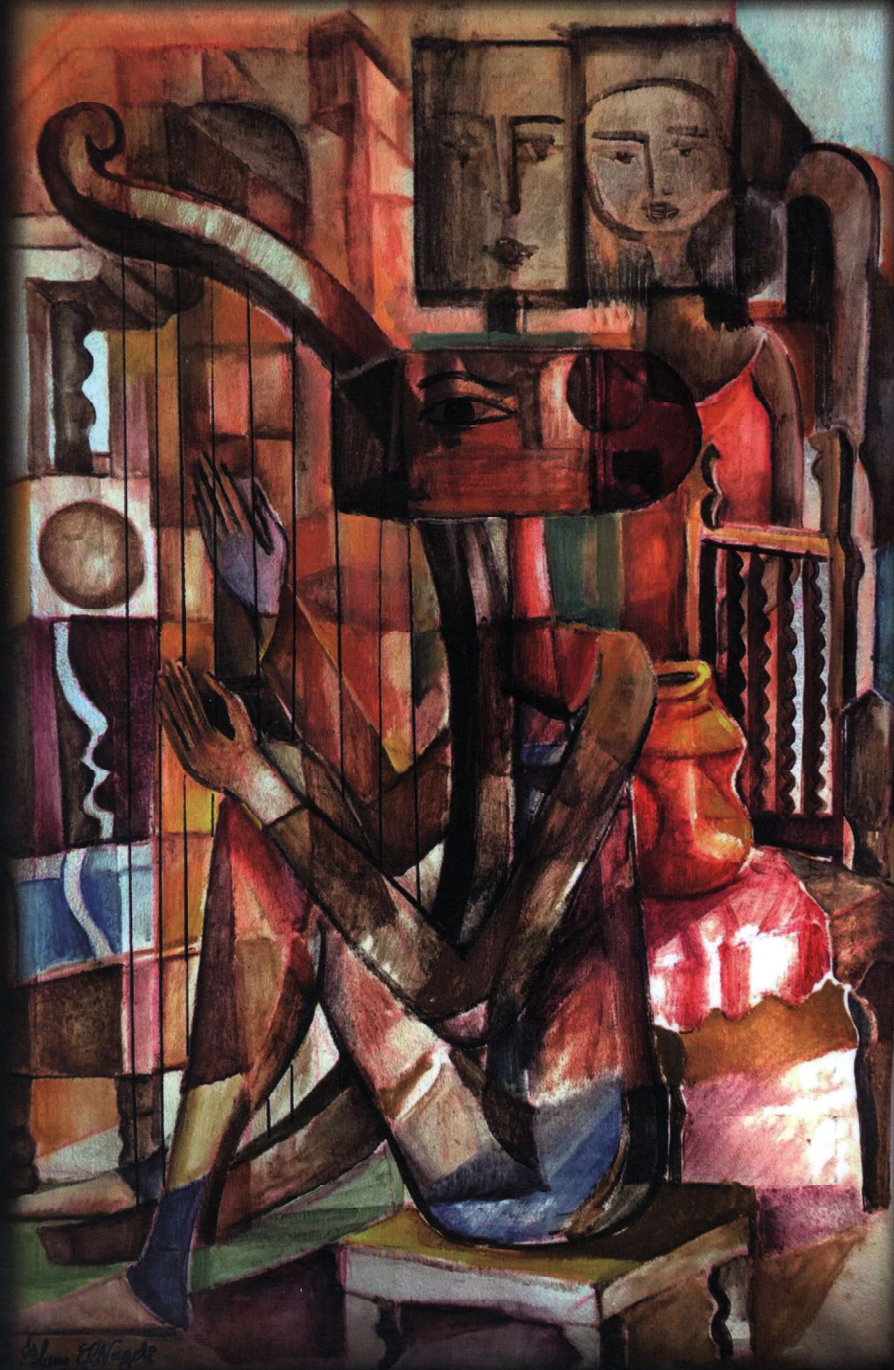


الفران لمعاصر

العددان : 23 - 24

خريف 2021 - شتاء 2022

فصلية | علمية | محكمة



عدد خاص
Special Issue
Music
الموسيقى

الفن المعاصر

رسالة الفنون من مصر إلى العالم

مجلة علمية فصلية محكمة
تصدر عن أكاديمية الفنون المصرية

العددان 23 - 24
خريف 2021 - شتاء 2022



هيئة التحرير

رئيس مجلس الإدارة

ورئيس التحرير

أ.د غادة جبارة

رئيس أكاديمية الفنون

مدير التحرير

أ.د مدحت الكاشف

سكرتير التحرير

شيماء توفيق

مستشارو التحرير

حسب الترتيب الأبجدي

أ.د/ سميرة رمضان

أ.د / فوزية حسن

أ.د / مجدى عبد الرحمن

أ.د / هدى وصفى

الإخراج الفنى

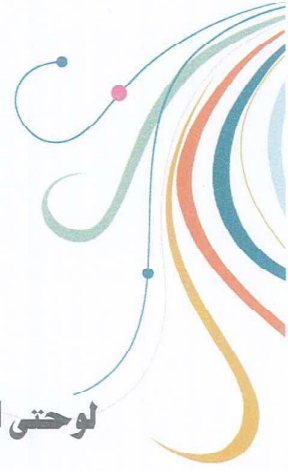
هانى صبرى

المراجعة اللغوية

إيناس أحمد

المدير الإدارى

صفاء عباس



لوحتي الغلاف

للفنان اسلام النجدي

الوجه : عازف الهارب الوان زيت على

قماش مقاس اللوحة ٩٠*٦٠

الخلف : عازفي الموسيقى الوان زيت على

قماش . مقاس اللوحة

١٠٠*١٠٠سم

اتبع الفنان الاسلوب التكعيبي والذي يظهر في اشكال عناصره الطبيعية المكونة للعمل الفني بأشكال هندسية (كال مكعب والكرة والاسطوانة) ذات الاسطح المتعددة والتي يمكن للمشاهد رؤيتها من عدة اتجاهات وبأوضاع مختلفة في نفس الوقت -فيرى وجه العازف مثلا في وضع مواجه وفي نفس الوقت يراه من الجانب "بروفيل"- كما تظهر في عناصره الشفافية وكأن عين المشاهد لا يحجبها اي شئ عن الرؤية فتظهر الاجزاء الخلفية في اللوحة من خلال تلك الاجسام . اما عن الالوان فاستخدمت الالوان المحايدة مرة والالوان البراقة والزاهية مرة اخرى مع تلك العناصر والتي تم تفكيكها وتحليلها ثم إعادة تركيبها مرة اخرى.

شروط وأحكام النشر في المجلة

ترحب **الفن المعاصر** بمشاركة الباحثين والأكاديميين فيها من أي مكان ، وتقبل الدراسات والمقالات العلمية المعمقة في شتى مجالات الفنون المتنوعة وفقاً للشروط التالية :

المادة المنشورة في المجلة تعبر عن رأى كاتبها، ولا تعبر بالضرورة عن رأى المجلة.

ترحب **الفن المعاصر** بأية مداخلات أو تعقيبات أو تصويبات على ما ينشر بها من مواد .

تعتذر المجلة بصفة قطعية عن نشر أية مادة سبق نشرها أو معروضة للنشر لدى منابر ثقافية أخرى فالمقالات والدراسات والمواد المقدمة للنشر بالمجلة تكتب خصيصاً لها .

تراعى القواعد العلمية المعمول بها في كتابة المصادر والمراجع كما تراعى قوانين حماية الملكية الفكرية .

ترسل المواد إلى **الفن المعاصر** مطبوعة الكترونياً مرفقاً معها CD و تسلم أصول الصور والأشكال والرسوم والنوت الموسيقية مع الموضوعات .

المادة المقدمة للنشر لا تعاد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر .

ترتيب المواد والأسماء في المجلة يخضع لاعتبارات فنية وليست له أية صلة بمكانة الكاتب أو درجته العلمية.

للمجلة مراجعة أصحاب المقالات والدراسات لإجراء تعديلات تراها المجلة ضرورية .

الدراسات المقدمة من أعضاء هيئة التدريس تمهيداً لتقديمها للجان الترقية تراجع في شأنها القواعد المنظمة للتحكيم المعمول بها في الأكاديمية .



الدكتور أشرف زكي . . . ومسيرة الإنجاز

عندما خطط الرائد الدكتور ثروت عكاشة
وزير الثقافة الأسبق والمؤسس لأكاديمية الفنون
وواضع لبناتها الأولى لتصبح منارة تعليم فنون
الإبداع في مصر والعالم العربي والشرق الأوسط ، وهي لا تزال
تهدي سبيل المبدعين والموهوبين لتلقي العلوم والفنون
وتدفعهم لمزيد من الإبداع كقوى ناعمة تساهم مساهمة فعالة
في بناء الأمة ، بل والإنسانية برمتها .

وعندما كتب لهذا الصرح الكبير أن يكون هو البيت الكبير
الذي ساهم ويساهم في بنائه وإضافة حجر فوق حجر طليعة من
أبنائه العاشقين المخلصين ، والذي لا يتسع المقام لذكرهم
جميعا ، ولكننا نتوقف عند أستاذنا الدكتور فوزي فهمي الذي
أسس ووضع التصور للتوسعات التي تتماشى مع تطور حركة
الإبداع مع تراكم السنين ، وأنجز ما أنجزه في وضع اللبنة الأولى
لتلك التوسعات التي استهدف منها الارتقاء بالأكاديمية ودورها في
بناء أجيال من المبدعين ، ولا نستطيع أن نغفل دور من جاءوا قبله
أو من تلوه في قيادة الأكاديمية سائرين نحو رفعتها وعلو قدرها .

وعندما جاء تكليفنا بتولي أمر الأكاديمية خلفا للدكتور أشرف
زكي ، أيقونة الإنجاز في تاريخها على الإطلاق ، والذي شكل العلامة
الفارقة في تاريخ الأكاديمية من خلال إنجازاته غير المسبوقة محاولا

سباق الزمن الذي مر من قبل في سنوات خلت دون أن نشعر ، لقد نقل الدكتور أشرف زكي أكاديميتنا الحبيبة نقلة نوعية نحو المستقبل للحاق بركب التطور الذي تشهده الدولة في ظل قيادة فخامة الرئيس عبد الفتاح السيسي الذي يقفز بنا نحو مستقبل أفضل في وقت وجيز ، وهو المناخ الذي جعل من إنجازات الدكتور أشرف تستبق الزمن في وضع البنية التحتية والإبداعية والثقافية والعلمية والتكنولوجية في فترة رئاسته للأكاديمية خلال عامين وأربعة أشهر ، مما يشهد له القاضي والداني . أشهد أن أثر ما فعله الدكتور أشرف سيمتد لسنوات طويلة قادمة ، ولأجيال ستدين بالفضل لما أنجزه من أجلهم لتتحول الأكاديمية من مجرد جزيرة منعزلة إلى الانفتاح في تنوير وتثقيف مجتمعها المحيط ، وإشاعة روح الجمال درءاً للقبح الذي ساد ردحا من الدهر .

وعلى جانب آخر ، كفل لنا بمنجزه التاريخي السبل الواعدة التي تنتظر الأجيال القادمة من المبدعين لعقود طويلة لاحقة ، فقد انطلق من رؤية وخطة طموحة فاقت كل تصور ، بد وصاحبها بالتحقق الفعلي ، الذي أثار دهشة الجميع الذين كانوا يجدون كل يوم إضافة جديدة ؛ فخلال ٢٨ شهرا أو ما يزيد على ٨٠٠ يوم بدأت رحلة من الحلم والخيال لتحقيق إلى واقع مثير ومدهش ومؤثر على جميع المستويات ، فإذا كان هناك بناؤون عظام في تشييد الأحجار ، فإن الدكتور أشرف زكي قد شيد الأحجار وشيد أيضا البشر من المبدعين ، بل إنه حول العاملين إلى مبدعين ، ومنحنا درسا

رائعا في كيفية توظيف الطاقات البشرية على جميع الأصعدة . إن سرد المنجزات التي قام بها الدكتور أشرف لا تكفي لها بضعة سطور ربما لا يتسع لها المجال ، فقد تحتاج إلى مجلدات تفوق صفحاتها خيال القارئ والمشاهد والمتابع .

ورغم صعوبة ومشقة أن نكلف باستكمال تلك المسيرة الرائعة بعد هذا المنجز الضخم ، فنحن لا نجد بداً من مواصلة الإنجاز وإكماله متمتعين بروح الدكتور أشرف زكي الوثابة التي لا تعرف الكلل أو الملك .

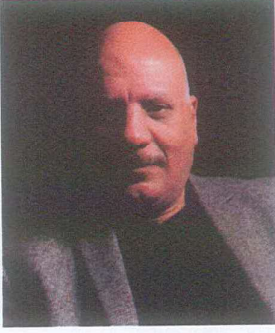
وهنا يأتي تكليف معالي الأستاذة الدكتورة إيناس عبد الدايم - وزيرة الثقافة- واجبا نذوب عشقا في القيام به على أكمل وجه بمشاركة الزملاء والزميلات أبناء البيت الكبير -أكاديمية الفنون- منطلقين من تلك الروح الداعمة لمعالي الوزارة لكك شك من أشكال التطور على جميع المستويات العلمية والتعليمية وصولا إلى الجودة والارتقاء بدور الأكاديمية في محيطها المحلي والإقليمي وحتى المجتمع . إنه هدف نسعى إليه جميعا بقيادتها ليس بوصفها الوزارة فحسب ، بل باعتبارها ابنة الأكاديمية التي تعرف وتقدر وتهتم بك السبل لرفعها . شكرا معالي الوزارة على قيادتك الرائعة المغلفة بالإبداع للثقافة المصرية .

أ. د. / غادة جبارة

رئيس أكاديمية الفنون

ورئيس تحرير المجلة

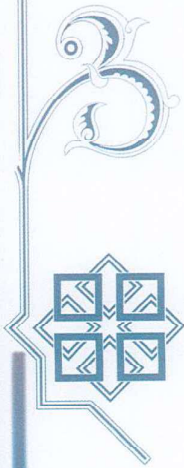
موسيقى الكون



دفعني أمران لكتابة هذه الافتتاحية للعدد الجديد من مجلة الفن المعاصر ، الذي يضم ملفا رئيسيا حول الموسيقى بمجموعة متميزة من الأبحاث المهمة ذات القيمة العلمية والتحليلية

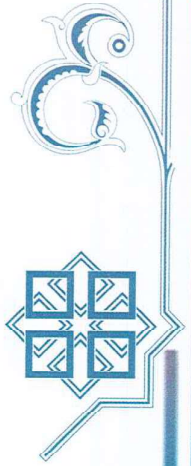
الفائقة لمجموعة من الباحثين . أول الأمرين هو ما خلفه حفل موكب المومياوات -مومياوات ملوك مصر من الفراعنة- وهي في طريقها من موقعها في المتحف المصري بميدان التحرير إلى محل إقامتها الجديد في المتحف الكبير من أثر مدهش ، والذي أحدث دوبا كبيرا في جميع الأوساط الاجتماعية والسياسية فضلا عن الأوساط الإبداعية ، عندما احتلت الموسيقى مركز الصدارة وجذبت انتباه الجميع بشكل غير مسبوق منذ سنوات طويلة . أما الأمر الثاني فهو ذلك التردى الموسيقي والانحدار الذي هوى بالموسيقى والغناء في مصر إلى أسفل درجات السقوط الفني والأخلاقي عندما ظهرت تلك الكائنات وهي تصدم بالغناء الممجوم وتعزف موسيقى صاخبة ؛ تلك الكائنات التي تم صنع نجوميتها و(ترينداتها) بأساليب زائفة وفجة!

ما هذا التناقض المثير للتعجب؟! كيف يحدث ذلك ، ونحن نمتلك فنا موسيقيا رفيعا وعازفين مهرة وصل البعض منهم للعالمية ، ومؤدون لا يشق لهم غبار من عذوبة أصواتهم وأصواتهن؟! كيف لم نستطع ونحن نمتلك إرثا موسيقيا عالميا



وعربيا أن نجابه هذه الممارسات الموسيقية المنكرة -إن جاز تسميتها بالموسيقية- والتي كادت تصبغ الزيف على حياتنا الموسيقية بشكل خاص وتسم الخواء على حياتنا بشكل عام وترسخ لموسيقى جديدة أفضلها ينتمي لما يعرف بموسيقى (الأندر جراوند) . وأسوأها ينتشر انتشار النار في الهشيم حتى صمّت آذاننا عن سماع حتى صوت الطبيعة من حولنا ، بك وسماع ما يعتمل داخل أنفسنا من عالم معتم كانت الموسيقى الرفيعة تجعله عالما مضيئا صافيا ، كما كان من قبل عندما كانت حواسنا تستمتع بأصوات الكائنات الأخرى في الكون من صوت الريح لصوت المطر لرنّة العصفور وخزير الماء المنهمر من فوق السهول والوديان حتى ترضخ له صخور الجبال العتيقة ، رغم صلابتها وشراستها ، وهو ما نتلمسه في صوت سقوط قطرات الماء على سطح صلب وهو ذلك الصخر الذي يلين لإيقاع ربما يجعله يدخل في صمته احتراما واجلالا ؟!

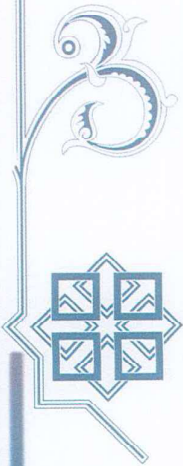
كان يقابل أصوات الرقة والجمال أصوات أخرى -هي بالقياس أصوات منكرة- إلا أنها تشارك في صنع إيقاعات لحنية موسيقية تبث الجمال بين ثنايا الكون ؛ فهديك الحمام وهدهدة المدهد وزقزقة العصافير وتغريد البلبل يقابلها أصوات من قبيل نقنقة الضفدع ونعيق البوم وفحيح الثعبان وخوار البقرة وطينين البعوضة وعواء الذئب ونميق الحمار ، حتى مواجهة أمواج البحر لطققة النيران . . وغيرها من عناصر الكون الأخرى التي شكلت حياتنا الموسيقية حتى قبل اكتشاف الموسيقى .



تلك الموسيقى التي أصبحت العنصر الراسخ والمؤثر في وجداننا وارتبط بلحظات تاريخية في حياتنا ، وبات مع الوقت لك عصر موسيقاه وألحانه . أما الآن فنحن نعيش حالة موسيقية يزعم أصحابها أنها انعكاس لتردد اجتماعي أفرزها ، وهو الأمر الذي لا يمكن التسليم به ، بل ينبغي مواجهته ومناهضته قبل أن يأخذنا إلى عوالم بعيدة وحيوات جدباء تؤدي بنا إلى عالم مخيف يبعدنا عن أنفسنا ويجعل كل منا يقبع في عالمه المعتم .

وفي ظل ذلك العالم الافتراضي الذي أوقعنا جميعا في الأسر وأفقدنا سماع تلك الأصوات التي كانت بتتضافرها أو تضادها تشكل موسيقى الكون الذي نعيش فيه نجد وكالة الفضاء الأمريكية (ناسا) تصل مؤخرا إلى اكتشاف جديد من مجمل اكتشافاتها للكون ما يعرف بـ (موسيقى الكون) حيث استطاعت باستخدام التلسكوب (هابل) أن تلتقط صورة لتجمع المجرات السماوية عن طريق أصوات ونغمات موسيقية ، الأمر الذي وصفه علماء (ناسا) بالغرابة والإثارة ، حيث تجسد صور الكون في أصوات لدرجة أن خبراء (ناسا) خصصوا لك عنصر موجود في المجرات نغمة موسيقية تميزه ، فالمجرات المدمجة لها نغمات قصيرة وواضحة بينما المجرات الحلزونية تتجلى فيها أصوات طويلة ذات ارتفاعات متفاوتة ، الأمر الذي تم إعلانه إعلاميا بموسيقى الكون .

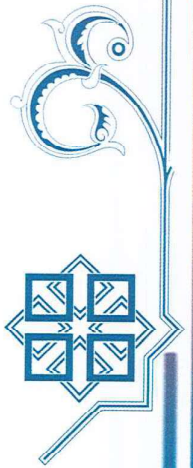
ومن ثم ، فأكاديمية الفنون تأخذ على عاتقها إحياء الإبداع الموسيقي من جديد معتمدة على عناصرها البشرية المبدعة في



محاولة لمجابهة ذلك التردّي الموسيقي الذي سيطر على آذاننا ولا
يزال . أترككم في رحلة موسيقية مع مجموعة من الأبحاث
العلمية التي تستشعر وأنت تقرأها بأن الموسيقى تناسب من بين
سطورها معلنة الحرب على كل فنون دخيلة على ذائقتنا وتحاول أن
تبعدنا عن أنفسنا .

