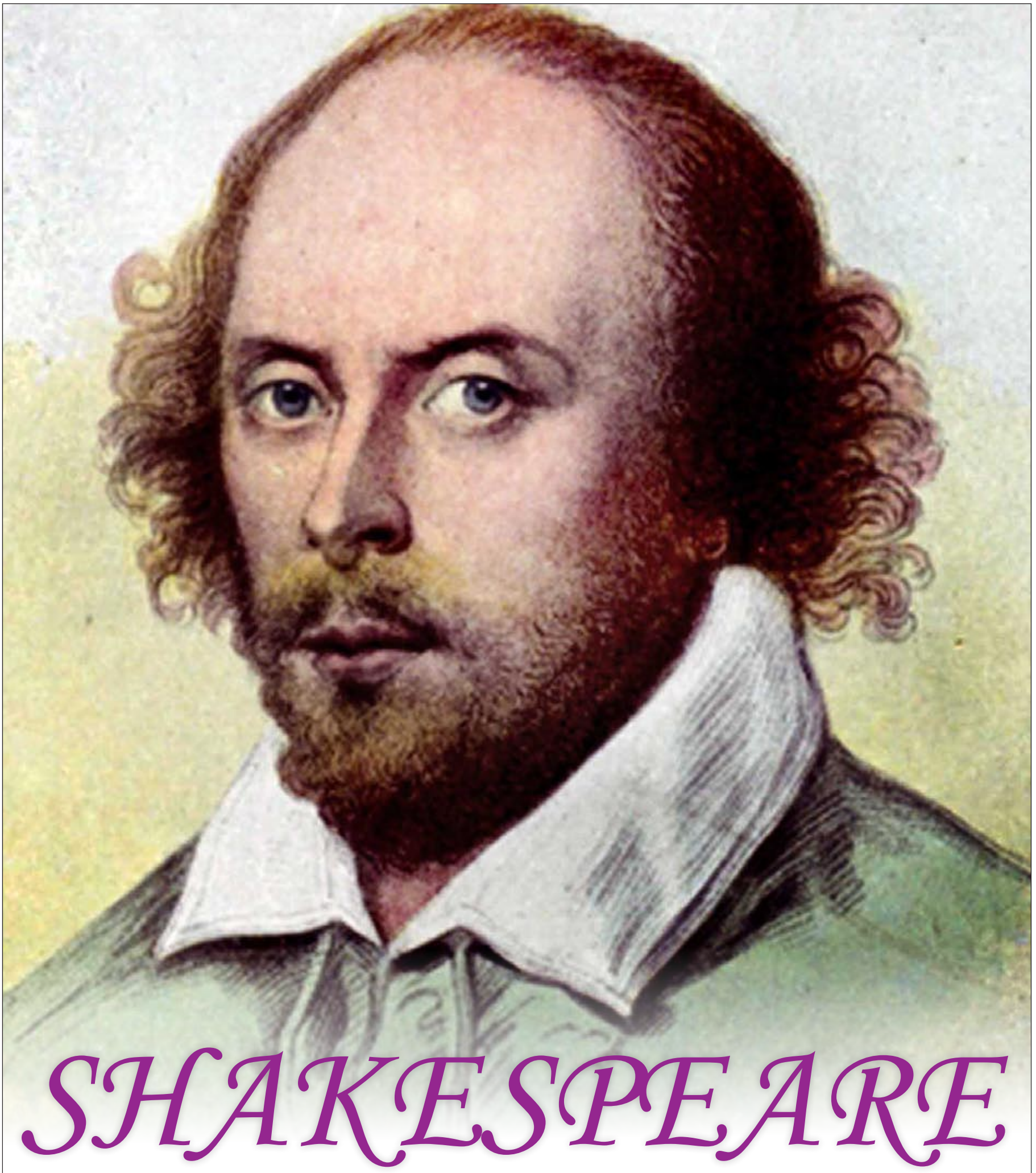
منارات
manarat

رئيس مجلس الادارة رئيس التحرير
فخري كريم

ملحق ثقافي اسبوعي يصدر عن جريدة المدى

العدد (2367) السنة التاسعة - الاربعاء (18) كانون الثاني 2012



SHAKESPEARE

قلعتا المتنبي وشكسبير

صلاح نيازي

لا أدري حقّا ما وجهُ الصلة بين قلعة الحَدَث التي بناها سيف الدولة الحمداني، وبين قلعة دنسينان بأسكتلندا، لكنني ما أن أقرأ قصيدة المتنبي:" على قدْر أهل العزم تأتي العزائمُ" حتى يخطر ببالي فجأة شكسبير، وما كتبه عن تمزّق مكبث داخل القلعة تلك. ربما لعدم وجود صلة، ولا حتى أدنى تشابه هو الذي يغري بوضع النصّين في معيار واحد، فربما من خلال الاختلافات والتضادات نتعرف إلى بعض تقنيات الكتابة، لدى كل منهما.
الموضوع واحد لدى الشاعرين؛ احتلال قلعة الحدث من جهة، واحتلال قلعة دنسينان من جهة أخرى. ولكن أين كان يقف المتنبي حينما شنّت قوات سيف الدولة الهجوم على قلعة الحدث؟ وبالمقابل أين كان يقف شكسبير حينما حوصرت قلعة دنسينان؟ وهل يؤثر ذلك في الأسلوب والبناء والإيقاع واختيار الكلمات بكلمات أخرى هل تؤثر زاوية النظر في التشكيلة النهائية للنص؟

المتنبي تحت الجبل مع جيش سيف الدولة. لم يذكر قطّ أيّ شيء كان يدور داخل قلعة الحدث، فهو إذن كان ينظر من أسفل إلى أعلى. وإذا أخذنا بنظر الحسبان أن احتلال قلعة جبلية ليس شيئاً هيناً، إذ لا بد له من عضلات جسمانية مدرّبة ولا بدّ من جَلَد ودأب، عرفنا لماذا اختار المتنبي لوصف هذا الحدث الجسيم، إيقاعاً بطيئاً، تمثّل هنا ببحر الطويل: "فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن"، وهذه التفاعيل حتى من دون كلمات، توحي جراء تكرارها الموسيقي بإجهاد من نوع ما، بزفير قصير وشهيق أطول، بانبساط خاطف وانقباض ثقيل، إنه هنا اللهاث الذي يعاني منه المتسلق، إنه الخطوات الحذرة التي يتصف بها مقاتل يصعد جبلاً.
كتمهيد لهجوم صعب كهذا، استهل المتنبي قصيدته ببيتين حكيمين، هما كالكوابح لأية سرعة:

على قَدْر أهل العزم تأتي العزائمُ
و تأتي على قَدْرالكرام المكارمُ
وتعظمُ في عين الصغير صغارها
وتصغر في عين العظيم العظائمُ

ثم ينتقل بعد ذلك مباشرة إلى:

يكلف سيفُ الدولة الجيشَ همّه
وقد عجزت عنه الجيوشُ الخضارمُ

حيث كلمات مثل: يكلف و عجزت و الخضارم تدل على الصعوبة التي سيعاني منها جيش سيف الدولة القليل العدد بالنسبة إلى الجيوش الخضارم.
ثمة دلالتان أخريان على هذا البطء. الأولى تتعلق بالحركة الزاحفة أي بلا أقدام. ففي تضاعيف القصيدة ثمة صور عدة لهذا النوع من الحركة الزاحفة مثل: موج المنايا.../ متلاطم خميس... زحفهُ/، إذا زلقتْ مشْيتها ببطولها/، كما تتمشى في الصعيد الأراقم/. في هذه الصور إنما كان المتنبي يهيىء لأكبر طوفان في تاريخ الأدب. خاصة أن في القصيدة ميزة أخرى، ألا وهي الحركة المعاقة، أي تصادم قوة بقوة أو فكرة بفكرة، أو قنا يقرع القنا.
فبالحركة الزاحفة كوّنَ موج الطوفان، وبالحركة المعاقة، أنشأ الشدة والاضطراب، وأهم من ذلك الصوت والجلجلة اللازمتين نفسياً لكل هول.
لنعدْ ثانية إلى زاوية نظر المتنبي، حيث قلنا إنه كان ينظر من أسفل إلى أعلى.حيث يصبح الغمام والعقبان والنسور جزءا طبيعياً في مجال بصره. هكذا جاءت هذه العناصر بعيدة كل البعد عن التكلّف والإقحام، وقد وظفها أدق توظيف في مجمل القصيدة إذ بهذه الحيلة البصرية، تلتقي عينه بقلعة الحدث حيث اصطبغت بالدم:

هل الحَدَثُ الحمراءُ تعرف لونها
وتعلمُ أيَّ الساقيين الغمائمُ؟

سواء أكان المطر هنا ماء أم دماً، فإنه في كلتا الحالتين زَلَق يعيق حركة الجيش الزاحف. ولكن كيف تتمّ السيطرة على قلعة محصّنة في جبل؟

لقد أكمل المتنبي وصف العُدة العسكرية وعناصر الطبيعة المجنّدة، ولكن ما الحملة الفنية – إن صح التعبير – التي سيشنّها المتنبي لهذا الغرض؟ هنا لا بد من الافتراض أن الشاعر يرجع في حالة كهذه عادةً إلى مخزونه الثقافي، عله واجد شيئاً شبيها، يستمدّ منه وحيًا ما أو استلهاماً.

أول ما يخطر على البال، قصة الطوفان، والآية الكريمة:" قال سنآوي إلى جبل يعصمني من الماء قال لا عاصم اليوم من أمر الله إلا من رحم" (سورة هود).
ببراعة مذهلة يصنع المتنبي طوفاناً فنياً من نوع غريب تشترك فيه حاستا السمع والبصر:

بناها فأعلى والقنا يقرع القنا
وموجُ المنايا حولها متلاطمُ

هذا الطوفان، هو محور القصيدة، كما يبدو. وأهم ما فيها. ففي الأبيات الأولى لم يظهرْ إلا شخص سيف الدولة، وكأنه حيزوم السفينة في مقدمة المعركة، ومن ثَمّ تأتي الأمواج البشرية بأشكال غريبة:

أتوك يجرّون الحديدَ كأنما
سروا بجياد ما لهنّ قوائمُ
إذا برقوا لم تعرف البيض منهم
ثيابهم من مثلها والعمائمُ

يكتمل هذا الطوفان بالعدد الكثيف من العسكر، وأصوات الرعود المجلجلة:

خميس بشرق الأرض والغرب زحفهُ
وفي أذن الجوزاء منه زمازمُ

هذا الطوفان الخالي من الماء، أغرب طوفان في تاريخ الأدب. أمواجه دروع وخوذ وحديد، وقرَشه وكواسجه، هي السيوف والصوارم، وأشرعته الغمائم والنسور والعقبان.
اما بالنسبة إلى قلعة دنسينان في مسرحية مكبث فزاوية النظر معكوسة تماما، حيث يقف شكسبير داخل القلعة المطلة على غابة بيرنام، أي أنه كان ينظر من أعلى إلى أسفل، وأهمّ من ذلك كان ينظر في صميم مكبث من الداخل، ويشهد انهياراته وتلثماته إرباً ومزقاً، حتى لتبدو القلعة وكأنها سفينة تخوض في الدماء التي سفكها. رياح الخوف من الخارج وأعاصير الخوف من الداخل تفكك هيكلها وهيكله، وتقطعان صواريها وأوردته الدموية.
الفصل الخامس من مسرحية مكبث، وهو ما يعنينا هنا – مكتوب باللهاث والفحيح والهلع، كما أن سرعة الانتقال من مشهد إلى مشهد، واقتضاب الحوار. وكثرة استعمال فعل الأمر الذي يندر وجوده في مسرحية أخرى، تومىء إلى قبطان على وشك الخبال وفقدان كل أمل في النجاة، ولكن مع ذلك يبقى مكبث بصورة ما رابط الجأش لأنه الوحيد الذي ظل يعتقد أنه أقوى قلعة بشرية من لحم ودم، لا تنوشه أية أذية من أي إنسان ولدته امرأة، كما في نبوءة الطيف الثالث.
إن هاتين النبوءتين، أصبحتا بمثابة تعويذتين جعلتاه يطمئن إلى انتصاره، ويستخف في الوقت نفسه، بأي تحدّ بشري من أي نوع. ولكنهما أيضاً فصلتا عقله الأمن عن صدره المضطرب.
وبموت الليدي مكبث تدخل قوة أخرى في ميدان مكبث الحربي، ألا وهي قوة العقل الباطن التي تجعل منه شاعرا فيلسوفاً من نوع متأمل:

كان عليها أن تموت في وقت آخر
فثمة زمن أفضل لخبر كهذا
غدٌ، وغد، وغد
يزحف بهذا البطء الفاجع من يوم إلى آخر..

إلى آخر كلمة مدوّنة في الكتاب.
وكل ما مضى من سالف الأيام أنار للحمقى
الطريق إلى الموت المُتْرب،
إنطفئي أيتها الشمعة الوجيزة فالحياة مجرد
ظل يمشي، ممثل مُحزن
يمثل باختيار وحماسة دوره على المسرح
وبعد ذلك لا يُسمع عنه شيء. الحياة حكاية
يرويها ممثّل أخرق، ملؤها الصخب والحمق
ولا تعني شيئا.
(يختلف – ولا غرابة – معظم الشارحين على معاني الأبيات أعلاه، ونصّ كهذا يُفهم بالشعور، ويكون من العبث التفتيش فيه عن معانٍ واضحة. إن أبطال شكسبير حينما يبلغون ذروة نفسية لا تتحملها الحواس، تمتلئ تعبيراتهم بالغموض العميق، الشديد التأثير).
موج المنايا المتلاطم يشتد حول مكبث، فتتهدم قلعته النفسية أجرّة أجرّة وعظماً عظماً. إن الحصار لم يبدأ من الخارج حسب، بل من داخل مكبث الذي ظلّ يتقلص وينكمش وما أن جاءه رسوله بخبر تحرّك غابة بيرنام إلى قلعة دنسينان (وهي نبوءة الطيف الثالث) حتى نسي مقامه الملكي وخاطبه مخاطبة الندّ بقوله:

إذا كان ما تقوله كذباً
فسأعلقك على اقرب شجرة حيّاً
إلى أن ينكمش جلدك من الجوع،
وإن كان كلامُك صادقاً فإنني لا أهتمّ إن فعلتَ
بي ذلك ..

هذه الأبيات وإن صَوّرتْ في الظاهر ثقةً مكبث بنفسه، إلا أنها في معناها الباطن تُظهر كيف أصبح مكبث يعامل رسوله معاملة الندّ، بمعنى آخر، هذا أول نذير على تضعضعه، خاصة أنه يأمر أصحابه بالتسلح بعد ذلك ويقول:

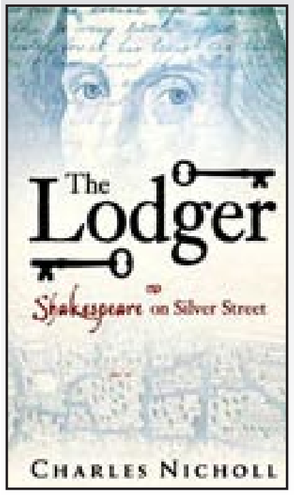
فإذا تأكد وظهر ما يقوله
فلا مهرب من هنا ولا بقاء.

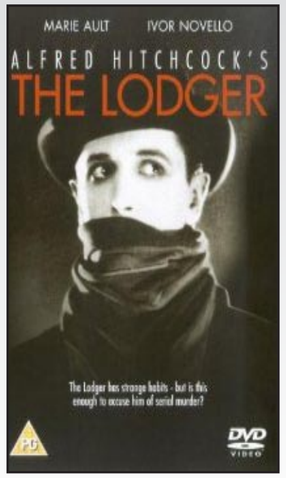
هكذا توصل مكبث إلى حقيقة باردة برودة الموت، وهي من ناحية أخرى أكبر اختناق لا أمل في الإفلات منه بأية صورة. لم تبقَ لديه إلا تعويذة واحدة، لم يبق لديه إلا مجداف واحد، وتمتلئ سفينته هو بدمه. غرقٌها من داخلها، وهذا بلا شك أعجب غرق.
يسقط فعل التعويذة فجأة ونهائياً، حينما يخبر" مكدف" عدوّه مكبث، بأنه انْتُزِعَ من رحم أمه قبل أوانه. ولكن مكبث الذي مزقه الأمل وشتته الوهم، عاد يجمعه اليأس ليصبح كتلة واحدة روحاً وجسداً وعقلاً لأول مرة:

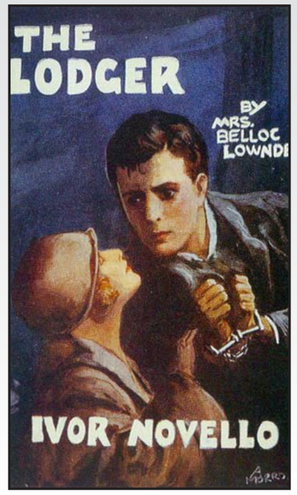
رغم مجيء غابة بيرنام إلى قلعة دنسينان
وإنك يا خصمي لم تلدك امرأة
فإنني سأحاول المحاولة الأخيرة.

يسقط مكبث متسربلاً بدمائه، وهي الكسوة الوحيدة التي لم يكن يفكر فيها، خاصة إذا علمنا أن الملايس في مسرحية مكبث، هي من عناصرها الأساسية ومن أهم مقوماتها.

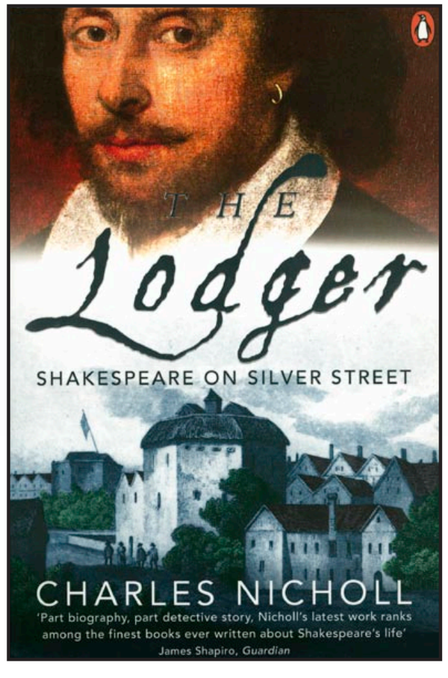
THE LODGER







النـزيـل..
شكسبير فوق سلفر ستريت



ترجمة: عمران السعيدي
اسم الكتاب: النزيل the lodger
تأليف: شارك نيكول

في الحادي عشر من شهر ايار عام ١٦١٢ دخل شكسبير الى محكمة الالتماسات شاهدا في اخر افادة له ثم وقع على تلك الشهادة امام القاضي. يصف السيد شارك نيكول في النزيل هذا الحدث حالة شكسبير النفسية ويقول ان التوقيع يعكس فقدان الصبر والسرعة في حركة القلم الذي وقع فيه على تلك الشهادة.
لم تكن القضية التي استدعي من اجلها شكسبير من نوع الكوميديا او التراجيديا بل هي عبارة عن دراما محلية ومن النوع العادي جدا. يقدم ستيفن بيلوت شكوى ضد والد زوجته كريستوفر مونتغوي حول قضية دفعه المهر الكامل. الاثنان من اصل فرنسي ويسكنان لندن. بيلوت يعمل كصبي متدرب في محل لصنع زينة الراس والتي كانت شائعة في العصر الاليزابيثي والجيبسي.
كان شكسبير نزيلاً لدى مونتغوي وفي الطابق الذي يلي محل الزينة خلال فترة اللقاء العائلي لعقد قران بيلوت على ابنة مونتغوي ويبدو ان شكسبير كان وسيطاً في عملية الزواج وقد اصبح مسموحا له بحضور المحكمة شاهدا على الزواج. لم تكن هذه التجربة مريحة لهذا الكاتب الكبير اذ ان متعته الوحيدة هي الاراء العامة حين تعرض على المسرح. يؤكد نيكول في سرده لهذا الحدث على انه محقق وخبير جيد في القدرة على كشف الضربة الواضحة حول تفاصيل محلية بسيطة لكن بامكانها انارة هذا العالم. يقدم هذا السرد صورة للناس الموجودين ضمن هذا الحدث وكانهم في غرفة مجاورة.

