المصحة وحين يصلون إليها يسقط قناعها الزائف لتكشف حقيقتها كقبر . فالقبر فى العرض يمثل منطقة الصدق الوحيدة التى يواجه فيها كلودياس حقيقته للمرة الأولى والأخيرة ، وهى المنطقة التى يبصر فيها

هاملت شبح أبيه لأول مرة ومع هوراشيو والحفارتين ، وهى المنطقة التى تطرح منها الحفارتان منظور البشر العاديين - المنظور التحتى الذى يعرى حقائق اللعبة السياسية الدائرة على مسرح التاريخ فوق خشبة المسرح ولا ينخدعون بأقنعتها البراقة . لذا جعل جواد الحفارتين تتحدثان بالعامية المصرية التى تزينها الحكم والأمثال الشعبية ، ووضعهما فى أقرب مكان إلى المشاهد وعلى نفس مستواه . لقد كتب جواد مشاهد الحفارتين بالفصحى ثم عهد بهما إلى حنان يوسف وسلوى محمد على ومساعدته طارق سعيد وشاركتهم عفت يحيى فترة فحولوها إلى العامية المصرية واجتهدوا فى إضافة الأمثلة . وأظن أن نفس الشيء سيحدث لو قدم العرض فى بلد عربى آخر ، فسوف تقدم هذه المشاهد باللغة الدارجة لأهل هذا البلد .

ولقد جاء هذا المزج بين الفصحى والعامية صادقا تماما مع النص الأصيل الذى يتحدث فيه حفارا القبور إلى بعضهما البعض وإلى هاملت وهوراشيو بالإنجليزية الدارجة التى كان الأميون يتحدثون بها فى عصر شكسبير . كذلك تميزت لغتهما بالصراحة والخشونة والصدق وروح المرح والسخرية ، وقد احتفظ العرض بكل هذه الملامح وأضاف إليها ملمحاً جديداً هو تحويلهما إلى امرأتين إتساقاً مع تبنى العرض للمنظور الأنثوى الذى تمثله أوفيليا ، والذى يعارض منظور المجتمع الأبوى الذى يعزز أنظمة القهر التى يدينها نص شكسبير ضمنا وعرض جواد صراحة ، واتساقاً أيضاً مع سياسة العرض فى تفسير هاملت فى ضوء ماكبث .

ويقودنا الحديث عن المنظور الأثوى أو النسوى عودةً إلى عنوان العرض وإلى أوفيليا وشبّاكها . قلت في البداية أن اختيار كلمة « شبّاك » تثير تساؤلاً وشرحت هذا . لكن ثمة سؤال آخر يطرحه العنوان خاصة بعد مشاهدة العرض حين يتضح لنا أن الشباك الوحيد الذى يشير إليه ليس فى حجرة أوفيليا بل فى حجرة جرتروود ومليكهها ، وأن أوفيليا لم تكن تطل من داخله إلى العالم خارجه ، بل كانت تطل من خارجه إلى داخل حجرة النوم الملكية فرأت ما رأت . أين إذن يوجد شبّاك أوفيليا المشار إليه ؟

أهو نفس الشباك الذى توظفه جرتروود فى قصتها الكاذبة المختلقة عن موت الملك كستار لحجب الحقيقة بينما يتحول فى قصة أوفيليا التى تحكيها لهاملت وهوراشيو إلى النافذة الوحيدة المطلّة على الحقيقة ؟ أجل . إنه نفس الشباك ، والاختلاف الوحيد هو فى موقع الناظر عبرة : فحين تقف أوفيليا خارجه وتنظر عبرة إلى داخل القلعة / السجن / الحياة تتكشف أمامها حقيقة الخطيئة والدماء والدنس التى وصمت تاريخ البشرية فى البدء ، فكانها حين شاهدت كلودياس يقتل أخاه قد شاهدت قابيل يقتل أخاه هايل ، ولا عجب أن تشعر بعد « المعرفة » وكأنها قد أصبحت «خطيئة» عليها أن تختفى عن العيون - كما تقول فى خطابها إلى أخيها فى العرض ، فالإطالة على حقيقة الوجود البشرى والتاريخ الإنسانى كما يصورها شكسبير فى نصه وجواد فى عرضه تنقلها من مرحلة البراءة إلى

مرحلة التجربة ، ونهوى بها من « أرجوحة السماء » التي تذكرها في أول ظهور لها على المسرح إلى الأرجوحة الأرضية التي ترمز إليها المقاعد الهزازة ، وتعرضها لصدمة تجربة الاغتصاب الجنسي ، وتحطم كل أوهامها فتعلن في خطابها لأخيها « أن كل شيء يتكسر » ، ثم ، تفضى بها أخيراً إلى أحضان القبر وحفارتى القبور .