أ.د. / مدحت الكاشف

عميد المعهد العالي للفنون المسرحية
ومدير تحرير المجلة



المحتوى

15		التدوير الفني المعاصر للشكسبيريات نماذج لتدوير لير شكسبير
46		الآلهة المصرية القديمة في الأفلام العالمية
73		التأثير الجمالي للحركة في تصميم الفيلم السينمائي
92		الإبداع الفني في الجداريات الإسلامية
112		<u>ملف العدد ... الموسيقى</u>
114		الصوت البلعومي .. تدريبات صوتية
129		دراسة في أسلوب تلحين جمال سلامة للقصيدة الوطنية "
145		الأداء الارتجالي لدى "سعد محمد حسن"
159		صوناتا البيانو عند "راجح داوود"
182		مظاهر التغير في تكوينات فرق الآلات الموسيقية ومجاميع العزف
195		تباين سمات الشخصية لدى عازفي الموسيقى بمعهد الكونسرفتوار
206		التوظيف الإبداعي للعناصر الموسيقية وجماليات الأداء
216		المقدمة الموسيقية للمسلسل التليفزيوني أرابيسك
235		"دراسة تحليلية لأداء صولو آلة الكمان في بعض أعمال (هاني مهني)"



محمد السيد أحمد نزعيمة

الأستاذ المساعد بقسم النقد الأدبي - المعهد العالي للنقد الفني - أكاديمية الفنون - مصر

التدوير الفني المعاصر للشكسبيريات نماذج لتدوير لير شكسبير

إن عملية استلهاهم عمل فني لتقديم عمل فني آخر هي عملية معتادة التكرار في المسرح منذ أن عرفت البشرية ذلك الفن. فقد بدأ المسرح مستمداً من الأساطير، وتلك الأساطير يمكن أن نعتبرها فناً قائماً بذاته حتى وإن سلمنا بأنها كانت تمثل يوماً ما عقيدة مجتمع، كما هو الحال في المجتمع الإغريقي "فالأسطورة هي رواية أعمال إله أو كائن خارق ما، تقص حادثة تاريخياً خيالياً، أو تشرح عادة أو معتقداً أو نظاماً أو ظاهرة طبيعية"⁽¹⁾.

(العصر) الجديد ومفاهيمه وقيمه وعقائده. فرغم الفكاهة من أسر قبضة رجال الكنيسة في العصور الوسطى، وتحريمهم للمسرح بشكل خاص بسبب الفكر الديني للمجتمعات الإغريقية والرومانية وبالتالي تقديم المسرح لأفكار تركز على هذه الأسس وأهمها تعدد الآلهة وتقديم موضوعات رأى رجال الكنيسة أنها تحض على الفساد الأخلاقي.

رغم كل هذه الانطباعات في العصور الوسطى، فإن عصر النهضة الذي لم يشهد التخلي عن الدين المسيحي قد لجأ إلى مصادر المسرح نفسها في العصور السابقة، بل كانت الأسطورة مصدراً أساسياً في عصر إحياء التراث القديم، وكان ذلك سبباً مهماً في النهضة التي شهدتها ذلك العصر الجديد في مجال الفن، وبصفة خاصة في المسرح، فتم تناول الأسطورة في مسرحيات "راسين" وبصورة تتوافق مع زمنها وبرؤى جديدة تختلف عن رؤى الإغريق، ثم

ورغم أن المسرح الإغريقي ظل مصدره الأساسي هو الأسطورة، حيث لم يصلنا إلا نص واحد يبتعد عن الأسطورة وهو نص "الفرس" لإسخيليوس الذي يعتمد على استلهاهم التاريخ والأمر نفسه بالنسبة للمسرح الروماني في شقه التراجيدي، خاصة في أعمال "سينكا"، فقد كانت كل أعماله مأخوذة عن الأساطير الإغريقية إلا مسرحية "أوكتافيا" المأخوذة عن التاريخ. فقد كانت الأسطورة "نظاماً شبه متماسك لتفسير الكون على لسان كل من الأبطال الذين تروى رواياتهم"⁽²⁾.

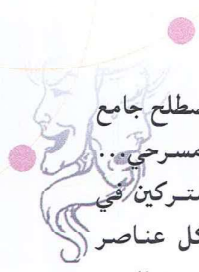
وحينما جاء عصر النهضة كانت الدعوة الأساسية هي إعادة إحياء التراث الإغريقي والروماني وهو ما عرف في الكلاسيكية الجديدة بالعودة إلى تراث الأقدمين هذا الأمر الذي فتح المجال لاستلهاهم الأسطورة إلى جانب التاريخ، إلا أن أهم ما حدث في ذلك الوقت هو تناول الأساطير برؤية جديدة تتوافق مع الزمن



خريف 2021 - شتاء 2022

العددان 23 - 24

015



الخاصة بالدراماتورجية منها أنها "عبارة عن مصطلح جامع لتكوين عمل ما وللبنية الداخلية لعرض مسرحي... وعملية التعاون الجمعي من قبل جميع المشاركين في العرض، ذلك التعاون الساعي لإنتاج كل عناصر العمل"⁽⁵⁾. ويتضح من هذا المفهوم الربط بين النص الدرامي والعرض وهو ما يجعل الدراماتورج متواجدا أثناء البروفات التمهيدية كما أنه يتيح الفرصة لتعدد الصانع الدراماتوريين وعدم اقتصرهم على شخص بعينه، ولذلك فإن "آدم فيرنسي" قد وضع تصورا عن الدراماتورجية هو أنها "معمار الحدث المسرحي منضوية على المركبات المحتشدة داخل العمل، وعلى كيفية بنائها التي تؤهلها لتوليد معنى بعينه للجمهور"⁽⁶⁾. وهذا المعنى أدخل دورا للناقد المسرحي، دور مهم خاصة في ظل دخول التحليل سواء قبل العرض أو بعده، وقد كان "ليسنج" أول من حاول تأسيس ذلك المفهوم وتلاه العديد غيره منهم "جوتة" و"شيلر" اللذان عملا معا في المهنة نفسها رغم كونهما مؤلفان حيث "استكشفا معا تقنيات الإخراج المسرحي ونظما تدريبات الممثل، ونظما سير عملي الإخراج وتدوين البروفات وممارسة العمل الجماعي، وأخيرا عملية التحليل النصي التي تيسرها قراءة مخطوطة المسرحية مع الممثلين"⁽⁷⁾.

ومن الواضح أن هذه المفاهيم تجمع العديد من الوظائف الحالية في عملية المسرح بل ولا تقصر دور الدراماتورج على الإعداد الدرامي لنص ما، كما أنها لا تشترط أن تتم العملية بين وسيطين مختلفين وهو موضوع لا مجال له في حديثنا.

ولعل ما نرصده في التعامل مع وسائط أدبية أو نصوص مسرحية يقودنا إلى ظاهرة عالمية هي استلزام نصوص عالمية برؤى جديدة، خاصة نصوص شكسبير، وهو ما يجعل من نصوص شكسبير بمثابة الأسطورة أو التاريخ بالنسبة إلى الكاتب الذي يتصدى لعمل جديد. وفي هذا الصدد نرصد مصطلحات جديدة منها ما يسميه "مارفن كارلسون" بالمسرح المسكون وإعادة التدوير. وفي ذلك

توالت العصور حتى إن الأسطورة ظلت مصدرا أساسيا من مصادر التأليف المسرحي.

وقد ظهرت تساؤلات عديدة حول استلزام الأسطورة، وهل هي إعداد أم تأليف؟ إلا أن التناولات المختلفة والرؤى المتجددة المتوافقة مع دوافع جديدة جعلت من المستقر عليه أن هذه الأعمال هي تأليف يحمل وجهات نظر ورؤى جديدة.

ومع تطور الفن المسرحي والاهتمام بالتنظير، تم تحديد العديد من المصادر الخاصة بالمؤلف والتي كانت تعتمد على الأساطير والتاريخ، فأضيف لها الواقع والموروثات الشعبية كالحكايات، بل والتراث الإنساني كله، بما فيه الأعمال الأدبية السابقة. وقد جاء نتيجة لذلك العديد من المصطلحات منها مصطلحات الإعداد والدراماتورج على المستوى العالمي، والتعريب على المستوى العربي. وقد حدد كل من هذه المصطلحات مفهومه حيث نجد أن مصطلح الإعداد وفق ماري إلياس وحنان قصاب يعني "تقديم قراءة جديدة للعمل الأصلي تحمل إسقاطات مباشرة على الحاضر، بحيث تكون أكثر فعالية وتأثيرا على الجمهور"⁽³⁾. وهو تعريف مطاط لم يحدد نوعية العمل الأصلي، وهل يمكن أن يكون من الجنس الأدبي أو الفني نفسه؟

نلاحظ أن العديد من الممارسين للكتابة اختلفوا في ذلك المفهوم حتى إن البعض يرفض أن يكون الإعداد من الجنس نفسه. أما مصطلح الدراماتورج فهو أكثر تعقيدا والتباسا حيث إنه "مصطلح مرن ومائع بل وشامل وذي نطاق متسع"⁽⁴⁾. حيث إن معنى المصطلح متعدد بل ويتشابك مع مفهوم الإعداد، وبالتالي فدور الدراماتورج يشترك مع دور المعد، وإن كان تعدد دور الدراماتورج ومفهوم الدراماتورجية قد أصبح في مسرحنا العربي مشتبكا مع مفهوم الإعداد والمعد وجاء استخدام مصطلح الدراماتورج تقليدا مغايرا يرجع في معظمه إلى الشعور بالزهو وببريق المصطلح بعيدا عن مصطلح الإعداد الذي أصبح مستهلكا. كل ذلك رغم وجود العديد من المفاهيم



في استدعاء أعمال شكسبير أو جزء منها. ومع ذلك فإن هذه البارودية القائمة على السخرية تسعى إلى التشويه نتيجة ما سماه بافي بازدواج "الباروديا في الوقت نفسه النص الساخر، والنص الذي خضع للسخرية أو للتحريف، والمستويان يحملان طابع السخرية بمجرد أن أزيلت عنهما السمة الأصلية، فالخطاب المحرف بالسخرية لن يدعنا ننسى الهدف موضوع السخرية خشية أن يفقد قوته النقدية" (12). إن عملية تزواج ومجادلة وسخرية تقدم في النهاية نصا جديدا بأهداف أو بمعنى جديد، بل وينسق مغاير ورواية للعالم مختلفة.

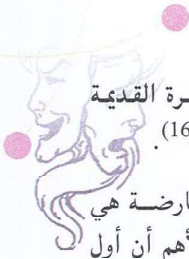
وبذلك فإن استدعاء نص ما ومحاكاته بطريقة ساخرة ليست هدفا في حد ذاتها، بل إن العملية ليست محاكاة بمفهوم المحاكاة الأرسطي لكنها أقرب لما رآه مارفن كارلسون وأسماء إعادة تدوير، وأرى أنه المصطلح الأقرب باعتبار أن الباروديا تعتمد على الشكل الساخر لأن "الباروديا في مسرحية ما ليست تقنية إضحاك فقط، إنها تؤسس لعملية من المقارنات والتعليقات مع الأثر موضوع الباروديا، ومع التقليد الأدبي أو المسرحي. إنها تشكل الخطاب الـ ما بعد النقدي حول المسرحية الأصلية. وأحيانا يحصل العكس، إنها تعيد وتتناول كتابة الدراماتورجيا وأيديولوجية المسرحية المقلدة وتحولها، وهذه هي حال ماكبث (Macbeth) ليونسكو الذي حول ماكبث شكسبير إلى الشكل البارودي الساخر" (13).

والواضح أن هذا التعريف يمزج العديد من المصطلحات ويجعلها مترادفات مثل البارودية والدراماتورجية، رغم اختلافهما، كما أن تعريف بافيس للبارودية يحصرها في السخرية، فماذا عن الشكل غير الساخر؟ حيث من الممكن تناول نص قديم واستدعائه وتدويره دون سخرية أو بشكل جاد. ولذلك فإنني أميل إلى استخدام مصطلح إعادة التدوير حتى وإن اختلفنا مع منطلقه المسمى بالمسرح المسكون، لكن إعادة التدوير كما أرى هو المصطلح الأدق باعتبار أنه من الممكن أن يكون النص الجديد لا يقوم على السخرية. ذلك ما يتفق مع

يرتكز على آراء عدة منها رأي رولان بارت Roland Barthes الذي يرى "أن النص هو نسيج من الاقتباسات المأخوذة من مراكز ثقافة لا حصر لها" (8). فمن هذه الفكرة يرتكز "مارفن كارلسون" في إطلاقه مصطلحين الأول هو إعادة التدوير باعتبار أن هناك عناصر سابقة قديمة يتم إعادة تدويرها، تماما كما يحدث في الصناعات التي تقوم على إعادة تدوير المخلفات مع فارق التشابه في المادة المستخدمة في المسرح والتي تكون مواد درامية أو مسرحية فيري "كارلسون" أن "العملية المعقدة لإعادة تدوير العناصر القديمة، فضلا عن أنها ليست عيبا على الإطلاق، جزء ضروري من عملية التلقي Reception إننا قادرون على أن نقرأ الأعمال الجديدة سواء كانت مسرحيات أو لوحات أو مؤلفات موسيقية أو، فيما يتعلق بهذا الأمر، أبنية ذات دلالة Signifying Structures لا تدعي أنها تعبير فني على الإطلاق فقط لأننا نتعرف داخلها على عناصر تم تدويرها من أبنية أخرى لخرية سبق أن مررنا بها" (9).

ذلك ما نراه عند تلقي أي عمل مرتبط بعمل ما سابق مثل الأعمال التي تناولت الأسطورة نفسها أو التي تناولت أو أعادت تدوير أعمال شكسبير، وهي موضوع هذه الدراسة. كما أن أسلوب استعارة نص سابق معروف لها طريقة أخرى تعرف بالباروديا "والباروديا Barody ظاهرة قديمة جدا، فتقريبا بمجرد أن بدأت حكاية القصص على ما يبدو فقد أصبحت أيضا موضوعا تتناوله الباروديا إن أول استخدام معروف للكلمة اليونانية Parodia موجود في بويطيقا أرسطو Aristotles Poerics". (10) وقد كان أرسطوفانيس أول من استخدم البارودية أو المحاكاة الساخرة لنقد أعمال سابقة، كما فعل في مسرحية "الضفادع" عندما سخر من أعمال إسخيلوس ويوريديس.

ويرى "باتريس بافي" أن الباروديا هي "مسرحية أو جزء من نص يتحول بسخرية نصا سابقا ليسخر منه بكل أنواع التأثيرات المضحكة" (11). وذلك ما نراه فيما بعد



حين أعمق ورغبة في العودة إلى تلك الفترة القديمة والعيش في جماليتها القديمة الغربية مرة أخرى⁽¹⁶⁾.

ومع ذلك يبدو الإصرار على أن المعارضة هي هجاء، وبالتالي فهي سخرية، غير أن الأهم أن أول الأسباب لإعادة التدوير سواء كان معارضة أو محاكاة ساخرة أو تهكمية تقوم على مبدأ من مبادئ ما بعد الحداثة وهو الحنين إلى الماضي انطلاقاً من "أن الحنين أكثر صورة تحديداً يعد تمثيلاً للماضي في سماته المتخيلة والأسطورية، بما يسمح ببعض التصحيح في سمات الحاضر"⁽¹⁷⁾.

وبذلك يتحدد الهدف بأنه معارضة من أجل تغيير الحاضر، أو حتى على المجادلة والمقارنة بين زمنين "الحنين يرتكن إلى ماضٍ متخيل وخيالي أفضل حالاً من الحاضر، وهو ماضٍ يتوق إليه من يحاصره هذا الحنين -بشكل أو بآخر- على اعتبار وجوده في حاضر معيب وناقص"⁽¹⁸⁾. غير أن ذلك النوع من الحنين ينطبق أكثر على الماضي كزمن، أما تدوير النصوص فأمره مختلف فهي مجرد نصوص قد تكون أو لا تكون في ذاكرة وتكوين المتلقي وجزءاً من ماضيه، وقد تحمل له ذكريات خاصة، لكن إعادة تدويرها يعني أنها مختلفة حتى لو اعتمدت على نص قديم، لأن تاريخ النص لا يعادل تاريخ البشرية وأحداثها. فما تطرحه "بينيت" ينطبق على التاريخ وليس على النصوص القديمة باعتبارها تاريخاً، والأقرب لذلك هو ما يراه "جيمسون" في مفاهيم ما بعد الحداثة ومنها المعارضة بقوله "فالأعمال الجديدة التي تبدو كأنها تسخر من سخافة ما بعد الحداثة بالعودة إلى النصوص القديمة الأكثر جدية، هي أعمال ما بعد حداثة لأنها تعرض معارضة لتلك النصوص القديمة، وكذلك معارضات للنظريات السياسية القديمة والنظريات الحداثية"⁽¹⁹⁾.

ذلك ما يعني أن إعادة تدوير النص يسعى إلى طرح رؤى جديدة مستفيدة من الوعي المسبق للمتلقي بالنص القديم ومحدثة مجادلة ومعارضة بين موقف أو فكر واحد في زمنين مختلفين أو حتى معارضة الفكر القديم، وهو ما سنراه بشكل خاص عند إدوارد بوند، كذلك هناك

مارجريت روز Margret Rose في دراستها عن البارودية التي أوضحت فيها اتجاهين لها "الأول هو السخرية وفيه يظهر مبدع البارودية قدراً معيناً من الاحتقار للمادة الأصلية والاتجاه الثاني أكثر تعاطفاً، بل وأكثر إعجاباً يقلد فيه المؤلف العمل الأصلي لكي يكتب بهذا الأسلوب"⁽¹⁴⁾. ومع أن "روز" تؤكد وجود اتجاهين، إلا أن تفسيرها للاتجاه الثاني قد يعني التأثير، لكنني أرى أن إعادة تدوير نص قد يأخذ جانباً أكثر جدية دون أن يسخر منه، وكل اتجاه يعود إلى الهدف أو المعنى الذي يريده المؤلف من تقديمه لذلك النص وإعادة تدويره.

ذلك ما يؤكد أيضاً فريدريك جيمسون بقوله "تبرز الباروديا تفرد تلك الأساليب، وتقف خصائصها وملامحها المميزة لإنتاج محاكاة تسخر من الأصل، ليست الرغبة في النقد واعية في كل أشكال الباروديا ففي جميع الحالات يكون لدى كاتب الباروديا بعض التعاطف الخفي للأصل.. والتأثير الأساسي للباروديا -سواء كانت متعاطفة أم لا- السخرية من خصوصية وشذوذ وإخراط الأسلوب مقارنة بالطريقة التي يتحدث أو يكتب بها الناس في العادة"⁽¹⁵⁾.

ورغم اتفاقنا مع جيمسون وروز في أن هناك إمكانية للتعاطف كما أن هناك إمكانية للسخرية، إلا أنني أختلف في أن السخرية موجودة في الحالتين، لأن السخرية تنتمي إلى الكوميديا التي تقوم على عدم التعاطف بينما التعاطف يعني التوحد مع الموضوع وبطله وبالتالي الشفقة على البطل ومن ثم تكون تراجيدياً. ولعل جيمسون يوفق حينما يطرح أسباب العودة إلى النصوص القديمة باعتباره نوعاً من الحنين إلى الماضي، لكنه لا يضعها باعتبارها بارودية بل هي معارضة وهي حسب رأيه "تبتعد عن كونها مجرد هجاء بلا هدف تلك الأشكال الميتة فهي تشبع اشتياق، أو حنين عميق (أو هو مكبوت) لإعادة التجربة من جديد، هي شيء معقد ذلك لأنها عند مستواها السطحي يمكن أن يستوعبها الأطفال والشباب كمغامرات مباشرة، بينما يستطيع الكبار إشباع



القرن العشرين بينما تأتي منافاة العقل تأليف "هوباي مكلوش" من المجر، ثم "لير بروفة أخيرة" للمؤلف المصري "سامح مهران" وكلاهما أيضا ينتميان للمسرح المعاصر.

ونلاحظ من خلال نص "منافاة العقل" و"لير بروفة أخيرة"، انطلاقة من مفهوم المسرح داخل مسرح، حيث يعتمد كلاهما على فرقة مسرحية، وبالتالي يصبح لدينا زمان، أحدهما زمن الفرقة والآخر زمن أحداث المسرحية الداخلية. ومع هذا التشابه نرى اختلافا كبيرا في الرؤية أو في الخطاب، وبالتالي يعبر كل منهما عن ذاته وفكره ورؤيته المنطلقة من بيئته ومجتمعه. وهو ما سنراه فيما بعد. غير أن لير إدوارد بوند تتخذ اتجاهها مخالفا يعبر عن عصره ومجتمعه.