مقطع من حكاية النزيل

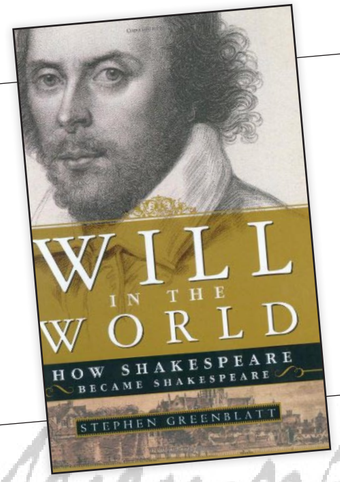
يكون قريبا من حيوات اولئك الذين يجري التحقيق معهم ولكن بصورة تغذيب غريبة ويتم تتبع الاسماء من خلال وثائق مبهمة ومناشدا اقرب مصادر القصة ومصير ما يسميه هو عالم الالهام والعلاقة بين العشق وعالم التجارة.
لقد سار شكسبير هناك وكانت خطواته فوق السلم تمثل شخصية مالوفة في عملية فتح وغلق الباب.
كان شكسبير في عامه الاربعين حين التحق بعائلة في منطقة سلفر ستريت. كان شخصاً جنتلمان وصاحب ارادة عالية وذا شخصية متميزة ودودا غير منتحل للصفات الا انه يمثل شخصية الجنون والهمجية في عالم الظل لسرحياته.
يمثل سكن شكسبير في هذا الحي حالة ممتعة وهو يفضل العيش مع الغرباء عادة وبشكل خاص مع الفرنسيين وهو يحب فرنسا كثيراً ويصفها دائما بالوردة الحمراء المتفتحة ويعتبرها موطن صراع بين الحب والفلسفة.
من معارف شكسبير البارزين هنا هو جورج ولكنز الذي شاركه في مسرحية بيرسيلر. كانت لدى ولكنز حانة وبيت دعارة وكان شخصية عنيفة مع العاملات لديه. كتب هذا الرجل مسرحية لشركة شكسبير تحمل عنوان (آلام زواج اجباري) واصبح هذا الرجل مالكا لبيلوت وميري خطيبته بعد مساعدة شكسبير في ترتيب زواجهما ويحمل هذا الرجل صفة اللصوصية ومستلم السلع المسروقة وهو يمثل اولئك الذين يعيشون الحياة المتدنية والمنبوذين فوق ارصفة لندن وان الحانة التي يملكها هذا الرجل كانت تقع في شارع كاوكروس ولا تزال قائمة الى اليوم وفي المكان نفسه.
لم تكن علاقة شكسبير بهذا الرجل غير طبيعية فكتابة المسرحيات وعمل الحانة سارتا بصورة جيدة حيث كانت المسارح في تلك المرحلة سيئة السمعة وكان ويلكنز يمثل عالماً تنبأ به شكسبير في مسرحيته الاعتدال لاجل الاعتدال حيث مشاهد الحياة الواطئة في لندن بارزة في ذلك الحين وقد استفاد شكسبير كثيراً من هذا الجانب الاجتماعي وفي العديد من مسرحياته فتراه يصف السماسرة والموسمات بلغة المتفهم جدا لما يجري داخل هذه الشريحة من المجتمع.

كتب عن شكسبير

ترجمة: جمال جمعة

كيف أصبحَ شكسبيرُ شكسبيراً
Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare

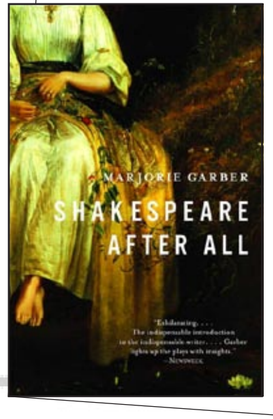
شاب من ضاحية صغيرة، بلا ثروة أو علاقات ولا تعليم جامعيّ، ينتقل الى لندن. وبزمن قصير ملفت للإنتباه يصبح هذا الشاب أعظم كاتب مسرحيّ، ليس في عصره فحسب، بل وفي كل العصور. أعماله تحتكم الى خبرة مدينية وأول مرة تردد فيها إسمه على المسارح، حوّل فيها السياسة الى شعر. كان بلا إبالية يمزج التهريج المبتذل ببصيرة الفيلسوف. كيف يا ترى يمكن تفسير مثل هذه الظاهرة؟ أن هذا الكتاب "ويل في العالم"، هو نسيج فكريّ بارع يضفر التقصّي الدقيق لطبيعة العصر الإليزابيثيّ في إنكلترا مع المسرد الحيّ لحياة هذا الكاتب المسرحيّ. هنا نرى شكسبير وقد إكتشف موهبته، ثم نتابعه وهو ينشئ عائلته، ويصوغ مهنة لنفسه في عالم لندن المسرحيّ، حيث التنافس الوحشيّ الذي لا يرحم كان على أشدّه آنذاك، في الوقت الذي كان عليه أن يتصارع مع قوى دينية وسياسية خطيرة يمكنها أن تحمل أشخاصاً، أقل فطنة منه، الى حبل المشنقة. وعلاوة على ذلك، فإنّ مشهد أعماله العظيمة لن يغيب عن أبصارنا أبداً في هذا الكتاب: حلم ليلة صيف، روميو وجولييت، هاملت، ماكبث، وغيرها من الأعمال التي إستمرت بعد أربعمئة سنة في إبهاج ومتابعة المشاهدين لها في كل مكان. إنّ الحقائق المتعلقة بالسيرة الأساسية لحياة وليم شكسبير كانت معروفة منذ أكثر من قرن، لكن الآن يرينا الكاتب ستيفن غرينبلات Stephen Greenblatt كيف يمكن لتاريخ مثل هذه الحياة الإستثنائية أن يكون سببا في ظهور أعظم كاتب في العالم.



شكسبير برغم كل شيء
Shakespeare After All

تقوم بروفيسورة الأدب الإنكليزي ومديرة مركز العلوم الإنسانية في جامعة هارفارد، د. مارجوري غاربر Marjorie Garber في هذه الدراسة بإعطائنا عملاً نقدياً رصيناً، موثّقاً وجذّاباً، ومستنداً على محاضراتها ذات الشعبية الواسعة التي ألقتها في الصفوف الدراسيّة لجامعتي ييل وهارفارد. وبمعلومات غزيرة عن الثقافة الشكسبيرية في النصف الأخير من القرن العشرين، يقدّم لنا هذا الكتاب قراءةً عاطفية وإستكشافية لكل من المسرحيات الثمانية والثلاثين التي كتبها شكسبير، إبتداء من "سيدا فيرونا" وحتى "النسيبان النبيلان". بسعة إطلاع خفيفة الحمل تنير الكاتبة الزوايا المعتمة والتفاصيل الخصبة لهذه المسرحيات وتنبّهنا بعناية شديدة ودقة الى أكثر الأشياء أهمية في أعمال شكسبير: اللغة، الثيمة، الحبكة، والشخوص.

هنا، بين ثنايا الكتاب، سنعثر على تأملات عذبة عن مسرحيات طالما عرفناها وأغرمنا بها مثل: هاملت، الملك لير، ماكبث، عطيل، روميو وجولييت، تاجر البندقية وأعمال كثيرة أخرى. كذلك تعطينا د. غاربر فرصة نادرة لنتتبع فيها التطور الإسلوبي لشكسبير ككاتب للشعر والنثر، وكمبتكر داهية للسيناريوهات الدرامية والعروض، ومخطط بارع لسكيتشات المرأة والرجل، ومراقب صارم لطبقات المجتمع العليا والسفلى. كل ذلك تستكمله مقدمة مستفيضة عن حياة شكسبير وعصره مع بيلوغرافيا شاملة. إنّ كتاب "شكسبير بعد كل شيء" عمل مميز يوسع من فهمنا لأكثر الكتّاب شهرة على مرّ العصور.

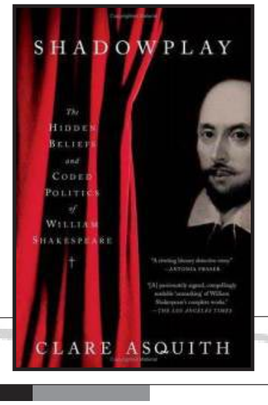


خيال الظلّ: الإعتقادات الخفيّة والآراء السياسية المرمّزة لوليم شكسبير
Shadowplay: The Hidden Beliefs and Coded Politics of William Shakespeare

كزوجة لأحد الدبلوماسيين البريطانيين الذين أوفدوا الى موسكو أيام الحرب الباردة، بدأت أسكويث أولاً بالإرتياب في أن مسرحيات شكسبير تتضمن معانيَ سياسية ودينية موارية لم يتمّ تمحيصها، وذلك حينما كانت تشهد عرضا مسرحيا، غير ضار على ما يبدو، في أحد المسارح السوفيتية آنذاك، فاستشفّت بأنها كانت محشوّة بالمعاني السرّية والتوريات المزدوجة. في كتاب ضخم من القطع الكبير، وبإسلوب أدبيّ ومكثّف تسلّط كلير أسكويث Clare Asquith ضوءاً إستثنائيا على الرمزية والمقاصد المحتملة لأعمال شكسبير. إنّ شكسبير، هذا الكاتب المسرحيّ الكاثوليكيّ، كما تؤكد أسكويث، كان قد كتب توريات لتتفوّق على دهاء "رجال الملكة" الذين أمسكوا به فيما بعد، ولكن قبل أن يكتب دزينة من المسرحيات التي تعكس الإحباط الحزين لإضطهاد الكاثوليكيين من قبل البروتستانتية الإليزابيثية.

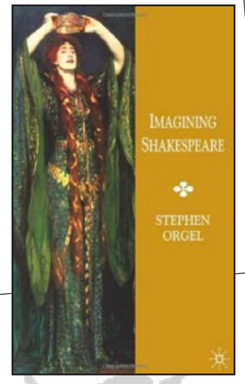
إستعملت أسكويث مسرحيات شكسبير كموشورٍ نفّاذ لمراقبة الإضطراب المرعب الذي يجيش به ذلك العصر. إنّ نظرة ثانية الى (يوليوس قيصر) ستفشي لنا بأنّ المتآمرين الرومان لم يكونوا سوى محرّضين بروتستانتيين، وأنّ مسرحية (تروليوس وكريسيدا)، طبقاً للمؤلفة، ليست سوى تعليق على حالة الكاثوليك المعارضين للإصلاح البروتستانتيّ.

لكن شكسبير، أو "الغراب المغرور" كما لقّبه معاصره المسرحيّ روبرت غرين الذي كان يمتلك فرقة مسرحية منافسة تقوم بوظيفة الماكنة الدعائية المقرّبة من "رجال الملكة"، وجد حماية في رعاية السيدة ماجدلين مونتاغو له، وكانت كاثوليكية، الى درجة أنه وظّف شخصيتها في العديد من مسرحياته، من ضمنهن: حكاية شتاء، روميو وجولييت، وكوميديا الأخطاء. ومع ذلك، فبالرغم من التعليمية التي تظهر في الكتاب بين الغيبة والغنية، فإنّ المؤلفة تكشف لنا عن إستنطاق معقد يكشف كثيرا عن تأريخ إنكلترا في القرن السابع عشر الذي عاش فيه الكاتب وظهرت فيه مسرحياته التي كان عليها أن تقوم بوظيفتين في آن واحد: المتعة والخداع.



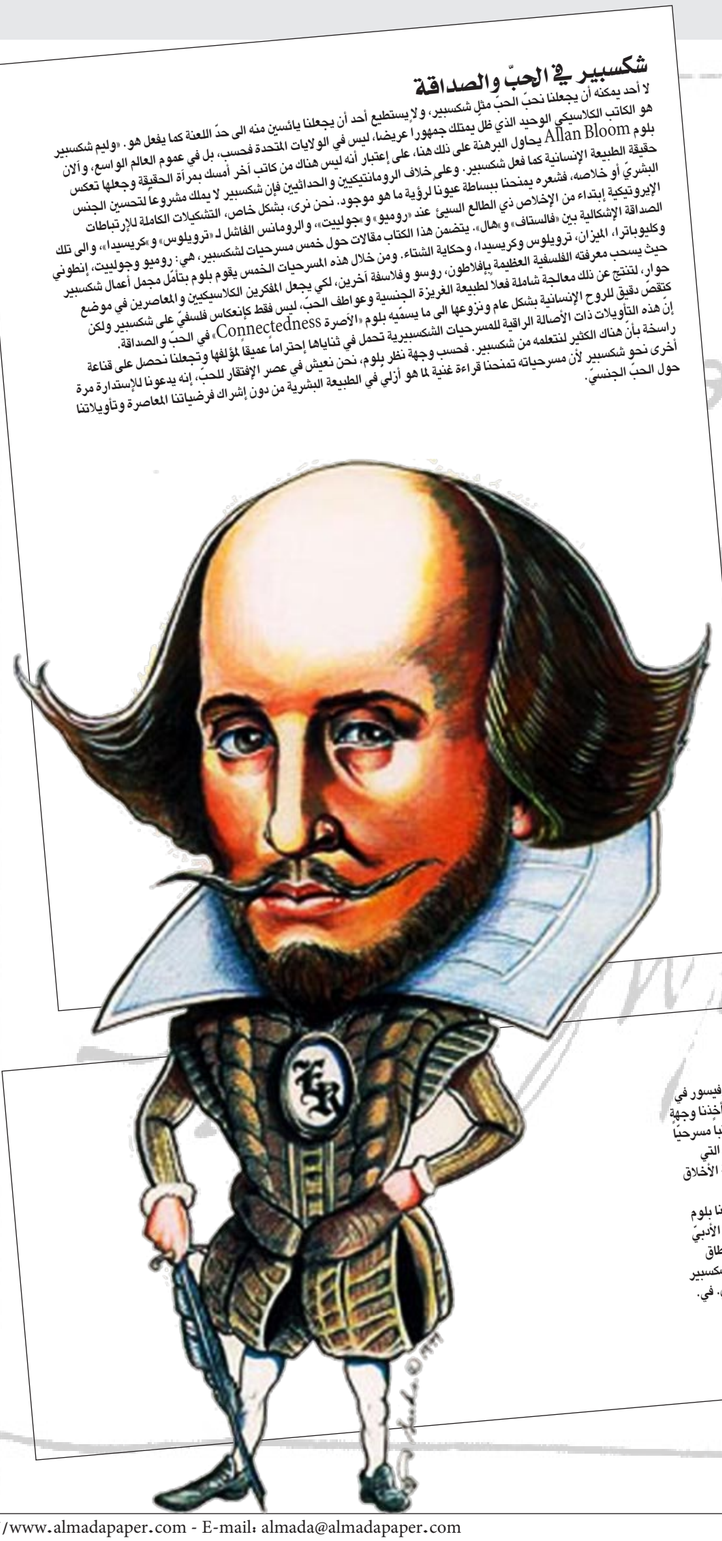
تخيّل شكسبير: تاريخ النصوص والرؤية
Imagining Shakespeare: A History of Texts and Visions

يستكشف لنا أحد الرواد الشكسبيريين الأوائل، في هذا الكتاب المصوّر والجميل، الطرق التي تمّ تخيّل شكسبير بها إبتداء من الزمن الذي عاش فيه وحتى عصرنا الحاضر. فمن خلال سلسلة ثاقبة من التأويلات والشروح يستجلي لنا ستيفن أورجل Stephen Orgel التهكمات والمفارقات التي ميّزت إعادة بناء نصوص شكسبير، صورته، إخراج وتزيين مسرحياته، وذلك على إمتداد القرون الأربعة الماضية، وحتى هذه اللحظة التي يعاد فيها خلقه باستمرار في خواتيم عصرنا الثقافية الجديدة. يعجّ الكتاب برسوم متنوعة للأداءات المسرحيّة وتواريخ للنصوص والفنون البصريّة (من ضمنها فصل خلاب للبورتريهات). يكشف "تخيّل شكسبير" عن مدى التفنن الثقافي، الإناقة، الإستبصار والذكاء الذي أصبح دمغة مميزة لإسلوب ستيفن أورجل الذي يسند معرفته بشكسبير الى السجلات التاريخية، وبضمنها المصنوعات المادية كالمخطوطات الأصلية، المنحوتات واللوحات الفنية وغيرها.



شكسبير في الحبّ والصداقة

لا أحد يمكنه أن يجعلنا نحبّ الحبّ مثل شكسبير، ولا يستطيع أحد أن يجعلنا يائسين منه الى حدّ اللعنة كما يفعل هو. «وليم شكسبير هو الكاتب الكلاسيكي الوحيد الذي ظل يمتلك جمهورا عريضا، ليس في الولايات المتحدة فحسب، بل في عموم العالم الواسع. والآن بلوم Allan Bloom يحاول البرهنة على ذلك هنا، على إعتبار أنه ليس هناك من كاتب آخر أمسك بمرآة الحقيقة وجعلها تعكس حقيقة الطبيعة الإنسانية كما فعل شكسبير. وعلى خلاف الروماتيكيين والحداثيين فإن شكسبير لا يملك مشروعا لتحسين الجنس البشريّ أو خلاصه، فشعره يمنحنا ببساطة عيونا لرؤية ما هو موجود. نحن نرى، بشكل خاص، التشكيلات الكاملة للإرتباطات الإيروتيكية إبتداء من الإخلاص ذي الطابع السيئ عند «روميو وجولييت»، والرومانس الفاشل لـ«تروليوس وكريسيدا»، الى تلك الصداقة الإشكالية بين «فالستاف» و«هال»، يتضمن هذا الكتاب مقالات حول خمس مسرحيات لشكسبير، هي: روميو وجولييت، عطيل، وكليوباترا، الميزان، تروليوس وكريسيدا، وحكاية الشتاء. ومن خلال هذه المسرحيات الخمس يقوم بلوم بتأمّل مجمل أعمال شكسبير حيث يسحب معرفته الفلسفية العظيمة بإفلاطون، روسو وفلاسفة آخرين، لكي يجعل المفكرين الكلاسيكيين و المعاصرين في موضع حوار، لتنتج عن ذلك معالجة شاملة فعلا لطبيعة الغريزة الجنسية وعواطف الحبّ. ليس فقط كإنعكاس فلسفيّ على شكسبير ولكن كتقصّ دقيق للروح الإنسانية بشكل عام ونزوعها الى ما يسمّيه بلوم «الأصرة Connectedness»، في الحبّ والصداقة. إنّ هذه التأويلات ذات الأصالة الراقية للمسرحيات الشكسبيرية تحمل في ثناياها إحتراما عميقا لمؤلفها وتجعلنا نحصل على قناعة راسخة بأنّ هناك الكثير لنتعلمه من شكسبير. فحسب وجهة نظر بلوم، نحن نعيش في عصر الإفتقار للحبّ. إنه يدعونا لإستدارة مرة أخرى نحو شكسبير لأن مسرحياته تمنحنا قراءة غنية لما هو أزلي في الطبيعة البشرية من دون إشراك فرضياتنا المعاصرة وتأويلاتنا حول الحبّ الجنسيّ.



سياسة شكسبير

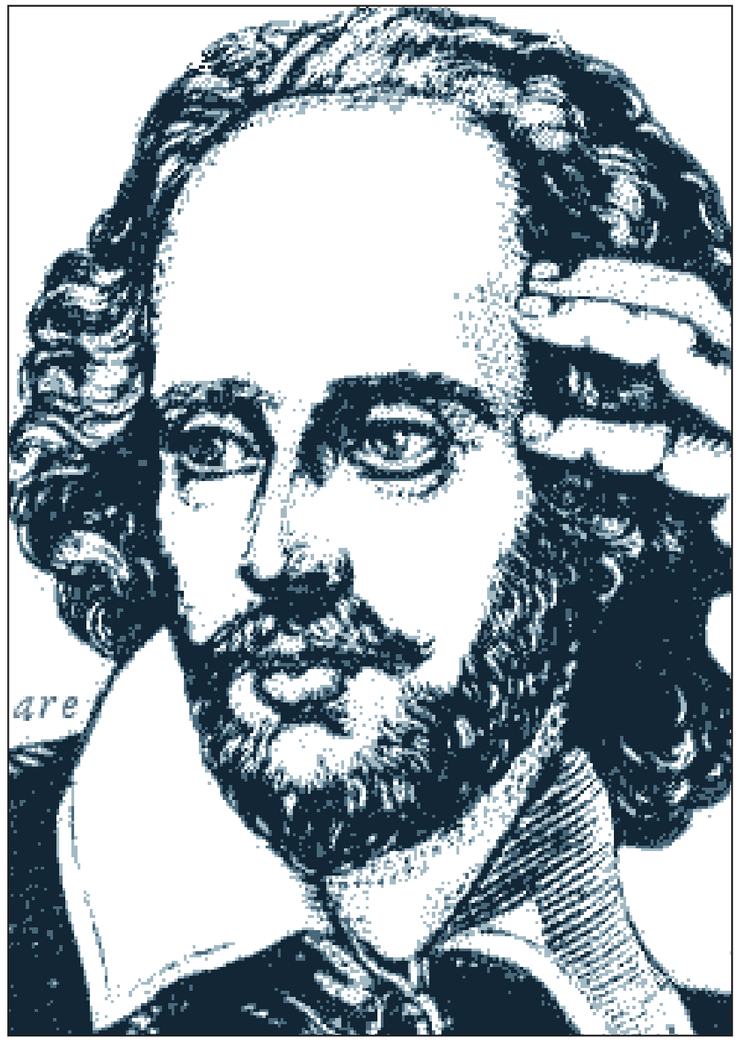
«سياسة شكسبير» أو «الآراء السياسية لشكسبير» هو الكتاب الثاني الذي يقدمه لنا البروفيسور في جامعة شيكاغو ألان بلوم مع كتابه «شكسبير في الحب والصداقة» الذي كتبه لاحقا. وإذا أخذنا وجهة النظر الكلاسيكية بأن السياسة تشكل وعي الإنسان، فإن ألان بلوم هنا يعتبر شكسبير كاتبا مسرحيا عميقا في رؤاه السياسية، ولذا فهو في هذا الكتاب يهدف الى إستعادة الأفكار والإعتقادات التي تجعل من أعماله مرة تلو أخرى مصدرا معتمدا للدراسات الجادة التي تتمحور حول أسئلة الأخلاق والسياسة.