ولما كانت جرتروود تقف على الجانب الآخر من الشباك ، داخل سجن العالم ، منغمسة في صنع دراما الحياة الدموية ، وتكرار الجريمة التي بدأتها ، فالشباك لا يمثل لها في البداية سوى ستار لحجب الحقيقة ، مثل الستائر الأخرى التي تختفى وراءها لتبحث الأخ على قتل أخيه أو التي ذهبت وراءها - كما تدعى لابنها - للصلاة ! إنه في حالة جرتروود في أول الأمر شباك زائف لا يطل على الحقيقة بل على أوهام مضللة وصور زائفة . لكن الحال يتغير بعد صدام جرتروود مع ابنتها هاملت - كما يطرحه العرض - إذ تبصر صورتها في مرآة عينية وتجد أن صورة الأم قد انمحت وحلت مكانها صورة الأنثى المستباحة الساقطة التي يشتهيها وليدها . وحين تتعري حقيقة جرتروود أمام عينيها تتكسر كل المرايا الزائفة وتنحسر ستائر الوهم فتضيق بسجن القلعة / الحياة . وحين نراها في المشهد التالي (بعد دخول الشبح وخروجه الذي يكمل المواجهة) نجدها تتخبط في الظلام ، وتحملق في المرايا بعين جديدة ذاهلة ، وتشعر بضيق في صدورها ، ورغبة في تمزيق ملابسها ، وترفض الخروج إلى

الحديقة (فقد أدركت أن الحديقة ليست سوى امتداداً لسجن القلعة)
وتنشد الوحدة والراحة والرحيل - أى الموت ، فالمكان الوحيد الذى يمكن
للإنسان أن يرحل إليه فى العالم الذى يصوره العرض هو القبر .
ويذكرنا نشدان جرتروود الرحيل فى هذا المشهد برغبتها فى الرحيل التى
تعبر عنها فى بداية العرض ويشكل تعليقا ساخرًا عليها . ويدفعنا
هذا إلى التساؤل : أكانت جرتروود صادقة فى البداية حين عبرت عن
ضيقها بالحياة ورغبتها فى الرحيل أم كانت كلماتها ستارًا زائفًا يخفى
وراءه مشاعر أخرى ، وحجة تعلل بها برودها تجاه زوجها ؟ وإجابة هذا
السؤال تتوقف على أداء الممثلة فى مشهد البداية الذى يترك لها
مساحة للاجتهاد فى التفسير . ولكن أيا كان التفسير الذى تختاره الممثلة
فلن يغير هذا من حقيقة رغبة جرتروود فى أن ترحل فى النهاية . لقد بات
من المستحيل عليها أن تحيا « مخفية » كما تقول أو « متخفية » كما
يصفها هاملت - أى مختبأة من الحقيقة ومخفية لحقيقتها ، فمواجهة
هاملت لها بصورتها تمزق كل الأستار ، وتحيل شبّاكها إلى نافذة حقيقية
تطل منها على حقيقة العدم . فإذا كان الشباك قد كشف لأوفيليا حقيقة
القلعة / السجن / الحياة حين أطلت عبرة من الخارج إلى الداخل ،
فإنه يكشف أيضًا لجرتروود حقيقة الموت حين تطل عبرة من الداخل إلى
الخارج .

ويؤكد المخرج هذا المعنى من خلال الحركة والكلمات حين يجعل جرترود فى نهاية المشهد الذى يلى صدامها مع هاملت تخطو إلى حافة مقدمة المسرح ، التى تطل على منطقة حفارات القبور أسفلها ، ثم تدقق النظر فى الظلام أمامها ، وكأنها تطل فعلا من نافذة ، ثم تقول فى صوت وجل مرتعب وكأنها قد أبصرت شيئا مخيفاً : « مريب هذا الشيء الذى يريد اصطيدى . لقد دفناه فى عمق المرايا (أى تحت ركاب من الصور الزائفة) . من الذى هشم المرايا ؟ » ثم تتسحب إلى الخلف وتضرب بقبضيتها المرآة الكبيرة التى تقبع طوال العرض على يسار خشبة المسرح بجوار باب الخروج الذى تغطيه الستائر وهى تكرر فيما يشبه اللوثة « من الذى هشم المرايا ؟ » .