ولذلك فهدفنا هو الوصول لأساليب إعادة التدوير وعلاقتها بالمحاكاة الساخرة أو المعارضة أو حتى الدراماتورية، وكذلك الخطاب الجديد، وأساليب التدوير للوصول إلى مناقشة كون التدوير مجرد محاكاة ساخرة، أي عملا كوميديا أم يمكن أن يكون عملا تراجميديا أم مأساويا.

شكسبير الملك لير مصدر المعاصرين:

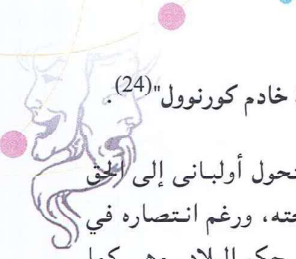
تعد الملك لير لشكسبير واحدة من التراجيديات الكبرى له ومع ذلك تختلف اختلافا كبيرا مع مسرحياته الأخرى، وفي لير يبنى شكسبير المسرحية في خطوط متوازية لكنها يجعلها تتلاقى وتتضافر الأمر الذي يؤدي إلى وضوح رؤيته للعالم. فهو يبدأ مسرحيته بعد أن قرر تقسيم مملكته على بناته، وهو تقسيم عادل لكنه أعطى شرطا يتفق وذاته وهو رغبته في سماع تملق بناته له بالتسابق فيما بينهم في الإفصاح عن مدى حب كل منهم له، هذا المقياس الذي لا يعجب ابنته الصادقة كورديليا فتعلن له بصراحة أن زوجها سيكون له في قلبها مكانا يشارك مكانته، بعكس شقيقتها المتملقتان له، لكن ذلك الفعل من كورديليا يسبب غضب الأب فيحرمها من نصيبها وتقسّم المملكة بين شقيقتيها. ويتناسى لير أن

سبب آخر لإعادة التدوير، وهو وعي ومعرفة المتلقي بالموضوع مسبقا. "إن المعرفة السابقة المفترضة في الجمهور لهذه القصة تستخدم لإحداث تأثير في كل مشهد"⁽²⁰⁾. هذا الأمر يعتمد في الأساس على المعرفة المسبقة للجمهور من أجل المقارنة بين النص القديم والنص الحديث وتتوقف تلك المقارنة بالطبع على عنصرين هما: الموضوع وبنائه وتطور أحداثه عبر حيكته وكذلك على الشخصيات وتحولاتها.

ولذلك "فمن أجل الاستمتاع بمسرحية بارودية (معاد تدويرها) يجب أن يكون الجمهور أولا مكونا أساسا من جماعة ذات تاريخ مسرحي مشترك يتمثل في حضورهم للعمل موضوع المسرحية البارودية، إذ يرجع قدر كبير من المتعة إلى التعرف المشترك على إحالات البارودية في أشكالها المشوهة *distorted*، وأيضا من حقيقة أن التعرف مشترك بين الجمهور"⁽²¹⁾.

ذلك الافتراض الصعب لا يتوقف على العرض فقط، بل يمكن لأي متلق يقوم بفعل القراءة - حتى ولو كان يقرأ النص المكتوب- أن يعقد تلك المقارنة ويستمتع بالنص المعاد تدويره وكذلك فك شفراته للوصول إلى معناه. وأسلوب ذلك يعتمد على "الكاتب المسرحي في عرضه للقصة التي هي مسكونة بأشباح قصة سابقة معينة في كل جوانبها تقريبا، في أسمائها والعلاقات بين شخصياتها، وبنية الفعل *Action* فيها وحتى التفاصيل الفيزيائية أو اللغوية"⁽²²⁾. بما يعني أن النص القديم أصبح بالنسبة للكاتب الجديد مادة خام يلجأ إليها كما يلجأ إلى التاريخ والأساطير من أجل تقديم رؤيته للعالم المعاصر، عبر إعادة تدوير القديم سواء بالمحاكاة الساخرة أو التهكمية أو بالمعارضة، كل ذلك من أجل المقارنة وطرح رؤى جديدة وخلال دراستنا سنقوم بدراسة لثلاث أعمال اعتمدت على إعادة تدوير نص الملك لير لشكسبير. وفي معالجات الملك لير لشكسبير، نتوقف عند ثلاث معالجات معاصرة مختلفة البيئات التي خرجت منها، حيث لير "إدوارد بوند" التي خرجت من بيئة شكسبير ذاته لكن في





وكورديليا من صبر وغفران وإنسانية خادم كورنول⁽²⁴⁾.

بل إن في نهاية المسرحية يتحول أولباني إلى الخلق بعد أن مر بالتجربة وأدرك شر زوجته، ورغم انتصاره في الحرب إلا أنه يدعو كنت وإدجار إلى حكم البلاد. وهي كما يراها يان كوت تأكيد "الفكرة المسيحية عن نهاية العالم بالدينونة الأخيرة التي يفصل فيها الصالحون عن الطالحين"⁽²⁵⁾.

ورغم أن شكسبير لم يشير في المسرحية إلى المسيحية كدين مجتمعه وعصره إلا إن العدالة الشعرية هي التي تبرر تلك الضرورة لعقاب المخطيء، الأمر الذي أثار الكثير من التساؤلات بسبب موت كورديليا كرمز للبراءة، وهو أمر لا يدخل في موضوعنا، بينما تعددت التأويلات ومنها ما طرحه جورج لوكاتش "أنها نبوءة مبكرة بانتهاء النظام الإقطاعي في إنجلترا"⁽²⁶⁾. وبالطبع جميعها تأويلات يتقبلها النص الشكسبييري حتى ولو لم يقصدها شكسبير نفسه. "وطالما تعرضت أعماله لمحاولات تلوينها بأيديولوجيات مختلفة لتتناسب ذلك مع رؤية معينة تخص بعض النقاد أو المعلقين على أعماله، وإنه لدليل على أهمية شكسبير أنه يستخدم دائما كنقطة ارتكاز لإثبات عدد من المواقف الأيديولوجية سواء كانت تؤيد بقاء الأحوال على ما هي عليه أو ترفض ذلك"⁽²⁷⁾. وهذا هو سر من أسرار عبقرية شكسبير.

الرؤية السياسية المعاصرة عند إدوارد بوند:

يعود إدوارد بوند إلى مسرحية الملك لير لشكسبير لكنه يتجاوز مفاهيمها وأفكارها، فقد أراد بوند أن "يتخلص من مسرحية شكسبير "الملك لير" التي كان يرى أنها تقف حجر عثرة في طريقه كمسرحي. فهو أولا ضد وجهة النظر التي ترى أن مسرحيات شكسبير خاصة الملك لير صالحة لكل زمان ومكان، إنما يراها في حدود زمانها ومكانها، لأن العصر الحديث يحتاج إلى أيديولوجيات تتلاءم مع مستحدثات العصر ومتغيراته"⁽²⁸⁾.

المملكة ليست إرثا يوزعه ولا يدرك مغبة فعله التي تتوالى عليه فيما بعد ، بعد أن تزوجت ابنتاه من دوق أولباني، ودوق كورنول، بينما تذهب كورديليا إلى ملك فرنسا تحمل غضب والدها، وبالطبع سرعان ما تنقلب الابتان على والدهما فتقلصان حراسه "ريجان: ... ولماذا تحتاج إلى أكثر من ذلك؟ بل ما حاجتك إلى خمسين؟ إن هذا العدد الكبير فيه مساوئ الخطر والنفقات وما يجعله غير مستحسن"⁽²³⁾.

وبالطبع لدى كل واحدة مبرراتها حيث تخشيان منه ومن انقلابه مرة أخرى، فمشكلته أنه تنازل عن الحكم والسلطة ويريد أن تظل مميزتهما.

وبذلك يقدم شكسبير خط عقوق بناته، كما يقدم خطأ آخر مشابهها وهو خط جلوستر وأولاده أدجار الابن الشرعي وإدموند الابن غير الشرعي، وخلال الأحداث يوشي إدموند بأخيه عند والده وبذلك يقدم شكسبير جونريل وريجان المتأمرتين على والديهما ثم على زوجيهما ودوافعهما السلطة والجسد والشهوة، فكلتاها ترفض زوجها الذي لا يشبعها، وبذلك تكون الفرصة متاحة لدخول الخائن العاق إدموند، فتتصارع الأختان عليه إلى أن تسم إحداهما الأخرى بينما تقتل الثانية الأولى في اللحظة نفسها التي يقتل فيها إدموند على يد أخيه.

ومقابل ذلك نجد أن لير الذي أصبح في العراء بسبب عقوق ابنتي لا يفارقه كنت وبهلول ويلحق بهم إدجار، وفي العاصفة التي تبدو رمزية، خاصة وأنها تعادل غضب الطبيعة على أفعال جونريل وريجان بل وإدموند يصل لير إلى الجنون، وعندما تقع الحرب بين إنجلترا وفرنسا تصل كورديليا التي جاءت مع زوجها لحماية الأب وليس للغزو، لكنها في النهاية تقتل بالخيانة، ليجن لير فعلا ويرفض الحياة. وهذا الأسلوب الشكسبييري يحدد رؤيته للعالم كما يحدد المعنى فتلك النهاية "ليست في جوهرها بالرؤية التشاؤمية... فلير بالذات ليست تتألف من الشر وحده، إذ يجب أن نضع في الكفة الأخرى ولاء كنت وبهلول، وما أبداه إدجار



لديه.

إن لير عند إدوارد بوند شخصية صلبة عنيفة متصلب الرأي، يرى ويتحرك بدوافعه هو ولذلك لا يستمع إلى الآخرين؛ إنه المنطلق نفسه الذي انطلق منه شكسبير، وإن كان لير شكسبير أكثر طيبة وأقل قسوة. كما أن الاختلاف بينهما في الرغبات فقد أراد لير شكسبير أن ينهي حياته السياسية والراحة، ولذلك وزع المملكة على بناته وريثاته. إنه يضعف المملكة بهذا التقسيم، بينما لير إدوارد بوند يسعى للحفاظ على المملكة وحمايتها، غير أن كليهما لا يفكر بمنطق عقلي، خاصة وأنهما قد بلغا من العمر الكبير، الأمر الذي يعطيها المزيد من الخبرات.

وفي حين نرى الملك لير عند شكسبير أكثر رومانسية، خاصة عندما يقيس حب بناته له بالكلمات. نرى لير بوند أكثر عنفا -رغم سذاجة الشخصيات عند شكسبير وبوند- لقد أخرج بوند لير من عالمه ومحيطه إلى عالم آخر، يتعامل مع المهندس في موقع السور ثم يتفقد ذلك العمل حتى يصل الأمر إلى تقمص دور القاضي بالحكم على أحد العمال بتهمة قتل آخر، وهو الأمر الذي يعتبره لير خيانة؛ فلير إدوارد بوند يشك في الجميع وتطارده هواجس الخيانة.

لير:

سوف أتلو الحثيات.. قتل عاملا من عمال الحائط.. هذا وحده يجعل منه خائنا...⁽³⁰⁾.

إن لير بوند أكثر عنفا يصدر قرارات القتل دون البحث عن الحقيقة، فهدفه الأساسي أن يخشى الجميع منه. هذا هو أسلوبه في فرض سيطرته لتحقيق رغباته الدرامية والتي أهمها هي بناء السور لكن لير بوند مثل لير شكسبير، كلاهما يبحث عن مصلحته ورغباته وينظر للمستقبل بطريقته؛ فلير شكسبير أراد إنهاء حياته السياسية والراحة في المستقبل دون أن يعي تبعات تنازله عن العرش. وأيضا لير بوند لا يعي تبعات قراره ببناء السور وإجبار الشعب على العمل في السور متناسيا واقع شعبه ومصلحه. كما تناسى لير شكسبير واقع شعبه

غير أن أعمال شكسبير ليست كما يراها بوند لا تصلح إلا لزمانها لأن أعماله وخاصة الملك لير تناقش قضايا إنسانية كبرى، وهي قضايا لا يخلو منها أي عصر، وإن كانت تلك الموضوعات التاريخية أو شبه التاريخية تجعل المتلقي في العصور الأخرى، ومنها العصور الحديثة في حالة من الإبعاد الزمني. وهو ما يتواءم مع مفاهيم بريخت المعروفة بالإبعاد من أجل التقريب، بل إن بوند نفسه يسعى إلى تلك التقنية نظرا لتأثره ببريخت.

إن بوند يبدأ مسرحيته زمنيا قبل نهاية الملك لير، أي فترة ما بعد تنكر بناته له، لكن إدوارد بوند يغير في العديد من الأحداث، بل والشخصيات ودوافعها الأمر الذي يصل إلى حد الإبدال.

فالمسرحية تبدأ ولير ما زال في السلطة، لكنه يسعى لبناء سور ضخمة وهذا السور هو الأمر الذي يتسبب في المشاكل الأساسية له، لأنه يستعبد العمال الذين أخذهم من حقولهم عنوة وأرغمهم على العمل بقسوة حتى أصبح الكثير منهم يموت إما نتيجة للعمل القاسي أو نتيجة للضرب.

إن قرار بناء السور هو قرار الملك لير ذاته، وهدفه من ذلك هو حماية البلاد لأنه يرى فيه حماية للحدود من الجيران الأعداء.

لير:

لقد بدأت العمل في هذا الحائط منذ كنت أنت صغيرا، لقد صرعت أعدائي في الميدان، ولكنهم دائما يتزايدون. كيف يمكن أن نكون يوما أحرارا؟ لهذا بنيت هذا الحائط، لكي نرد أعداءنا عنا. شعبي سوف يعيش خلف هذا الحائط حين أموت ربما يحكمكم بلهاء ولكنكم سوف تعيشون في سلام. حائطي سوف يحفظكم أحرارا⁽²⁹⁾.

إن رؤية لير لبناء الحائط تحتوي على مفارقة، فهو إذ يرغب في حماية شعبه لضمان الحرية لهم في المستقبل، وهو في الوقت ذاته يسلب الحرية منهم ويجعلهم عبيدا





كان مرحبا بزواج ابنتيه من الدوقين، كما أنه لير بوند يتمسك بالسلطة بعكس لير شكسبير الذي يتنازل عنها. وبالفعل أصبحت ابنتاه ضمن الأعداء حينما نعلم بأنهما متزوجتان بالفعل من الدوقين. ولذلك فرفضهما للسور ومحاولتهما لرفض قهر والدهما للشعب، يصلان مع تطور الأحداث إلى الصدام المباشر مع الأب، بل إعلان مجلس حرب لمحاربة الأب.

ورغم أن نص شكسبير لم يشر إلى حرب الأب إنما أشار إلى تنكر بنتيه له وعقوقهما له برفضهما أن يبقى في قصرهما، ومن ثم تقلص حرسه، كل ذلك عند شكسبير له مبرره وهو خوفهما من محاولته العودة إلى السلطة "ففي شخصيتي جونريل وريجان الوحشيتين تنعكس أنانية الأولاد وعقوقهم بعد أن تحرروا من قيود الأخلاق ودون أن تعدل منهم عواطف البنوة"⁽³³⁾. هذا الموقف يعادل انقلاب بنتيه عليه ورفضهما لأفعاله عند بوند، وإن كان انقلابهما عليه هو تحول صريح لمعسكر الأعداء، وهو تحول أكثر إيلاما للير لأن فيه عقوق من بنتيه بل يصل إلى حد الحرب ضده والانضمام لأعدائه، بل وزرع الجواسيس حوله بعد فشلهما في القبض عليه وتحديد إقامته. وهو ما يتشابه مع موقفهما عند شكسبير عندما سعيًا لتحديد إقامته لكن قسوة وعقوق ابنتيه أكثر إيلاما، عندما يجعلان من وارينجتون جاسوسا على والديهما عند بوند. ولذلك فإن ذلك الجاسوس يسعى لجعل لير يحقق رغبات بنتيه حيث ينصحه.

وارينجتون:

سيدي نستطيع أن نوقف هذه الحرب، فقد هرمنا.. نستطيع أن نتقاعد ونترك هؤلاء الرجال الصغار يختارون ما يفعلونه بحياتهم.. اسأل ابنتيك أن يدعاك تعيش في هدوء في الريف"⁽³⁴⁾.

إن ما يطلبه وينصحه به وارينجتون هو ما فعله لير شكسبير حينما رغب في التقاعد وترك الأمور لجيل جديد هو بناته وأزواجهن لكن لير بوند أكثر عنادا، وأكثر تمسكا بالسلطة فليير بوند لا تحركه عواطفه تجاه بناته كما بدأ شكسبير مسرحيته.

ومصالحه، وبطريقة شكسبير نفسها يتعامل بوند حيث يجعل بوديس ابنة لير ترفض أفعاله.

بوديس:

أبي من الظلم أن تقتل هذا الرجل... ولكن فكر في الناس.. إنهم بالفعل يقولون إنك تنصرف كتلميذ أو كعانس عجوز...."⁽³¹⁾.

إن بوديس أكثر إيجابية في رفضها من كورديليا التي رفضت أسلوب أبيها في الإعلان جها له، وكانت أكثر صراحة لكنها لم تقم بفعل إيجابي عكس بوديس التي تواجهه وتعلن رفضها لأسلوبه.

إلا أن لير يبرر ما يفعله بخوفه من الأعداء دوق كورنول ودوق نورث.

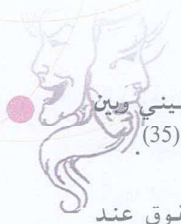
لير:

إنهما عدواي الموعودان، لقد قتلت الآباء، ولهذا لا بد للأبناء أن يكرهوني.. وحينما قتلت الآباء وقفت في الميدان بين موتانا وأقسمت أن أقتل الأبناء! بلغ عمري أرذله وهما ما زالا يناوشانني لكنهما أبدا لن يستوليا على بلادي ولن يدقا عظامي ميتا أبدا"⁽³²⁾.

إن لير بوند يختلف مع لير شكسبير في ذلك العناد فهو لم يتنازل عن العرش لكنه يسعى لاستقرار عرشه، وهذا هو الدافع لبناء السور خوفا من عودة ماضيه وخلافه مع الآباء دوق نورث ودوق كورنول ومطالبتهما أو سعيهما للتأثر منه.

ذلك ما يؤكد أن الخوف من الموت هو الدافع لبناء السور، فليير بوند يعيش في صراع نفسي نتيجة خوفه من التأثر. هذه الرغبات تصطدم برغبات بناته بوديس وفونتانييل فكلتاهما ترغبان في الزواج من العدوان نورث وكورفول، تلك الرغبة تعني أن يضع لير يده في أيديهما وينهي الصراع، لكنه أمر غير منطقي بالنسبة للير الذي لا يأمن لهما، فهو يرى أنها خدعة من الدوقين ليكونا داخل الدولة ثم ينقضان عليها ويهدمان السور. إن لير بوند يرفض الزواج لأسباب سياسية وتأثرية، بينما لير شكسبير





سريجات:

إن زوجي قد مات، ولقد تم التفاهم بيني وبين إدموند، وزواجه مني أنسب من زواجه منها⁽³⁵⁾.

لكن بوند يعتمد على صفات العقوق عند شكسبير لتكون منطلقاً لأفعال البنيتين الذي يرى في عقوقهما شذوذاً، بل واستعداداً لبيع نفسيهما من أجل تحقيق الرغبة الدرامية، ولذلك فكل بنت تسعى للتخلص من زوجها في الحرب وتستأجر من يقتله، وتسعى للرشوة الجسدية كما تسعى لشخص واحد هو وارنجتون ليصبح وارنجتون هو العامل المشترك لدى الابنتين والأب، ولذلك يستخدم بوند أسلوب التكرار حينما يجعل كل واحدة تفكر بالطريقة للأخرى.

فونتانيا:

... لقد كتبت إلى وارنجتون وأخبرته أن يستخدم كل رجاله ضد بوديس وأن يتجنب جيشه وهذا سوف يقضي عليها.. ثم رشوت ملازماً شاباً أشقر الشعر من ضباط زوجي لكي يطلق عليه النار بينما هم منشغلون في القتال.. بعدها سأزوج وارنجتون وأدعه يدير البلاد لحسابي⁽³⁶⁾.

هو ما تكرره الأخت الأخرى بوديس ذاته، وبذلك فإن بوند يجعل من الأختين شبيهين لضعفهما وكأنهما شخصية واحدة، وهو ما يقربهما من أسلوب ما بعد الحداثة في تفتيت الشخصية؛ فهما جماع لشخصية واحدة. وإن كان ذلك يعود إلى بنتي شكسبير نفسه اللتين تحملان الصفات نفسها تقريبا، فأسلوب التكرار الذي يحدث في الأحداث يقابله تكرار الشخصيات بصفاتها المشتركة.

ولأن بوند يريد استمرار الأحداث، فإن الحرب تنتهي بفرار لير، ومن ثم يظل الصراع الذي أصبح معلنا كما أن هزيمة لير وجيشه تعني أن يخرج لير إلى العراء أو يظل كالفأر الهارب. ولعل هذا الفرار أيضا يمثل في مسرحية شكسبير المشهد المهم، وهو مشهد العاصفة إضافة لمشاهد الصحراء التي يتبها فيها.