تتوزع الكتاب مقالات يدرس فيها المؤلف: يوليوس قيصر، عطيل وتاجر البندقية، حيث يرينا بلوم كيف أن شكسبير يقدم صورة الإنسان التي لا تطمح الى الحصول على التميّز من أجل النقد الأدبي فقط، وبهذا الإستحقاق يناقش بلوم الفلسفة السياسية لشكسبير مقدما لنا بنية شاملة في نطاق المشاكل المتعلقة بالإبطال الشكسبيريين ممن يمكن النظر فيها. وهو، باختصار، يجادل بأن شكسبير كان كاتبا سياسيا بامتياز. ويرى الأمر نفسه شريكه في كتابة هذا الكتاب عن شكسبير، هاري. في. جافا Harry V. Jaffa، في مقالته المهمة عن حدود السياسة في مسرحية «الملك لير».

شكسبير والثقافة العربية

وليم شكسبير - هو اكبر شاعر، وكاتب مسرحي انكليزي، وهو بالنسبة للثقافة الانكليزية والادب الانكليزي مفخرة لاتدانيها مفخرة اخري، ولذلك فان انكلترا تتمجد به، طوال الوقت. وكان برناردشو يقول، لو خير الانكليز بين شكسبير والهند لاختاروا شكسبير ! (ولا شك انه كان يقصد انكلترا- الشعب وليس انكلترا- الامبراطورية). وعلي أية حال، فان شكسبير ليس مفخرة انكليزية فحسب، بل هو احد امجاد الادب العالمي، واحد اكبر اعلام واقعية عصر النهضة وما بعده. وقد كتب شكسبير الشعر والمسرحيات، وترك تراثا فخما باذخا، لازال الباحثون يتناولونه بالتحليل والدراسة، ويفصلون ويدققون في ابداعه في الشعر، والدراما، وفي كل ما له صلة به، حتي ان (الشكسبيريات) تعد علما كبيرا، واسعا، له تلامذته في معظم انحاء العالم، وله جديده في كل عام.

الدكتور جليل كمال الدين



لقد كثر اللغط بشان صلة شكسبير بالعرب، وتأثراته بهم. فمن قائل- ان الرجل عربي اسمه "شيخ زبير"، او انه مغربي اسمه "شيخ ببر"، وذلك استنادا لما يقوله بعض الكتاب العرب المعاصرين (وبينهم احمد فارس الشدياق، وانستاس ماري الكرملي، والدكتور صفاء خلوصي). ويستدلون على ذلك بتهجئات لاسمه ورد فيها حرف (الخاء) بدلا من حرف (الكاف). والحق ان الرجل عبقرية فريدة قلما يجود الزمان بمثلها، ولذلك فلا عجب ان تتنافس في نسبته اليها الامم (من انكلوسكون، والمان، واسكندينافيين، وعرب).

ولكن الرجل انكليزي، ولم يقم الدليل القاطع على كونه غير انكليزي.

ويهمنا، هنا، ابداعه الادبي، وصلته بالعرب، وكيف نظر شكسبير إلي العرب، أي موقفه منهم، وكذلك تأثره بالثقافة العربية، وصورة العربي لديه.

اذا بدأنا بالسوناتات او (الارانين) الشكسبيرية، فاننا سنلمس مدي التأثير العربي (الذي لا يستهان به) فيها.

فكما يرى بعض الباحثين الاختصاصيين، فان هذه السوناتات ليست الا النسخة الشكسبيرية من الموشحات الاندلسية. وقد نظم شكسبير ما يقارب المئة وخمسين سوناتة، وشاع فيها الغزل على نحو مماثل لانماط الغزل العربية، بمختلف الوانها. وحفلت سوناتاته هذه بالشعراء المنافسين، والحبيبات المخطوفات، والجمال الاسمر، وحتى بأوصاف البوادي والقفار وما اليها.

ان السوناتات قد جاءت، أصلاً، من ايطاليا، وانتقلت من هناك إلى انكلترا. على ان الأساس فيها هو الموشحة الاندلسية. وقد اثبت الباحثون الاوربيون، خصوصا، انتقال اوزان الشعر العربي الاندلسي، والموشحات الاندلسية، بخاصة، إلى مقاطعة البروفانس الفرنسية، التي كانت ملحقة، وقتذاك، بالامبراطورية الاسبانية، ثم عمت فرنسا. وقد بلغت ايطاليا عن طريقين: الاول- عن طريق فرنسا، والثاني- عن طريق الثقافة العربية التي عمرت قرونا عدة في صقلية وجنوب ايطاليا، حتى بعد زوال الوجود العربي من هناك.

واذا تفحصنا مسرحيات شكسبير الشهيرة، مثل "اوتيللو" و"تاجر البندقية" و"العاصفة" فاننا سنجد العناصر العربية فيها على قدر لا يستهان به كماً ونوعاً. فان مسرحية "اوتيللو" التي ترجمها الشاعر الراحل خليل مطران، وقتها، بـ (عطيل)، او كما ترجمها الدكتور صفاء خلوصي بـ (عطاء الله)- تدور حول مغربي نبيل يخنق زوجته (ديزدمونة) لظنه الخاطئ بأنها تخونه، وحين يتحقق له خطأ شكوكه يقتل نفسه تكفيراً عن خطيئته.

ويرى دارسو التراث الشكسبيري ان هذه المسرحية تشبه، بشكل ما، حكاية (قمر الزمان ومعشوقته). بل ان بعضهم يرى ان اسم "اوتيللو" قد يكون تصحيفاً لاسم (عبيد الله الجوهري)، وهو بطل حكاية من حكايات ألف ليلة وليلة. وفي حكاية هذا الجوهري يتماثل الخاتمة مع خاتمة المسرحية الشكسبيرية، فكلا البطلين (عطيل) الشكسبيري، والجوهري (في حكاية "قمر الزمان"، يخنق زوجته بسبب الظن بالخيانة، بل ان الجوهري يخنق زوجته وجاريتها أيضاً غير ان الفارق هو ان ديزدمونة لم تكن خائنة، اما زوجة الجوهري فكانت تخونه حقا بمساعدة جاريتها. ويرى البروفسور آربري، المستشرق البريطاني البارز، الذي اسلفنا الاشارة اليه، ان شكسبير متأثر، الى حد كبير، بحكايات الف ليلة وليلة، حين نسج مسرحيته (عُطيل).

اما المسرحية الشكسبيرية "العاصفة"، فهي تشبه حكاية (جزيرة الكنوز) من حكايات الف ليلة وليلة. فكلتاهما مليئة بالشياطين والمردة والجن، والوان السحر والشعوذة. وثمة سلطان او حاكم في الجزيرة تأتمر بأمره هذه الشياطين والجن والمردة.

ويزيد بعض الباحثين، فيرى ان لكل من شخصيتي مسرحية "العاصفة" الشكسبيرية: (كاليباني) و(اربيل) مثيلاتها ومكانها في حكاية (الف ليلة).

وليست مسرحية "تاجر البندقية" ببعيدة عن اصول احدى حكايات الف ليلة. ففي رأي بعض النقاد والدارسين، فان مسرحية (تاجر البندقية) تشبه، على نحو من الانحاء، (حكاية مسرور التاجر وزين المواصف). غير ان خاتمة اليهودي في (الف ليلة) اشد هولا من مصير اليهودي (في المسرحية الشكسبيرية).

ويزيد المستعربون، وعلى وجه الخصوص، البروفسور اربري، ان تأثر شكسبير بالادب العربي، في مسرحيته هذه، واضح واكيد.

واذا تتبعنا القصص والمسرحيات الشكسبيرية الاخرى، فاننا سنجد كثيراً من العناصر العربية. فما من شك ان مقدمة "ترويض النمرة" تعود إلى أصول عربية، تستمد مادتها من (حكايات الف ليلة). والامر يبدو صحيحا، أيضاً بالنسبة لقصة (سيدان من فيرونا).

وكذلك القول في قصة (الملك لير) الشكسبيرية، فهي وثيقة الصلة وقوية الشبه بحكاية (يونان والحكيم رويان) في (الف ليلة)، فكلتاهما تدور حول فكرة الحقوق، وعدم الوفاء، والجحود وانكار الجميل.

ويبالغ بعض دارسي التراث الشكسبيري العرب، مثل الدكتور صفاء خلوصي، فيرى ان مسرحية (هنري السادس) تكاد تكون عربية الاصول، هذا ناهيك عن امتلائها (في رأي خلوصي) بالمجازات والاستعارات العربية، وحتى بمضامين اشعار عربية.

فمثلاً، يقول (سافوك) في هذه المسرحية: (ليست الارض بغيتي، فلو كنت هناك لغدا القفر الموحش اهلاً وانيسا). وهذا شبيه جداً (في رأي د. صفاء خلوصي) بالبيت العربي المشهور:

"وما حب الديار شغفن قلبي
ولكن حب من سكن الديارا"

ويجد د. خلوصي، في مقطع آخر، على لسان البطل الشكسبيري (سافوك) نفسه، موضعاً جديداً، تتماثل بل وتتطابق فيه المعاني الشكسبيرية والعربية، فهذا البطل يقول لحبيبته:

- "فحيثما تكن فهناك العالم بذاته، العالم المليء بمسرات الدنيا جميعاً، وحيثما تغب يكن القفر والبيابا".

وفي رأي د. خلوصي، فان أصل هذه الابيات موجود في أبيات للشاعر أبي فراس الحمداني يقول فيها:

وليت الذي بيني وبينك عامر
وبيني وبين العالمين خرابُ
اذا صح منك الود فالكل هين

وكل الذي فوق التراب ترابُ

ولو عدنا إلى البروفسور اربري لوجدناه (بشهادة شاهد من اهلها) يؤيد تأثر شكسبير بالثقافة العربية، حيث يقول: (اما الذي شخص العرب تشخيصا حيا على المسرح الانكليزي، فكان شكسبير. ففي مأساته الشهيرة "عطيل" يقدم وصفا بديعا، مستثيراً للعاطفة، لمغربي نبيل الطبع، بينما تشخيصه لامير مراكش "تاجر البندقية" يطلعنا على الفهم نفسه ولطف التناول).

ولمزيد من الاستقصاء، نستعين بالتاريخ. فحين بدأ وليم شكسبير بكتابة اشعاره ومسرحياته كانت الثقافة العربية قد انتشرت في كثير من انحاء اوروبا، حيث انتقلت عبر بلاد الاندلس، وكذلك بواسطة الحملات الاسلامية ولاسيما عن طريق العثمانيين، كما أسهم الرحالة الاوربيون الذين عبروا البحر الابيض، وتنقلوا في شمال افريقيا، وانتقلوا إلى فلسطين والشام والعراق في نقل اثار الحضارة العربية الاسلامية إلى بلادهم. ومن المعلوم ان الثقافة الاسلامية بين القرن الثامن والقرن الثالث عشر الميلاديين، كانت اكثر تقدماً من الثقافة الاوروبية، بشهادة الجميع، فكان من الطبيعي، بالتالي، لجوء الاوروبيين اليها للاستفادة منها.

ويؤكد الكثير من الدارسين الاوروبيين بمن فيهم الروس، ان الرحالة الغربيين ولاسيما الانكليز قد أسهموا عموماً في تقديم العالمين العربي والاسلامي إلى الاوربيين، خلال عصر النهضة. وفي خلال النصف الثاني من القرن السادس عشر توثقت الروابط بين الانكليز وسكان شمال أفريقيا نتيجة لازدياد التجارية، حيث كانت هناك الزيارات المتبادلة والمنافع المتبادلة وتداعياتها. وقد اظهر التجار العرب وسواهم حذقاً ملحوظاً في التعامل بتجارة الخيول العربية التي استهوت الانكليز بخاصة وخلال العهد الاليزابيثي ازداد التفاهم بين الملاحين الانكليز ونظرائهم الملاحين العرب الافارقة. ويمكن الاشارة، مثلاً لا حصراً، إلى ما كتبه الرحالة البارز (هاكلويت) عن انطباعاته ومشاهداته وتقويماته للمشاهد العربية في شمال افريقيا، في عام ١٥٨٣.

وبنتيجة كل ما تقدم من اشارات إلى العلاقات العربية- الاوروبية، وعوامل اخري، اقتبس الاوروبيون الكثير من التجارب العلمية والادبية العربية، كتجارب جابر بن حيان والكندي في الكيمياء، وتجارب ابن الهيثم في الضوء والبصريات، وتجارب الخوارزمي في الرياضيات، وتجارب الرازي في الطب، وتجارب ابن البيطار في النباتات، وغير ذلك. وعلى صعيد الاداب والفنون، تأثر الشعر الاوروبي كثيراً (التروبادور) و(التروفير) بالشعر الاندلسي. وتأثرت بعض التجارب الادبية الاوروبية بالحكايات العربية، فقد كان الروائي الالماني (كرستوفر فيلان)، مثلاً، اول من كتب رواية تشابه في اسلوبها ونسيجها (لحد ما) حكايات ألف ليلة وليلة. ويؤكد (صاموئيل جيو)، في كتابه (الهلال والزهرة) بأن الاوروبيين اقتبسوا فن (الحكواتي) عن العرب.

بل ان الاوربيين اقتبسوا حتى بعض الالعاب والتسليات عن العرب، كالشطرنج، والبولو.

وفي ضوء مثل هذه الخلفية، يرجح، كما يقول بعض الدارسين (مثل ادلر، وايفانوف)، ان شكسبير قد حصل على معلوماته عن العرب وتأثر بجانب من جوانب ثقافتهم وعلومهم، وعكسها في بعض اشعاره ومسرحياته. واذا كان شكسبير قد تأثر، فعلاً، بالادب الاسباني المعاصر له وما قبله، فمن تحصيل الحاصل ان ينقل ذلك الادب التأثير العربي الاسلامي الذي ساد بلاد الاندلس (جراء مكوث العرب اكثر من ثمانية قرون في اسبانيا والبرتغال). وأغلب الظن ان شكسبير كان مطلعا على الكتب التي سجلت تلك الخلفية التي أشرنا اليها. وذلك ما ساعده على ان تكون شخصيتان رئيستان من اهم الشخصيات المسرحية الشكسبيرية، ذات اصول عربية، مثل (عُطيل) و(امير مراكش)، في حين انه استخدم العديد من التعبيرات، والمصطلحات العربية وبخاصة الفولكلورية، في الكثير من مسرحياته.

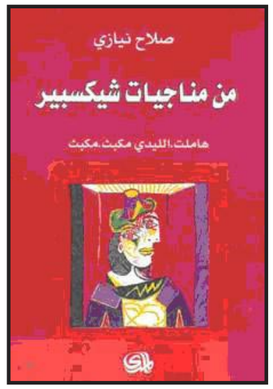
ولا نريد التطرق، هنا، إلى شخصية عطيل و"عربيتها"، واصل القصة التي اقتبس عنها مسرحيته، حيث ناقش هذا الموضوع الكثير من الباحثين، والكتاب، وأثبتوه، بأدلة مادية. غير اننا نرى ان من المفيد ان نذكر استخدام شكسبير شخوصاً عربية اخرى في مسرحياته قد لا تكون بنفس اهمية الشخصيتين المذكورتين سالفاً (عطيل، وامير مراكش). فاننا نلاحظ ان شخصية (ارون) في مسرحية (تيتوس اندرونيكس) هي عربية ايضا. كما ان شخصية (تولستاف) في (هنري الرابع)، تقترب في صفاتها، كما يشير الباحثون، من بعض الشخصيات العربية، التي ورد ذكرها في الادب الكلاسيكي العربي.

واستطراداً في بحث التأثيرات العربية، في ابداع شكسبير، نشير إلى ان شكسبير قد استعار الكثير من التعابير والعناصر الفولكلورية العربية، وضمنها في مسرحياته وأشعاره. ونذكر هنا بعضا منها:

١. العطور العربية:

يبدو ان تلك العطور نالت حظاً كبيراً من الشهرة، في العصر الاليزابيثي، بحيث بات ذكرها متوقعاً في مسرحية شكسبير الشهيرة (ماكبث). فقد جاء على لسان ليدي ماكبث "اية رائحة الدم هذه يد على صغرها لا تطهرها جميع العطور العربية.. وكذلك فان شعراء آخرين قد ذكروها في أشعارهم، في ذلك العصر.

٢. النباتات:



تتكرر اشارة شكسبير إلى الشجرة العربية في مسرحياته. ففي مسرحية (العاصفة) يظهر على لسان (سباستيان) في المشهد الثالث من الفصل الثالث. كما يذكرها عطيل في المشهد الثاني من الفصل الخامس من المسرحية. والشجرة المقصودة هي (الخـاروب) او (الخـروب) التي لا تعيش الا في الصحراء العربية، والتي يستخرج منها الدواء.

٣. الطيور:

جاء ذكر لطائر (الصغار)- الذي عاش في بلاد العرب، وانقرض، في مسرحية (هنري الثامن) و(مسرحية هنري السادس)، وكذلك في مسرحية (انطونيو وكليوباطرة)، ففي المشهد الثاني من الفصل الثالث من المسرحية الاخيرة، يقول (اجريا):

(وما اعجبك يا انطونيو! انك كالعنقاء التي يقول العرب باستحالة وجودها).

وفي مسرحية (كما تحب) يشير شكسبير إلى الحمام بوصفه طائرا عربيا.

وفي مسرحية (روميو وجوليت) اشارة اخرى إلى الحمام العربي.

ويشير جيمس هارتنغ، في كتاب (طيور شكسبير) إلى العلاقة بين حمام شكسبير وحمام النبي محمد (ص) حيث عرف عن الرسول انه كان يطعم حمامة وهي تقف على كتفه.

٤. رقصة الحصان:

لقد تعلم الاليزابيثيون (رقصة الحصان) الفولكلورية المشهورة عن العرب. وقد اشار شكسبير اليها في المشهد الثاني من الفصل الثالث من مسرحية (هاملت). ويذكر الدارس الشكسبيري والمترجم الشكسبيري الراحل جبرا ابراهيم جبرا، في هامش له، في ترجمته مسرحية (هاملت) هذه الملاحظة المهمة: "اقتبس الانكليز عن العرب في الاندلس رقصة كان يلبس فيها الراقص شكل الحصان، ويأتي بحركات فاحشة. وفي ايام شكسبير صدر امر يمنع استعمال هذا (الحصان الشعار) في تلك الرقصة. كما يشير شكسبير إلى تلك الرقصة أيضاً في مسرحية (جهد الحب الضائع)".

٥. الكبد:

يقال ان الكبد هو بؤرة الحب، وهي مقولة شعبية قديمة، لا تخلو من خرافة.

وقد استخدمها العرب في تعابيرهم الادبية، واستخدمها شكسبير بنفس المدلول في (جهد الحب الضائع) و(جعجعة بلا طحن) و(كما تحب) و(الليلة الثانية عشرة).

ويذكر (ت. وايـر) في كتابه (فولكلور شكسبير) بأن ذلك الاعتقاد (أي الاعتقاد بأن الكبد مركز الحب) قد استعاره شكسبير من العلماء العرب.