إن حركة جرترود هنا تحول فتحة البروسينيوم كلها إلى شباك كبير يطل مباشرة على القبر أسفلها كما يطل علينا نحن أيضاً القابعين فى ظلام صالة العرض . وهذا الشباك الكبير هو شباك جرترود وشباك أوفيليا وشباك حفارات القبور وشباكنا نحن أيضاً . إنه النافذة التى نطل من خارجها على الأحداث الدائرة على خشبة المسرح ، كما أطلت أوفيليا وكما تطل حفارات القبور بين الفينة والفينة ، فنرى حقيقة مسرحية هاملت باعتبارها استعارة مركزة لسجن الحياة ، لكنه أيضاً النافذة التى تطل منها جرترود علينا من داخل الدراما الدائرة على خشبة المسرح فتبصر فينا خلف مظهرنا الحى الجميل حقيقة الموت والعدم فينا - أو ما أسماه

هاملت شكسبير بجوهرنا الترابى . ويؤكد المخرج مراراً هذه الدلالة المزدوجة لفتحة البروسينيوم كنافذة تطل على مسرحية الحياة العابرة من ناحية (فى اتساق مع الصورة المتكررة فى أعمال شكسبير والتي تشبه الإنسان بالمثل والحياة بالمرح) بينما تطل من ناحية أخرى على الفناء .
ففى بداية العرض يضع المخرج على حافة خشبة المسرح - التي هى أيضاً حافة القبر - جمجمة تواجهنا بابتسامتها المرعبة فكأننا نرى على خشبة المسرح صورتنا الحقيقية منعكسة فى مرآة الفن الكاشفة (وهكذا يختزل فى صورة واحدة الكثير من تأملات هاملت حول الحياة والموت وحقيقة الإنسان ووظيفة الفن والمسرح) . وفى أول مشهد لحفارتى القبور تلتقط إحداهما الجمجمة وتسال صاحبته : « شايقة الجمجمة دى ؟ » فتجيبها وهى تحملق فينا بنظرة فاحصة : « أى جمجمة فيهم ؟ الجماجم كثيرة قدامى » . ثم يأتى مشهد جرترود الذى تبصر فيه حقيقة الفناء التى حاولت أن تدفنها فى « عمق المرايا » وهى تحملق فينا ، وبعد ذلك مشهد موت أوفيليا الذى تتقدم فيه إلى حافة خشبة المسرح / حافة القبر ثم تنهار جالسة وقد شخصت بعيونها إلينا .

لقد ضمن جواد الأسدى عرضه (سواء على مستوى التشكيل البصرى أو اللفغى) معظم الركائز التيمية التى تنهض عليها رؤية النص الشكسبيرى ، والتي تتشكل فى ثنائيات متعارضة فاحتفظ بثنائية الموت / الحياة ، وثنائية العقل / الجنون والصحة / المرض (الذى جعل لايرتيس حاملها الأساسى) وثنائية الفن / الواقع ، والوهم / الحقيقة . كذلك

احتفظ العرض من النص الأصلي بموتيفات الستائر والمرايا والسجون والبددان والجماجم ووظفها في تشكيل رؤية العرض التي جاءت وثيقة الصلة برؤية شكسبير في هاملت .

وقد يبدو للبعض أن شخصية جرتروود التي بلورها العرض مستوحيا مسرحية ماكبث إضافة جديدة تمامًا لا أصل لها في مسرحية هاملت . كذلك قد تبدو شخصية أوفيليا أيضًا مخالفة للأصل . لكننا إذا عدنا إلى هاملت شكسبير فسوف نكتشف أن هذه الإضافات لم تأت من فراغ وأن لها ما يبررها بل ويلمح بها في النص الشكسبيرى .

أما استدعاء مسرحية ماكبث داخل العرض فتبرره مناجاة كلودياس لنفسه في المشهد الثالث من الفصل الثالث في هاملت شكسبير (وهي المناجاة التي تعد مشروعًا مبدئيًا لسرجية ماكبث التي تلت هاملت) ففي هذه المناجاة يقول كلودياس :

وماذا لو كانت هذه اليد الملعونة

قد أثقلتها دماء الأخ المسفوكة ؟

أليس في السماوات الرحيمة أمطار تكفى

لأن تغسلها وتعيدها بيضاء في نقاء الثلج ؟ [أبيات ٤٣ - ٤٦]

ألم يجعل شكسبير ماكبث يرد على كلودياس في مسرحية ماكبث

قائلًا :

« كل بحار العالم لا يمكنها أن تغسل هذه اليد وتعيدها نظيفة » ؟

إن الصلة بين كلودياس وماكبث واضحة في هاملت وقد أبرزها جواد الأسدى ووظفها في بلورة شخصية كلودياس وشخصية جرتروود خاصة وأن شخصية جرتروود في نص شكسبير يلفها الغموض وتتعلق فوقها علامات استفهام عديدة تدفعنا إلى محاولة تفسيرها .