فلدى لير بوند هدف واحد يصير عليه ويعتقد أنه القرار الصحيح، وهو نتيجة حتمية لخوفه الداخلي من ثأر أبناء الأمراء منه، ولذلك لا يجد مفرا من استمرار بناء السور، لأنه حسب رأيه هو الحماية. الأمر الذي يشير إلى رمزية السور باعتباره الجدار الحاجز الحامي للدولة وله من المخاطر الخارجية من دول الجوار والأعداء والبنات أيضا. وحتى عندما أخبره وارنجتون بخيانة ابنتيه وطلبهما منه أن يكون جاسوسا، فإن الظاهر أن لير يأمن له لكنه في الحقيقة أصبح يشك في كل من حوله لكنه لا يملك إلا الاستمرار، لذلك يطلب من وارنجتون إذا قتل أن يحل محله ويستمر في بناء السور.

ومع ذلك، فإن بوند ينطلق من إعادة تدوير مسرحية شكسبير ليقوم بتدوير الأحداث والموضوع والبنية والشخصيات.

تدوير البنية والحدث بين شكسبير وبوند:

يقيم بوند بنيته على منطق الخيانة، وهو قريب الشبه بمنطق شكبير وحيكته التي بناها على عقوق أو خيانة ابنتيه، حيث يبدو ترتيب الأفعال وردودها في سلسلة متشابهة وإن اختلفت المبررات.

فعند بوند يكون إصرار ابنتيه بوديس وفونتاتيل على هدم السور للزواج من نورث وكونبول وهو ما يواجه برفض الأب، الأمر الذي يؤدي إلى الحرب المباشرة بينهم، إلا أن البنيتين تكتشفان أن زوجيهما لا يشبعانهما جسدياً وأنهما خدعاها، فيتغير موقفهما حيث تسعى كل منهما إلى التخلص من زوجها ووسيلتها هي الخيانة، تلك الرغبة الموجودة عند بنات لير، عندما خانتا والدهما ثم خانتا زوجيهما، وأصبح إدموند شبيههما في الخيانة هو الهدف لرغبتيهما الجنسية وهو ما تصرح به كل من جونريل وريجان لإدموند.

جونريل:

عن قريب تسمع مني أوامر امرأة هي سيدتك ومعشوقتك معا...





يجرد فيها البطل من سطوته ويفقد قوته، كما أن المشهد يحمل المزيد من المعاني التي تأتي عبر أسلوب التناقض الذي استخدمه بوند حيث إن ابن الحفار يقابل بنتي لير العاقاتين.

بنات لير بين شكسبير وبوند:

صدر بوند شخصيات البنات من خلال ابنتين مغيرا اسميهما، فأصبحت البنتان الشريرتان ريجان وجونريل هما بوديس وفونتانييل. تحمل البنتان صفاتهما عند شكسبير، كما أن دورهما يتشابه عند بوند مع شكسبير، فهما بنتان عاقاتان لوالديهما تسعيان للاستحواذ على أكبر قدر من المملكة، وتستخدمان الجنس كرشوة من أجل الحصول على المزيد من السلطة. وهو ما فعلته عند شكسبير، إلا أنهما عند بوند أكثر عنفا، فقد سعتا لقتل الأب كما خانتاه وتزوجا من عدويه ليس حبا فيهما، ولكن ليكون جيشهما هو الوسيلة لتحقيق سيطرتهم على الدولة، وكل ابنة تخون أختها وتسعى للخلاص منها لتنفرد بالسلطة.

أما عنهما، فهو ما يظهر بصورة شديدة عندما يسقط وارينجتون الحبيب في الأسر فتقلبا عليه وتسعيان لسرعة قتله رغم قطع لسانه.

بونديس:

..... (جانبا) ما زال يمكنه أن يشير ببعض الإشارات، من الأفضل أن يموت في صمت⁽³⁷⁾.

إن وقوع وارينجتون في الأسر يثير الرعب داخل البنتين الشريرتين، لذلك فهما تستخدمان العنف الزائد في قتله، ذلك العنف الذي يعبر عما يعتريهما من رعب وخوف داخلي خوفا من انكشاف أمرهما سواء لبعضهما البعض أو لزوج كل منهما، ولذلك فكل منهما تحتل استمرار العلاقة الجسدية مع زوجها رغم عدم قناعتها به أو إشباعها منه. بينما في الوقت ذاته تسعيان لقتل وارينجتون بل والتمثيل بجثته.

فونتانييل:

(جندي أ وفونتانييل يقفزان على يدي وارينجتون)

كما أن الخط الدرامي الثاني الخاص بالبنات تتصاعد فيه الأحداث لتزداد تعقيدا بسبب نتيجة الحرب حيث قتل جاسوساهما، بينما نجا الزوجان في حين أسر وارينجتون، وبذلك فكل خطتهما قد فشلت كما لم تتحقق رغباتهما الدرامية.

وهنا يكمن الخطر عليهما في وارينجتون الأسير، إلا أن بالصدفة قد أمر أحد الأزواج بقطع لسانه بعد أن سب الابنتين، وبذلك تأمن البنتان من بوحه بالسر. ومع ذلك يسعيان لقتله وبأسلوب شكسبير نفسه في تقديم خطين في المسرحية يقدم بوند خطين، لكن كلا الكاتبين مختلفي، فخطا شكسبير هو صراع لير وبناته وجلوستر وأولاده، أما عند بوند فقد استغنى عن خط جلوستر واستعاض عنه بتقسيم صراع لير إلى خطين، حيث أصبحت بناته في صراعهما معه ومع زوجيهما خط بمفرده، مقابل خط لير الهارب الطريد. حيث يلتقي الخطان معا من خلال عملية هروب لير ومطاردة بناته وأزواجهما له.

ولذلك عندما يتم الانتقال إلى عالم كل منهما نجد الكاتب دائما يقدم موضوعا ثم يعلقه ولا ينهي لينتقل إلى الخط الثاني، ويفعل الشيء نفسه وكأنه يستخدم أسلوب السيناريو السينمائي خاصة وأن كل مشهد من المشاهد يعبر عن لحظة ما وموقف ما، ولذلك نجد أن ابنتي لير تخططان. وعندما تفشلا تعذبن وارينجتون وتركانه في العراء عقابا له، رغم تقيهما موته لكنهما تجلان منه شخصا لا يصلح سواء للكلام أو الكتابة أو أي شيء، فقد بالغتا في تعذيبه، وعندما تنتقل إلى لير الطريد الهارب نجده في مشهد مع المستشار رافضا للاستسلام لابنتيه، وهو ما يجعله يكمل رحلة الهروب، ونتيجة لذلك يلتقي بابن حفار القبور، وهو ما يؤكد التأثير القوي لشكسبير على بوند حيث يستعير بوند شخصية الحفار من هاملت شكسبير، إلا أن بوند يركز على المستوى الاجتماعي الذي يمثل ابن الحفار الفقير البسيط، الأمر الذي يؤكد لجوء لير إلى البسطاء الذين قسا عليهم، وهي بالطبع إشارات سياسية تعبر عن أن سقوط الحاكم وسلب سلطانه تجعله شخصا عاديا يسترحم من عذبه، إنها لحظة إنسانية



إن رحلة لير بوند لهذا الاكتشاف، ولا سيما التحول تبدأ عندما يلتقي بابن حفار القبور الذي يدعو للحياة معهم، فهذا الابن هو الشخصية الظاهرية التي تكشف وتظهر ابتناه فبينما كانت البنتان عاققتان كان ابن حفار القبور عطوفا حونا على لير، حتى إنه يرفض طلب زوجته بعدم إقامته معهما.

الابن:

... إنه لا يعرف كيف يعتني بنفسه، إنه شيخ مسكين.. كيف يمكنني أن ألقيه خارجا؟ من الذي سيعتني به حينئذ؟.. لن أفعل ذلك" (40).

إن لير يشعر لأول مرة بالراحة والقدرة على النوم، لكنه أخفى حقيقته عن مضيفه، ولذلك فإن المفارقة الدرامية تحول الموقف إلى موقف ساخر وتهكمي حينما يتحدث المضيف عن الملك المطارد، وذلك عندما يطلب لير الرحيل، فيعتقد ابن الحفار أنه يخاف من مطارديه على اعتبار أنه أحد قادة الجيش الصغار، ويسعى لطمأنته لأن هناك مطاردة أهم للملك الهارب بينما لا يعرف الابن حقيقة لير. هذا الموقف يشبه موقف أوديب عند سوفوكليس عندما حضر الرسول ليخبره أن الملك مات، وأنه ليس ابنه وقد كان الرسول يعتقد أن ذلك يطمأن أوديب والعكس هو الصحيح.

عند بوند يزداد لير خوفا من مطارديه، ومع ذلك فإن لير يدرك أن هذا المكان هو الأمان بالنسبة له، فالخروج من منزل ابن الحفار يعني أن يعرض نفسه للوقوع في شباك مطارديه لكن رغبة لير بالبقاء تتعارض مع رغبة الزوجة في رحيله. لكن وصول الجنود يقطع الموقف الذي ينتهي بمقتل ابن الحفار على أيدي الجنود، وكذلك اكتشاف موت وارنيجتون. وهذا المشهد مفعم بالعنف الذي تتسم به مسرحية بوند حيث عنف الجنود مع لير ثم استخراج جثة وارنيجتون من البئر ثم إطلاق النار على ابن الحفار ثم سقوط الطفل ميتا وإلقائه في البئر ثم اغتصاب الزوجة، وينتهي المشهد بمصادفة عودة النجار الذي يقتص من الجميع ويطلق النيران على الجنود. لكن هناك ثلاث طلاقات تطلق داخل المنزل وغير معلوم من قتل هل قتل النجار

أقتل يديه.. أقتل قدميه.. أقفز عليها -عليها كلها- لا يمكن أن يطولنا الآن.. انظر إلى يديه كأنهما يدا سرطان مسلوق.. اقتلها.. اقتلها كلها.. عجن جوفه.. خله يموت.. أبي.. أبي أريد أن أقعد على رثتيه" (38).

إن فونتانييل تسعى ليس لمجرد إسكات ذلك الرجل خوفا من اكتشاف أمرها، بل هي تنتقم منه لأنه فشل في مهمة إنقاذها من زوجها الضعيف جنسيا الذي لا تحبه، ولذلك فهي تنتقم من الجسد الذي أرادته وتنتقم من فشله الذي يعادل فشل زوجها معها.

ورغم أننا نرى أن الفتاتين متشابهتين وتكرران الأفكار نفسها إلا أنهما أيضا تكملان بعضهما البعض، الأمر الذي يؤكد تشظي شخصيتهما، وهو ما يتأكد عبر استكمال بوديس لتعذيب وارنيجتون، لأن هدفهما واحد ورغبتيهما كانت واحدة.

وعلى الخط الدرامي الآخر، خط لير، بعد رفضه فضيحة المستشار بالاستسلام لابنتيه يصبح لير طريدا في حالة تشبه حالته عند شكسبير بعد أن طرده ابتناه. إنه الخروج للعراء، أي العاصفة، لكن لير بوند يبدو مختلفا عنه عند شكسبير، وذلك لأنه يبدأ في البحث عن مأوى فلير بوند يريد الحياة، غير أن بوند يفعل ذلك لأنه أراد أن ينتقل لير من عالم السلطة إلى عالم البسطاء ليرى حياتهم ويكتشف نتائج أفعاله، وذلك هو ما حدث للير شكسبير نفسه والذي "يبدأ ملكا وينتهي إلى مرتبة أدنى من الشحاذ، وفي هبوطه هذا على درجات السلم الاقتصادي يتعلم أن ما كان يتصوره ضروريا لحياته كملك مرفه لا يمثل في الحقيقة حاجة أساسية، بل إن رفاهيته كملك كانت على حساب حرمان الآخرين من حاجاتهم الأساسية" (39). غير أن لير بوند يصل إلى هذا الاكتشاف بصورة أكبر، لأن بوند أراد التركيز على ذلك الصراع الطبقي الذي سيسقط النظام الاجتماعي القائم، وكأن بوند استفاد من شكسبير وكذلك من نقاده ومفسريه.





القاضي إلى إعدام لير والتخلص منه لمصلحة بناته، وفي المحاكمة ذاتها يكشف لير عن كافة الخونة بداية من القاضي والمستشار وصولاً لابنتيه. إن لير يقر أنهما ليستا ابنتيه.

لير:

قُتل ابنتاي، وهاتان المتوحشتان أخذتا مكانهما، اسع استغاثات ضحاياهما، أين العدل؟⁽⁴³⁾.

إن لير يصل إلى المعرفة والتكشف حينما تنخلع أقنعة ابنتيه. ورغم أن لير بوند ليس كليز شكسبير، فإنه يصل إلى الحقيقة نفسها، وإن كان بوند يعتمد أيضاً على معرفة الجمهور بلير شكسبير، فموقف لير شكسبير مؤلم بسبب عقوق ابنتيه، أما عند بوند فذلك العقوق لا يمثل إلا بعضاً من المواقف، لأن تحول لير بوند كان بسبب أفعاله السياسية ولذلك فالمحاكمة سياسية لكنها تربط بالعقوق والخيانة من ابنتيه له.

بوديس:

هذه محاكمة سياسية، السياسة هي أعلى صيغ العدل. إن الملك الهرم مجنون، ومن الخطورة أن ندعه يعيش، فتعاطفنا العائلي لا ينبغي أن يؤثر على حكمنا، لقد رتبت كل الأمور واستدعيت كل أعدائه⁽⁴⁴⁾.

ورغم هزلية المحاكمة وأن بوديس الابنة تصفها بالسياسية، إلا أن مشكلة لير بوند تكمن في بناء السور الذي أصبح الحاجز الحقيقي بينه وبين الشعب وأساء لوضعه السياسي؛ فقد ضجر الشعب من بناء السور والسخره فيه، وهو ما جعله لا يجد نصيراً حتى عندما ذهب لمنزل ابن الحفار لم يدم وضعه طويلاً رغم أن المطاردة من ابنتيه تعتبر عقوقاً وطمعاً في السلطة.

لقد أدرك لير بوند أنه لا يرغب في هذه الحياة التي فقد فيها كل من أحبهم، ولذلك لا يتصور أن هاتين بنتاه، ذلك ما يستند إليه القاضي الفاسد للتأكيد على جنونه.

يقدم بوند دائماً خطأ درامياً ولحظات درامية لا

الجندي أم انتحرت الزوجة فانتحر هو؟ يبقى المشهد غامضاً كأحد أساليب ما بعد الحداثة حيث "العمل الفني ما بعد الحداثي لا يمكن اعتباره متملكاً لمعانيه، وذلك لأن فن ما بعد الحداثة يتولد من محاولة تخريب هذا الادعاء نفسه بامتلاك المعنى"⁽⁴¹⁾.

ويبدو أن بوند يغزل مجموعة من الحكايات الصغيرة ترتبط بخيط أساسي هو لير المطارد الذي يلتقي بخيط مطارديه، ولذلك وفي نهاية الفصل الأول يسقط لير في قبضة مطارديه بعد أن تحطمت حياة الأسرة.

ونلاحظ في حكاية ابن الحفار أنها معادلاً لحكاية كورديليا في لير شكسبير، مع بعض الاختلافات البسيطة؛ فكورديليا شكسبير كانت رقيقة تحب والدها، لكنها صريحة لم تتناقق والدها كما فعلت أختها، وتزوجت من أحبها وأعطاه لير له وكأنه يتخلص منها، أما الزوجة عند بوند فيكتشف اسمها في النهاية حينما يحضر الزوج منادياً عليها بكورديليا وموضوعها مثل موضوع كورديليا شكسبير فقد تزوجت ووالدها لا يوافق على الزواج من ابن الحفار، لكنها سعيدة معه كما أن مزرعة الخنازير التي يمتلكها تعادل مملكة زوجها عند لير. لكن كورديليا بوند لا تحنو على الأب بينما الأب هو الذي يسعى للدفاع عنها، ونهاية كورديليا هي الموت أمام لير في كلا الحالتين.

إن بوند يستخدم الإقلاق للشخصيات حيث غير في طبيعة كورديليا وفي طبيعة لير كما استخدم في ذلك بعض الموضوعات والخطوط الدرامية المستمدة من لير شكسبير.

وفي تطور للحدث يتم الانتقال إلى قاعة المحكمة لمحاكمة لير، وهو تغير في البناء يشبه أساليب إبسن في مسرحياته الواقعية التي تستخدم المناقشة؛ فالمناقشة عند إبسن تحقق "مركز الثقل لما تعنى به مسرحيته... وقد كانت المناقشة حتمية"⁽⁴²⁾. هذه المفاهيم هي ما تحدث في محاكمة لير، لكن بوند يجعل المحاكمة هزلية يسعى فيها



الخارج أثناء المشاهد، لذلك نرى نتائج أو تطورات جديدة حيث نجد لير وفونتانييل أسرى والجنود يقتادونهم بينهم الابنة تصرخ مرعوبة، في الوقت الذي يبحث لير عن ابنه (الشبح) الذي أصبح بالنسبة للير مقابل كورديليا عند شكسبير. إلا أن الفارق بينهما أن الابن الشبح هو مجرد شبح قد يكون تخیلات وأوهاما في عقل لير نفسه، لكن هذا الشبح أصبح هو عين لير على العالم ولذلك وبقدراته الخاصة، يستطيع أن ينقل صورة العالم الخارجي، كما أنه الشخصية الوحيدة التي تقف إلى جانبه وتعلق هو بها لكنه في الحقيقة تعلقا بالأوهام.

غير أن الموقف الأهم هو ذلك التحول الذي حدث لفونتانييل التي أصبحت سجيننة ولا تعرف كيف حدث ذلك، لكنها أصبحت بالطبع تتساوى مع والدها السجين، ولذلك يتغير موقفها منه، بل ترى أن نجاتها بيديه، لذلك تحته على التدخل لإنقاذها.

فونتانييل:

كلهم قل إنك تعلم شيئا لا بد وأن تقوله للحكومة..
عدهم بشيء أي شيء خلمهم- فاضهم- يحاكموننا.
أواه يا أبتي عليك أن تفكر! (46).

بل إنها تعده بأن ترعاه إذا ما استطاعت أختها بوديس أن تهزم هؤلاء الأعداء، لكن يتم قتل فونتانييل لتكون نهايتها بأسلوب العنف الذي يتبعه بوند.

وهذا الموت هو نهاية تعادل ما يحدث في لير شكسبير من نهاية مأساوية للشخصية التي تعادلها ريجان و جونريل، وهذا العنف في الأسلوب يتوالى حينما يتم القبض على بوديس ويتم قتلها بصورة عنيفة، ثم يتم تعذيب لير نفسه بخلع عينيه ليصبح أمل لير هو الموت. وكأن لير يتحمل تبعات أفعاله لذلك فهو يرى بناته يمتن أمام عينيه ثم يفقد هو عينيه ليظل في عذاب بينما لا يبقى معه سوى الشبح الذي يعادل شخصية المهرج عند شكسبير. لكنه هنا مختلف فهو أكثر إنسانية ولا يتهكم على لير كما كان يفعل مهرج شكسبير، لكنهما يشتركان في جبهما له وعظفهما عليه.

تكتمل أي لا تصل إلى النهاية بل يتركها مفتوحة، لذلك فإن محاكمة لير الهزلية تنتهي دون النطق بالحكم حتى وإن كان المتوقع هو الإدانة ومن ثم الإعدام هذه النهاية للمحاكمة ك لحظة درامية تظل مفتوحة لينتقل بوند إلى لحظة أخرى مبنية على معلومة جديدة وهو وجود ثورة شعبية تقودها كورديليا، الأمر الذي يتطلب اتحاد الأختين فونتانييل وبوديس، وفي هذا الاتحاد يكون قرار الحكم على لير بالموت، وهو ما تتفق عليه الابنتان. وسط أحداث المعركة التي فر منها زوجها لير لكن بوديس تستطيع القبض عليهما وسجنهما. إن ذلك يؤكد قسوة وقوة الابنتين حتى وإن بدا أن بوديس أقوى عبر سيطرتها على فونتانييل، كما أن بوديس تبدو تواقعة إلى الرجولة فهي أقرب لطبيعتها وهو ما تسعى إليه.

بوديس:

..... كرهت أن أكون بنتا، ولكنني على الأقل كنت سعيدة أحيانا، وقد كنت أكثر سعادة حين كبرت، فاستطعت أن أكون ما أبغي.. لم يستطيعوا إذلا لي حينئذ.. كنت حرة تقريبا، خططت كثيرا لكي أكون في يوم ما سيدة نفسي، والآن لدي كل القوة.. لكنني أمة.. بل أقل (45).