٦. الاماكن العربية:

يستطيع المتابع، من خلال قراءة مسرحيات شكسبير، ان يعثر على عدة اشارات إلى العرب، والاماكن العربية، الامر الذي يدلل على ان ذلك الشاعر الكبير كان على اطلاع بالعالم العربي. ومن تلك الاشارات ما جاء في مسرحية (انطونيو وكليوباطرة)، حيث يذكر العراق وسوريا. وكذلك يذكر في مسرحية (يوليوس قيصر) أحد الملوك العرب، وفي مسرحية (كوريولانس) يشير إلي السيف العربي ومواطنه.

أهم المراجع والمصادر
- دراسة الدكتور صفاء خلوصي بشان شكسبير، مجلة "المعرفة"، بغداد ١٩٦٠.
- دراستان للدكتور ضياء الجبوري: (في مجلة افاق عربية) و(في كتاب "رحلة في الفكر والتراث")، منشورات جامعة بغداد ١٩٨٠.
- دراسة للدكتور محسن الموسوي (المصدر السابق- رحلة في الفكر والتراث).
- ترجمات خليل مطران، وجبر ابراهيم جبرا لمسرحيات شكسبير.
- إعمال شكسبير الكاملة (بالانكليزية).
- واقعية شكسبير" (ساماريز) بالروسية.

عن كتاب دراسات نقدية الصادر في بيروت عام ١٩٧٨

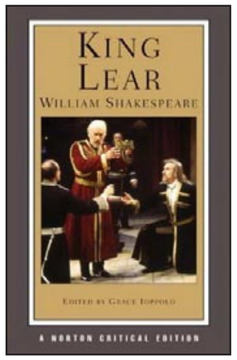
http://www.almadapaper.com - E-mail: almada@almadapaper.com

الملك لير .. الجبل الذي ينبغي ان نتسلقه

السيرة الفنية للسير ديريك جاكوبي بدأت منذ ان كان في الثانية والعشرين في بير منفهام ريب ولكن اداءه الحي في المسلسل التلفزيوني عام ١٩٦٢ وبعد عامين فقط من شروعه في التمثيل هو الذي اكسبه الفرصة الكبرى، وصادف لـ لورنس اوليفيه ان شاهد العرض في احدى الفنادق فاعجب به الى درجة انه استدعى الممثل الشاب ووقع معه عقدا ليشاركه في موسم جيكستر المسرحي، والان دارت العجلة دورتها الكاملة.

قدمت مسرحية الملك لير لجاكوبي على مسرح دونمر ويرهاوس وسيتم بثه ابتداء من الاسبوع القادم لـ اثنين وعشرين بلدا وتأتي المسرحية بعد ان امضى سير جاكوبي نصف قرن في التمثيل ادى خلاله ادوار خارقة مثل دور كلوديوس في المسلسل التلفزيوني بالعنوان نفسه ودوره في مسرحية هاملت الذي يعتبر علامة فاصلة في حياته الفنية لحقته ادوار سيرانو دي برجراك و ريتشارد الثاني في الثمانينيات وفي هذه السنوات اشترك في اعمال المخرج المسرحي مايكل غراندج وبدأ مع دور بروسبيرو في العاصفة ودور فيليب الثاني في مسرحية شيلر (دون كارلوس) دور مالفيلو في الليلة الثانية عشرة والذي فاز عنه بجائزة اولیفر عام ٢٠٠٩ كأفضل ممثل والان سنرى إلى اية درجة سيصل ابداعه بعد ان بلغ الثانية والسبعين، المخرج بيتر بروك وصف مسرحية الملك لير ذات مرة (بأنها قمة جبل لم نبلغه ابدا) اما الناقد كينيث تاينان فقد كتب بان اخراج مسرحية الملك لير ينبغي ان يكون مثل الهبوط بالمظلة على قمة جبل الالهة، اما السير جاكوبي فيقول (عندما تكون ممثل كلاسيكي شاب عليك ان تقتحم مسرحية هاملت اولا فإذا نجحت فأنك تصبح مخولا بالانضمام إلى النادي الكلاسيكي ومن ثم اقتحام عالم الملك لير لتثبت لاعضاء النادي بانهم كانوا على صواب لسماحهم لك بالانضمام اليهم) لورنس اولفيه ادى دور البطولة في الملك لير عندما كان في الاربعين كما كان جون غليكود وانتوني هوبكنز في الاربعينيات عندما ادوا الدور وهذا امر مناسب للغاية اما جاكوبي فقد انتظر لحين بلوغه الثانية والسبعين وهو يشعر بانه لا زال في قمة شبابه ليمنح المسرحية كل طاقاته، فكلما ازدادت طاقاتك كلما زادت حيوية لير، غالبا ما يعطى الممثل الكبير في السن دورا يتناسب مع عمره فيتعلق بدوار كبار السن وهذا يعني ان حيوية الدور تتوقف على الحيوية الشخصية للممثل، فالدور يكون في هذه الحالة يمتلك طابعا وداعيا ولكن في الملك لير الذي يوصف بانه يكاد يبلغ الثمانين من عمره فان هذا يعني الاقتراب من نهاية سيرتك الفنية، في الأدوار الكلاسيكية لير هو الاكبر سنا، وبعد لير وضمن الادوار الرئيسة لـ شكسبير يتساءل المرء : ما ذا تبقى الان ؟ في المرة الاولى التي شاهدت فيها ملك لير كانت خلال زيارة مدرسية لـ كينكز ليتير عام ١٩٥٣ وكان دونالد ولفت يؤدي دور لير، كان فخما ورائعا إلى ابعد الحدود وكان اعداد المسرحية مادة خصبة في تسلق الممثل، بالنسبة لـ مراهق يمتلك عاطفة لا تنضب للمسرح كنت اشعر بان هذا هو المكان المناسب لي، كان امرا رائعا مشاهدة لير، الرجل الغاضب، الملك لير تدفع في اتجاه الدرجات القصوى من المعاناة وتظهر لنا إلى اية درجة يمكن ان تبلغ المأساة الانسانية ومن ثم تتساءل كيف يمكن للممثل ان يجتاز تلك الهجمات العاطفية ليلة اثر ليلة، جاكوبي يقول بأنه غير واثق ولكنه يمكن ان يتحدث عن الموضوع في الشهر القادم ويضيف بأن (لير ليست تلك الشخصية ذات القوة الخارقة التي تتحول إلى شيخ مصاب بالجنون، الهبوط من القمة إلى الاسفل تكون عادة ظاهرة واضحة جدا ولكن رحلة لير اكثر تعقيدا) شكسبير كان يكتب لجمهور موازٍ لمشاهدي التلفزيون وهذا يعني للجميع برغم انها كتابات على مستوى عال من الشعر ويزخر برؤى سيكولوجية عميقة، ومع بعض الاستثناءات فان الاخراج الاخير يعتمد على تسهيل ادراك مكامن هذا الصرح المسرحي تتسامى بقدر ما تطرح قضايا عميقة، ومليئة بالغموض والرعب، بالعواصف والامطار، بالحب والكراهية وحول حدود طاقات الانسان واي نوع من الانحطاط هو التقدم في العمر، هل انا بحاجة إلى القول بأن المسرحية تدور حول ملك يقسم مملكته قبل الاوان بين بناته مع وضعه نصب العين ان يصبح الضيف المستمر ولكن المتوالي في قصور بناته ؟، حتى في مسرحية كوميدية فان مثل هذا الموضوع سيكون استهلالا يبدء سلسلة من المشاكل، ورغم ان هناك مهرج في المسرحية ولكن ليس هناك ما يثير الضحك وحتى وفق قياسات مسرحيات شكسبير، الغموض يبلغ من الاتساع إلى درجة تكون هناك حاجة لقصتين متداخلتين تستخدمان كمرآتين عاكستين للتوغل في اعماق ذلك السر، الابناء العاقين يخونون الاباء، الكبار في السن يطردون ليواجهوا قسوة العالم الخارجي، ومثل هاملت كان من الممكن ان تمتلئ خشبة المسرح بالجثث لولا قدرة التحمل لدى الضحايا ولكنها من جانب اخر قصة عن الولاء والحب والرقة وسط الكارثة، انها مسرحية عملاقة وتتضمن ادوار عملاقة، كورديليا وجونثان هايد ايرل اوف كينت المخلص يتركان انطباعات مذهلة لدى المشاهد ولكن مشهد العاصفة تبدد الكثير من العالم الفرنسي دومنيك بتوازو في المسرحية، عندما يتحول لير من حالة الاحساس بالرضا عن النفس إلى حالة الاحباط ثم نحو الاستعادة المستنزفة للحكمة (اي الحكمة التي تكتسب بعد تجارب مريرة وقاسية) يتحرر لير من الاوهام ليصبح في النهاية الاب والانسان الملكي فقط .

الصحيفة : الديلي تيلغراف
الكاتب : دومنيك كافنديش
الترجمة : عدنان توفيق



عاصفة شكسبير .. المأساة والملهاة وتعدد الاعراق والسحرية

تتحدث المسرحية عن بروسبيرو دوق ميلانو الذي يقع ضحية مؤامرة حاكها له أخوه بإبعاده عن الحكم ونفيه بعيدا في جزيرة لا يحيطه فيها سوى كتبه، وابنته ميراندا الجميلة، وكاليبان الخادم الوحشي الممسوخ، وآرييل، روح من هواء. إن هاتين الشخصيتين الغريبتين عن جميع الشخصيات التي ابتكرها شكسبير، يمثلان في هذه المسرحية/القصيدة، طرفي الحلم والحقيقة. إن عاصفة شكسبير هذه ليست ككل العواصف التي تضمنتها معظم مسرحياته، إنها عاصفة يتحكم فيها ساحر وشاعر يدعي (بروسبيرو)، تارة يجعل منها وسيلة للانتقام والقتل والتدمير، وتارة أخرى يتخذها أداة للمصالحة والميلاد والحب. القصة إن بروسبيرو، بلاحظ ذات يوم سفينة علي متنها أخوه وجميع الرجال الذين تسببوا في نفيه وتجريده من السلطة.

د. محمد سيف

فيستعمل قوته السحر ية التي قام بتطويرها خلال سنوات النفي الاثنتي عشرة، فيثير ويهيج عاصفة تزرع الرعب والخوف وتجلب إلى الجزيرة كل أشباح ماضيه القديم، وبعد أن تتحطم سفينتهم على شاطئ، تستقبلهم الجزيرة التي يسكنها بروسبيرو، بمظهر سحري يليق مع الطباع المتباينة للرجال الذين لفظتهم السفينة، فغونزالو (المستشار الشيخ الأمين) يجد ثيابهم (كأنما هي صبغت من جديد، ولا لوثت بالماء المالح)، ولكن أنطونيو وسباستيان السكرانين، يعجزان عن رؤية ذلك. غونزا يقول: (ما أيتع العشب، ما أنضره، ما أخضره)، أما انطونيو النذل الذي لا يري شيئا إلا بعين الِيَرقان، فيجد الأرض (صفراء)، لقد كتب شكسبير مسرحية (العاصفة) عام ١٦١١، وهو في السابعة والأربعين. وهي حسب الكثير من المؤرخين آخر ما كتب من المسرحيات بعدها غادر لندن، ليعود إلي مسقط رأسه (سيتراتفورد أون أفون)، إن مسرحية العاصفة، مزيج من السحر والفتنة اللذين يحيطان بالقصة، والموسيقي والشاعرية اللتين يغمعها بهما، مثلما هي خليط لأنواع مسرحية عدة، وخاصة المأساة والهزل اللذين يلتقيان هنا في مزاوجة لا يستطيع احد فصمها. إن هذه المسرحية التي تعتبر خلاصة العبقرية الشكسبيرية، بمثابة مرسى لكل ما لا يوجد في أي مكان. أليست هذه الجزيرة التي نفي إليها بروسبيرو، هي المكان الذي يطرح فيه شكسبير مسألة السلطة برؤية ومعالجة خاصة؟ إن المخرج الفرنسي دومنيك بتوازو مأخوذ بسحر هذا النص الذي لا ينضب، فها هو يعود ليقدم من جديد عاصفة شكسبير على المسرح، مجندا هذه المرة تقنيات مسرحية متضادة جدا، مصطحبا معه الدمي الكبيرة التي صممتها (كاترين ميشيال) لإخراجاته السابقة لنفس النص، وطاقما جديدا فرنسيا وايطاليا وتونسيا وألمانيا، مبحرا في مجال من العلاقات الحميمة التي تسود بين بروسبيرو وابنته ميراندا، مستضيفا لهذه العاصفة ظلال بيكيت وفرويد، زاجّا بنا في عالم من المتاهة التي لا تعرف حدودا. تعتبر (العاصفة) آخر مسرحية شكسبيرية، وقد قرأت أنها الوصية الأخيرة للدراماتورج. وقد قدمها دومنيك بتوازو عديد المرات ٢٠٠١-٢٠٠٣-٢٠٠٨ وعندما أخرجها عام ٢٠٠١ عند وصوله إلى إيطاليا، قال: إن مسرحية العاصفة كانت بمثابة مفتاح لجميع الأسئلة الخاصة، ومفتاح لمسيرتي كمخرج بعيدا عن الوطن. فالمسرحية كانت تخاطبه وتحاوره ادوار عمالقة، كورديليا وجونثان هايد ايرل اوف كينت المخلص يتركان انطباعات مذهلة لدى المشاهد ولكن مشهد العاصفة تبدد ووضع آلحانها المخرج الفرنسي دومنيك بتوازو من خلال أربعة ايقاعات لغوية: فرنسية، إيطالية، عربية وألمانية جسور عدة ألقيت باتجاه آفاق عدة ومخيلات ووجهات نظر مختلفة. كان الممثلون يسبحون تحت حزم ضوئية زرقاء مائية، لدرجة أننا نعتقد حقيقة أنهم يلعبون أدوارهم فوق سطح الماء أو أنهم غاطسون في عالم مشحون بالسحر.

ومن الشخصيات العديدة التي اقترحها شكسبير في مسرحيته، لم يختر ويجسد منهم المخرج دومنيك بتوازو إلا ستة: سكان الجزيرة الأربعة بروسبيرو، ميراندا، وكاليبان وأرييل، ومن ثم سكران يدعى ستيفانو، ومهرج ايطالي يسمى تريكولو، أما مجلس اللوردات الايطالي، الذي يتضمن فرديناند ابن ملك نابولي، المولع الولهان بميراندا، فمصنوع من الدمى المتحركة التي يقوم بتحريكها طيلة العرض خمسة ممثلين ألمانيين. كل مجموعة من المجاميع التي تشترك في هذا العرض لها لغتها وطريقتها بالكلام وفي التمثيل إنه تمثيل مسرحي خاص تجسده أربع لغات.

لقد علمتنا العلوم الإنسانية وخاصة أعمال وبحوث مارسيل موس، أن الجسم الإنساني هو نتاج ثقافة. وإن كل لغة من اللغات تكون جسدا خاصا، مثلما تصيغ التفكير من خلال القواعد، وترسم ملامح الوجه من خلال الصوت وترددات المستخدمة، والهيئة والمظهر، وانحناءة الظهر، واستخدام الذراعين.. وكل العناصر التي تتفاعل في لغة الأم تعمل علي صناعة وصياغة هذه المعطيات الثقافية، إن دومنيك بتوازو يهتم بجميع هذه المنجزات التي يمكن أن تخلقها لغة من اللغات، لهذا فهو لم يكتف في العرض بلغة واحدة وإنما بأربع. إن نقطة انطلاق المخرج في هذا العمل هي هوية الممثلين الوطنية (خليط بين التكنيك الفني والمسرحي في تاريخ هذه البلدان الثلاثة: فرنسا، ايطاليا، وألمانيا).

ومن أجل أن يفهم المتفرج العرض وضع المخرج شاشة بيضاء على درعي المسرح، يترجم فوق سطحها الحوارات إلى اللغة الفرنسية، معتمدا في ذلك على ترجمة (جان ميشال ديبرات) التي خرجت مؤخرا عن دار نشر بليار.

إن تعددية اللغات في هذا العرض لم تشكل أبدا عقبة أمام فهم النص، بل على العكس، عززت الخطاب المسرحي وقوة العلاقات المتصارعة في قلب النص. إثنان فقط من الممثلين استخدما اللغة الفرنسية للتعبير، هما بروسبيرو (رولان بيرتين) وميراندا (سلفيان روز وهي ممثلة سويسرية) إن رولان بيرتين دخل الكوميدي فرانسيز عام ١٩٨٣، ويتميز هذا الممثل الفرنسي بإلقائه الجميل للجمل، وهذا ما يبحث عنه المخرج دومنيك بتوازو في هذا العرض على الأقل، إذ استطاع أن يلعب علي نوعية الأداء، الذي جاء في العرض، جميلا وواضحا ومسموعا ومحكما ومتنوعا.

في مسرحية العاصفة، تختلط المأساة بالهزل، مثلما تختلط الأجناس ويعيش ويعشش الوهم في اللغة أرييل تلعب على الآخرين بواسطة الأفعال الشفوية للغة العربية، والقوة السحرية التي تبعث بها نحوهم، وتستخدم اللغة الألمانية بالطريقة نفسها، مثل أداة للخطاب الفاسد، فهي لغة الأم لخمسة محركين دمى يمثلون أدوار أمراء ميلانو ونابولي. وقد أخذ تمثيل محركي الدمى الخمسة طابعا فكاهيا مبالغا فيه، من خلال تكشيرة الوجه وسماع صرير الأسنان وتأرجح تعابيرالوجه بين القبح والقسوة والضحك الهستيري، للدلالة علي الشر الذي يختبئ في أعماق هؤلاء الأمراء. من خلال اللغة الألمانية يقوم أنطونيو وسباستيان بالتحريض لاغتيال سيدهما، ومن خلالها يتنافسان في اللعب على الكلمات لإسكات مستشارهما القديم غونزالو. إذن، إن اللغة الألمانية تمثل هنا لغة الأقوياء والسياسة، ولكن مرئية من وجهة نظر شخصيات تافهة ومبتذلة. المستشار غونزالو الوحيد في المسرحية الذي لا يكف أبدا عن الهذر وكثرة الكلام المتكلف، والافتخار بلعبه علي الكلمات المثير للضحك. إذن، إن اللغة الألمانية في هذا العرض، هي لغة الهزل والتهريج والتشويه المخبأ تحت قشرة من الرقة والجودة. أما اللغة الإيطالية، فهي بوضوح ومن غير أي لبس، تعتبر في هذا العرض، لغة التهريج. السكارى الاثنان اللذان نجيا من السفينة ستفانو وترانكيلو، هما في الواقع إيطاليان، شأنهما شأن بقية الشخصيات كاليبان يتحدث لغتها نفسها. إنه وحش من سكان الجزيرة الأصليين الذين علمهم بروسبيرو علم اللغة. وبعيدا عن التنافر الخيالي، يجد الثلاثي - السكرانان والخادم كاليبان - وحدتهم في اللعب المستوحى من الكوميديا دي لارتي، وما أغاني السكارى علي وجه الخصوص إلا خير دليل على وحدتهم. ترانكيلو، كما هو معروف في قائمة الشخصيات بوصفه مهرجا، أي مهرجا كما هو تقليديا يلبس زي المهرجين الذي يتألف من ألوان كثيرة، ربما كان بعضها من رقع . إن اللغة العربية الفصحي هي لغة (أرييل)، التي تؤديها الفنانة التونسية (هدى بنت كمال). وهي هنا، أي اللغة العربية، بمثابة لغة المسرح وعصاه السحرية، وهنا يكمن السحر بامتياز، الذي يولد، ويخلق الوهم في ذات الوقت. إن (أرييل) في المسرحية خادمة بروسبيرو، التي تنفذ توجيهاته جميعها. فعندما لا تدندن بلحن من الألحان، تكون كلماتها في معظمها تعزيم أو أشكال ذات تأثيرات سحرية. فإن السحر يكمن في موسيقى اللغة العربية التي بقدر ما هي مألوفة للمتفرج الفرنسي بقدر ما هي أجنبية عليه، في الوقت نفسه. علما بأن اللغة العربية الفصحي تختلف كثيرا عن اللهجات العربية التي اعتاد علي سماعها المتفرج الفرنسي في حياته اليومية. إن تصرفات (أرييل)، الملاك الذي يطرح اختبارات قاسية، بمثابة شاهد على الحضارة العربية /الغربية، التي تزاوج في خيالنا بين ما هو مصقول وهمجي.