وربما كانت علامات الاستفهام هذه هي التي دفعت شكسبير إلى العودة إليها وتناولها بصورة أوضح في مسرحية ماكبث . كذلك استلهم جواد من ماكبث صورته عن حفارى القبور ، كما استلهمها في إضفاء جو الحكم الشمولى العسكرى والدولة البوليسية والفساد السياسى على العالم الذى يصوره عرضه ، فحفل العرض بأصداء منها على مستوى اللغة - خاصة في مناجاة كلودياس لنفسه وسط القبور ، وحديثه عن غابة الشوك التى ضل فيها ، وفى حديث حفارتى القبور عن الفساد الذى لم تشهد الدنمرك مثله من قبل ، أو عن « سجن القلعة اللى اتملى بالأضيئش المرحوم » - أى الملك السابق .

وإذا كان تفسير المخرج لشخصية جرتروود وشخصية كلودياس فى ضوء مسرحية ماكبث يستند إلى مبرر قوى من داخل مسرحية هاملت فإن نفس القول ينطبق على تفسيره لشخصية أوفيليا . فأوفيليا قد تبدو فى النصف الأول من مسرحية هاملت شخصية باهتة ، صامتة ، ضعيفة ، لكنها تتحول بعد تحررها من سيطرة أبيها بموته إلى شخصية تنطق بالحكمة فى جنونها وتذكر جيداً - كما يخبرنا هوراشيو - « أن العالم

يتملى بالحيل والألاعيب ، وتمتلك القدرة على إثارة « تكهنات بالغة الخطورة » (انظر الفصل الرابع - المشهد الخامس - آيات ٤ - ١٥) أى إثارة الشكوك حول الملك الجديد ، وبهذا تصبح خطراً على النظام . لا عجب إذن أن تساورنا الشكوك حول موتها غرقاً بطريق الصدفة خاصة حين تصفه لنا جرترود فى لسغة مصطنعة منمقة وصففا يصعب تصديقه ، وحين نتذكر أن أوفيليا حين تغادر المسرح فى المشهد الخامس من الفصل الرابع (وهو المشهد الذى يثنى فيه هذيانها بشكوكها فى الملكة) يرسل كلودياس حارساً وراءها أمراً إياه ألا يدعها تغيب عن بصره وأن يراقبها جيداً . أين كان هذا الحارس حين غرقت أوفيليا ؟ أليس من المحتمل أن يكون هو الذى دفعها لتسقط فى النهر بأمر من الملك ؟ ويستطيع القارئ أن يرجع إلى تحليلى لموت أوفيليا قتلاً فى فصل « هاملت والخلل وجنون العالم » .

لقد أثر جواد الأسدى أن يحسم الشكوك حول موت أوفيليا فجعلها تُقتل بيد النظام لأن رؤيتها للحقيقة قد جعلتها خطراً عليه ، وأثر أن يغفل مظاهر جنونها ، لأن مخبره عقل وحكمة وإدراك للحقائق . وهكذا جاءت أوفيليا جواد الأسدى أعقل شخصيات المسرحية - لا يوازئها عقلاً وإدراكاً سوى حفارتى القبور اللتين تشتركان معها فى منظور رؤيتها المزدوج الذى يمكنها من رؤية حقيقة الحياة وحقيقة الموت فى آن واحد .

وماذا عن شخصية هاملت ؟ وأمام هذا السؤال لا نملك إلا أن نتذكر أن المخرج كان ينوى فى البداية أن يسمى عرضه إنسوا هاملت وربما كان

يقصد أن ننسى نص شكسبير ونحن نشاهد عرضه ، لكنه يبدو أنه هو نفسه قد نسى شخصية هاملت في غمار إنشغاله بأوفيليا ، ولولا أحمد مختار وأداءه وحضوره القوي المؤثر ، ولولا قوة المشاهد والمقاطع الشكسبيرية التي احتفظ له بها المخرج من النص الأصلي (رغم افتقادها في الجزء الأول من العرض منطلق التابع الدرامي واتسامها بالنقلات المفاجئة) ، لسيناها نحن أيضاً أو لضقنا بتشوشها .

وربما كان المخرج يقصد أن يطرح الشخصية على هذه الصورة المشوشة ليبين لنا كيف تراها أوفيليا ، فقد فعل توم ستوبارد شيئاً مماثلاً حين قدم لنا النص من وجهة نظر شخصيتين هامشيتين هما روزنكرانتس وجيلدنشترن . لكن إذا كان هذا قصد المخرج ، فلماذا جعلها تلح علينا في المشهد تلو الآخر حتى كادت أن تستحوذ على المسرحية بأكملها ، وأهم من ذلك لماذا جعلها تقف وحيدة في الظلال في نهاية الحفل في المشهد الأول مما أوحى بأننا سوى نرى الأحداث من وجهة نظرها ؟ ألم يكن من الأفضل والأكثر اتساقاً مع التفسير والمنظور الذي يقدمه العرض أن تحمل أوفيليا مكان هاملت في نهاية هذا المشهد ؟ ألم يكن هذا ليتسق مع قول أوفيليا فيما بعد بأنها كانت تشعر بالرغبة تجاه كلودياس وجرتروود وتتوجس شراً فلم تذهب إلى غرفتها مباشرة بل اختبأت في أحد الممرات المظلمة ؟