هذا الشعور بالضعف يؤكد الصراع الداخلي لدى بوديس التي تتظاهر بالقوة بل وتسعى على تأكيدها لكنها في الحقيقة لا تستطيع تغيير الطبيعة، فهي عاجزة عن تغيير جنسها الذي يعد العقبة الحقيقية أمام رغباتها.

يستخدم بوند أسلوب المشاهد في البناء لتأكيد عملية تراكم الأحداث الدرامية، ويسعى إلى تشبيكها مع بعض كسلسلة متتالية عبر الموقف الدرامي العام، وهو حالة المجتمع الذي دخل في حرب أهلية لذلك يقدم مشاهد متتالية لكل معسكر حيث يقدم مشهدا لكورديليا التي تقرر إرسال المساجين للمعركة كما يقدم مشهدا بوديس وفونتانييل وهما يتباحثان في المعركة. وبذلك تكون هناك فرصة لظهور لير مرة أخرى. ومشاهد البننتين تؤكد على قسوتهما معا وعقوقهما، غير أن هناك أحداث تحدث في



شكسبير وهو متجبر أو ظالم، بينما يمثل الفصل الثاني صعود طبقة أخرى من الشعب تمثلها كورديليا التي اعتمدها ابنته وهي زوجة ابن حفار القبور.

إذن فالفصول الثلاثة تمثل صعود العديد من السلطات الحاكمة لكن المشكلة أن كافة السلطات تتشابه. وهذا ما سعى إليه بوند الذي أراد التأكيد على ضرورة الوعي من الشعب وضرورة وجود القائد الواعي حتى وإن لم يملك سلطة. ولذلك ففي هذا الفصل يصل لير إلى ذلك الوعي بينما تصل كورديليا إلى السلطة وهنا يكون الصراع، فقد أدرك لير بتجربته السياسية مأساة أفعاله وخطأ الحائط الرمزي الذي قرر بناءه أثناء حكمه واستمرت جميع السلطات في ذلك وهو ما أسس له بوند في بناء المسرحية في الفصول الثلاث عبر مشاهد المحاكمة التي تناولناها من قبل حيث كانت المحاكمات الظالمة في عهده والتي أسست للنظام نفسه في عهد ابنتيه رغم محاكمته شخصيا بالأسلوب نفسه ثم جاء عهد كورديليا لثرت النظام نفسه، وهو ما أدركه لير حينما وصل إلى الوعي السياسي فأصبح ضروريا أن يحاربه. ولذلك فإن اللحظة التي وصل فيها إلى ذلك الوعي ينتهي دور الشبح الملازم له، لأن الشبح الذي بدأ طوال الأحداث يتلاشى شيئا فشيئا حتى يصل إلى اللاوجود في النهاية هو "شخصية عطفة تظهر مع لير في المشهد التالي مباشرة لمحاكمته، أي أن ظهوره يعد نوعا من الاستجابة المباشرة لرغبة لير وتوقه للعدل، وتحسيدا لإحساسه بالذنب لمقتل ابن حفار القبور.. فالشبح يقدم بديلا أيديولوجيا لا يمكن أن يصمد لغوائل الحياة المعاصرة من انقلابات وحروب دموية"⁽⁴⁸⁾.

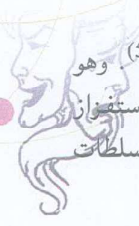
ورغم هذين الدورين المتناقضين كما يؤكد "مصيلحي" إلا أن ذلك الأمر يمثل الصراع الذي انتاب لير فأصبح صراعا بين رغباته في العدالة التي تصدم بالواقع.

وبذلك يكون بوند قد خرج بلير من عالم شكسبير والتعاطف معه إلى جعله شخصية تصل إلى الوعي ومن ثم تسعى إلى نقل ذلك الوعي إلى الجماهير سعيا إلى تنويرهم، حتى إن موته في النهاية لا يعدو إلا أن يكون

لقد تحول لير إلى شخصية تشبه أوديب سوفوكليس، فكلاهما أخطأ وكلاهما تحمل نتيجة الخطأ وفقد عينيه، لكن الفارق بينهما أن أوديب سوفوكليس أدرك مأساته ففقا عينيه بنفسه أما لير بوند فلم يدرك خطأه ولذلك ففقا العين جاء عنوة كعقوبة.

كما أن ابنتيه ذاقتا من الكأس نفسه الذي سعيا لإذاقته لأبيهما عبر المحاكمة الوهمية الهزلية، فكانت محاكمتهم وقرار موتهم هي قرارات تعسفية، ترجع جميعها إلى الرغبة في التخلص منهما. إن الخطأ الذي ارتكبه لير هو ذلك السور الذي بدأه وحلم به لكن نهاية لير وبناته لا تعني نهاية المأساة، فقد تغيرت الحكومة بعد تلك الحرب الأهلية إلا أن موضوع السور استمر بشكل أكثر عنفا حتى إنه يتم اقتياد الأطفال للعمل في البناء، إنها عملية السخرة التي تحول العالم إلى جحيم بعد أن نزعت العاطفة والرحمة من قلوب السلطة، التي تبحث عن مصالحها. ومع ذلك فما زالت الابنة الثالثة تحيا، وبذلك ورغم نهاية الخطوط الدرامية لفونتانييل وبوديس فإن خط لير والابنة الثالثة ما زال مفتوحا حتى وإن كانت كورديليا هي زوجة ابن الحفار لذلك يأتي الفصل الثالث ليكمل موضوعات لير وخطوطه الدرامية مع بناته كما في لير شكسبير، ويرى محسن مصيلحي أن "ذلك الفصل.... يبدو تكرارا بشكل من الأشكال لأحداث سابقة، وتلك مخاطرة درامية أقدم عليها بوند لوضع الخيار السياسي الذي تطرحه شخصية الشبح، أي العودة إلى العصر الذهبي موضع الاختبار. إن لير يكرر في هذا الفصل سلوكيات ابن حفار القبور فيحتفي بالغرباء والمتمردين سياسيا والهاربين من جحيم الأنظمة السياسية"⁽⁴⁷⁾.

لكن هذا الرأي رغم وجاهته له زاوية أخرى نطرحها في أن بوند بنى مسرحيته في ثلاثة فصول كل فصل فيها يمثل مرحلة من مراحل لير، فالفصل الأول يمثل لير في سلطته المتجبرة بينما يمثل الفصل الثاني لير وهو مطارذ والذي حل محل حكمه بنتاه بوديس وفونتانييل، وهو تماما ما حدث عند شكسبير رغم أننا لم نر لير عند



والدموية وهي الحلقة المنتصرة على من سبقها⁽⁵⁰⁾، وهو أسلوب يؤكد رغبة بوند في تشوير وتنوير أو استفزاز جمهوره الذي يدرك أن لا شيء يتغير عبر توالي السلطات وتغير أيديولوجياتها وطبقاتها.

وإذا كان بوند قد غير في بعض الأحداث وكذلك الشخصيات فذلك يعود إلى هدفه ولذلك نختلف مع الرأي الذي يقول إن بوند "أبدل حادثة فقء عيني جلوستر في لير الشكسبيرية بفقء عيني لير في مسرحيته"⁽⁵¹⁾. لأن الأقرب كما نرى أن فعل الفقء تم عبر العنف ضد لير الذي أصبح بعد ذلك العنف والفقء أكثر بصيرة مما كان عليه، الأمر الذي يقربه من أوديب وليس جلوستر والاختلاف نفسه مع رأي أن بوند "أسقط كثيرا من الشخصيات في مسرحية شكسبير، وأهمها -لا شك- شخصية المهرج، لأن بوند يعي أنه يكتب مسرحية معاصرة عن مجتمعه المعاصر"⁽⁵²⁾.

فبوند كما طرحنا من قبل قد جعل حفار القبور بديلا عن المهرج، وإذا كان المهرج لدى شكسبير هو الشخص الواعي الساخر الذي يقدم نقده للملك متواريا، فإن ابن الحفار كشخصية ميتافيزيقية هو وسيلة بوند لنقل الوعي إلى لير، ولذلك كما رأينا فإنه يتلاشى تدريجيا كلما زاد وعي لير، وبالتالي هو شخصية قد تكون ضمير لير ذاته رغم وجودها في البداية كشخصية حقيقية تتحول إلى الشبح فيما بعد.

ومع ذلك فإن بوند وإن نجح في تقديم خطاب مغاير لخطاب شكسبير إلا أنه استخدم نسقه أو معظمه، فشخصيات بوند تعادل شخصيات شكسبير حتى إن دوق فرنسا الذي تزوج من كورديليا وهو يعلم بفقدانها لميراثها يعادل زوجها عند بوند، وإن كان الزوج عند بوند فقيرا بينما عدل بوند في صفات الشخصيات خاصة في شخصية كورديليا، وذلك لأهدافه الخاصة عبر الخطاب المراد، ولأنه نقل نسق شكسبير من بيئته إلى بيئة القرن العشرين. وكان بوند يؤكد ما ذهب إليه "برادلي" من قبل -عندما هاجم النقاد نهاية لير شكسبير لكنه رأى أن النهاية العنيفة

استفزازا للمتلقي الذي ينتقل إليه وعي لير خاصة وأن لير "يعود إلى الحائط الذي بناه وضحي بحياة الكثيرين لاستكمال لهكي يهدمه بنفسه، فبعد حصوله على الوعي السياسي وقبوله واعترافه بأخطائه، يعود لير إلى الحائط الذي يقف رمزا لكل سلبياته لكي يضرب فيه فأسه، في فعل رمزي بسيط، وهو يعرف أنه سيموت نتيجة لهذا الفعل"⁽⁴⁹⁾.

ورغم أن ما يفعله لير قد يثير الشفقة عليه إلا أن أسلوب بوند المتشابه مع أسلوب بريخت يجعل الجمهور لا يهتم بلير بقدر سخطه على الأنظمة السياسية التي استعبدت الإنسان.

فقد اتخذ بوند من الخطوط الرئيسية والشخصيات الرئيسية لدى شكسبير مرتكزا له، لكنه لم يجنح إلى أهداف شكسبير نفسها، بل قدم رؤية سياسية وإنسانية سعى من خلالها إلى تنوير وتشوير المتلقي بعد أن يصل به إلى الوعي نفسه الذي وصل إليه لير بوند، لذلك اعتمد لير على العنف بصورة أكبر مما هو موجود لدى شكسبير كما اعتمد على المؤامرات التي اتسمت بها الكتابة في عصر شكسبير لكنه وظفها لتأكيد الظلم والاستفزاز المتلقي الذي يرى نفسه على خشبة المسرح.

لقد هضم بوند مسرح شكسبير وما قبله وما بعده ليقدم ذلك الفكر، لذلك رأينا الكثير من اللحظات والشخصيات والأساليب التي تعود أحيانا إلى المسرح الإغريقي خاصة في أعمال سوفوكليس في أوديب ملكا التي يشبهها لير بوند، وكذلك أنتيجون ابنته التي صاحبته في أوديب في كولونا بعد فقء عينيه حيث تعادل أنتيجون شخصية كورديليا، وحتى فقء العين أو فقدتها عند بوند يمثل الحالة نفسها التي وصل إليها أوديب سوفوكليس عندما استغنى عن عينيه لأنها لم تقم بوظيفتها، وإن كان لير بوند قد فقدها دون رغبته، لكنه بعد ذلك فقد أصبح وكأنه تيريزياس العراف الذي يمتلك البصيرة. وعند بوند "كورديليا لا تموت.. وإنما هي تمثل حلقة من حلقات تصارع السلطة في مجتمع العنف





البصيرة والوعي وما حدث فيما بعد فقدان هو استنارة. ووعي لير بوند هو وعي سياسي بعكس لير شكسبير لذلك فبطل بوند يسعى لإصلاح ما أفسده "وكان هذا دافعه لكي يجعل بطله لير يعود إلى الحائط الذي بناه وضحي بحياة الكثيرين لاستكمالها، لكي يهدمه بنفسه فيبعد حصوله على الوعي السياسي، وقبوله واعترافه بأخطائه، يعود لير إلى الحائط الذي يقف رمزا لكل سلبياته لكي يضرب فيه فأسه في فعل رمزي بسيط، وهو يعرف أنه سيموت نتيجة لهذا الفعل" (55).

إن عودة لير هي لحظة البصيرة التي لم تدركها عيناه كما أن موته ودفاع كورديليا عن السور هو استمرار للبنية المتكررة للفعل والهدف نفسه، فصاحب السلطة لا يمتلك البصيرة لذلك يهيمه مصلحته كما يراها، حتى لو كانت على حساب الطبقة الدنيا.

لير في منافاة العقل.. رؤية تجريبية مجرية:

قد لا يكون هدف المؤلف المجري هوباي ميكلوش هو معالجة جديدة لمسرحية لير لكنه في واقع الأمر ارتكز عليها سواء عن وعي أو عن غيره إلا أن معالجته تختلف وتشابه في الوقت نفسه مع بوند؛ فكلاهما يتفقان في العنف وإن اختلفا في الأسلوب، إن ميكلوش ينطلق من العنف الإرهاب، وهو عنف عام موجه لشخصيات لا يعرفونها، فقط ينطلق الإرهاب من قاعدة أساسية هي رؤيتهم كجماعات متطرفة للواقع والدين مقتنعين بدورهم كجهاديين وكأنهم مبعوثو العناية الإلهية.

وقد جاءت المسرحية كخلفية لحادثة حقيقية تعرض لها المؤلف في الستينيات في مصر عندما زارها "كان هناك افتتاح لمسرحية الألماني برتولت بريخت بعنوان (الإنسان الطيب من ستشوان) على مسرح الحكيم، في صباح يوم الافتتاح أبلغ مدير مسرح الحكيم الصحافة أنه تلقى خطابا يؤكد تفجير المسرح إذا عرضت مسرحية الملحد برتولت بريخت" (56).

ولما كان الوفد المجري يستعد لحضور العرض

والمساوية تناسب زمن كتابة لير ولو كان لير يكتب في عصر آخر لغير النهاية وجعل هناك تصالحا" (53).

ومع ذلك فإن النهاية المساوية نفسها هي ما تنتهي به مسرحية بوند. الأمر الذي يؤكد أن بوند لم يستطع كما ادعى الخروج عن لير شكسبير، فقط قدم الخطاب نفسه إلا أن تأويلات ذلك الخطاب وفقا للقرن العشرين وعالم ما بعد الحداثة والعولمة ومن خلال ذلك الخطاب كشف مأساة عالمه وبشاعته وسيطرة السلطة كمرکز دائم تسعى لتحقيق أهدافها في عالم وحشي لا يرحم البسطاء. ولذلك كان عنفه أكثر عنفا من عنف شكسبير لأن بوند يرى أن العنف "يشكل مجتمعنا ويسيطر عليه، وإذا لم نتوقف عن العنف فليس أمامنا مستقبل" (54). ولذلك نجد بوند قد تعامل مع العنف والشر عند شكسبير حيث حل وارنجتون محل إدموند الشرير، ثم فقأ عيني لير كما حدث لجلوستر، وبذلك يكون بوند قد أخذ معظم تفاصيل الشخصيات وعنفيها لكنه غير في الوظائف المورفولوجية حيث استحدث شخصيات بديلة مثل وارنجتون واستغنى عن إدموند، كما جعل فقء العين للير للتأكيد على لحظة التحول التي تتشابه مع لحظة الكشف عند أوديب وعند جلوستر، فالكل أصبح ذو بصيرة. هذا التحول للير هو ما حدث لجلوستر الذي يعلن لحظة فقء عينيه "الآن أشعر أنني صرت بصيرا".

إلا أن تحول فعل فقء العين إلى لير عند بوند يترك أثرا أكبر لأن جلوستر عند شكسبير كان وفيما وعوقب، وقد يكون عقابه لأنه لم يدرك طبيعة ابنه إدموند الخائن المخادع وإحساسه بالبصيرة يأتي بعدما يكتشف الحقيقة، لكن بعد فقدانه لعينه، وهو ما يجعله كأوديب سوفوكليس الذي عاقب نفسه لأن عينيه لم تقم بوظيفتهما.

أما الوضع عند بوند فأكثر تأثيرا ويطماشى مع مفهومه عن أن عصره عصر عنف تسيطر عليه قوة بعينها، لذلك فإن فقدان لير لبصره هو لحظة تحوله إلى



البنية الدرامية في منافاة العقل:

يحدد المؤلف زمن الأحداث "أثناء عرض دراما الملك لير لشكسبير في مكان ما من العالم، بل على مشارف العالم الآخر"⁽⁵⁸⁾. هذا التحديد رغم عمومية المكان يشير إلى وجود زمنين وحدثين. الحدث الأول هو الفرقة المسرحية التي تقوم بأداء لير ولها عالمها الخاص واستعداداتها وزمنها المضارع الآتي، والحدث الثاني هو مسرحية الملك لير ذاتها بعالمها وزمنها وهو عالم وزمن متخيل كما يمكن لنا إضافة عالم الجمهور/ المتلقي للعرض في الوقت ذاته وهو عالم يتقاطع مع عالم الممثلين/ الفرقة وزمنهما واحد وهو اللحظة الآتية.

ولأن الأحداث في البداية تدور في عالم واقعي، هو عالم الفرقة داخل كواليس المسرح فإن الأمر يبدو مقلوبا، ولذلك فإن المؤلف اختار أن يكون منظره المسرحي على هذا الأساس "خشبة المسرح تبدو وكأنها مقلوبة إلى الخلف ١٨٠ درجة. كما لو كنا نشاهد المسرح من المؤخرة في الخلف... خلفية المؤخرة تبدو أمامنا بلا دهانات، الممثلون يؤدون أدوارهم بظهورهم...، طبيعي أن يبدو الملقن في وضع معكوس هو الآخر.. هكذا تبدو للجمهور المشاهدة، صالة جماهير في أقصى مؤخرة خشبة المسرح، ألواح ومقصورات معكوسة..."⁽⁵⁹⁾

هذا الإقلاق أو العكس كما تصوره المؤلف نتيجة لأن الحدث أثناء عرض الملك لير لكن الحدث يقدم ما لا يراه الجمهور (أي جمهور الملك لير) إنما يقدم عالم الفرقة المسرحية من داخل كواليس العرض وبذلك يكون للعرض الداخلي جمهوره الخاص المتخيل بينما للعرض الآخر الذي يتم فعليا وهو عرض عالم الممثلين جمهوره الفعلي، وهذا الجمهور الذي يحضر عرض ميكولوش "منافاة العقل" وهذا العرض الداخلي يقوم على مسرحية شكسبير الملك لير لكن الحدث الدرامي يبدأ بعد مرور الفصل وأثناء الاستراحة استعدادا للفصل الثاني من الملك لير. حيث بداية الجنون، ولذلك فإن ربط تلك البداية بمسرحية شكسبير يؤكد على الحالة النفسية التي أراد المؤلف تأكيدها وكذلك تأكيد

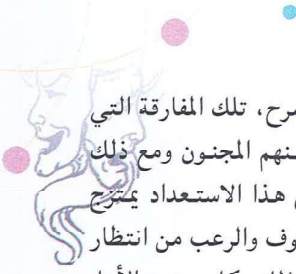
كفرصة للتعرف على رؤية جديدة لتقديم عمل بريخت، فإن علمهم بالخبر لم يشنهم عن الحضور، لكن ظل الحادث على ما يبدو في ذاكرة هوباي ميكولوش رغم عدم تفجير المسرح فكانت مسرحية منافاة العقل (أمر... شيء يتكتك هنا) Greto Quia Absurdum.

لير في منافاة العقل:

تدور مسرحية المجري هوباي ميكولوش كما حدثت في الواقع في الستينيات، حيث تدور أحداث المسرحية داخل مسرح وعبر فرقة مسرحية تعرض الملك لير وليس الإنسان الطيب، فقد استبدل ميكولوش مسرحية لير بمسرحية الإنسان الطيب لبريخت التي كانت تعرض في الواقعة الحقيقية، فقد علمت الفرقة بأن هناك عملا إرهابيا لتفجير المسرح، ومع ذلك فإن الفرقة تعرض عرضها بل وتصر على ذلك إلا أن النص يبنى على مفارقة يجهلها الجمهور؛ فأعضاء الفرقة يعلمون بينما الجمهور لا يعلم، ومع ذلك يظل علم الفرقة هاجسا يطاردهم جميعا سواء وهم على المسرح أو وهم في فترة الاستراحة بين الفصول، وبذلك يقدم ميكولوش مسرحيته عبر أسلوب بيرانديللو المسرح داخل مسرح أو كما قدمه شكسبير في مسرحية هاملت عبر الفرقة المسرحية لكن ميكولوش أقرب لمفاهيم بيرانديللو رغم أنه لا يعيد تصوير أو تشخيص الواقع بل يجعل هناك تزامنا فمسرديات بيرانديللو تبدو معقدة خاصة التي تعتمد على المسرح داخل مسرح "لأنها تلعب الفعل نفسه على مستويات متعددة ومتزامنة"⁽⁵⁷⁾.