× اكاديمي عراقي مقيم في باريس

http://www.almadapaper.com - E-mail: almada@almadapaper.com

مسرحية حلم منتصف ليلة صيف

د .فاضل الجاف

خلق المجنون والعاشق والشاعر من الخيال جميعا:
فأحدهم يرى من الشياطين مالا تسعه الجحيم الشاسعة
ذاك هو المجنون، أما العاشق فهو لا يقل خبلا
إذ يرى جمال هيلين في جبهة غجرية!
وأما عين الشاعر التي تدور في حماس رهيف
فهي تهبط من السماء إلى الأرض،
ثم تصعد من الأرض إلى السماء،
وبينما يجسد الخيال صور المجهول،
يشكلها قلم الشاعر، ويجعل لهباء العدم
مكانا في الوجود ويمنحه اسما محددا.
فالخيال القوي قادر على هذا الخداع
فإذا أحس ولو بفرح قليل،
تصور مصدرا ما لهذا الفرح ،
وإذا توهم بعض الخوف أثناء الليل
فما أيسر أن يتصور الشجرة دبا مفزعا!
(المشهد الاول من الفصل الخامس، ترجمة د. محمد عناني)

حقق عرض مسرحية حلم ليلة منتصف الصيف لشكسبير على المسرح الملكي باستوكهولم نجاحا باهرا على الصعيدين الفني و الجماهيري، لم يحققه أي عرض شكسبيري اخر على المسارح السويدية طوال العقود الاخيرة .فقد اجتاز العرض الموسم المنصرم باقبال شديد عليه، ولايزال إلاقبال هذا في أوجه، ما يدل على أن العرض سيجتاز الموسم الحالي إلى المواسم المقبلة.

من الأرجح ان مسرحية حلم ليلة منتصف الصيف كتبت قرابة عام ١٥٩٥أي في السنة نفسها التي كتب فيها شكسبير مسرحيتي روميو وجوليت و تاجر البندقية. ويذهب مؤرخو المسرح الى الاعتقاد بأن أول عرض للمسرحية جرى في قصر لأل ساوث هامبتون في تشانسري لين في هولبورن بلندن عام ١٦٠٤، وأن المسرحية كتبت خصيصا لتقديمها في حفلة زفاف إحدى السيدات التي كان شكسبير يرتبط مع إبنها بأواصرصداقة متينة. وبرغم ما قال فيها الناقد بيبوس عام ١٦٦٢من أنها أتفه وأسخف مسرحية شاهدها في حياته. فانها أكثر مسرحيات شكسبير رواجا و شعبية. فقد باتت تقدم بأشكال فنية مختلفة، حيث أخرجها للمسرح على مر العصور كبار المخرجين من أمثال باسيل دين و ماكس رينهاردت و بيتربروك وبيتر هول و روبرت ليباج في الوقت الحاضر، كما انها كانت على مر العصور مصدر إلهام لعروض شهيرة في الباليه والاوبرا من قبل المع مؤلفي الموسيقي الكلاسيكية من امثال بورسيل وميندلسوهن و بريتين. ناهيك عن الافلام السينمائية العديدة التي جسدت هذه المسرحية.

في معظم المعالجات الاخراجية تشكل رؤية المخرج للغابة النواة والبذرة الاولى في تناول المخرجين لهذه المسرحية السهلة ظاهريا والشائكة جوهريا. ان الغابة في مسرحية حلم ليلة منتصف الصيف لا تمثل الطبيعة فحسب بل تتعداها لكي تمثل غرائزنا أيضا على حد قول يان كوت في كتابه القيم (شكسبير معاصرنا)، فعلى سبيل المثال كانت الغابة في إخراج المخرج النمساوي ماكس رينهاردت الأخير للمسرحية قائم على مشاهد مسرحية موسيقية راقصة كأنها نموذج من فن الباليه. ولاشك ان المبادرة في تناول حلم ليلة منتصف الصيف وروائحها و شعبيتها في المسرح الحديث تعود بشكل أساس الى رينهاردت الذي أستمر يعيد إخراجها منذ عام ١٩٠٥ مرة تلو الاخرى١٩٢٧حتى بلغت إثنتي عشرة مرة.ليخلدها أخيرا في إنتاج سينمائي لايزال يحتل مكانة متميزة إلى يومنا هذا.اما في إخراج بيتر بروك الشهيرعلى مسرح رويال شكسبير في السبعينات من القرن المنصرم فقد كانت الغابة فضاء مسرحيا عاريا تضمه جدران بيضاء، في حين كان الممثلون يقفون على مرأى من المتفرجين متأهبين للدخول الى المسرح المصمم على شكل مكعب كبير. كان كل شيء ممسرحا بدقة الى اقصى درجات المسرحة أو التمسرح، وكان أداء الممثل المرتكز على الفعل الحركي والقائم على العاب السحر والسيرك والمصارعة واللعب على الاراجيح، يشكل لولب العرض. كان واضحا ان بروك استلهم اسلوب اخراج المسرحية من منهج ميرهولد البيوميكانيكا كما اقر بذلك بنفسه في برنامج العرض. جاء عرض بروك كرد على عرض مسرحية حلم ليلة منتصف الصيف للمسرح نفسه من إخراج بيتر هول قبل ذلك بأحد عشر عاما،وبإسلوب مسرف في التفاصيل الواقعية والطبيعية. ففي مشاهد القصر لجأ هول الى التجسيد بالكواليس في محاولة لخلق التأثير الواقعي. أما في الغابة فقد كانت ثمة شجرة كبيرة موحية بالغابة قابعة وسط المسرح.

في التسعينيات حول المخرج الكندي روبرت ليباج خشبة مسرح (أولايفيه) الفسيحة في المسرح القومي بلندن الى مستنقع موحل يتمرغ فيها العشاق في جنون وشبق بينما أيادي الجن المخفية تعبث بهم وتقودهم الى الطيش والجنون.

هذه بعض امثلة لعروض مسرحية حلم ليلة منتصف الصيف، ولايسع المقام لذكر امثلة اخرى لكثرتها.

استقدم المسرح الملكي في استوكهولم لإخراج هذه المسرحية المخرج البريطاني جون كايرد أحد أهم مخرجي بريطانيا في الوقت الحاضر والذي عمل في رويال شكسبير كومباني إثني عشر عاما. وهذه هي المرة الثانية يخرج فيها كايرد مسرحية حلم ليلة منتصف الصيف.اما احدث اعماله الاخراجية في بريطانيا فقد كان اخراجه مسرحية هاملت على المسرح القومي بلندن في صيف عام المنصرم. اشتهر كايرد منذ بداية مسيرته الفنية بتعاونه الوثيق مع المخرج تريفور نن المخرج الاول ومديرالمسرح القومي (استقال منه قبل شهرين فقط) ذلك التعاون الذي أثمر عن اخراج مشترك لتسعة اعمال مسرحية طويلة لعل اشهرها اخراجهما المشترك للمسرحيات الموسيقية الشهيرة (نيكولاس نيكليبي لتشارليس ديكنز) و (البؤساء لفيكتور هوغو). ولايزال الإقبال عليها شديدا برغم مضي ١٧ عاما على عرضها الإفتتاحي.

يطرح كايرد رؤياه للغابة في البيان الصحفي التمهيدي للعرض على النحو التالي:

ان المشهد الاول في المسرحية مشهد غريب جدا. كان بإمكان هذا المشهد ان يكون مشهدا إستهلاليا لاية مسرحية تراجيدية، فهو شبيه لمطلع مسرحية روميو و جوليت، أب غاضب، دوق، اولاد يائسون، يعانون من مشاكل الحب الابدية. في المشهد الثاني يدخل عدد من الممثلين وهم يخططون لإخراج مسرحية.حينذاك فقط يدرك المرء من سياق الأحداث ان المسرحية كوميدية. ثم ننتقل مع بوك و الجنيات الى الغابة. ونفهم ان المسرحية ليست مجرد ملهاة بل انها كوميديا مجنونة، عالم مجنون تلاشت فيه قواعد السلوك الإنساني بأسرها.

مسرحية حلم ليلة منتصف الصيف مسرحية مظللة يصعب على المخرج لم عوالمها المتعددة الالوان والأجواء في بناء إخراجي محكم ومتزن تتمتع فيه جميع اجزاء المسرحية بالنسبة نفسها من البناء الفني المتناسق. انها مسرحية تبدو سهلة في ظاهرها كأية حكاية مألوفة من حكايات العشاق وعوالم الجن والاحلام ، مما يغري الكثير من المخرجين ويدفعهم للتصدي لإخراجها. لكن معظمهم يخفقون في إيجاد ذلك التوازن

الضروري بين أجزائها ما لم يعتمد المخرج تقنية عالية ويتمتع بقدرة فنية كبيرة مثل ماكس رينهاردت و بيتر بروك. ذلك لأن أجزاء هذه المسرحية، دون الكثير من المسرحيات، تشكل عوالم مختلفة في طابعها ومناخاتها وشخصياتها ولغتها وبنائها الدرامي. عالم العشاق: خصام ورومانتيكية وجنون وفقاقة في الوقت نفسه. عالم الجن : عالم السحر والشاعرية والمسخ واللامعقول والشبق ممتزج بالخوارق. عالم القصر:الإرادة الابوية المدعمة بسلطة الدوق الحاسمة في تحديد مصير العشاق. وأخيرا عالم الحرفيين: عالم فضاء المسرح الفقير والمسرح الشعبي.

وينفرد الحرفيون بعالم متميز لا يضاهي العوالم الاخرى سبكا ومتانة فحسب، بل انه الأصعب تجسيدا على الخشبة بما ينطوي عليه من افكار مهمة في فن الممثل وجماليات التجسيد الابداعي في علاقة الممثل بالمتلقي، إلى جانب تصورات شكسبير العميقة عن المسرح الشعبي وضرورة مسرحة كل ماهو قائم على المسرح، إضافة إلى تأكيده على اسلوب المسرح داخل المسرح.

مركزا على تحليل الجانب الإيروسي من المسرحية، أغفل بان كوت في دراسته العميقة للمسرحية، أهمية مشاهد الحرفيين التي منها تنبع اصول الاداء الشكسبيري وبناء المسرحية القائم على مبادئ المسرحة البحتة.

ويمكن القول ان مشاهد الحرفيين تحمل في طياتها تجسيدا فنيا بارعا لما يسمى بالاسلبة والمجازية والإيحاء والتلويح عند ميرهولد وعرض الدور دون تقمصه والعلاقة بين الممثل و المتلقي عند بريخت، وصورة واضحة لما يسميه بروك بالمسرح الخشن. وبهذا يكون شكسبير قد سبق مخرجي المسرح الحديث والمعاصر ممن تصدوا للاساليب الواقعية والطبيعية، أو مهد لهم السبيل في كثير من كشوفاتهم الإخراجية.

و من دون فهم هذا الجانب يتعذر على المخرج تجسيد المسرحية في صورتها الفنيه الأسرة. وفي إعتقادي ان سر إبداع بروك في إخراجه الذي خلده تأريخ المسرح، يكمن في فهمه العميق لهذه النقطة بالذات.

إن للعشاق والمجانين عقولا فوارة وخيالهم قوي خلاق، يرى ما يعجز عن إدراكه العقل الهادىء(المشهد الأول من الفصل الخامس). بهذا المنطق يرد الدوق على عشيقته هيبوليتا في تفسيره سلوك العشاق وما جرى لهم من اعاجيب القصص.

بالمنطق نفسه يقيم جون كايرد عرضه المسرحي الشبق مؤكدا بالدرجة الأولى على سلوك العشاق الساذج وتقلباتهم السريعة المضحكة ومطاردتهم الهوجاء لبعضهم وتحولاتهم في أقاليم الغابة السحرية. ان الإطار الاسطوري السهل للمسرحية والممتع في آن واحد، تشكل نبرة العرض الأساسية بعيدا عن تعقيدات المدارس النفسية والتحليلات الفرودية التي ظلت تثقل كاهل هذه المسرحية الخفيفة خفة الأحلام الشفافة. ومن الناحية الفنية أيضا يبتعد المخرج كل الابتعاد عن الاساليب المسرحيه المقحمة و اللامألوفة بقصد خلق تأثيرات مسرحية في الاسلوب من النوع الذي يسمى أحيانا بالتجريبية. فالغابة غابة حسب والجنيات لسن إلا جنيات كما تصورها الكتب والاساطير وليس ضربا من مرضى فرويد المصابين بالهيستيريا، كما يقول الناقد السويدي ليف زيرن. ان كايرد مزج في إخراجه مسرحية حلم ليلة منتصف الصيف التقاليد الشكسبيرية بتقاليد الويست إيند الخلابة بهيجته الموسيقية الشجية و عنفوان رقصاته الجياشة، ما حدا بالسويديين ممن عرفوا بدأبهم للسفر الى الويست أيند وولعهم بمشاهدة العروض المسرحية هناك الى القول: لقد جاء الويست إيند بنفسه إلينا هذه المرة.

هاملت في المسرح العراقي

حظيت مسرحية "هاملت" لشكسبير ، باهتمام الكثير من المخرجين ، سواء في الغرب ، أو في الشرق ، فاقبلوا على تجريب رؤاهم الاخراجية المختلفة عليها ، وتقديم مقاربات وتأويلات جديدة لأحداثها وشخصياتها وفضاءاتها. وكثيرا ما أثير تساؤل مفاده: ما الذي يدفع هؤلاء المخرجين إلى تكرار إخراج هذه المسرحية ، أهي الرغبة المحضة في التجديد فحسب ، أم العبقرية التي ينطوي عليها النص ذاته ، بحيث يسمح بقراءات ومقاربات معاصرة ليس لها حدود ، وتنفتح على شتى النزعات والرؤى التجريبية ، والتطبيقات المختبرية الحداثية ، وما بعد الحداثية؟ وقد ركزت إجابات بعض المشتغلين في المسرح ، والباحثين على الشق الأول من التساؤل ، في حين ركزت إجابات أخرى على الشق الثاني منه ، وهو ما أميل إليه شخصيا، فلو كانت الرغبة المحضة في التجديد فحسب هي الدافع لوجد هؤلاء المخرجون أمامهم عشرات النصوص المسرحية الحديثة التي تلبي تلك الرغبة.

عواد علي

ولكنهم مادامو يسعون إلى الخوض في تساؤلات إنسانية وسياسية كبرى تفرضها تعقيدات العصر ، وأيديولوجياته ، وصراعاته ، ومصالحه المتشابكة ، فأين يجدون نصاً مثل "هاملت" ينفتح على تأويلات سياسية وسايكولوجية واجتماعية وفلسفية وانثروبولوجية لا حصر لها؟ ولكي لا أغمط حق الذين رأوا في التجديد دافعاً لإقبال المخرجين على هذا النص أشير إلى أن الكثير من التجارب الإخراجية التي اشتغلت عليه في إطار مختبري زاوجت بين نزعات شكلانية حداثية ، أو ما بعد حداثية ، وتقديم تأويلات ومنظورات مختلفة لبنيتها الدلالية. وقد كان للمسرح العربي نصيب غير قليل من تلك التجارب ، خلال العقود الأربعة الأخيرة ، على يد بعض المخرجين ، منهم: حميد محمد جواد ، سامي عبد الحميد ، صلاح القصب ، جواد الأسدي ، محمد حسين حبيب (من العراق) ، خالد الطريفي (من الأردن) ، وسليمان البسام (من الكويت).

يُعدّ حميد محمد جواد أسبق هؤلاء المخرجين ، تاريخياً ، في مغامرته التجريبية مع هذه المسرحية ، ففي عام ١٩٦٧ أخرجها في معهد الفنون الجميلة ببغداد برؤية سريالية ، أو على نحو أدق تميز إخراجه لها بشطحات سريالية ، كما قيل في حينها ، إذ جعل خشبة المسرح على شكل علامة استفهام كبيرة ، في حين جعل بعض عناصر الفضاء المسرحي يتخذ أشكالاً أخرى ذات انحناءات غريبة ، وبعضها الآخر على شكل عصي. كما وضع في وسط المسرح ستارة ثقيلة كان بعض الشخصيات في العرض يتحرك من ورائها على طريقة المسرحيات الظلية ، وتصرف في النص تصرفاً كبيراً ، فألغى مشهد الشبح ، مجرداً المسرحية من ملامحها الميتافيزيقية.

بعد تلك التجربة بسبعة أعوام أخرج سامي عبد الحميد المسرحية لفرقة المسرح الفني الحديث بعنوان "هاملت عربياً" ، متصوراً أنها دراما تأملية لشاب عربي متحضر ، نشأ في بيئة عربية بدوية ، تجاوز تلك البيئة وتهذب خلال دراسته خارج بلده ، وتعالى على عادات عائلته الحاكمة وتقاليدها ، ولم يعد أهوج حتى يقدم على الأخذ بالثأر لوالده حال اكتشاف الحقيقة ، وإنما تريث ليستجمع الأدلة على الفعلة الأثيمة ، وينتظر الوقت المناسب لفضح المتآمرين أمام الجميع. ومن هنا جاء تردده... وكانت رؤية المخرج تقوم على إيجاد خصوصية للمسرح العربي ، كما قال ، فافترض وقوع أحداث المسرحية في منطقة ما على ساحل الخليج العربي ، على أساس أن مسائل الخيانة والاغتيال والتآمر توجد في كل زمان ومكان ، ووضع للعرض إطاراً عربياً من خلال سلوك الشخصيات والسينوغرافيا (الخيام والبسط والسجاجيد والأفرشة العربية). وبناءً على ذلك حذف من النص كل ما يحيل على المجتمع الدنماركي ، مثل المقاطع الحوارية ، وأسماء الشخصيات ، وابقى على الألقاب فقط ، كالملك والأمير والوزير وما إلى ذلك. كما حذف المخرج شخصية الشبح ، وحول مقابلة هاملت له إلى مناجاة للنفس يمر بها البطل ، ومن قبيل الحدس والجدل حول حادثة مقتل الأب الملك وزواج العم من الأم وتربعه على العرش. واستثمر المخرج بعض أغاني البحر الخليجية التي تختلط بها الآهات والحشرجات مع إيقاع الطبول والأواني الخزفية والنحاسية.

وفي عام ١٩٨٠ أخرج صلاح القصب (هاملت) في سياق ما عُرف بـ (مسرح الصورة) ، فشكّل العرض صدمة للوسط المسرحي في العراق بسبب انتهاكه النص الشكسبيري ، وغرابته ، وافتراضاته وصوره العجيبة ، وتأويلاته السايكولوجية ، وأجوائه الطقسية البدائية: فقد افترض المخرج عدم وجود جريمة حقيقية تقض مضجع هاملت، وهي جريمة قتل أبيه الملك ، وإنما هي وهم محض صاغه مخياله المريض ، كونه مصابا بالانفصام (الشيزوفرينيا) ، في ذات الوقت الذي تعاني فيه مملكته من روح شريرة مدمرة. وعلى هذا الأساس جعل القصب هاملت يتحرك في خطين: يسير الأول تحت سيطرة الروح الشريرة ، ويسير الثاني بمعزل عنها ، وهو يمثل الأفق العقلاني في سلوكه ورؤيته ، فحينما يكون تحت تأثير الروح الشريرة يظهر متلبساً شخصية إفريقي بدائي (مثلها ممثل أسود البشرة) وتبدو له شخصية أوفيليا بوجه إفريقي بدائي (مثلتها ممثلة سوداء أيضا) ، ترتدي زياً تمتزج فيه ألوان زي كل من أوفيليا والملكة الأم الحقيقيتين ، وحينما يكون هاملت خارج تأثير تلك الروح يظهر في شكله الاعتيادي (مثله ممثل أبيض) ، ويرى في أوفيليا الحقيقية (مثلتها ممثلة بيضاء ذات وجه طفولي) روح البراءة ، ومثالاً للوضوح والحب والمستقبل. ولكي يعمق القصب البؤرة المرضية في مخيلة هاملت ، وروحه القلقة ، وانفصامه العقلي فقد وظّف في فضاء العرض أشكالاً ورسوماً وأشياء مختلفة مستوحاة من الفنون البدائية ، كالأسماك الجرية ، والأواني الفخارية ، والحيوانات الخرافية ، وعمد إلى شطر الشخصيات ، واستخدم في بعض المشاهد المؤثرات الضوئية الخاصة ، كالأشعة فوق البنفسجية ، لخلق أجواء طقسية ، وصور ذات ملامح سحرية ، تدعمها أبخرة ودخان وروائح منتشرة في فضاء العرض.

وفي محاولة منه للإيحاء إلى المتلقين بأن أحداث المسرحية وشخصياتها هي أحداث وشخصيات شمولية (كونية) توجد في أي عصر ومكان ، فقد جردها من ملامحها البيئية ، وإطارها التاريخي.