ربما لم يستطع المخرج أن يقاوم سحر أمير الدثمرك ولم يتحمل اقصاءه طويلاً عن خشبة المسرح رغم اختزاله لدوره وأبعاده . وربما كان له

عذره فى هذا فشخصية هاملت ساحرة حقا . لكن حب المخرج للأمير
أضر بالعرض وجعله يبدو أحيانا منقسما على نفسه ومتوزعا بين منظور
أوفيليا الذى يتبناه علانية ومنظور هاملت الذى يشده أحيانا .

فهاملت هو أول من يتحدث فى العرض وترسم كلماته حلما ورديا
بالحب والانطلاق والحرية عبر صور الفراشات والموجات وشاطئ البحر .
وهو أيضا آخر من يتحدث فى العرض مختتما إياه بأخر كلمات الأمير فى
النص الأصيل وهى : « ما سيبقى هو الصمت » . ويؤكد لنا المنظر
المسرحى صدق كلماته ، فقد تحولت خشبة المسرح فجأة إلى مقبرة حين
أغلق هاملت البابين على اليسار بالمرايا - بعد أن أدار ظهرها للأسود
المنطفىء إلينا - وحين تبدى هوراشنيو مصلوبا فى العمق . لكن الصمت
هنا ليس فقط صمت الموت والمقابر ، بل صمت الشعوب أيضا تحت
وطأة قهر طغاة التاريخ . فبعد أن تستحيل خشبة المسرح إلى مقبرة فوق
سطح القبر الذى يحدها من الأمام ، والذى يهوى إليه هاملت ، يخطو
كلودياس إلى خشبة المسرح الخالية ويقف ساكنا فى بقعة من الضوء وفوقه
الثريا التى تتدلى من أعلى على شكل التاج .

ثم يسود الظلام بعد أن ساد الصمت . وهكذا تكون آخر لقطة فى
المسرحية هى صورة الطاغية التى يقف متغطرسا فوق المقبرة التى دفن فيها
شعبه وقد تحول العالم كله من حوله إلى مقبرة .

وقد يرى البعض فى هذه النهاية سلبية قانطة ، ويرى فيها آخرون
مواجهة صادقة بالحقيقة تتحداهم بعنف إلى الرفض والثورة ، لكن أحداً
لا يستطيع إنكار بلاغتها المسرحية العميقة وأثرها القوى على المتفرج ،
فهى بحق دليل ساطع على قدرة جواد الأسدى المذهلة فى الحديث إلينا
بلغة المسرح الخالصة .

ورغم اختلاف نهاية العرض ظاهرياً عن نهاية هاملت شكسبير التى
تنتهى بموت الجميع عدا هوراشيو ووصول فورتنبراس فى صورة المخلص ،
إلا أنها فى حقيقتها تتسق مع روح التشكك التى يخطط بها شكسبير
شخصية فورتنبراس وتجعلنا نتساءل معه فى النهاية أهذا القائد العسكرى
هو المخلص حقاً ؟ أليس فى الواقع استمراراً لنفس نظام الحكم الذى حول
الدنمرك إلى سجن ومقبرة ؟ ألم نشاهده يقود عشرين ألف رجل إلى
حتفهم من أجل أوهام المجد والعظمة ؟ ألم يتصالح مع كلودياس وأرسل
إليه تحياته ومودته مع الكابتن واستأذنه ليعبر مملكته فى طريقة إلى بولندا ؟
وإذا كان فورتنبراس امتداداً لكلودياس واستمراراً لنظامه لماذا لا
يستغنى المخرج عنه ويبقى على كلودياس ؟ كلاهما مغامر وطاق ولا فرق
بينهما .