غير أن بيرانديللو يعيد تمثيل الحادثة نفسها أما ميكولوش فيعتمد على التزامن بين حدث المسرحية والواقع فهو يقدم واقع الفرقة داخل المسرح بل وينقلنا أحيانا إلى خارجه حيث زوجة المجنون التي تداوم على الاتصال به ليصله بالعالم الخارجي، ثم عالم المسرح وهو عالم الوهم والتمثيل فهل كان ميكولوش يسعى للمقابلة بين عالم الواقع وعالم الوهم، بين الحقيقة والتمثيل؟ يمكن لنا الإجابة على ذلك بتتبع أحداث المسرحية عبر خطابها وبنيتها وشخصياتها.





هذه الزوجة تصل معلومة تفجير المسرح، تلك المفارقة التي لم يكن يعلمها أفراد المسرحية ومنهم المجنون ومع ذلك يستمر الجميع في الاستعداد، لكن هذا الاستعداد ينتج بالحالة النفسية للشخصيات حالة الخوف والرعب من انتظار التفجير، لكن تظل النقاشات حول ذلك، كل يحدوه الأمل في عدم وقوع الانفجار باستثناء لير والمجنون.

لير:

هذا هو بالضبط، اهدأوا.. آلة جهنمية من الجحيم، والبقية آتية، كلما سمعنا عن الجحيم أكثر فأكثر، فآلة جهنمية في بنك وأخرى في مكاتب البريد، وآلة ثالثة في الطائرات، كلما سمعنا عن هذا الجحيم فإننا لا نصدق أنهم سوف يفجرونا أيضا" (62).

تشبه هذه المناقشات مناقشات وحوارات العيب خاصة في مسرحية "في انتظار جودو" فالحدث الرئيسي في المسرحيتين يدور حول انتظار القادم من الخارج الذي لا يأتي، وبذلك تكون مسرحية الملك لير مجرد نقطة ارتكاز وتوزيع أدوار فقط، رغم أن بداية الحدث من لحظة الجنون عند ميكلوش له دلالات تشير إلى الربط بين العقل ومنافاة العقل وهو ما يجعل الحوارات تدور حول المنطق العقلي الذي لا يستوعب أسباب التفجير ويتم الربط بين التفجير والنقد، باعتبار أن كل منهما يعبر عن فكرة، ولذلك فإن التفجير ليس له أسباب إلا كونه نقدا للفكر الذي يقدمونه. ويكون الممثلون ضحايا لتبني فكر شكسبير الذي اعتبروه يثير هؤلاء المجهولين. وفي الوقت ذاته يتم استخدام أسلوب التهكم والسخرية عبر التوريات والتضاد، خاصة عندما يصل المخرج ليخبرهم أنه اتصل بالشرطة لأن مجموعة من الجمهور تقوم بسلوكيات غير مسرحية مثل إلقاء اللب وبعض المهمات، بينما يتحدث الآخرون عن التفجير ويستخدم كل طرف معنى للتفجير فالمخرج ينتظر تفجير مفاجأة بينما الممثلون ينتظرون تفجيرا فعليا، ويبني هذا الموقف على مفارقة درامية تقوم على جهل المخرج بمعلومة تفجير المسرح.

هذا الحوار العيبي الذي يشبه حوارا في انتظار جودو الذي يقوم على ألا شيء يحدث. هذا الحوار/ الحدث

الحدث فالكل يكاد يجن خوفا مما سيحدث وهي كما يذكرها المشهد "سأفعل أشياء... لا أعرفها تماما.. لكنها سترهب، ستروع الأرض، لأنها الحقيقة" (60). فالمؤلف يحيل جمهوره إلى لحظة جنون لير وتساؤلاته وهي التساؤلات نفسها للممثلين الفعليين الذين ينتظرون الموت. إن العنصر المشترك بين اللحظة المتخيلة واللحظة الواقعية هي عدم استيعاب العقل لما يحدث أو سوف يحدث وكلاهما يؤدي إلى الجنون.

وفي نهاية الحدث وبنيته تحدث التقاطعات ما بين التمثيل والواقع أي بين الحقيقة والوهم حيث وجود شخصيات أخرى غير الممثلين مثل مدير المسرح ورجل المطافئ، لكنه حوار يعبر عن حالة التوتر الدرامي حيث يعبر عن كثرة الإرهاب والتفجير.

رجل المطافئ:

(ينظر في كتابه) سيدي أنت ماذا تنتظر من الشباب إذا كان الكبار مثالا سيئا أمامهم؟ في هذا الشهر كانت عندنا جريمة تحويل مسار طائرتين، سرقة قطار بالسطو، ثلاث حالات سطو على بنوك، سرقة منازل سفراء أجانب.. فجرو... (61).

فالمؤلف يجعل الممثلين يعيشون لحظة انتظار الانفجار والممثل/ رجل المطافئ الذي يمثل اللحظة الواقعية يذكر الانفجارات والعمليات الإرهابية، عندها يمتزج ذلك الواقع مع الحدث مع الممثلين الذين يؤدون الملك لير ليخرجون عن عالم التمثيل إلى عالم الواقع خاصة العالم الخارجي حيث ينتظرون المجهولين القادمين من أجل التفجير. ويصبح العالم الخارجي هو من يأتي منه هؤلاء المنتظرين، إلا أن هناك خطأ آخر يصل عالم الممثلين في كواليسهم بالعالم الخارجي، وهو خط زوجة ممثل شخصية المجنون التي ظلت تنتظره في الفندق، لتبقى هي وسيلة تواصلهم بالعالم الخارجي عبر التليفون.

والمجنون هنا يعادل شخصية البهلول عند شكسبير فهو شخصية ساخرة تتكلم بالحكم ولديه وعي كبير لكنه كما هو حال البهلول أكثر عقلا من الآخرين. عن طريق



التفجير المتوقع للمسرح، ثم يتصاعد الحدث نتيجة لسماع أصوات التكتكة (تك- تك) وبذلك تبدو مسرحية ميكلوش، وقد استبعدت من مسرحية شكسبير خط جلوستر وأولاده، وهو الخط الدرامي الموازي عند شكسبير لعقوق ابنتي لير حيث استعاض ميكلوش عن عقوق أولاد جلوستر بخط الفرقة الذي يمثل بالنسبة للير ميكلوش الحالة النفسية نفسها التي تعيشها الفرقة، وهكذا يكون تركيز ميكلوش على تطور الصراع النفسي سواء للير في المسرحية الداخلية أو للفرقة في واقعها. ولذلك فاختيار مشهد العاصفة هو تأكيد على التطور من شبه الجنون إلى الوعي والسخط؛ ذلك ما يؤكد على منفاة العقل، باعتبار أن السؤال الرئيسي هو لماذا يفعل الإرهابيون ذلك؟ وهو سؤال بلا إجابة منطقية، ويعادل في الوقت نفسه الأفعال غير المنطقية التي أخافت بنات لير منه بل وأفعال لير نفسه التي يعرفها الجمهور أو ما يتذكره من نص شكسبير حيث يقوم ذلك على وعي الجمهور بنص شكسبير وهو ما افترضه ميكلوش وما يطلق عليه روجر بيوملي R.Byomley جنس التذكر Grene of Remember "ترتكز هذه المحاولات إلى جمهور لديه الرغبة والإدراك ويحدوه الحنين إلى النصوص الكلاسيكية، لكن هذا الجمهور ذاته ينجذب إلى الحديث لما ينطوي عليه من تجديد وترميم هذا النص"⁽⁶⁵⁾. وإن كنت أرى أن المتفرج يتخطى حدود الحنين مستعينا بالتذكر، وكذلك الانجذاب إلى حالة من التفكير والمقارنة بينما استقر في وعيه ومعرفته وبين ما يحدث ليعين بذلك عملية التلقي ويتلقى النص على حالته الجديدة وبنائه حتى يصل إلى المعنى الجديد. وهو ما أراده ميكلوش؛ ربط بعض أحداث شكسبير المستدعاة بالعالم الواقعي للفرقة لكنه بأسلوب تهكمي وعن طريق المصادفة تكتشف زوجة ناتهاش التي كانت وسط الجمهور مصدر الصوت أي موضع القنبلة، والمفارقة الساخرة تأتي لكون الشنطة تخص رجل المطافئ الموكل له حمايتهم.

لير:

.... إننا أمام عجوز قبيح في طريقه إلى المعاش،
أراد تفجيرنا ببيروقراطيته البشعة، بتفكيره القديم
البالي"⁽⁶⁶⁾.

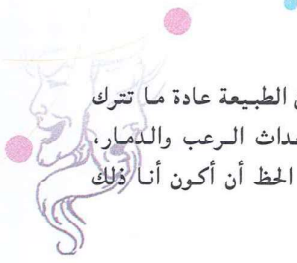
يتحول لمجرد سماع إحدى الممثلات "هنا شيء يتكتك" هذه اللحظة تحول الحدث إلى لحظة درامية متوترة باعتبار أن التفجير يقترب، ولذلك فإن الممثلين يبحثون عن إنقاذ الجمهور بما له من رمزية خاصة أنهم يرون أنه جمهور الشباب بما يشير إلى المستقبل، فالرغبة الدرامية للممثلين هي إنقاذ المستقبل، لذلك فإن لوحة بداية الفصل الثالث، وهو فصل العاصفة عند شكسبير قد كتب عليها "اتركوا العرض إرسال الجماهير إلى بيوتها"⁽⁶³⁾. هذه مرحلة جديدة في تطور الحدث حيث يشتبك الموقف الدرامي المتوتر والمتصاعد للفرقة مع الموقف الدرامي المتصاعد لمسرحية شكسبير حيث مشهد العاصفة، وهو مشهد قمة الصراع يصل فيه لير شكسبير إلى الوعي والعجز معا، لذلك يطالب الطبيعة بالغضب، أي أنه يبحث عن وسيلة مساعدة قدرية.

لير:

تحركي يا رياح، تحركي ثوري، اغضبي، العاصفة
(يتجه ناحية الجمهور ثم في همس سري يقول) أنا
أيضا أسمع تكتكة، تك تك (يتجه ناحية الجمهور
المعكوس مكملا حوار الشعري) أيتها السحب
اسقطي حتى تلامسي القلعة، وتغرفي دوائر اتجاه
الريح"⁽⁶⁴⁾.

هذا المزج ما بين الواقع والتمثيل، أي ما بين الحقيقة والخيال هو توضيح للتساؤلات عن لجوء ميكلوش إلى لير شكسبير، فقد استخلص ميكلوش من شكسبير خطوطه الرئيسية لذلك اعتمد على خط لير وبناته فقط، لكن لم يتوقف عما فعله لير نفسه في البداية، بل بدأ بعد مرحلة التقسيم والانقلاب على لير من بناته، بحيث أصبح خط مسرحية شكسبير يعتمد على قفزات تحدد بنية مسرحية ميكلوش هذه القفزات تتمثل بداية الصراع النفسي داخل لير الذي يصل به إلى الجنون. فالمرحلة الأولى عند ميكلوش هي الجنون أو شبه الجنون ثم يتطور الأمر بالوعي في مشهد العاصفة الذي يصب فيه لير غضبه على بناته ويستنجد بالطبيعة لمساعدته. يتداخل ذلك مع خط الفرقة التي بدأت بلحظات التوتر نتيجة خبر





القتلة في الضباب.. يبدو أن الطبيعة عادة ما تترك شاهداً على الأحداث.. أحداث الرعب والدمار، والعجائب أيضاً من حسن الحظ أن أكون أنا ذلك الشاهد على الأحداث" (68).

هذا الشاهد هو من سيروي ما وقع أو يشهد عليه، ولذلك فإن تأكيد ميكولوش على استمرار الحياة يتم عبر أسلوب التكرار حيث يسمع مرة أخرى أصوات التكتكة، وهو تأكيد على استمرار الصراع.

إن ميكولوش يقدم فكره ليس استناداً إلى مسرحية الملك لير بل استناداً إلى أعمال شكسبير المأساوية التي تشهد جميعها حروبا ودمارا قد يكون معظمها بلا معنى، بل لأخطاء أو أطماع لبشر أو حتى أقدار كتبت عليهم.

فخطاب ميكولوش ورؤيته للعالم ينبع من الفكر الشكسبييري نفسه، وإن كان ميكولوش يقدمه من خلال رؤيته على أنه ينافي العقل لكنه يتفق مع رأي برادلي في أعمال شكسبير وخاصة الملك لير التي يراها برادلي "أنه يجعلنا نحس أن هذه الدنيا هي إلى هذه اللحظة على الأقل نظام معقول، وأن الناموس الساري فيها ليس ناموس العدالة التناسبية، بل ناموس الارتباط الوثيق بين الفعل ونتيجته، إنها بهذا الوضع دنيا تراجيديات شكسبير" (69).

ففعل الملك لير عند شكسبير واضح، لكن تغير الواقع عند ميكولوش الذي تحول فيه لتساؤلات عقلية عن أفعال تبدو بالنسبة للجميع أفعالا مجانية، أصبحت تؤدي في النهاية إلى التراجيديات الشكسبييرية نفسها وتدمر العالم، لذلك يحث ميكولوش في خطابه ليس على الفعل بل على أسبابه، لكنه وبطريقة المسرح المعاصر يترك المجال لما يعرف بموت المؤلف أو بنظريات التلقي التي تجعل من المتفرج باحثاً عن المعنى، لكن في الوقت نفسه يستخدم أسلوباً مغايراً، فهو لا يوجه جمهوره ولكن عبر تحريك وعيه بعنوانه المستفهم لتلقيه (منافاة العقل) للبحث عما ينافي العقل ليكتشف الجمهور أنه مطالب بالبحث عن سبب الفعل وليس عن الفعل والفاعل. إنه أسلوب يشبه أسلوب بريخت الذي يسعى لإيقاظ عقل المتفرج، وهذا

لنصل لمرحلة جديدة من مراحل منافاة العقل، فليس من المنطقي أن يكون المفجر هو الحارس، ولكن تبقى الشنطة مشكلة يجب التخلص منها لإنقاذ الجميع فيتم إلقاؤها حتى تصل كما يقول لير في يد الفلاح.

لير:

الآن شاهدتم العاصفة.. الفلاح ذو البشرة البنية شجاعاً وبين يديه الرعد، ومصدر التفجير" (67).

تلك الإشارات لها دلالاتها فالفلاح البسيط أصبح في يده مصدر التفجير، بما يعني أن ميكولوش يبحث عن أسباب عقلية للتفجير الذي قد يأتي بسبب وجود القنبلة في يد المظلوم البسيط، إنه الفلاح الذي شاهدناه من قبل عند إدوارد بوند يعاني من الظلم، لكنه عند ميكولوش قد يكون المنقذ، وكما يرى المخرج عند ميكولوش أن هذا هو فكر شكسبير أو مضمونه، فإن الشنطة تصبح مع المجنون/الفلاح المقهور وبالفعل تسقط الشنطة فجأة ليحدث الانفجار، وهو ما يؤكد على تطور البنية عند ميكولوش بطريقة بنية شكسبير نفسها حيث تأتي النهاية بعد العاصفة وإن كانت عاصفة شكسبير مبكرة واستمرت بعدها الأحداث حتى أدرك لير الخطأ الذي سقط فيه وتسبب فيما وصل له وأسرته. والعاصفة كما رآها المخرج عند ميكولوش تعادل التفجير لذلك فإذا كان الرعد هو وسيلة شكسبير للقنبلة هي وسيلة ميكولوش.

أما المجنون عند ميكولوش فهو المقهور غير المرئي الذي أصبح قنبلة موقوتة، ولذلك فإن سقوط القنبلة بطريقة غير مفهومة أو غامضة تؤدي في كل الأحوال إلى الانفجار لتأتي النهاية المأساوية، لكن ميكولوش يجعل من هذا التفكير الغامض أسلوباً ملتبساً كما هو الحال في الغموض في ما بعد الحداثة للمتفرج/ المتلقي لا يستطيع فهم هل حدث التفجير في المسرحية الداخلية أم في الواقع تم تفجير المسرح، رغم أن هناك مشهداً ثانياً مكملًا لكنه يقوم على ذلك الغموض حيث يكون الناجي الوحيد هو الملحن الذي يرى أنه لا يصدق نجاحه.

الملحن:

.... فقد نجوت من ضحايا ريتشارد الثالث، اختفى



شخصية البهلول مع شخصية الفلاح باعتباريات طبقية الأمر الذي جعل دلالات المزج تؤكد على أن الخطر يأتي من هؤلاء المهمشين. وتلك النقطة يتشابه فيها ميكلوش مع بوند الذي حذر في مسرحيته من طبقة العامة والفقراء. وإن كان الهدف عند كليهما مختلفاً؛ فعند بوند هو هدف سياسي بينما عند ميكلوش هدف اجتماعي، لذلك فإن شخصيات ميكلوش جاءت بلا تاريخ تقريباً، فليس هناك أي معلومات عن ماضي الشخصيات أو تاريخها أو حتى وضعها. إنها شخصيات مستسلمة تشبه شخصيات سارتر في المسرح الوجودي وكأنها قُذِف بها إلى المجحيم حتى إن المجحيم هو الآخرون، والآخرون هم المجهولون الذين سيقومون بالتفجير. ولذلك فإن شخصيات ميكلوش باستثناء المجنون تعيش اللحظة النفسية، فهي شخصيات داخلها صراع نفسي وخوف من المفجر القادم المجهول.

ليز "بروفة جنرال" وما بعد الحداثة:

في النسخة العربية المصرية التي تستلهم مسرحية لير لشكسبير يقوم المؤلف سامح مهران بجعل مصدره لير أثناء إجراء البروفة النهائية لعرض لير شكسبير، وفي ذلك يتشابه مع ميكلوش في استدعاء الشخصيات الشكسبيرية، لكن الاختلاف أن مهران جعلها أثناء البروفة بينما ميكلوش جعل شخصياته أثناء الاستراحة وداخل الكواليس، وفي كلتا الحالتين يتمكن الكاتبان من إضافة أحداث عبر الشخصيات المزدوجة التي تجمع ما بين ذات الممثل والشخصية التي يؤديها.

ومع ذلك فإن مهران رؤيته التي تجمع ما بين الاجتماعي والسياسي. لكن تلك الرؤية تنتج عبر التفسير والتأويل، خاصة وأنه يسعى إلى أسلوب التهكم والسخرية لإشاعة الكوميديا لكن الكوميديا ليست هي الهدف الأساسي، بل هي ستار يسعى من خلاله للتغلغل وإدراك رؤيته والتي تبدو في اللحظات الأولى غامضة أو مبهجة، وذلك بسبب التكنيك الذي يستخدمه عبر تقنيات ما بعد الحداثة وأهمها فكرة الغموض والمراوغة.

الإيقاظ عند ميكلوش هو الذي يجعل متلقيه يبحث عما وراء الفعل ليكتشف واقعه من أجل تفادي ذلك الدمار.

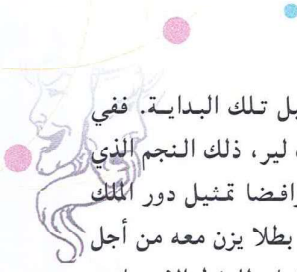
إن ما قدمه ميكلوش يختلف عن بوند لكنه في الوقت ذاته يشترك معه، فقد قدم بوند المسرحية بأسلوب سياسي يتعلق بالصراع على السلطة التي تنعكس على البسطاء ولكن حتى الأخيار يتحولون فيما بعد للاستبداد نفسه. أما ميكلوش فيقدم عالماً يبدو مبهماً يستخدم فيه فرقة التمثيل والجمهور لتشكيل ذلك العالم، بينما الرجل الوحيد الذي كُلف بالأمن وليس بالمشاهدة هو مصدر الخطر، أي أن المهمش هو مصدر الدمار القادم ما لم يتم استيعابه داخل المجتمع والنظر إليه، وهو ما يتأكد حينما يكون الناجي الوحيد في النهاية هو الملقن.

شخصيات ميكلوش والتدوير:

اتخذ ميكلوش أسلوباً مخالفاً لأسلوب بوند في تصوير الشخصيات فقد ارتكز ميكلوش على شخصيات شكسبير بالأسماء فقط لكنه لم يلتزم بصفاتها حيث نجد شخصيات بنات لير وهي تظهر فقط في الكواليس بشخصياتها كممثلات، ودون اهتمام من ميكلوش بتصويرها أو تحديد ملامح لها، وهو الحال نفسه في شخصية لير إلى حد ما، وبذلك يكون ميكلوش قد اعتمد على الشخصيات الجاهزة ومعتمداً على ذاكرة المتفرج بل إن شخصيات البنات غير مؤثرة كما أن حواراتها يمكن لأي شخصية القيام بها.