ولكن ينبغي التوكيد على أن رؤية القصب لهاملت وأفيليا بوصفهما شخصيتين متناقضتين ، تفصح عن موقف كولونيالي يشبه مواقف أرتو وبروك وغروتوفسكي وشيشنر في تعاملهم مع التراث الملحمي والطقسي لشعوب الشرق تعاملاً جرده من سياقه المعرفي والروحي ، ووصمه بـ "البدائية" ، أو نتاجاً للآخر "الشرقي" المختلف ، والساذج ، وغير العقلاني: فشخصية هاملت البيضاء هنا تتصف بالعقلانية ، والوضوح ، والتحرر من سطوة الميتافيزيقيا ، في حين أن شخصيته السوداء ، وهي تمثل الآخر المختلف ، تتصف بالبدائية ، واللاعقلانية ، والإستسلام لسطوة الروح الشريرة. وكثيراً ماعبرت الكتابات الاستشراقية عن مواقف شبيهة تمثل المركزية الغربية في رؤيتها للآخر.

ولجواد الأسدي تجربة إخراجية مختبرية مأخوذة عن "هاملت" ، أيضاً ، بعنوان "شباك أوفيليا" ضمن الورشة المسرحية التي أقامها مركز الهناجر في القاهرة في موسم ٩٤.٩٣ ، ولكنني لم أشاهدها ، ولم أفلح ، للأسف ، في الحصول على مراجع تتحدث عنها.

وأخيراً ثمة عرض جديد للمسرحية قُدّم في مدينة بابل العراقية ، قبل نحو شهرين ، للمخرج محمد حسين حبيب ، أطلق عليه بعض الإعلاميين مجازاً اسم "هاملت البابلي". وقد تميز هذا العرض بتغيير النهاية المعروفة في النص ، حيث أبقى على هاملت حياً ، لأن له ، حسب رؤية المخرج ، مهمة لابد أن ينجزها مستقبلاً ، وهي تحرير أبيه من قبضة الذين غدروا به ، وبقي "أن نتحرر جميعنا لأننا لم نتحرر بعد" ، على حد قوله في حواره الأخير الذي يختتم به العرض. ويتناغم هذا التغيير ، الذي نسف الطابع التراجيدي لنص شكسبير ، مع التغيير الذي أجراه عليه اللبناني طانيوس عبده ، حينما ترجمه إلى العربية عام ١٩١٠ ، حيث لم يسمح بموت بطل كهاملت ، حتى يستدر عرش أبيه المقتول ، على شاكلة سيف بن ذي يزن ، بدلاً من أن يظل متردداً يتساءل" أكون أو لا أكون"؟

هذا على صعيد المقاربات الإخراجية لنص "هاملت" ، أما على صعيد التأليف فقد أعاد عدد من كتاب المسرح العرب كتابته ، على غرار ما فعلوا مع نص "أوديب" الاغريقي ، ومن أشهر النصوص التي قدمت رؤى جديدة لشخصية هاملت أو لأحداث المسرحية: "أفكار جنونية في دفتر هملت" لنجيب سرور ، و"هاملت يستيقظ متأخراً" لممدوح عدوان ، و"هاملت بلا هاملت" لخزعل الماجدي. وسأحاول في مقال لاحق الوقوف على هذه النصوص الثلاثة.

شكسبير في "رأس مال" ماركس

نعتقد بأن للنقود والطموح الذاتي انعكاساتهما لدى الأفراد في خيانة الضمير والأمانة الاجتماعية، وهذا ما نلاحظه في بعض شخصيات شكسبير. وبالأخص في بعض الشخصيات الرئيسة، حيث يتم تجسيد المصالح النفعية الذاتية لتلك الشخصيات التي تعمل ما بوسعها لتحقيق المصالح الذاتية، وحتى لو اقتضى الأمر تبني الخيانة، السرقة، القتل وما إلى ذلك من الوسائل الخسيسة التي تتعارض مع الأخلاق والمبادئ الانسانية . ومن الجدير أن نسلط الضوء على ما تناوله (كارل ماركس) في كتاب " رأس المال " ـ في مجال السلعة والنقد والمبادلات من ناحية القيمة، وما نتجسد منها في سلوك بعض شخصيات مسرحيات شكسبير . قبل مائة وثلاثة وأربعين عاما ـ وبالتحديد في عام ١٨٦٧ ـ صدر الجزء الأول من كتاب " رأس مال " كارل ماركس في مدينة " هامبورغ " في ألمانيا . ولم يقتصر هذا الحدث على كونه نقطة تحول في تاريخ الاقتصاد السياسي فحسب، بل في مجمل حركة التطور العلمي والفكري المعاصر، إذ يعد الكتاب واحدا من مفاتيح الحضارة الحديثة .

ترجمة وإعداد :
عبد الله راضي

وبرغم كل الدراسات والقراءات لهذا التراث الكلاسيكي العظيم، ظلت النظرة السائدة تجاهه على أنه كتاب اقتصاد سياسي صرف، إلا أن معرفة ماركس الموسوعية للتراث الإنساني العالمي، وخصوصا في مجال الأدب الكلاسيكي ـ إضافة إلى الفلسفة والاقتصاد ـ ساعدت على تحسس القيمة الأدبية لهذا الكتاب إلى جانب قيمته العلمية والاقتصادية . وعلى سبيل المثال لا الحصر، لو تناولنا المجلد الأول من رأس المال وبجزئيه الأول والثاني، لأدركنا القيمة الحقيقية لذلك الربط الجدلي بين ما أنتجه أحد عباقرة القرن السادس عشر في مجال الأدب ـ الشاعر والكاتب المسرحي الانكليزي وليم شكسبير وبين النظرة العلمية التي أراد ماركس أن يبرهنها في مجال الاقتصاد السياسي .

ونستطيع الآن أن نبدأ برحلة من أجل فهم ذلك التفاعل الحيوي بين أشهر أديب في القرن السادس عشر وأشهر كتاب في القرن التاسع عشر. لم يظهر وليم شكسبير كثيرا في كتاب رأس المال، ولكن المساحة النسبية التي يظهر فيها تؤكد أهميتها . إن ماركس يعد شكسبير واحدا من بين أقوى اهتماماته الأدبية لأنه يملك معرفة شاملة به، وكثيرا ما قرأ العديد من أعماله بصورة تامة . إضافة إلى أن شكسبير كان محبوبا أيضا من عائلة ماركس، إذ أنه كتب رسالة إلى انجلز بتاريخ ١٠/ ٤/ ١٨٥٦م يقول فيها : إن الأطفال يقرؤون شكسبير على الدوام . لقد تركت شخصيات شكسبير انطباعا كبيرا لدى ماركس إلى درجة أنها كانت تراود مخيلته في أكثر الأحيان، وأصبح استعمالها طبيعيا على شكل وسائل إيضاح واعتادت بنات ماركس على إعطاء معارفهن ألقابا مستقاة من أسماء أبطال شكسبير. وهذا ما فعله ماركس بالذات وذلك باستعماله لأسماء النماذج الهزلية من الأبطال . إن استخدام ماركس لشخصيات من أمثال فالستاف ممتع جدا . كان فالستاف بالنسبة لماركس نوعا من رأس المال المجسد في هيأة إنسان أثناء عصر انبثاق الرأسمالية الذي أفضى إلى برجوازية عصر التراكم الأولي . لقد كان (فالستاف) كذابا مارقا ،وباحثا عن المتعة الضيقة، لا يفكر بغير مصالحه المادية، خليعا فاجرا يعلن بصراحة عن احتقاره لجميع الشعائر الدينية لأقطاعية، قاطعا للطرق ولكنه في نفس الوقت جبانا (وبكل معنى الكلمة)، غشاشا مفرطا في السكر، وعلى استعداد لأن يبيع ما عنده من شهامة وفضائل مقابل بأون واحد . كان فالستاف نموذجا واضحا المعالم لعصر التراكم الأولي، وكانت شخاليا الأفكار الإقطاعية بمثابة مادة البناء للأخلاقية البرجوازية الجديدة . وبعد أن يفلت فالستاف بجلده، وبطريقة مخادعة، من وسط المعركة، يقذف بسيفه الى الأرض في أول تقدم للعدو، ويتظاهر بأنه ميت، ويؤكد بأن إنقاذ المرء كبيرا لدى ماركس إلى درجة أنها كانت تراود مخيلته في أكثر الأحيان، وأصبح استعمالها طبيعيا على شكل وسائل إيضاح واعتادت بنات ماركس على إعطاء معارفهن ألقابا مستقاة من أسماء أبطال شكسبير. وهذا ما فعله ماركس بالذات وذلك باستعماله لأسماء النماذج الهزلية من الأبطال . إن استخدام ماركس لشخصيات من أمثال فالستاف ممتع جدا . كان فالستاف بالنسبة لماركس نوعا من رأس المال المجسد في هيأة إنسان أثناء عصر انبثاق الرأسمالية الذي أفضى إلى برجوازية عصر التراكم الأولي . لقد كان (فالستاف) كذابا مارقا ،وباحثا عن المتعة الضيقة، لا يفكر بغير مصالحه المادية، خليعا فاجرا يعلن بصراحة عن احتقاره لجميع الشعائر الدينية لأقطاعية، قاطعا للطرق ولكنه في نفس الوقت جبانا (وبكل معنى الكلمة)، غشاشا مفرطا في السكر، وعلى استعداد لأن يبيع ما عنده من شهامة وفضائل مقابل بأون واحد . كان فالستاف نموذجا واضحا المعالم لعصر التراكم الأولي، وكانت شخاليا الأفكار الإقطاعية بمثابة مادة البناء للأخلاقية البرجوازية الجديدة . وبعد أن يفلت فالستاف بجلده، وبطريقة مخادعة، من وسط المعركة، يقذف بسيفه الى الأرض في أول تقدم للعدو، ويتظاهر بأنه ميت، ويؤكد بأن إنقاذ المرء نرى إن هناك مفردات وجمل مفضلة لدى فالستاف مثل : السلب، الاغتصاب، السرقة، الإغارة بلا فعل العكس (أي إرجاع ما بذمته). وبعد أن يراقب شكسبير بأسف سقوط العالم الإقطاعي، يوضح رفضه لمجئ العالم الرأسمالي في شخصية فالستاف الهزلية .

يعقد ماركس في رسائله مقارنة بين فالستاف و هيرفوكت ممثل نابليون الثالث ـ والذي يفضحه ويسخر منه في كتيب شهير. لم يظهر فالستاف في مراسلات ماركس و رأس المال فقط، بل أيضا في أعمال انجلز. اذ أن ماركس يسخر في كتابه النقد الأخلاقي وأخلاقية النقد

الموجه ضد المادي كارل هينسن من تأكيد الأخير على أن الحكومات الملكية هي السبب الرئيس للفقر والمحن . وأثناء سخريته من مناقشات هينسن يشير ماركس إلى عبودية الولايات الجنوبية لجمهورية أمريكا، والتي ازدهرت من دون وجود نظام ملكي، ومن الممكن أن تتوافق مع رغبة فالستاف ، وان مناقشات كهذه رخيصة برخص نبات العليق . وكثيرا ما نشاهد صورا شكسبيرية أخرى لدى ماركس كما جاء في كتابه الثامن عشر من برومير حيث يتكلم عن بطله بالكلمات التالية : انه، وهو الفاسق الماكر القديم، ينظر إلى الحياة التاريخية للشعوب وجميع المآسي التي تحملها هذه الحياة كنظرته إلى ملهاة بأكثر المعاني ابتذالا، والى مسخرة لا تعني فيها الملابس الفخمة والمواقف شيئا ماعدا أنها تخفي أحقر النذالات . وفي أثناء الغارة التي شنها نابليون على (بولون) ألبس بعض الخدم اللندنيين البزات العسكرية الفرنسية، إذ أنهم كانوا يمثلون الجيش . وفي جمعية العاشر من كانون الأول حشد عشرة آلاف من الأوغاد كان عليهم أن يؤدوا دور الشعب، وكم نرى ـ نك بوتوم ـ يؤدي دور الأسد .

إن أول شخصية شكسبيرية ظهرت في رأس مال ماركس هي شخصية هزلية الأرملة كوكلي صديقة فالستاف وفي الفصل الأول من الكتاب الذي يتحدث عن القيمة . وكما نعرف إن الأرملة كوكلي صاحبة الحانة والمولعة بشرب الخمرة ـ كانت أرملة مرحة جدا . إضافة إلى أنها تمثل شخصية مكررة كثيرا في أعمال شكسبير . إذ أنها تظهر في كلا جزئي مسرحية هنري الرابع ، وفي الجزء الأول من مسرحية هنري الخامس ، وفي مسرحية ثرثارات وندسور المرحات . ومن صفات كوكلي إنها كانت موضع شجار أينما حلت، ومن عادتها، ومن عادتها الكشف عن أسرار شخصية ووقائع مثيرة . إنها امرأة وقحة وثرثارة ومستعدة للشجار في أي وقت، وذو إحساس حاد حول قيمة النقود، ولها الاستعداد إن تعمل كل ما مطلوب منها من أجل الحصول على الثمن . وتظهر كوكلي في الفصل الأول من رأس المال الذي يتناول تحليل السلع، حيث يتحدث ماركس عن قيمة المادة ليقود القارئ إلى استنتاجه الشهير بأنه ليست ثمة ذرة واحدة من المادة الطبيعية للسلعة تدخل في المادة من حيث قيمتها . وبعد التوصل إلى هذا الإستنتاج المهم والصعب في الوقت نفسه، يبدأ ماركس بتسلية القارئ بالإشارة إلى أن الحقيقة التي تحللها قيمة البضاعة تختلف عن صديقة (فالستاف) الأرملة، إذ أننا لا نعلم أين نجدها. إضافة إلى أن قيمة البضائع هي التضاد الصارخ مع فظاظة جسم البضاعة، وليس ثمة ذرة واحدة من المادة تنفذ إلى قيمتها . وهذا ما يذكر قوله عن كوكلي والتي يقال عنها بأنه يمكن الحصول عليها في أي وقت في لندن، في ايستر جيب في حانة بروز هيد ، إضافة إلى أنها غالبا ما تتواجد قريبا من فالستاف الذي تصرخ به بعد احد فترات الشراب المنتظمة : لقد حالفك النجاح، عرفتك خلال تسع وعشرين سنة كقرن البارّلا ، أمينا مخلصا ،لقد حالفك النجاح .

في الفصل الأول من رأس المال ، الفصل الذي يدور حول البضاعة، والعلاقة المتبادلة بين الخصائص المادية للسلعة، قيمة الاستعمال وقيمة الاستبدال . وعندما يتم توضيح هذه العملية، يظهر شكسبير ثانية لحد الآن لم يكتشف أي كيميائي قيمة تبادلية في لؤلؤة أو في ماسة . إن علماء الاقتصاد الذين اكتشفوا وابتكروا مواد كيميائية من هذا النوع، والذين يزعمون الميل إلى التعمق، يجدون أن القيمة النافعة للأشياء هي ملك لهذه الأشياء بمعزل عن خصائصها المادية، في حين إن قيمتها هي ملك لها من حيث كونها أشياء . إن ما يثنينهم عن هذا الرأي هي الظروف الغريبة المتمثلة بتناوله كون القيمة النافعة للأشياء لا تتحقق بالنسبة للإنسان دون عملية تبادل، يعني في علاقة مباشرة بين الشيء والإنسان، في حين إن قيمتها هي على العكس، لا تحقق إلا في التبادل ـ يعني في علاقة اجتماعية . من منا لا يذكر شخصية دوجيري والدرس الذي يلقنه لـ سيكول الحارس الليلي : (أقبل يا جارنا سيكول، لقد أنعم الله عليك باسم حسن ،أن حسن المظهر حبوة القدر، ولكن معرفة القراءة والكتابة تمنحها الطبيعة) إن المحادثة ما بين الحراس في مسرحية ضجة كثيرة للأشياء يمكن الإشارة إليها على أنها أحد مشاهد شكسبير الأكثر نجاحا . إنها تحتل مكانا مهما في المسرحية ـ التي سبقها مباشرة مشهدا تراجيدي متوتر. يأتي دون جون إلى غرفة ليوناتو ، ويخبر كلوديان عن خيانة فتاة أحلامه الحلوة ـ تشكل هذه الأنباء الزائفة أساسا لمكيدة الكوميديا ـ يعيش كلوديان في خيبة أمل، يتعهد جون دون بأن يبرهن له حقيقة الأنباء الزائفة المزعجة . وبعد ذلك يعطي المشهد الثالث من الفصل الثالث بديلا هزليا : يعطي دوجيري الطيب القلب ـ توجيهات إلى الحراس الليليين، ينصحهم إن لا علاقة لهم باللصوص، وبناء على ذلك، إن لا يحتجزوا أو يسجنوا الشخصيات المشكوك فيها من غير الحصول على اذن منه . بمعنى آخر يريد أن يشعرهم من خلال توجيهاته انه لم يعد هنالك حقا من شيء للحراس الليليين أن يقوموا به على الإطلاق . وفي الحوار ذاته بين الحراس الليليين، يقتبس ماركس قول دوجيري الذي يدور حول النظرات الطيبة وقابلية قراءة وكتابة الأحداث . وبعد أن يلجأ ماركس مرتين إلى شكسبير من أجل توضيح نظرية القيمة، نلاحظ أنه يلجأ مرة أخرى إلى شكسبير في الفصل الثاني من رأس المال، وفي فصل المبادلات من أجل توضيح مسألة مهمة جدا تتعلق بـ عنصر مهم في التطور التاريخي لأهمية النقد ، إلى جانب تعمق دورة السلعة . يوجد هناك ازدياد في قوة النقود ـ ذلك الشكل الاجتماعي العام للثروة ـ التي تكون دائما رهن الإشارة . يصبح كل شيء قابلا للبيع والشراء، وتصبح الدورة الرد الاجتماعي الحاسم التي يرجع لها كل شيء، وتبرز من جديد على شكل بلور ذهبي . وقد تم التعبير عن هذه الفكرة في مقطوعة من أحد مسرحيات شكسبير المشهورة تيمون أثينا ، التي تعد أحد أهم أعماله الفلسفية التي تتناول سلطان الذهب على الناس . في المشهد الثالث من الفصل الرابع يضع شكسبير على لسان تيمون أثينا المنولوج الشهير الذي يدور حول سلطان الذهب، وكان الموقف الدراماتيكي كالآتي : هجره وسخر منه أصدقاؤه الذين أغدق عليهم بأمواله عندما كان غنيا، لكن الذي جعله موضع سخرية وازدراء هو نفاد ثروته . ينفض تيمون تراب أثينا من تحت قدميه ويبحث عن ملجأ له في كهف في الغابة القريبة من البحر . ومن أجل أن يشبع جوعه يبحث عن جذور النباتات كغذاء له، ويبدأ بحفر الأرض . وفجأة يعثر على كنز حيث يبدأ بقول المنولوج التالي :

أيها الذهب الثمين، أيها الذهب البراق !
هذا ذهب يكفي ليجعل الأسود أبيض، والقبيح جميلا
والظالم عادلا، واللئيم نبيلا، والعجوز فتية،
والجبان باسلا
ما هذا أيتها الآلهة الخالدة
هذا ما يشغل الكهنة وخدمهم عن مذابحكم ،
هذا النقد الأصفر ـ يبني ويهدم أديانكم
ويسلب وسائد الرجال من تحت رؤوسهم
يبارك الملاعين، ويجعل الأبرص الأبيض معبودا :

انه هو الذي يضع اللصوص على مقاعد الشيوخ، يمنحهم ألقابهم وما يحيط بهم من احترام وخضوع، انه هو الذي يجعل الأرملة العجوز البالية عروسا صبية، هيا أيها الصلصال الملعون ..... يا قوادة الجنس البشري أما في الفصل الذي يدور حول نهار العمل والذي يتناول استغلال الأطفال، يعود ماركس ثانية إلى شكسبير عندما تحتج البروليتاريا على قانون المستغلين (بكسر الغين)، حيث يشغلون أولادا تتراوح أعمارهم ما بين (٨ ـ ١٢) عاما حتى الساعة الثامنة والنصف مساء اسوة بالشغيلة البالغين . إذ أن رأس المال يجيب : ـ

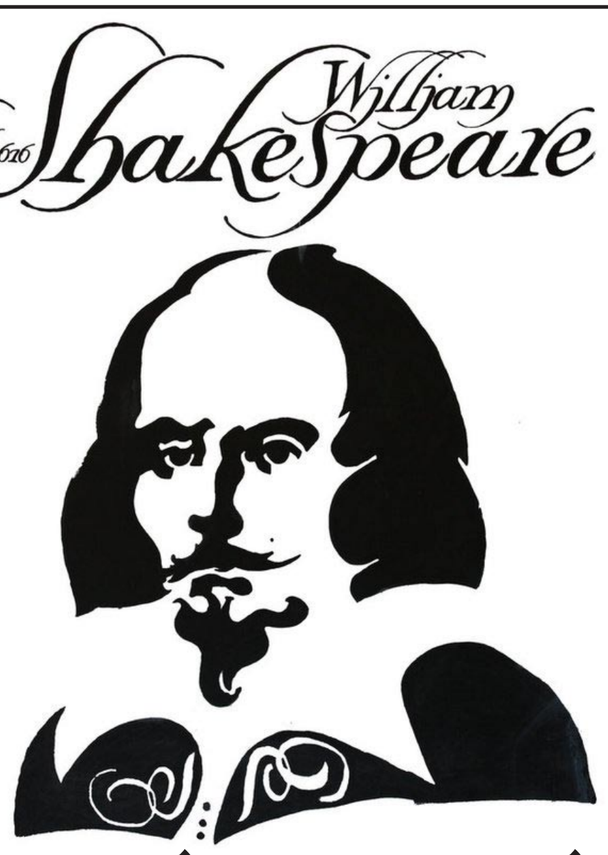
فليقع عبء أعمالي على رأسي !