* * *

لقد بدأت حديثي عن عرض شباك أوفيليا بتأكيد التزامه رؤية وروحاً بالنص الشكسبيرى رغم اختلافه الظاهرى عنه ، وبأنه لهذا يمثل قراءة تفسيرية فى هاملت لا نصاً مسرحياً مستقلاً أخرجهُ مؤلفهُ . لكن هذا لا يقلل من حجم الإبداع فى العمل ، فعرض شباك أوفيليا يتنى من حيث التكوين والتشكيل والأداء إلى أرفع درجات الإبداع المسرحى الحقيقى ، وهى الدرجة التى نطلق عليها عادة وصف « شعر المسرح » . فالمنظر المسرحى الذى صممه أشرف نعيم اهتداءً بتصور المخرج جاء جميلاً ، بسيطاً ومركباً فى آن ، وموحياً ودالاً ، يقتصر فى ألوانه على الرمادى والبنى الداكن ولسة من الأبيض ، ويقتصر فى أثائه أو مهماته المسرحية على نجفة على شكل تاج ، وبيانو ، ومنضدة طويلة ، وبعض المقاعد الهزازة . وكانت الملابس المسرحية متسقة مع ألوان المنظر المسرحى ، وفى نفس بساطته وفعالته الدلالية ، فارتدى الجميع معاطف سوداء طويلة باستثناء هاملت الذى ارتدى فوق سرواله الأسود سترة معاصرة تجمع بين اللونين الأبيض والبنى ، وأوفيليا التى ارتدت ملابس تشى بالحدائث لكنها تحمل أيضاً مسحة من زمن قديم لا محدد ، وتجمع اللونين الأبيض والأسود حيناً وتقتصر على الأبيض وحده أو الأسود وحده فى أحيان أخرى ، وباستثناء الملوك (جرتروود وهاملت الأب وكلودياس) فقد ارتدى هؤلاء عباءات سوداء طويلة يزينها اللون الأحمر فى حالة الملكين واللون الأزرق فى حالة الملكة . وقد نجحت الملابس مع الديكور فى توحيد

زمن المسرحية وتعميمه فكان أحداثها قد حدثت في الماضي ولما تزال تتكرر حتى حاضر يومنا هذا .

أما فريق التمثيل وكله من الهواه باستثناء الحفارتين - حنان يوسف وسلوى محمد على - فقد اجتهد كل أفرادهم في تقديم أفضل ما لديهم فتحقق العرض من خلالهم في أفضل صورة .

تبدت موهبة أحمد مختار في حجمها الحقيقي بعد أن شاهدنا لمحات منها في عروض سابقة . لكنها تجلت هنا فكشفت جمال صوته ، وقدرته على الانتقال السريع من حالة نفسية إلى أخرى ، وحساسيته لإيقاعات الفصحى ، وقدرته على تطويعها للأداء المرهف العميق ، كما كشفت لياقته المسرحية الكبيرة وحضوره الواثق الجذاب .

وكانت معتزة عبد الصبور مفاجأة رائعة واكتشافاً فنياً خطيراً فهي ممثلة تعبر بكل عضلة في جسدها ووجهها ، فتكاد تتخيل وأنت تشاهدها أنها قد ذابت تماماً في الشعور الذي تجسده ، كما أنها تمتلك صوتاً دافئاً جميلاً ينفذ إلى القلب على الفور وملامح قوية ذات مسحة ملائكية ، وعينين فذتين في قدرتهما على التعبير وكأنهما حقا لا مجازاً نافذتان تطلان على الروح .

وكونت حنان يوسف مع سلوى محمد على في دوريهما كحفارتي القبور ثنائياً رائعاً جمع ملامح من ساحرات ماكبث ومن حفاري القبور في

هاملت والعجائز فى الريف المصرى والطبقات الشعبية ومن الثنائيات الكوميديية فى السينما الصامته ومن ثنائى فلاديمير واستراجون فى مسرحية بيكيت فى انتظار جودو ، ولونا أداءهما فمزجتا الرقة بالخشونة ، والسوقية برهافة الإحساس ، والفكاهة الغليظة بالحكمة ، والسخرية بالمشاعر المأساوية . لقد نجحت هاتان الممثلتان القديرتان فى تحويل مشاهدهما القصيرة المتفرقة إلى مناطق يتظرها المتفرج بلهفة وشوق ، بل لقد كاد هذا الثنائى فى بعض العروض أن يسرق الكاميرا تماماً ، ولولا انضباط حنان وسلوى واحترامهما للتشكيل الكلى للعرض لاستطاعتا أن تفعل ذلك ببساطة . ولقد وقع على هاتين الممثلتين - كما ذكرت من قبل - عبء تحويل المشاهد التى كتبها جواد الأسدى بالفصحى إلى العامية المصرية . لكنهما لم تكتفيا بذلك ، بل استخلصتا المعانى التى وضعها جواد فى المشاهد ثم أعادتا صياغتها فى لغة شعبية أصيلة تنبض كلماتها القليلة بحكمة الأجداد وتصلك مغموسة بتراب الأرض . كذلك نجحت حنان وسلوى فى تحديد ملامح خاصة لكل من الحفارتين فجاءت كل منهما متفردة عن الأخرى ، فكانت حفارة سلوى عجوزاً حكيمة تميل إلى الصمت والتأمل ، تحملق بعينيها وكأنها تخترق حجب الغيب وتنفذ إلى ما وراء مشاهد الحياة العابرة ، وتمتلك رغم صرامتها وجهامتها مشاعر دافئة تكتمها دائماً لكنها تفيض أحياناً ، رغماً عنها (كما يحدث بعد

موت أوفيليا) وتنفجر عنيفة كالبركان ، كما تمتلك أيضاً روح الفكاهة والسخرية لكنها حين تظهر تأتي مغلفة بالسواد . أما حفارة حنان فكانت أصغر سناً ، تتميز بالفضول وحب الثرثرة ، وبها شيء من المكر ، لكنها طيبة عموماً وتميل إلى المرح والفكاهة . وهكذا تحددت العلاقة منطقياً بين الشخصيتين في إطار « الرئيسة ومساعدتها » أو « المعلمة وصبيتها » .