أما شخصية لير فإنها تعتمد على طبيعتها عند شكسبير بداية من وصولها إلى الجنون كما هو الحال عند شكسبير، وهذا الجنون نتاج لعدم استيعابه أفعال بناته ثم عند ميكلوش لعدم استيعابه لمبررات التفجير، ولذلك فليز ومعه المجنون هما الشخصيتان الوحيدتان الجامعتان لحوارات من شكسبير وحوارات جديدة، ومع ذلك فإن المجنون هو الشخصية الأبرز التي تعادل البهلول، وقد ركز ميكلوش على ما يظهره كما هو الحال عند شكسبير بالحكيم والشخصية المناقضة للير لكن ميكلوش مزج





معلومات عن الحدث أو ما وقع قبل تلك البداية. ففي الوقت نفسه نتعرف على ممثل الملك لير، ذلك النجم الذي يتشرب ويقدم طلباته إلى المخرج رافضا تمثيل دور الملك دون وجود بهلول، بينما المخرج يريد بطلا يزن معه من أجل متطلبات السوق الفني، ذلك هو المفتاح للخط الاجتماعي النقدي الذي ينتقد فيه مهران الساحة الفنية باعتبارها جزءاً من الساحة الاجتماعية منطلقاً من أن المسرح هو مرآة للواقع. ومهران يستخدم تقنية السيناريو لبناء الحدث الدرامي، لذلك نجد الحدث يأخذ شكل اللقطات المتتابعة التي تبدو وكأنها رتبت عن طريق المونتاج، فالمشاهد عبارة عن لقطات قصيرة، لقطة تجمع كورديليا والمخرج، ثم أخرى تجمع المخرج بلير وثلاثة تجمع جونريل وريجن وكل منهم له أحلامه لذلك فأحلام جونريل وريجن يتم طرحها.

جونريل:

نفسى أعمل مشروع فراخ..

سرجنت:

أنا شايقة السيراميك شغال أوي اليومين دول"(73).

ورغم مشروعية الأحلام إلا أنهما كممثلات يبحثن عن المال والسلطة، كما هو الحال عند بنات لير فالشخصيات المعاصرة تريد أن تكون سيدات أعمال لها سلطة وسطوة، وكذلك يمتلكن المال. فهن وجه آخر من وجود بنات لير في الزمن الماضي وكأن مهران يقدم لنا وجوها من الزمن الحاضر تتشابه مع وجوه الزمن الماضي.

ذلك ما يتأكد بصورة أكبر حينما تصرح ابتداء برغبتها في تحول مشروعيتها عبر لير. وبذلك يمزج مهران ما بين الواقع والتمثيل وما بين الماضي والحاضر باعتبار أن لير هو السلطة والمصدر الغني. فهل هذا لير الشخصية أم لير الممثل؟ إن مهران يمزج ما بين الشخصيتين ليثير الغموض أحيانا، لكنه في الحقيقة وسيلة لإيقاظ الجمهور بسبب حيرته في التمييز بين الواقع والتمثيل. والأهم أن مهران رغم أنه يبني عمله بأسلوب ما بعد حداشي إلا أنه في الوقت ذاته يتبع الأسلوب التقليدي الكلاسيكي في عملية السرد أو بناء الأحداث. فكما رأينا يستخدم

ويرى أمين العيوطي أن مهران "ينسج عمله المسرحي الحديث لا على أساس جزء من المسرحية القديمة، بل على أساس العمل كله؛ فهو يحتفظ بالشخصيات الأساسية كلها: الملك وبناته الثلاثة والتيمة الأساسية التي تجمعهم وهي عقوق الأبناء، لكنه يستبدل الشخصيات الثانوية بشخصيات من العالم المعاصر، هي شخصية المخرج، وهو ما يتفق مع طبيعة المسرحية بصفتها بروفة جنرال"(70).

أنفق أن مهران بالفعل احتفظ بالشخصيات الرئيسية من شكسبير لكنها ليست لير وبناته فقط بل هناك المجنون، لكن لا أنفق في استبداله شخصية ثانوية بشخصية المخرج، لأن دور المخرج في المسرحية ذاتها مختلف تماما عن أي شخصية شكسبيرية وجاء فقط بسبب لجوء مهران إلى البروفة. كما أختلف في أن مهران احتفظ بتيمة عقوق الأبناء وذلك لأن موضوع مهران يختلف عن موضوع شكسبير رغم أنه يحتفظ بخطوط أساسية من شكسبير.

يبدأ مهران مسرحيته زمنيا في الزمن المعاصر حيث تقوم فرقة ما بإجراء بروفة على مسرحية شكسبير، لذلك لا يقوم مهران بتحديد مكان الحدث، فهو لا يحتاج إلى ذلك فقد قام العنوان ذاته بالإشارة إلى أن المكان هو أحد المسارح.

وتبدأ المسرحية بقرار كورديليا "أنا قررت أستشيخ"(71). هذا القرار الصادر عن شخصية لا نعرفها في البداية وهي الممثلة التي تقوم بدور كورديليا فيما بعد، إنه قرار له أسبابه كما ترى هي. هو قرار يعود إلى طبيعة الحياة ومتطلباتها، خاصة أنها شخصية صريحة أو كما تقول هي عن نفسها "..... بأقول للأعور في عينه إنت أعور"(72).

وبذلك يمهد المؤلف للتشابه بين شخصية كورديليا وشخصية الممثلة، وذلك في مرحلة البداية التي نتعرف فيها على طبيعة الشخصيات وشبكة العلاقات وعلى



مثملا فعل في البداية بطرح قضايا جديدة يناقشها ليرز الفساد في المجتمع فقد خرج من فساد منظومة الفن والعلاقات العائلية إلى مدى أوسع حينما يناقش موضوعات القروض واستغلال أراضي الدولة لكن مهرا دائما يراوغ في بناء الحدث بحيث يسعى إلى البعد عن التصاعد المنطقي، لكنه في الواقع يخفيه فقط، فهناك تصاعدان دراميان الأول عبر التراكم وهو الأوضح والثاني مخفي لكنه يلاحظ إذا ما أمعنا التحليل التتابعي للأحداث عبر نقطة البداية التي تبدأ بالبروفة وهو ما يؤكد أن ذلك الخط التقليدي يرتبط بعالم الممثلين وواقعهم داخل البروفة.

لكن مهرا يمزج تلك العوالم ويجعل كل خط منها له موضوعه لكنهم جميعا يرتبطون بمفهوم السلطة وعلاقتهم بها. لذلك فإن التفسير النهائي يعود إلى قدرة المتلقي على الربط بين الموضوعات المتعددة وفكرتها الرئيسية، حتى إن الملك لير قد يمثل مرحلة من مراحل مصر. الأمر الذي يحول المسرحية إلى مسرحية سياسية، فالملك لير كما يصوره مهرا في علاقته كمثل بالمثلات معه، وهو ما يشير إلى فسادته وإلى تعامل الممثلات معه رغبة في الحصول على أمواله، وبالتالي يكون خط الفن مجرد تكتة ينطلق منها ليصور رؤيته للعالم عموما، وعندما يصل مهرا إلى فساد السلطة المجتمعية ينتقل إلى لير شكسبير، هذا الانتقال الذي يبدأ بعد مرحلة أولى في عمله، وبعد عرض حالة الفساد الأولى، ليستغل جزء من مسرحية شكسبير، وهو بداية مسرحية لير الذي يجمع بناته ليقسم عليهم المملكة، والمؤلف يمزج بين مجتمع الفنانين الممثلين للمجتمع الأكبر وبين مجتمع لير شكسبير. ولذلك يستخدم مضمون لير شكسبير باللغة العامة لتأكيد فساد السلطة.

لير:

تلقوني قولوا إني جميل ورائع معنديش مانع أسمع كمان وكمان، أنا كل حاجة هنا أنا الإضاءة كل ده بقى ليا لوحدي، أنا بلا منازع.... (75).

هذا هو معنى لير شكسبير لكنه يعتمد على

المشاهد القصيرة المتتابعة ويمزج ما بين شخصيات وأحداث الحاضر والماضي. إلا أنه على المستوى السردي يقدم تنابعا منطقيا، فالشخصيات لديها أحلام ومشاريع تريد تحقيقها خاصة جونريل وريجن ووسيلتهما هي ثراء لير. لكن هناك عقبة تقف أمامهما وهي بخل لير الذي لن يخرج مليما أحمر حسب قولهما.

وزيادة في الالتباس يقدم مهرا لير في البروفة في علاقته ببناته بل وزوجته التي استحدثها وجعلها عاجزة تتحرك على كرسي وليس لديها سوى رغبة الاستحمام، وهي وسيلة لمعرفة المزيد عن لير وبناته في مستوى آخر، وهو مستوى التمثيل حيث تتداخل المستويات فالمستوى الأولي كان واقع الممثلين والمستوى الثاني تمثيلي، ويصل الأمر إلى المزج بين المستويين، لذلك نجد لير/ الممثل ينظر إلى كورديليا نظرة مغايرة لنظرة الأب.

لير:

البت طابت، طلبت الأكال.

سرجن:

إنت لسه مفهمتيش، عينيه منها يا حبيبتى

جونريل:

مش هو لوحده (74).

إذن ينطلق مهرا من التمثيل ليصل إلى الواقع ليقدم واقع مجموعة العرض باعتباره حالة من حالات واقع الفن. فالممثل/البطل/النجم وكذلك المخرج، كل منهما لديه سلطة يستغلها الأمر الذي يؤكد أن مهرا يركز على السلطة وليس عقوق الأبناء، ولذلك فالصراع يكون بين السلطة والأدنى منها، كما قد يكون عكسيا بمحاولة البعض من الأدنى التقرب إلى السلطة وهو ما يتم بين ريجن وجونريل ورغبتهما في التقرب إلى لير للحصول على المميزات نتيجة سلطته.

إلا أن الأمر عند مهرا لا يتوقف على ذلك، بل يتعداه إلى الخروج من الخاص إلى العام لا يتوقف؛ ذلك حينما يمزج بالطريقة السابقة نفسها موضوعات عامة



المثلة تفشل في الحفاظ على مكانتها حتى عندما تشتكي لمثل النقابة، لأن المصالح هي التي تغلب حيث يتم استقطاب ممثل النقابة ليعمل بالمرحبة، وهي محاولة لتأكيد فساد السلطة في المجتمع، بما يشير له ممثل النقابة من دلالات متعددة، فتكون النتيجة هي خروج كورديليا من عالم المسرح إلى عالم الواقع، وبذلك ودون تكلف ينتقل الحدث من المسرح كمكان خاص إلى الواقع العام كمكان أكثر عمومية. لتواجه كورديليا مصيرها دون عمل لتقع فريسة للمثقف. لكن قبل ذلك الوقوع تقع أحداث أخرى بعد خروج كورديليا لكنها أحداث تخص عالم الفرقة بقيادة المخرج ولير.

لكن الشخصية المؤثرة في الأحداث هي الزوجة المريضة التي لا تقول طوال المسرحية سوى "حموني.. حموني" لئلا يرى أن لير لا يعيرها أي اهتمام وأن من كانت تراعيها هي كورديليا وبغاياها يختلف الوضع، حيث يتلذذ لير بعذابها، وهذه الشخصية لها دلالتها السياسية التي تبدأ في الوضوح عندما يصل فجأة الضابط الذي تكون مهمته مساعدة لير في البحث عن كورديليا. فهي تمثل بالنسبة للير الممثل الرغبة تجاهها وتذكره بفشل سلطته، بينما على الجانب الآخر من الواقع تسعى ريجن وجونريل إلى تحقيق أهدافهما حتى ولو عن طريق ممثل النقابة أو المخرج أو الممثل لير، لكن ذلك يكشف طبقات المجتمع وعملية الصعود الطبقي أو التطلع، فالكل يسعى إلى الصعود طبقياً بما يؤكد الصعود السلطوي. ويكون لقاء كورديليا مع المثقف هو تأكيد لفشل وزيف المثقف، الأمر الذي ينتهي بسقوط كورديليا التي هربت من النص حتى لا تسقط فسقطت في الواقع.

بينما على الجانب الآخر ما زال الملك لير/الممثل ساقطاً في شهواته. بينما تختفي كورديليا عن مراقبة الضابط، هذا الغياب يشير الملك لير الذي يهين الضابط فيكون رد فعل الضابط هو الثورة عليه.

الضابط :

بتضرني علشان أخلصت لك بعد كل اللي عملته فينا، أخذت أرضنا وقلت ما جراش، قرطست أبويا

أسلوب السخرية من سلوكه كما أنه يجمع ما بين لير شكسبير والممثل ذاته، وبذلك يؤكد المؤلف على أن الملك لير يشبه الممثل، ليس رغبة في تأكيد التشابه ولكن في تحليل السلطة وعلاقتها بالآخر.

وعبر ذلك المزج الذي يعتمد على الالتباس فإن الحدث يتطور كما هو الحال عند شكسبير حيث تتملق ريجن وجونريل والدهما بينما ترفض كورديليا، وينجح المؤلف في جعل المتلقي حائراً، ومتسائلاً عن رفضت، هل هي كورديليا شكسبير أم كورديليا المثلة؟ لكن الحقيقة أن كورديليا المثلة فعلت ما فعلته كورديليا شكسبير، ولكل منهما دوافعها ومبرراتها المختلفة لكن النتيجة واحدة.

وبذلك فإن أحداث كل حالة تتصاعد في اللحظة نفسها، لذلك فإن رد فعل الممثل هو رد فعل لير شكسبير نفسه، فكلاهما يغضب على كورديليا لكن غضب الممثل لأنه لم يستطع إخضاع كورديليا لسلطته والنيل منها بعكس لير شكسبير الغاضب لعدم تملقها له ومشاركة شخص آخر له في حبها الأبوي، بينما الممثل نظرت إليه تخرج عن ذلك لأنه في الواقع ليس والدها، ولذلك يأتي رد فعله لتأكيد ذلك.

لير:

أنا أحسن من أي شاب، وبالفياجرا أقوى من أي شاب، ده ميزان الذهب. إنتي اللي اخترتي ولازم تدفعي قدام اختيارك.. أقسم بالليل والسحر إنه مافيش صلة تربطني بيكي وإنك من هنا ورايح هاتعيشي غريبة عن قلبي وعني" (76).

هذا المزج يؤكد رؤية مهران للمزج بين سلطة لير وسلطة النجم/ الممثل ورد فعلهما واحد رغم اختلاف الرغبات لكن النتيجة واحدة وهي خروج كورديليا من عالم وسلطة لير سواء لير الملك أو لير الممثل فعلى مستوى التمثيل يتم طرد كورديليا من العمل بالمرحبة، وعلى مستوى شكسبير تخرج كورديليا محرومة من ميراثها، بل ومن أسررتها. وكما هو الحال عند شكسبير فإن كورديليا



للمشاهد كما يحدث في التعريف البريختي، الأمر الذي يؤدي ليس إلى عملية كسر الإيهام عند بريخت بل إلى أن تكون مفتاحاً لفك شفرات النص حيث تصبح الأحداث وقد انتقلت إلى مرحلة العام، الوطن كاملاً وهي عملية يسعى المؤلف إلى الهروب من التركيز المباشر عليها لذلك تأتي كومضات سريعة لينتقل إلى ومضة أخرى، ويساعده في ذلك أسلوب البناء عبر المشاهد القصيرة المتداخلة، ولذلك ينتقل إلى الأحلام الطبقية، لكنها في الوقت ذاته ترتبط بالعالم الأساسي الذي بدأ به النص، لذلك نرى لير يحلم بأن يؤدي بطولة فيلم "The Woolf" وهو حلم أو أمنية ترتكز على رغبة السلطة في التوحش، وهي رغبة لير/الأب/ الممثل/ النجم، تلك الرغبة التي تؤكد تلونه وتوحشه حسب متطلبات الموقف، لذلك تكون رغبة لير/ الممثل التخلص من ممثل النقابة باعتبار أنه العقبة في طريقه، ذلك ما يحول الحدث إلى مستوى واقع الفرقة ولذلك فإن ابنتيه تظهران في ومضة سريعة للحديث عن مشكلة محتملة معه وهي مشكلة القروض.

جونريل:

هانعمل إيه لو لير طلب فلوس بأرباحها، ده فاكر إن فيه أرباح وإحنا لا اشتغلنا في سيراميك ولا فراخ..
سجنت:
ما هو مسيره يعرف إننا أكلناه الأونطة"⁽⁷⁹⁾.

هذا الأسلوب يؤكد أن المؤلف ينسج خطوطه المتوازية ليصبح لكل خط أو حدث درامي تصاعده وتوتره وتعقيده وذروته حتى وإن بدت أحداث متباعدة وغير متصلة، فالمؤلف يقدم موضوعاته الثلاث على مستوياته المختلفة في خط متصاعد لكنه في تقنية يجعلها تتقاطع بحيث لا تأتي أحداث كل مستوى متتالية، لكن المتلقي هو الذي يقوم بعملية التجميع وليس الترتيب. وذلك الأسلوب يتبعه حتى في المستوى الواحد مثال ما يحدث على مستوى الواقع عندما ينتقل من عقبة جونريل ويرجن وخوفهما من اكتشاف لير أنهما لم يقوما باستثمار ثم ينتقل إلى كورديليا الممثلة التي تسقط في حبائل المثقف، وفي هذا يستدعي بأسلوبه نفسه ما هو معروف في الذاكرة

وقلت ما جراش، شققت أمني، قلت ما جراش، لكن
تعمل بببي في الكام قيراط اللي فضلولي لأ،
الأرض هيه العرض. سامع ولا أعلي صوتي كمان..
أرضنا العطشانة نرويهما بدمانا..
لير:

إنت من الأحرار يا علي..⁽⁷⁷⁾

هذا التحول المفاجئ يؤكد على تحول النص عند مهران من الخاص إلى عام فإذا كان يرصد في البداية عالم الفرقة، فإنه يرصد الآن تحولات الواقع الاجتماعي والسياسي لمصر لندرك أن السلطة الفرقة وفي مسرحية شكسبير كانت سلطة ملكية ثارت عليها سلطة الجيش عبر الضابط وهو ما يتم عبر فك تلك الشفرات النصية التي تغلغت داخل النص، بأسلوب ساخر جعلها في البداية تبدو سطحية لكنها تبدأ في التكشف، لتكشف عن البنية العميقة أو عما يسمى بالنص الخفي وبذلك يتشكل المعنى كما هو عند لوسيان جولدمان "فيصبح قرين محاولة تحقيق وحدة الذات والموضوع مرتبطاً بالبحث عن دلالة موضوعية"⁽⁷⁸⁾.

حيث يتشكل المعنى عبر بحث المتلقي عن دلالات للعلامات المتعددة مثل الضابط والجيش وكذلك الألفاظ المستمدة من الأفلام وأن يسعى لربط كل ذلك مع أسلوب السخرية، حتي يصل إلى تكوين المعنى.

هذا العمق في المعنى يتم بأسلوب السخرية واستدعاء المخزون الفكري والثقافي والفني لدى المتلقي عبر استخدام جمل محفوظة ومشهورة لدى المتفرج من أعمال فنية قديمة، مثل أرضنا العطشانة، وثورة من غير إنجي لا حاتقوم ولا حاطلع عليها نهار، ويحيا سعد.... هذا الأسلوب المعروف في أعمال ما بعد الحداثة معتمداً على الحنين للماضي من جهة وأساليب المزج والسخرية والتنافر من جهة أخرى.

هذه الاقتباسات المستدعاة رغم أنها تبدو مجرد قفشات مضحكة وساخرة إلا أنها تقوم بعملية فصل





عندما يخرج مجموعة من داخل البراميل يتم القبض على لير ثم يتم إذاعة بيان الثورة. "اجتازت البلاد في الفترة الأخيرة مرحلة من الفساد والرشوة والمحسوبية وأصبح يحكمنا إما جاهل أو " (80).

هذه الإشارات والدلالات التي تأخذ المتلقي إلى عالم الماضي توجه المتلقي إلى طريقة الوصول إلى الخطاب. فمع أن بيان الثورة يأتي في مرحلة تلي مرحلة الانفتاح، وهو مرحلة تالية وليست سابقة إلا أن البيان يجبر المتلقي على ضرورة ترتيب الأحداث وفك الشفرات التي تبدأ في الأساس بالشخصية الأساسية/ البطل/ الملك لير والتي تصبح علامة دالة من السلطة المطلقة إلى سلطة الحاكم.