أريد حقي : تنفيذ عقدي وجميع ما نص عليه

كانت هذه كلمات شايلوك في مسرحية تاجر البندقية في حالة عدم تمكن الأخير دفع دين شايلوك . وعندما يستمر ماركس في مناقشته لاستغلال الأطفال يتذكر كلمات شايلوك ويقول : ان عين رأس المال النفاذة اكتشفت إن قانون ١٨٤٤ كان يمنع حقا تشغيل العمال أكثر من خمس ساعات قبل الظهر، دون فترة راحة قدرها على الأقل نصف ساعة لاستعادة النشاط، وكما ينص أيضا على شيء مماثل بالنسبة للعمل الذي يجري بعد الظهر . مع ذلك، حصل رأس المال على مراده ـ ليس فقط بأن يرهق أولادا حتى الساعة التاسعة من دون انقطاع، بل أيضا تصويمهم وتجويعهم : ـ

اللهم هو غايتي

هكذا تقول الوثيقة .. (مسرحية ـ تاجر البندقية ـ الفصل الرابع، البيتان : ٥٠، ٥١ ان طريقة كهذه في التشبث بحرفية قانون عام ١٨٤٤، من حيث انه ينظم عمل الأولاد، لم تكن تهدف إلا إلى تهيئة التمرد الصريح المكشوف ضد القانون نفسه، من حيث انه ينظم عمل المراهقين والنساء.



شكسبير .. هل هو شكسبير حقا؟

بيل بريسون
ترجمة / عادل العامل

كثر الحديث منذ مدة طويلة بشأن حقيقة الكاتب المسرحي الانكليزي الشهير شكسبير . فقد تشكك كثيرون في أن يكون وليام شكسبير ، إبن بلدة ستراتفورد ، هو كاتب هذه المسرحيات الرائعة ، حتى تجاوز عدد الكتب المتعلقة بهذه المسألة المحيّر الخمسة آلاف كتاب ، كما جاء في عرض لكتاب بيل بريسون (شكسبير) من خلال مقتبَس منه .

ذلك أنّ هذه المسرحيات تفيض بأطلاع واسع جداً ـ على القانون ، الطب ، إدارة الدولة ، حياة البلاط ، الشؤون العسكرية و العصور القديمة ... ـ إلى حد لا يمكن أن تكون معه من نتاج رجل ريفي واحد قليلَ التعليم . و أحد الافتراضات المطروحة هو أن وليام شكسبير هذا لا يتعدى كونه ممثلاً ثانوياً في ستراتفورد أعار اسمه لصاحب موهبة أعظم لم يكن بوسعه ، لسبب أو لآخر ، أن يكون معروفاً ككاتب مسرحي .

و هناك من يشير إلى أن شكسبير لم يكن لديه كتابٌ واحد ، بل و أنه قضى حياته نصفَ عار من وسطه إلى ما دون . و ما يُفتقر إليه هنا هو الدليل فقط ، لا المظهر أو الكتب . فقد ذكر وليام رونبشتاين ، و هو استاذ جامعة ويلز ، في مستهل دراسته الميدانية المضادة لشكسبير أن أيّاً من الوثائق الـ ٧٥ التي تسمّي شكسبير لا تهتم بعمله كمؤلف . و هذا ليس بالرأي القريب من المعروف. ففي تقارير عام ١٦٠٤ ـ ١٦٠٥ من سجل المسرحيات المنجزة أمام الملك ، يرد ذكر شكسبير سبع مرات كمؤلف للمسرحيات المقدمة ، كما يُذكر اسمه في بعض طبعات مسرحياته ، حيث يصفه أحدهم بأنه واحد من أعظم كتّاب العصر المسرحيين العظام إن ما تفتقر إليه السجلات المعاصرة ليس الوثائق التي تربط شكسبير بأعماله ، و إنما الوثائق التي تربط أي شخص آخر بها . فما الذي جعل البعض يرى أن المسرحيات ليست من تأليف شكسبير ، إبن بلدة ستراتفورد ، يا تُرى ؟

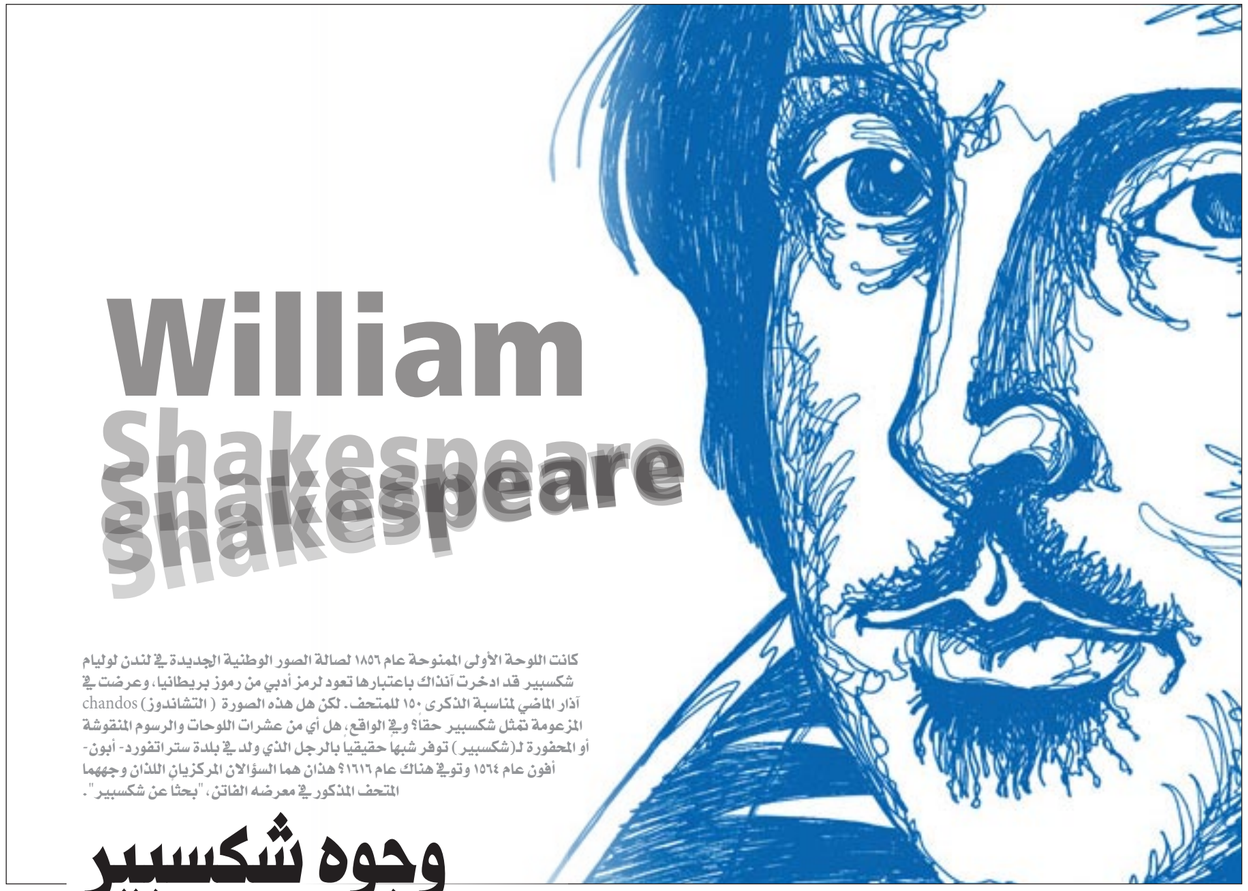
تبدأ القصة بامرأة أمريكية غريبة الأطوار تُدعى ديليا باكون ، المولودة في عام ١٨١١ ، و كانت لامعةً و لطيفة لكنها غير متّزنة ، لأسباب منها ، كما يبدو ، صدمة أصابتها من تجربة حب فاشلة مرت بها . و قد أصبحت مقتنعة ، لسبب ما ، بأن الفيلسوف و السياسي الانكليزي فرانسيس باكُون (١٥٦١ ـ ١٦٢٦) ، الذي يشبهها في الاسم العائلي ، هو مؤلف أعمال شكسبير . و قد استندت في رأيها هذا ، لا إلى وثائق أو معلومات من الأرشيفات و المتاحف ، بل إلى معلومات من الأماكن التي عاش فيها فرانسيس باكون . و مع هذا ، فهي لا تذكر عنه شيئاً في دراستها (فلسفة مسرحيات شكسبير). و توفيت ديليا باكون هذه مضطربة العقل في عام ١٨٥٩ ، و هي تعتقد بأنها (الروح القدس) ! و قد أصبح لنظريتها ، مع هذا ، مؤيدون عديدون منهم الكاتبان الشهيران مارك توين و هنري جيمس .

و كان لأستاذ يُدعى توماس لوني في عام ١٩١٨ رأيٌ آخر تضمّنه كتابه (شكسبير المماهى identified) ، و هو أن المؤلف الفعلي لأعمال شكسبير كان أيرل أوكسفورد القرن السابع عشر ، إدوارد دي فير (و أيرل ، هنا ، لقب انكليزي أدنى من ماركيز ـ المترجم) . و بالرغم من أن إدوارد هذا كان ذكيا و شاعراً و كاتباً مسرحيا أيضا ، إلا أنه كان يفتقر إلى سمات الحكمة ، و الهدوء ، و الاعتدال ، و الرحمة ، التي ميّزت مؤلف أعمال شكسبير المعروفة . إضافةً إلى أن لوني لم يورد دليلاً واحداً مقنعاً على السبب الذي جعل صاحب خُيَلاء مثل إدوارد يخفي هويته في أعمال رفيعة المستوى هكذا .

و جاء وكيل مطبعة نيو يوركية يدعى كالفن هوفمان ، و راح يحاول إثبات أن مؤلف أعمال شكسبير هو ، في الحقيقة ، كريستوفر مارلو ، و كان في مثل سن شكسبير تقريباً . ثم كان هناك مرشح آخر لهذا العمل ، هي الكونتيسة ماري سيدني ، و قد استدل أنصار هذه الفكرة على ذلك بجملة من الأمور ، مثل وجود ممتلكات لها في أفون ، و كونها متعلمة و من أسرة أدباء ، إذ كان خالها روبرت دُدلي ، أيرل ليسستر ، و أخوها الشاعر سير فيليب سيدني . لكن من دون شيء يربطها بشكسبير . و هناك نظرية أخرى تقول إن مسرحيات شكسبير على درجة عالية من الذكاء و سعة الاطلاع لا يُحتمل معها أن يكون مؤلفها شخصًا واحدا!

و على كل حال ، فإن هناك أكثر من ٥٠ مرشحاً كبدلاء لشكسبير . و الأمر الذي تكاد تشترك فيه جميع النظريات هو الاقتناع بأن وليام شكسبير كان بطريقة ما غير مُرض كمؤلف لمسرحيات لامعة، و هذا أمر غريبٌ تماماً في الوَاقع!

عن الصنداي تايمز



William Shakespeare

كانت اللوحة الأولى الممنوحة عام ١٨٥٦ لصالة الصور الوطنية الجديدة في لندن لوليام شكسبير قد ادخرت آنذاك باعتبارها تعود لرمز أدبي من رموز بريطانيا، وعرضت في آذار الماضي لمناسبة الذكرى ١٥٠ للمتحف. لكن هل هذه الصورة (التشاندوز) chandos المزعومة تمثل شكسبير حقا؟ وفي الواقع، هل أي من عشرات اللوحات والرسوم المنقوشة أو المحفورة لـ(شكسبير) توفر شبها حقيقيا بالرجل الذي ولد في بلدة ستراتفورد- أبون- أفون عام ١٥٦٤ وتوفي هناك عام ١٦١٦؟ هذان هما السؤالان المركزيان اللذان وجههما المتحف المذكور في معرضه الفاتن، "بحثا عن شكسبير".

وجوه شكسبير

بقلم/ ألان رايدنغ
ترجمة/ عادل صادق

ولهذا الغرض، قام غاليري الصور الوطني للمرة الأولى بالجمع بين اللوحات الزيتية الست التي قيل تكرارا انها تصور شكسبير كما قدمت، من اجل المزيد من المقارنة، منقوشة له من عام ١٦٢٣ في (الكتاب الأول) من مسرحياته المجموعة، اضافة الى قالب جصي للتمثال النصفي الذي وضع فوق قبره في كنيسة الثالوث الاقدس في ستراتفورد في وقت ما بين عامي ١٦٢٠ و ١٦٢٣.

حَسن، والجواب؟ يمكننا القول انه مع كل الضوء الذي سلطه شكسبير على الطبيعة البشرية، فان حياته هي تبقى محاطة بالظلال:

وقد اعطي وزنا للمنقوشة الواردة في (الكتاب الأول) اضافة للتمثال النصفي في كنيسة الثالوث الاقدس، والسبب في ذلك انه في كلتا الحالتين، من المفترض ان الناس الذين عرفوا شكسبير- اسرته، واعضاء فرقته المسرحية- قد تقبلوها كآمرين يجمع بينهما التشابه.

وبينما يظهره التمثال النصفي مدور الوجنتين ومزدهرا، تصوره المنقوشة مهزولا واصغر سنا.

وعلى كل حال، فان الخاسر الكبير هنا هي ما يدعى بصورة الفلور Flower، وهي صورة مستنسخة في الغالب وتشبه منقوشة (الكتاب الأول) لمارتن دورشارت الاصغر، ومع ان اللوحة الزيتية تعود بتاريخها الى عام ١٦٠٩، فان فحصا تقنيا اثبت انها صورة من القرن التاسع عشر رسمت فوق لوحة ايطالية من القرن السادس عشر لمريم العذراء والطفل." وقد خدعت الدارسين كل هذه المدة الطويلة" كما علقت كوبر.

كما صرف النظر عن الصورة المدعوة بصورة جانسين Janssen، التي تعود لمكتبة شكسبير في واشنطن، وهي مكتوب عليها عمر الجالس، ٤٦ في عام ١٦١٩، ويتزامن هذا مع عمر شكسبير.

غير ان اختبارات أجريت في عام ١٩٨٨ اظهرت ان اللوحة الاصلية قد تم التلاعب بها لاظهار رجل يزحف على رأسه الصلع ويمكن ان يحسب انه شكسبير، وقد استعيد خط شعر الجالس فيما بعد.

وهناك اللوحة المعروفة بصورة السويست soest التي ابرزت ايضا باعتبارها تمثل شبها حقيقيا الا انها توصف الآن بانها صورة تذكارية. أي انها رسمت بعد موت شكسبير بنصف قرن.

وهي لوحة حسية، تمثل الجالس مرتديا ثيابا كثيرة كما هي الحال مع صورة التشاندوز. كما انها تشير الى ان شكسبير أخذ، عند منتصف القرن السابع عشر، بالعودة الى الرواج.

كما تضمن العرض صورتين قدمتا على انهما لشكسبير الشاب، فقد تم تدوين عمر الجالس في الزيتية المعروفة بصورة غرافتون، ٢٤، وتاريخ اللوحة ١٥٨٨، وهو ما ينطبق على شكسبير. لكن ما من شيء آخر يربطها بالكاتب المسرحي، اضافة الى ان الجالس مصور بالثياب الكرمزية اللون، وهو لون كانوا يفردونه في ذلك الوقت للنبالة.

والاكتشاف الاكثر حداثة هو ما يدعى بصورة ساندرز sandars. وهناك رقعة على ظهر اللوح تتضمن التاريخين الدقيقين لولادة شكسبير ووفاته، لكن في القرن الثامن عشر فقط بدأ الاحتفال بميلاد شكسبير يوم ٢٣ نيسان (كان تعميده يوم ٢٦ نيسان ١٥٦٤، واكثر من هذا ان اللوحة مؤرخة بعام ١٦٠٣، حين كان شكسبير يبلغ من العمر ٣٩ عاما، غير ان الجالس يبدو اصغر من ذلك بكثير.

واخيرا، علاوة على ذلك، هناك صورة التشاندوز، التي ارخت بين عامي ١٦٠٠و ١٦١٠. وهي تصور رجلا يمكن ان يكون بحق الرجل نفسه الذي في منقوشة ١٦٢٣ وتمثل الكنيسة، بخط الشعر المتراجع، والجبهة العالية، والشعر الطويل واللحية.

وهو يضع، في الصورة قرطا بأذنه ايضا، وكان ذلك شائعا بين الممثلين في وقت شكسبير. وفي وقت مبكر كعام ١٧١٩، ذكر النقاش والاثري جورج فيرتو انها كانت صورة لشكسبير رسمها جون تايلر وان هذا ورثها بوصية للسير وليام ريفينانت، ابن شكسبير بالمعمودية وهو نفسه كاتب مسرحي ذو شهرة من منتصف القرن السابع عشر.

وهكذا فهل كان شكسبير هذا في قرابة الأربعين من العمر؟

في القرن التاسع عشر، لم يكن بعض الانكليز يميلون الى الفكرة ، وقد كتب الناقد ج.هين فريسويل قائلا " لا يمكن للواحد ان يتصور عن طيب خاطر ان يكون شكسبيرنا الانكليزي بصورة اساسية رجلا ثقيلا، قاتم اللون، ذا تعبير اجنبي، وملامح يهودية، وشعر معد خفيف، وفم فاسق بطريقة ما، وعينين حمراوي الحافة، وشفاه شهوانية، ذوات تعبير فظ، واذناه مزينتان بالاقراط".

لكن السيدة كوبر، التي تعتقد بان صورة التشاندوز هي صورة "محتملة نوعا ما" لشكسبير قالت ان فريسول يمكن ان يكون قد خدعه طلاء اللوحة الاصفر الغامق، "والصور ليست، ولا يمكنها ان تكون ابدا، دليلا شرعيا على الشبه، والمقارنة المستندة الى التناسبات الوجهية للصورة لا تعزز هذا لفهمنا صور شكسبير المتنوعة المزعومة".

وقد قدمت مؤرخة الفن الألمانية هيلدبرغارد هومل، على كل حال، وجهة نظر أكثر تحديدا، قائمة على اختبارات شرعية وتصوير كومبيوتري اجري في المانيا.

وباستخدامها تمثال نصفي لشكسبير في نادي غاريك وقناع موت مفترض للكاتب المسرحي" قدمت صورة كومبيوترية لشكسبير "الحقيقي" تتزامن مع صوريتي التشاندوز والفلور.

لكن في الوقت الذي فازت فيه هومل بعناوين الصحف في بريطانيا تتعلق بادعائها هذا، سرعان ما انصرف عنها دارسون من معهد شكسبير في ستراتفورد ومسؤولون في غاليري الصور الوطني، موضحين ان تمثال نادي غاريك هو منحوته من القرن الثامن عشر، وان مصداقية قناع الموت لم يتم اثباتها، وان صورة الفلور مزيفة.

ومن الواضح ان البحث عن شكسبير يبرهن على انه أكثر خصبا من العثور عليه!.

عن / الانترنشنال هيرولد تربيون

كيف نتعامل مع مسرح شكسبير؟

سامي عبد الحميد

خلال القرن العشرين عالج المخرجون في الغرب والشرق مسرحيات شكسبير برؤى مختلفة واساليب متنوعة، (هاملت) مثلاً، قدمت على انها دراما شاب مضطرب نفسياً وفي غرفة الاستقبال او على انها دراما عصر الذرة للشخصيات المتشظية، او على انها سايكودراما عن عقدة اوديب. وقدمتها انا نفسي في بغداد على انها دراما تأملية لشاب عربي متحضر في بيئة عربية بدائية يتمرد على واقع المجتمع ويثور على الغدر والخيانة. واستند مخرجو (الملك لير) الى ثيمات متنوعة ايضاً فمنهم من اعتمد ثيمة عقوق الابناء ومنهم من اعتمد خرف الشيخوخة واعتمد اخرون النزاع على السلطة وهكذا. وعولجت (عطيل) باعتبارها تصويراً للتمييز العنصري او كشفاً للصراع على السلطة او تهشيما لقيم الفروسية والنبل.