ونجحت منحة البطرأوى ، في أول تجربة لها على خشبة المسرح ، في إبراز جوانب شخصية جرتروود المركبة التي تجمع بين القسوة والدهاء ، والقوة والشهوانية في البداية ، ثم تنتقل إلى اليأس والخوف والضعف والندم ونشيدان الرحيل أو الموت . وقد ساعد في نجاح منحة صوتها الدافئ الذي يتميز ببيحة محببة ، وقامتها الطويلة الشامخة في كبرياء ، وعيناها الواسعتان المعبرتان ، ومسحة خفيفة من أسى غامض يلون دائماً نظرتها .

وقد أدى دور كلودياس خالد الصاوى أولاً فجعله صورة نموذجية للحاكم العسكرى الفاشى الداهية دون أن يفقده بعده الماكبثى ، وبعد سفره اضطلع بالدور ممثل آخر فسلك طريقاً آخر متمثلاً شخصية الطاغية المجنون كما نجدها في نيرون أو كاليجولا .

وأدى محمد رستم هوراشيو بحبسية وقوة إقناع ، وساعده في ذلك وجهه المعبر ، كما وفق يوسف إسماعيل في دور هاملب الأب ، وناصر

عبد المنعم فى دور لايرتيس القعيد ، وخالد أحمد فى دور بولونياس ،
وبرزت موهبة أسامة من خلال أدوار الحارس / الخادم / الممثل التى أداها
وهى موهبة تعد بالكثير ، كما وفقت حنان فى دورها الصغير كممثلة فى
الفرقة المسرحية .

وأخيراً لا بد وأن نتذكر أنه لولا الهناجر لما أتتحت لنا الفرصة
للاستمتاع بهذا العرض المسرحى الحقيقى الجميل ، فشكراً للهناجر
ولمديرته وروحه المحركة الدكتور هدى وصفى ، وأرجو من وزارة الثقافة
أن تضاعف من اهتمامها بهذا المركز الثقافى الحيوى وأن توفر له من
الموارد المالية والتسهيلات الإدارية والمساندة المعنوية ما يمكنه من أداء دوره
الثقافى البناء دون عراقيل ومصاعب ، ومواصلة تقديم الفن الحقيقى
الرفيع إلى رواده ، والاستمرار فى تبنى التجارب الجديدة والمواهب
الشابة .

كلمة أخيرة : النساء يفتحن النار على شكسبير !

منذ أن مات شكسبير عام ١٦١٦ لم يكف أهل الفكر والفن في بريطانيا عن مدحه وتقريزه ، وسرعان ما لحق بهم الأوربيون . وحين فرضت بريطانيا سطوتها الاستعمارية على العالم ، حرصت على فرض ثقافتها أيضا وعلى رأسها شكسبير الذي بات مقروا على كل المستعمرات بالأمر حتى طبقت شهرته الآفاق .

وإذا كانت بعض الأصوات هنا وهناك قد شذت عن القاعدة وانشقت عن كورس المديح والثناء ، خاصة في فرنسا التي غارت على سمعة راسين وكورنى ، وكانت تنافس بريطانيا في فرض ثقافتها على العالم ، إلا أن التيار النقدي العام في العالم أجمع ظل يجعل هذا الشاعر ويحيط أعماله بهالة من القدسية الرهيبية .

وقد بلغ هذا التيار أوج مغالاته في الستينات حين ظهر ناقد بولندي يدعى يان كوت ليؤكد لنا أن شكسبير مازال يحيا بيننا ، فهو «معاصرنا» وفقاً لاسم الكتاب : ولم يكتف كوت بهذا بل قرر أيضا تنصيب شكسبير أباً للفلسفة الوجودية ومسرح العبث والسريرية والتحليل

النفسى الفرويدى وغيرها من التيارات الفكرية والفنية و « انشا الله
محدد حوش » !

لكن دوام الحال من الحال . فمنذ السبعينات بدأت نذر التغيير
تتجمع فى سماء النقد الشكسىرى ، وحين أفضت رياح النقد التفكيكى
الباردة ورياح النقد النسوى الساخنة إلى تقلبات حادة فى الطقس النقدى
كان أول ضحاياها شكسىير . فما أن ظهر النقد التفكيكى حتى انهال
أتباعه على شكسىير بالهجوم والاتهامات بالرجعية والمحافظة ومساندة
الملكية والنظام الاقطاعى والطبقى والفكر البرجوازى وهلم جرا . وما أن
ظهر النقد النسوى - الذى يسعى إلى فحص الأسس الأيدولوجية
والبيولوجية والنفسية والثقافية ، بل والاقتصادية والقانونية للابداع - حتى
غرست حواء أظافرها النقدية الحادة فى أعمال شكسىير وأخرجت
أحشاءها إلى النور لترصد ما خفى فيها من تعصب ضد المرأة وتزييف
لصورتها .

وعلى مر السنين تراكمت الدراسات وشكلت تياراً نقدياً مناهضاً لتيار
التمجيد السابق . ولعل أعنف هجوم وجه إلى شكسىير حديثاً هو ما جاء
على لسان الناقدة (سو إيلين كيس) فى كتابها المسرح والحركة
النسوية ، فهى لم تكتف باتهام شكسىير بالتعصب للرجل لأنه جعل
جميع أبطال تراجيدياته من الرجال ، وقدم فيها المرأة فى صورة سلبية
هامشية منمطة [كما فعلت من قبلها (ليندا بامبر) فى كتابها نساء فى

الكوميديا ورجال فى التراجميديا أو (مارلين فرنش) فى كتابها
تقسيم التجربة الإنسانية عند شكسبير ، والقائمة تطول [بل
اتهمته أيضا - وهذا هو الجديد - باستخدام المرأة أداة لإرضاء نزعة المتعة
المثلية الجنسية بين الرجال فى عصره ، وحثتها أنه يجعل بطلات خمس
من كوميدياته يتكرونها فى زى الرجال ويؤدين عددا من المشاهد الغرامية مع
الرجال فى زيهن التكرى هذا ! وترى سو إيلين كيس أيضا أن شكسبير
كان ينظر إلى المرأة باعتبارها سلعة يتبادلها الرجال دون إرادتها ،
وتضرب المثال على هذا ببطلة مسرحية تاجر البندقية - بورشيا - التى
تتزوج بما يشبه «القرعة» ، وبكاترينيا بطلة ترويض النمرة التى تُجمل
إلى بيت الزوجية قسراً .

ولا أعتقد أن الحملة النسائية الضاربة على شكسبير ستتوقف فى
السنوات القادمة ، ورغم بعض الأصوات النسائية المدافعة ستمضى
الناقدات النسويات فى تفكيك نصوصه ، أو تمزيق أوصالها ، بحثا عن
الحجج والقرائن لإدانته ، ورحم الله (هيلينا فوسيت مارتن) التى قالت
عن شكسبير فى القرن التاسع عشر ، فى كتابها بعض الشخصيات
النسائية فى مسرح شكسبير ، أنه أعظم كاتب أنصف المرأة وأجلها
وصور فضائلها على خشبة المسرح !

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

ص. ب: ٢٣٥ الرقم البريدي: ١١٧٩٤ رمسيس

www.maktabetelosra..org

E-mail: info@egyptianbook.org

رقم الإيداع بدار الكتب ١٠٣٨٣ / ٢٠٠٥

I.S.B.N. 977 - 01 - 9669 - X

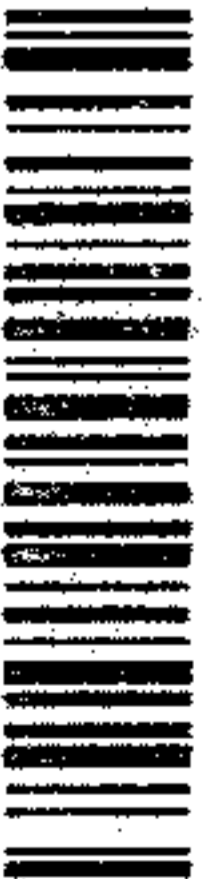


إن القراءة كانت ولا تزال وسوف تبقى، سيادة
مصادر المعرفة، ومبعث الإلهام والرؤية
الواضحة.. وعلى الرغم من ظهور مصادر
حديثة للمعرفة، وبرغم جاذبيتها ومناقشتها
القوية للقراءة، فإنني مؤمنة بأن الكلمة
الكتوبية تظل هي مفتاح التنمية البشرية،
والأسلوب الأمثل للتعليم، فهي وعاء القيم
وحافظة التراث، وحاملة المبادئ الكبرى
في تاريخ الجنس البشري كله.

سوزان مبارك



Bibliotheca Alexandrina



0542214