وقدمتها انا في بغداد ايضاً على انها دراما في مطبخ لاحد الفنادق الكبيرة حيث يعمل طباخون من مختلف الاجناس وحيث الصراع على المراكز، كما انني قدمت (حلم ليلة صيف) على انها احدى حكايات الف ليلة تقع احداثها في بلاد الاندلس، في حين عالجها المخرج الانكليزي الكبير (بيتر بروك) على وفق بيئة السيرك وليس الغابة.

فلم هذا الاختلاف، ولم هذا التنوع؟ لا شك ان الدافع الاول له هو الرغبة في التجديد. اما السبب فهو اختلاف القراءات وبالتالي السير مع متطلبات العصر. وما دامت المسرحيات الشكسبيرية تنطوي على ابعاد شمولية متعددة تظهر في كل زمان ومكان ذلك اصبح بديهياً ان يلتقط هذا المخرج فكرة من افكار الشاعر العظيم بينما يلتقط الاخر فكرة اخرى يكيفها حسب اهدافه. فالصهاينة لا ينظرون الى (تاجر البندقية) مثلما ينظر اليها العرب. ولكن الذي يحدث احياناً في بلادنا ان يتمادى بعض المخرجين في تاليفهم الجديد لنصوص شكسبير المسرحية فيعمدون الى اقتطاع اجزاء كبيرة منه أو الى تغيير مسارات حبكتها او الى حذف البعض من شخوصها او الى شطر شخوص اخرى ومن غير ادراك لقيمة وتأثير ما يفعلونه للمعاني والصور. فالنص الشكسبيري لا يتميز بشخوصه واحداثه فحسب بل ببلاغة كلماته وجملة ايضاً. وقد نخسر منها اذا ما لجأنا الى الحذف والتغيير. وفي مناقشة لرسالة ماجستير عن المسرح الشكسبيري علق احد الاساتذة المتخصصين قائلاً عجيب امركم انتم ايها المسرحيون العراقيون فانتم تكبرون شكسبير دائماً وتمتدحون ادبه المسرحي وتظهرون اعجاباً لاحد له بفنه ومع ذلك تعمدون دائما الى الاساءة اليه وتشوهون ادبه وتهمشون فنه عندما تخرجون مسرحياته. وقد يكون لذلك الاستاذ الحق في هجومه ولكن ليس كل الحق، فمسألة الاخلاص لنص المؤلف ما زالت مدار بحث ونقاش. وما دام الاخراج تفسير وابتكار اذن فمن حق المخرج ان يفسر من وجهة نظره الخاصة، ومن حقه ان يبتكر ولا يتم ذلك الا عن طريق اعادة تنظيم المادة او المصدر ولكن ليس من حقه ان يشوه. وفي حوار مع المخرج الامريكي الشاب (مارك لاموس) قال: «يستطيع الممثلون الامريكان تقديم شكسبير باسلوب انجح من الانكليز.. ذلك لانهم يعالجون نصوصه القديمة باساليب بسيطة حديثة.. انني اسمح لنفسي ان اتعامل مع النص المسرحي على انه مسرحية جديدة».

ان التحدي الاساسي الذي يواجه المخرجين في جعل مسرحيات شكسبير مقبولة لدى المتفرجين هذه الايام ليس في جعل شكسبير مناسباً للعصر، او في الكشف عن الجوانب السياسية في مسرحياته اذ ان جميع تلك المسرحيات تقريباً تحتوي على مواقف حاضرة، لها صلة بزمننا، وانما في ازالة المفاهيم الجامدة التي يحملها الكثير من مسرحياته. المهم تغيير الانطباع المسبق مع الاحتفاظ بالمادة الاصلية. والمهم النظر الى اية مسرحية من مسرحياته من زاوية جديدة.

لايزال الشاعر الأسطورة قبلة الأنظار

ترجمة : فؤاد عبدالجبار

ستارتفورد التي على نهر افون في انكلترا والساعة فيها الان ٢:٣٠ ظهرا في يوم بارد من شهر كانون الثاني عندما دخل بول روان في كنيسة الثالوث الاقدس ووقف امام قبر وليام شكسبير وقرأ اللعنة التي نقشت على شاهد قبره:

"بورك من يحفظ هذه الاحجار"

واللعنة على من يحرك عظامي هذه

ماذا يعني هذا؟ تساءل روان وهو مواطن يتحدث الصينية ويصارع جاهدا ان يفهم اسلوب اللغة الانكليزية القديم. انه تحذير لكل من يعبث بهذه العظام الذي ستحل عليه اللعنة، اجابه نيغل بين البالغ ٦٧ ويقدم الخدمات في هذه الكنيسة التاريخية على نهر افون، واسترسل قائلا: "لقد عمّد شكسبير في الحوض الحجري للكنيسة والذي تملؤه الان الزهور الاصطناعية والموضوعة على الحجر الذي يعلو قبره حين دفن عام ١٦١٦م".

لقد كان المتعارف عليه في تلك الايام ان من يدفن في هذه الكنيسة يبقى جثمانه ٤٠ عاما في ذلك المكان المبجل وبعدها تنقل عظامه كي يفسح المجال لجثة اخرى. الا ان بين قال انه بعد فترة قصيرة من وفاة شكسبير كتب احدهم هذا الشعر محذرا ان هذه العظام يجب ان لا تلمس.

واخير بين روان لقد كان من الواضح ان من كتبها كان يفكر كثيرا به. ورد عليه روان بالموافقة بايماءة من رأسه وهو يلتقط الصور من كامرته الالكترونية الصغيرة واضاف الى قول بين " لقد كان صديقا مخلصا بالتاكيد " . وبرغم ان البعض يفترض ان شكسبير نفسه قد كتب تلك السطور الاربعة الا ان بين قال لا يوجد دليل على ذلك لكنه محتمل.

وفي الساعة ٢:٤٥ بعد الظهر وصلت حافلة اكتظت بطلاب ارجنتينيين تجمهروا حول الحاجز المصنوع من النحاس الاصفر والمر الذي يحيط بالقبر المصنوع من المخمل الاحمر. وتبعهم زوار اخرون متلهفون لالقاء نظرة على المكان الذي استقر فيه الرجل الذي غالبا ما يدعى باعظم كاتب في التاريخ. وكان معظمهم يدفع الى السيدة ذات الشعر الابيض التي تحصل على ثلاثة باونات من كل زائر وباون واحد اذا كان طالبا ولكن هذا الدفع ليس الزاميا.

وتحاول جماعة اطلقت على نفسها اصدقاء شكسبير ان تجمع مبلغ ثمانية ملايين دولار لترميم المكان. بينهم الممثلة البريطانية جودي دينش، التي رشحت في الشهر الماضي لجائزة اوسكار لافضل ممثلة، هي احد الداعمين لهذا المشروع". وقال بين "ستكون خسارة عظيمة جدا لو تهاوت هذه الكنيسة" وكان ممتعضا بسبب التآكل الذي اصابها.

والقى رجل نحيف يرتدي بدلة ذات خطوط دقيقة نظرة الى السقف الخشبي الذي يرتفع خمسين قدما واشار اليه قائلا خلال العواصف المطرية تتساقط المياه تحت الاعمدة. ونظر روان بحيرة، وهو من سكان بكين يدرس العلوم المالية في احدى الجامعات البريطانية، الى قبر شكسبير الواقع الى يسار المعبد بجانب مرقد زوجته آن هاثوي، ان اكثر من ٢٠٠ الف شخص يزورون الكنيسة كل عام معظمهم من اليابان والولايات المتحدة واعداد متزايدة من الصين.

وعندما توجه روان عائدا الى مركز المدينة الذي يبعد بضعة قطاعات من البيوت تاركا وراءه الشباب الارجنتيني يلتقط الصور حول قبر شكسبير ويلتقط بعضهم الصور للاخر. وبعدها ظهر احدهم واسمه نيكول قائلا "هنالك الكثير من الاموات هنا "، ولكن هذا الميت يبقى يجتذب الجمهور. وفي الساعة ٣:٤٥ دخل رفيقان من الالمان فيما يبدو عليهما انهما مغرمان بالمشاهير وحدقا على مرقد مؤلف "روميو وجولييت" وكانت الدهشة تعلو وجه كولن ديفز البالغ من العمر ٢٥ عاما وهو زارع للخضرة والفواكه من ولاية الباما وقال "لانملك مثل هذه الاشياء القديمة في الولايات المتحدة" بينما كان راكعا يلتقط الصور.

وفي الساعة الرابعة بعد الظهر عندما بدأت اشعة الشمس التي تخترق الزنوفذ وانطبعت على المعدن الصدئ لشبابيك الكنيسة، تذوي، وصفت ساندرا هاشنك وهي استرالية هذا المكان الذي يجذب الناس من جميع انحاء العالم "لقد تاثرنا جميعنا به على اختلاف جنسياتنا.

عن الواشنطن بوست

15 المدارات
العدد (2367)السنة التاسعة - الاربعاء (18) كانون الثاني 2012

manarat

رئيس مجلس الإدارة
رئيس التحرير
فخري كريم

نائب رئيس التحرير
عدنان حسين

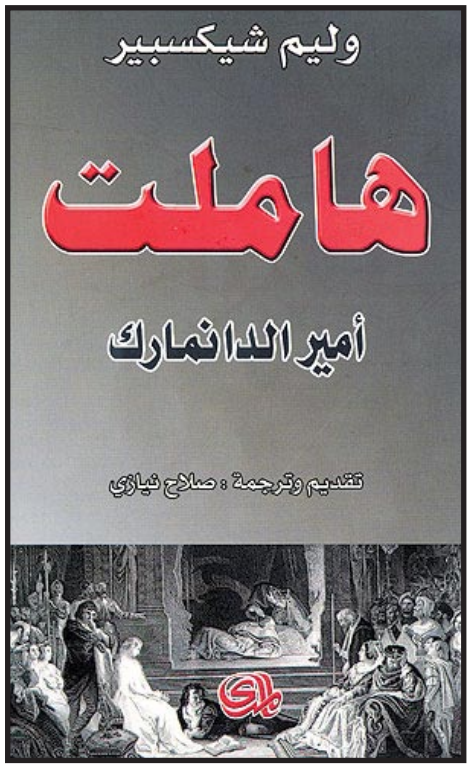
مدير التحرير
علي حسين

الاخراج الفني
مصطفى التميمي

التصحيح اللغوي
محمد حنون

المدارات

طبعت بمطابع مؤسسة المدى
للاعلام والثقافة والفنون



ترجمة جديدة لهاملت .. تسترشد بالأنوار الكشافة للشراح والمحللين

عدنان حسين أحمد

تتنافس الطبعات البريطانية فيما بينها في تقديم الشروح والهوامش والإيضاحات لكل الأعمال المسرحية التي كتبها وليم شكسبير، فما بالنا في مسرحية " هاملت " التي أثارت جدلاً واسعاً لم تنته تداعياته حتى الآن. فهذه المسرحية كانت موجودةً، وتُمثل على خشبات المسارح قبل أن يكتب شكسبير عام ١٦٠٠ أو ١٦٠٢ هذا النص المسرحي المعروف بصيغته الحالية. أما حجم الحذف والإضافة والتعديل فتلك قضية أخرى نتركها للباحثين والمتخصصين في هذا المجال. إن السؤال المهم الذي يثيره هذا المقال يكمن في السبب الذي يدفع بالمترجمين العرب الى إعادة ترجمة مسرحيات شكسبير، وتقليب وجهات النظر فيها. يا ترى، هل أن الترجمات السابقة قاصرة؟ وما سبب هذا القصور على الالرغم من أن " هاملت " قد تُرجمت نحو عشر مرات؟ لا شَك في أن صلاح نيازي مترجم محترف، شديد الإخلاص لهذه " المهنة الإبداعية "، ولا يجد ضيراً في أن يسترشد بآراء من سبقوه من المحللين والشرّاح والمفسرين البريطانيين، ولذلك فقد جاءت ترجمته لـ " هاملت " و " مكبث " من قبلها، دقيقة وأمينة وأقرب الى النص الأصلي على الرغم من الملاحظات والانتقادات الحادة التي يُبديها بعضُ المثقفين العراقيين على وجه التحديد! قد يتبادر الى ذهن القارئ الكريم سؤال آخر لا يقل أهمية عن السؤال السابق مفاده: هل أن المترجمين العرب لا يحبذون استعمال الأنوار الكشافة التي تضيء لهم عتمة النص، وتفك مغاليقه المتعددة؟ يبدو أن الأمر كذلك لعدد من المترجمين العرب الذين ترجموا " هاملت " من دون الاعتماد على اشتراطات الترجمة المعروفة. فلا غرابة أن يعزز صلاح نيازي ترجمته الجديدة لـ " هاملت " بمقدمة طويلة بلغت " ٤٨ " صفحة موضحاً فيها أسلوبه الخاص في ترجمة النص الشكسبيري. يعتقد نيازي أن " التقنية " هي أهم شرط من شروط الترجمة، وبالأخص حينما يتعلق الأمر بشكسبير. ويبدو أن المترجمين العرب السابقين، وعلى رأسهم جبرا إبراهيم جبرا، وعبد القادر القط، ومحمود السمرة، لم يعيروا اهتماماً كبيراً لهذا الجانب، ولهذا فإن قصورهم بدا واضحاً في ترجمة المفهومات والمصطلحات المجازية. وأكثر من ذلك فإنهم ترجموا " هاملت " كعبارات وجمل منفصلة عن بعضها البعض، بينما تقتضي الترجمة الأمينة أن يأخذوا العمل بوصفه وحدة متضامنة وصفها نيازي بالعمل الموسيقي المتواشج، وشبهها سدني بولت باللوحة الرصينة التي لا تقبل التجزئة. وبسبب هذا الرؤية التجزيئية القاصرة فهم لم ينتبهوا الى تقنية تكرار بعض الكلمات والمفهومات والصور الشعرية ودلالاتها في النص المسرحي، الأمر الذي أفضى بهم الى ارتكاب العديد من الأخطاء القاتلة التي لا تغتفر حقاً. والأغرب من ذلك، كما يشير نيازي، أنهم، أي المترجمون العرب، قد ترجموا الكلمات المكررة بكلمات مغايرة للكلمات التي ترجموها في بداية النص أو في وسطه! ومن الجدير ذكره في هذا المضمار أن صلاح نيازي قد اعتمد، وبكل تواضع، على الشروحات والإيضاحات الموجودة في طبعات " هاملت " كلها، ومن دون استثناء، وتحتشد المقدمة بأسماء هؤلاء الشرّاح والمحررين أمثال سدني بولت، هارولد جنكينز، جون. أف. أندروز، ج. ويلسون نايت، ج.أرْ هيبارد وآخرين. لنتوقف عند بعض العيّنات التي تعزز رأي صلاح نيازي في هذا الجانب التجزيئي. يترجم جبرا الجملة التالية " The great man down، you mark، his favourite flies " كالآتي: " إن هوى الرجل العظيم حسبنا عليه ما دنا منه حتى ذباب ". تصور جبرا أن " flies " تعني " ذباب " ولو عاد الى شرح بيرنارد لوت لإكتشف بسهولة أنها تعني " يهرب أو يتخلى عن " والملاحظ أن " حتى " مُضافة من عنديات الراحل جبرا وهي ليست موجودة في النص الأصلي. وفي المقطع ذاته ترجم جبرا كلمة " Poor " بـ " الحقير " في حين أنها شائعة والكل يعرف أنها " فقير " كما ترجم " Fortune " بـ " الزمان " في حين أنها تعني " الحظ " وهي من الثيمات المتداولة في مسرحيات شكسبير. أما " Hollow friend " التي ترجمها بـ " الخل الأجوف " في حين أنها تعني " عدو محتمل " كما يذكر هارولد جينكينز، أو " رجل لا أهمية له " كما يشير أندروز، أو " فارغ، زائف، أو غير وفي " كما ترد في " قاموس ألفاظ شكسبير ". يؤكد نيازي على أن لغة شكسبير " هي لغة تلميح لا تصريح " أي أنها لغة مجازية تشطح بمخيلة القارئ الى التورية والاستعارة والدلالات الموارِبة. أجد من المناسب هنا أن نتوقف عند المقطع التالي الذي يسخر فيه هاملت من لغة " أوسرك " المحشوة بالزيف حيث يقول: " A did comply with his dug before a suck it " يترجم جبرا هذا الجملة على الوجه التالي: " لا ريب أنه تمسّك بالآداب إزاء ثدي أمه قبل أن يرضع منه! " بينما يترجمها عبد القادر القط على الشكل التالي: " لا شك أنه كان يؤدي التحيات لثدي أمه قبل أن يرضعه " في حين أن المعنى المجازي هو " أن الذين ينشأون في محيط البلاط يتكلمون بهذه اللغة العقيمة مذ كانوا في بطون أمهاتهم" وفي المقطع ذاته يترجم جبرا كلمة " Bevy " بـ " الفصيل " بينما يترجمها القط " من هذا الطراز " ولو أن المترجمَين نظرا الى النص كوحدة متواشجة لإكتشفا أن كلمة " سرب " هي الأنسب لأن " أوسرك " كان يتحدث عن طائر الزقزاق، وغراب الزاغ، ودجاجة الحرش، إضافة الى المثل الذي يقول " بأن الطيور على أشكالها تقع " فالمشهد كله كان معنياً بالطيور وحري بالمترجمَين أن يلتفتا الى أهمية الكلمات والعبارات التي ترد ضمن بيئتها. كان الراحل جبرا أسيراً للترجمة الحرفية في مواضع كثيرة سنختار منها الجملة المجازية التالية: " A took my father grossly، full of bread " حيث ترجمها جبرا " لقد أتى أبي غرّة وهو ملئ بخبزه " بينما ترجمها نيازي " قضى على أبي حينما كان منغمساً في ملذاته " ولا شك أن الفرق كبير في المعنيين. تكمن أهمية ترجمة نيازي في إستقرائه للقرائن، ومعرفته بالدلالات والإشارات المجازية ضمن النص كوحدة متكاملة يشبهها غالباً بالعمل السمفوني المتواشج. قدَّم نيازي حفنة من الكلمات والمصطلحات التي ترجمها جبرا عشوائياً على الشكل التالي: ترجم حَسَك أو إبر القنفذ " الريش المزئبر " والفأرة " العصفور " ومالك الحزين " الكركي " و الضفدع " السلحفاة " و ودجاجة الحرش " العصفور " والنخلة " غصن الزيتون " والشعر الجنائزي " الشعر المُرسَل "، والسنونو " العصفور " والتراب الناعم " التراب المحترم، وكذلك فعل محمود السمرة. لا يجوز للمترجم، بحسب نيازي، المساس بثلاثة أشياء وهي " المصطلحات، والمفهومات، والإقتباسات " فلا يجوز لجبرا أن يحوّل " النخلة " الى " غصن زيتون " أو الى " الغار " كما فعل عبد القادر القط في المقتبس التالي: " A love between them like the palm might flourish ". ترجم جبرا " Woodcock " التي تعني دجاجة الحرش بالعصفور، بينما ترجمها عبد القادر القط بديك الغابة، وشتان ما بين الترجمتين! نستنتج من خلال هذه المقدمة الشاملة والعميقة أن صلاح نيازي كان معنياً بالتقنيات التي اعتمدها شكسبير في كتابة نصه المسرحي، كما كان معنياً بالمنظورية التي تساعد المترجم أو القارئ في متابعة مسارات النص، وحركته المشهدية المتوترة التي تعززها القرائن والأدلة ضمن بيئة النص ووجوه العام كوحدة فنية متكاملة. لذلك فإن قارئ " هاملت " بترجمة صلاح نيازي سيشعر بانسيابية النص، ومعقولية المفهومات والإصطلاحات الواردة فيه. ومن المفيد أن نشير هنا الى أهمية " الوهج ودلالات النور الثابت والمتقطع، ومغزى النيران " التي تتبعها نيازي على وفق المنظورية، وتقنية الحواس وصراعها المحتدم في أعماق هاملت.

في الختام يجب أن ننوِّه الى أهمية الهوامش والإحالات التي أوردها المترجم صلاح نيازي في نهاية كل فصل من فصول المسرحية الخمسة. ففيها فائدة جمّة لقارئ النص المترجَم الذي سيكتشف كل مكامن الغموض التي وردت في الترجمات السابقة.