ويربطها مع ما طرحه المؤلف طوال الأحداث في شذرات متتالية بدت وقتها مجانية أو قنفشات ساخرة، يتم الوصول إلى الخطاب فمثلا موضوع القروض، وموضوع ضياع كورديليا النقية التي باتت رمزا لمصر، وهو ميراث مصري خاصة في الستينيات وأشهرها شخصية بهية ثم في ربط تلك الشذرات الدالة مع العاصفة التي لم تصبح عاصفة شكسبير بل هي عواصف متعددة في أزمان متعددة من تاريخ مصر وأهم تلك العواصف هو سقوط السلطة خاصة في تغييرها للنظام كله بسقوط الملك.

لكن تبقى رؤية المؤلف التي أسقط بها الحكم الملكي، رؤية مثيرة للجدل خاصة عندما يستدعي علامة دالة في التراث والوجدان الشعبي وهي رجال قاسم اللص المختبئ في القدر في حكاية "علي بابا والأربعين حرامي". وليكونوا هم ومعهم المثقف من يخلعون الملك ومع ذلك يظل الخطاب السياسي واضحا، بل يصل إلى أن النص يشير إلى تحليل لمرحلة من تاريخ مصر الحديث، فككها وفضح من وجهة نظره سلبيات كل مرحلة عبر أسلوب ساخر يكشف المأساة. يتكئ فيها على شخصيات لير شكسبير وبعض خطوطها الرئيسية وعلى العاصفة لكنها يؤلفها بأسلوبه لتكون نقطة انطلاق لتحليل وتأويل العلامات داخل نسق النص للوصول إلى خطاب سياسي. يبنى مهران

لدى المتلقي يستدعي فيلم أو شخصية إيرما لادوس.

وبذلك فإن المؤلف يقدم مستوى الواقع المشابه لأحداث ونتائج لير شكسبير؛ فالابنتان استغلتا الأب الذي فقد ثروته بينما ضاعت كورديليا، وبذلك تكون الفرصة متاحة لتوظيف خطة العاصفة إلا أن دلالات العاصفة تتخذ أبعادا عديدة، هذه الأبعاد ترتبط ارتباطا وثيقا بتراكم العديد من الإشارات المتعددة السابقة، وعبر قراءة ذلك النسق نصل إلى تحديد المعنى والهدف، وهو الذي يكتمل بهروب جونريل وريجن ثم انتحار كورديليا وضياح لير وظهور ما يشبه عصابة قاسم في علي بابا، ثم إذاعة بيان ثورة يوليوس وهو بيان يحفظه المتلقي.

خطاب مهران وتنويعات شكسبير:

إن مهران لا يقدم خطابا مباشرا، لكنه يترك أمر التأويل للمتلقي، عبر تجميعية (أي المتلقي) للإشارات التي تتناثر خلال الأحداث التي تخفي خلالها في بروفة لير وفي شخصياتها وبذلك فإن حصر المؤلف للإشارات داخل ذلك النسق وعملية تجميعها لتحديد النسق العام هي الوسيلة للوصول إلى الخطاب حتى وإن كانت العلامات مراوغة.

وهو في ذلك يعتمد على إشارات متتالية متراكمة سواء عبر مجموعة من الأفلام والأغاني القديمة أو حتى الأحداث والمواقف أو الإطار العام للير شكسبير القائم على السلطة لذلك تبدأ مرحلة فك شفرات النص وخطابه في مرحلة متأخرة خاصة على مستوى الواقع الذي فككه وحلله راصدا مساوئ ذلك الواقع وفساد سلطاته المتعددة التي أشرنا إليها من قبل حتى نصل إلى ربط إشارات مرحلة الاستثمار والقروض وما عرف في الواقع بقضايا نواب القروض الهاربين الذين احتالوا على بنوك مصر في فترة الانفتاح وهي لحظات تنتهي بهروب ريجن وجونريل، ورغم أن المؤلف يقدم تلك الإشارات في مرحلة أولى يفك فيها شفرات النص إلا أنها على مستوى النص مراحل سابقة، وهي التي تتكشف في نهاية المسرحية



السلطة. قام مهران بعملية تشبه التشظي حيث تفتت الشخصية إلى عدة شخصيات هي لير شكسبير، لير الممثل، ثم لير رمز السلطة العام الذي تحول إلى رمز للسلطة على المستوى الواقعي مثلما نراه ملك مصر في مشهد النهاية.

وينطبق القول نفسه على شخصيات البنات، وقد تعتمد المؤلف ألا يعرف المتلقي الأسماء الحقيقية لشخصياته واكتفى بالإشارة لها كونها شخصيات شكسبيرية، وهو ما فعله ميكولوش نفسه إلا أن هدفهما اختلف حيث مزج مهران جانبيين هما الاجتماعي والسياسي بينما طرح ميكولوش فكره القائم على مناقشة أسباب الإرهاب وإدانته.

وقد اعتمد مهران في تصوير شخصياته وإعادة تدويرها على "إن تقديم شخصية معروفة من قبل الجمهور يتم تدويره) هو تماما كتقديم قصة معروفة أصلاً يسمح للكاتب المسرحي أن يختصر توجيهات مطولة إلا أن... هناك دافع أهم بكثير من الاقتصاد الدرامي، هو إمكانية جذب الجماهير لكي ترى المزيد من مغامرات الشخصية أو شخصيات استمتعوا برؤيتها في عروض مسرحية سابقة"⁽⁸³⁾.

إن مهران بالفعل اختصر توجيهات الشخصية ورسمها كما كانت عند شكسبير وجذب متلقيه، لكنه لم يلجأ لذلك بهدف ذلك الاختصار بل كان تركيزه بهدف الوصول إلى المعنى والخطاب، لذلك أخذ من شكسبير شخصياته الجاهزة بوظائفها وعمل على تنويع تلك الوظائف في سياقات مختلفة سواء في سياق شكسبير كأساس أو في سياق الواقع المتعدد، مثل واقع المثليين ثم الواقع العام ليخرج من الواقع الخاص إلى واقع المجتمع. ولذلك أخذ الوظيفة الأساسية للملك كوظيفة مورفولوجية، وجعل البطل يمتلك السلطة ثم أخذ رغباته ونوع عليها بحيث أصبح لير الباحث عن كلمات نفاق بناته بحبهم له وسيلة لتوزيع الثورة كما هو عند شكسبير، حول ذلك إلى لير الممثل النجم الباحث عن جسد الممثلة الشابة وهو ما أضفى

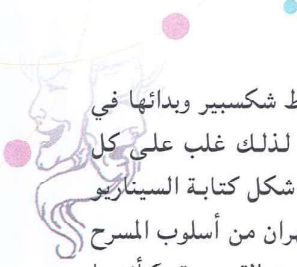
ذلك على وعيه الخاص الذي نراه واضحاً في إحدى دراساته والتي يقول فيها "عجزت الطبقة المتوسطة عن إحداث تحول اشتراكي ثوري (ماركسي) إذ سرعان ما نمت الاتجاهات الرأسمالية داخل القطاعات المملوكة للدولة وفشلت مرة أخرى في إنجاز تطور رأسمالي عقلائي (فترة حكم السادات ومبارك) ونتيجة لانفصال نخبتها عن قاعدتها ارتدت البرجوازية الصغيرة إلى أصولية إسلامية (مسيحية)... فكانت الدولة المركزية -الواحدة- بذلك أداة قمع وقسر... ليفقد المواطن فعاليته ويتجرد من حقوقه الأساسية"⁽⁸¹⁾. ذلك جزء من فكر مهران الذي حلل فيه التاريخ المصري الحديث، فكان مصدراً في وعيه الذاتي عبر عنه من خلال السلطة المركزية في النص مبرزا التناقض بين سلطة المؤلف وسلطة المخرج والتي كان نهايتها ضياع كورديليا التي وقعت في براثن المثقف المزيف والظواهر الدينية المتطرفة، وليقدم للمتلقى رؤية للعالم تنبع من الوعي الفعلي -أي وعي مهران الذاتي- لتتحول كما يري جولدمن إلى وعي ممكن يكون بمثابة عملية استقراء للمستقبل بما يعني أن مهران يسعى لعملية تبصير وتنوير لذلك المتلقي.

شخصيات مهران بين التدوير والتجديد:

اعتمد سامح مهران على بعض شخصيات الملك لير عند شكسبير وتحديدًا على لير وبناته وهو ما فعله من قبل ميكولوش وتشابها في استدعاء تلك الشخصيات أو إعادة تدويرها عبر وجودها في حالة تمثيل، وإن كانت عند ميكولوش أثناء العرض بينما عند مهران أثناء البروفة الأخيرة، ومع ذلك فإن الشخصيات اختلفت في تدويرها كما حدث من قبل عند إدوارد بوند بل وعند شكسبير نفسه حيث إن "شخصية لير عند شكسبير تقوم برحلة روحية، أما لير عند بوند فرحلته اجتماعية سياسية"⁽⁸²⁾.

أما عند مهران فهي شخصية تنطلق من دلالاتها الرمزية كمركز للسلطة وفسادها، ولم يهتم مهران بالتركيز على تكوينها النفسي، لكنه اعتمد على المعرفة المسبقة للمتلقى بالشخصية ومركزها على كون لير ملكاً يمتلك





الدائم لتراتب الحدث واستخدام خطوط شكسبير وبدائها في بناء خطوط متوازية ومتقاطعة، لذلك غلب على كل التناولات بناء مشاهد قصيرة تأخذ شكل كتابة السيناريو السينمائي كما استفاد ميكولوش ومهران من أسلوب المسرح داخل المسرح في تحقيق تلك المشاهد القصيرة وكأنهما يربطان مشاهدهما بأسلوب المونتاج السينمائي.

ورغم أن جميع المعالجات قد حافظت على الشخصيات الرئيسية وأسمائها بل ووظيفتها فقد جعل كل مؤلف شخصياته تحقق هدفه؛ فعند ميكولوش هي شخصيات أجنبية في زيارة لدولة أخرى لكنها تقع تحت ضغط الإرهاب الفكري وادعاء التدين أو الفهم الخاطئ للدين. بينما عند مهران هي شخصيات رمزية تحمل العديد من الدلالات التي تسقطها على الواقع المصري المعاصر عبر رحلة تاريخية يمتزج فيها الماضي مع الحاضر ليقدم مأساة الواقع ورؤية العالم. أما عند بوند فهي تمزج ما بين موقعها السياسي وتحولاتها الاجتماعية. نتيجة تغير الأوضاع ولذلك فإنها عند بوند، خاصة شخصية لير، تكون في رحلة معرفة تصل فيها إلى الوعي ولكن بعد أن فقدت سلطاتها، وهي رحلة لير شكسبير نفسها.

من ذلك يمكن القول بأن لجوء الكُتّاب الثلاث إلى لير جاء كنتاج لاستغلال حنين المتلقي إلى الماضي، لكن شكسبير لم يكن سوى وسيلة لمناقشة قضايا الحاضر اجتماعيا وسياسيا، وبذلك تخطوا جميعا فكرة أن التدوير للموضوعات القديمة يهدف إلى المقارنة بين المعالجات لكنهم بالفعل استخدموا ما يعرف بالوعي المختلف، وهو الأمر الذي ينتج عن طريق المراقبة من المتلقي "عندما يكون المراقب، أيًا كانت الوسيلة لذلك، في موقف يمتلك فيه معلومات تتعلق بالفعل بموضوع المراقبة، لكن تلك المعلومات غير متاحة للمشاركين في الحدث، وهذا يخلق الشرط المزدوج Double أو الديالكتيكي Dialectic اللازم لصنع المفارقة لأن الوعي المختلف في حد ذاته غير كاف، إذ يجب على المراقب Observer أن يكون واعيا في الوقت نفسه بما تعيه الشخصيات على خشبة المسرح وواعيا أيضا بواقع الأمور المفترض أنه أكثر اكتمالا

عليه بعدا أخلاقيا ثم هو نفسه الحاكم الفاسد، لذلك فإن العقبة أمامه متعددة فهي تتمثل في كورديليا التي ترفض عند شكسبير أن تكون منافقة وترفض على مستوى العمل كممثلة أن تستسلم للنجم فيكون عقابها في الحالتين هو الخروج من تلك اللجنة جنة النجم وجنة الملك، لكنها في كليهما تموت، وهو تأكيد على الظلم وموت البراءة. بينما تتعدى كورديليا ذاتها لتصبح رمزا أكبر للوطن المنتهك.

أما ريجن وجونريل فسماتهما ثابتة ومأخوذة من شكسبير خاصة نفاقهما وغيرتهما من كورديليا وقدرتهما على خداع الملك، لكنهما أيضا تتعديان شخصيتهما لتصبحا رمزين لواقع مرحلة وتشيران إلى شخصيات أخرى في الواقع هي نواب القروض.

خاتمة:

عبر تحليل الأعمال الثلاث التي استوتحت مسرحية لير شكسبير يمكن التأكيد على أنهم أنطقوا جميعا من عصر ما بعد الحداثة الذي يوصف "بأنه شيء أشبه بالحنين الأكبر، حيث يتنافس المستهلكون على مدى متباين وانتقائي على السلع التي تقر فيها رغائبهم وتسكن إليها تجربتهم. إن الحنين في أكثر صورة تحديدا يعد تمثيلا للماضي في سماته المتخيلة والأسطورية بما يسمح ببعض التصحيح في سمات الحاضر" (84).

فقد اشتركوا جميعا في اتخاذ مسرحية لير شكسبير كمركز، وإن تخطوها إلى ما يمكن تسميته بالمعاصرة، بحيث عاجلت عدة قضايا مختلفة عند كل كاتب. فعند بوند، ناقشت قضية الحرب المدمرة وعلاقات السلطة بالشعب، بينما عند ميكولوش ناقشت موضوع الإرهاب، في حين إنه عند مهران قد تناولت فساد السلطة بأشكاله المتنوعة.

وعلى مستوى تقنيات بناء الأحداث فإن أسلوب ما بعد الحداثة هو الأبرز من حيث السعي إلى الكسر



وتعارضاً أو تناقضاً كما يفهمه الملاحظ" (85).

المراجع:

أولاً: المسرحيات:

- إدوارد بوند: لير، محسن مصيلحي، مجلة المسرح، عدد ١٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ديسمبر، ١٩٨٩.
- سامح مهران: لير بروفة أخيرة: عز الرجال ومسرحيات أخرى، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، القاهرة، ٢٠٠٩.
- شكسبير: الملك لير، المسرح العالمي، عدد ٧٦، وزارة الإعلام، الكويت، يناير، ١٩٧٦.
- هوباي ميكولوش: منافة العقل، نصوص تجريبية من المسرح المجري، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، الدورة ١٦، القاهرة، ٢٠٠٤.

ثانياً: المراجع العربية:

- إبراهيم حمادة: في المسرح الأوروبي الحديث، دار المعارف، القاهرة، ١٩٩٢.
- أمين سلامة: الأساطير الإغريقية والرومانية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٨.
- جابر عصفور: نظريات معاصرة، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨.
- محسن مصيلحي: أضواء الجانب الآخر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية، عدد ١٥٢، القاهرة، نوفمبر، ٢٠٠٤.
- نهاد صليحة: شكسبيريات، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٥.

ثالثاً: المراجع المترجمة:

- أ. س برادلي: التراجيديات الشكسبيرية، حنا إلياس، دار الفكر العربي، المؤسسة المصرية العامة للطبع والنشر، القاهرة، د. ت.
- إسماعيل سراج الدين: حادثة شكسبير، نجلاء أبو عجاج، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢.
- بيار غريمال: الميثولوجيا اليونانية، هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٨٢.
- جورج برنارد شو: جوهر الإنسانية، سيد الإمام، دار إيزيس للفنون والنشر، القاهرة، ٢٠١٦.
- سوزان بينيت: مسرحية الحنين، تحولات شكسبير والمضامير المعاصرة، ترجمة: سامح فكري، مهرجان القاهرة الدولية للمسرح التجريبي، ٢٠٠٢.
- فريدريك جيمسون: التحول الثقافي، ترجمة: محمد الجندي، أكاديمية الفنون، سلسلة دراسات نقدية، عدد ٢، القاهرة، ١٩٩٨.
- كاثي ترنر ماسين: ك. بيهرنندت: الدراماتورجية وفن العرض المسرحي، محمد رفعت يونس، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٤.
- مارفن كارلسون: المسرح المسكون، جمال عبد المقصود، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٥.

فاستخدام الوعي المختلف هو طريقة أولى من أجل
حث الجمهور على التفكير وفك شفرات النص للوصول إلى
الخطاب أو المعنى وذلك لتحقيق وعي جديد.

وقد سعى الكتاب الثلاث لتحقيق ذلك الوعي كل
بطريقته، الأمر الذي أدى إلى اشتراكهم جميعاً في
مخاطبة العقل لدى المتلقي وكأنهم يقومون بعملية تثير،
ومع ذلك فإنهم خاصة ميكولوش ومهران قد استخدموا
أساليب السخرية أو البارودية بينما استخدم بوند أسلوب
العنف والمبالغة فيه.

وبذلك يتخطى الجميع الدراماتورجية التي تجعلهم
معدنين للنص لمواكبة عالم ومجتمع وبيئة جدد إلى تدوير
النص وشخصياته وجعله مجرد ارتكاز حنيني للماضي
لتقديم فكر وموضوعات معاصرة وبأساليب مغايرة تواكب
العصر الحديث والمعاصرة والتجريب المسرحي.

إن عملية تدوير لير شكسبير اعتمدت على
أساليب التعاطف من المتلقي مع الضحايا وغالباً هم أبناء
الشعب والبسطاء، كما هو الحال عند إدوارد بوند وسامح
مهران، وكذلك فرقة التمثيل والجمهور البريء عند هوباي
ميكولوش.

إلا أن التدوير عند بوند جاء مختلفاً عن هوباي
ميكولوش ومهران لأنه اتخذ من أساليب العنف والمأساة
وسيلة بينما اتخذ هوباي ميكولوش وسامح مهران أساليب
المحاكاة الساخرة والتهكم. كما أن عملية الحنين إلى
الماضي جاءت عند بوند كمعارضة لمسرحية شكسبير
وأحداثها وشخصياتها، وإن لم يستطع الفكاه منها بينما
عند مهران اعتمدت على المقابسة من التراث السابق
للأحلام المصرية في مراهنة على المعرفة المسبقة للجمهور
بها.

بينما ميكولوش راهن كما راهن بوند ومهران على
المعرفة المسبقة بمسرحية شكسبير.





Barthes; image Music Text Trans Stephen Heath; Hill and Wong, New York, 1977, p146..

- (٩) مارفن كارلسون: المسرح المسكون، م.س، ص ١٩٠
(١٠) المرجع السابق، ص ٨٠
(١١) باتريس بافي: معجم المسرح، ترجمة: ميشال ف جطار، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠١٥، ص ٣٧٨
(١٢) المرجع السابق، ص ٣٨٠
(١٣) المرجع السابق، ص ٣٨٠
(١٤) مارفن كارلسون: المسرح المسكون، م.س، ص ٨٥
(١٥) فريدريك جيمسون: التحول الثقافي، ترجمة: محمد الجندي، أكاديمية الفنون، سلسلة دراسات نقدية، عدد ٢، القاهرة، ١٩٩٨، ص ٢٥
(١٦) المرجع السابق، ص ٣٠
(١٧) سوزان بينيت: مسرحية الحنين، تحولات شكسبير والماضي المعاصر، ترجمة: سامح فكري، مهرجان القاهرة الدولية للمسرح التجريبي، ٢٠٠٢، ص ٤٨
(١٨) المرجع السابق، ص ١٦ و ١٧
(١٩) فريدريك جيمسون: التحول الثقافي، م.س، ص ١٠٤
(٢٠) مارفن كارلسون: المسرح المسكون، م.س، ص ٦٨
(٢١) المرجع السابق، ص ٨٦
(٢٢) المرجع السابق، ص ٤٥
(٢٣) شكسبير: الملك لير، محمد مصطفى بدوي، المسرح العالمي، عدد ٧٦، وزارة الإعلام، الكويت، يناير ١٩٧٦، ص ١١٥
(٢٤) محمد مصطفى بدوي: مقدمة مسرحية الملك لير لشكسبير، المسرح العالمي، عدد ٧٦، وزارة الإعلام، الكويت، يناير ١٩٧٦، ص ٢٩-٣٠
(٢٥) يان كوت: شكسبير معاصرنا، جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للطبع والنشر، بيروت، ١٩٨٠، ص ١٥٩
(٢٦) نهاد صليحة: شكسبيريات، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٥، ص ٧٦
(٢٧) إسماعيل سراج الدين: حادثة شكسبير، نجلاء أبو عجاج، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٢، ص ٢٥
(٢٨) محسن مصيلحي: مقدمة مسرحية لير لبوند: مجلة المسرح، عدد ١٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ديسمبر ١٩٨٩، ص ٢٨
(٢٩) إدوارد بوند: لير، محسن مصيلحي مجلة المسرح، عدد ١٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ديسمبر ١٩٨٩، ص ٢٩
(٣٠) إدوارد بوند: لير، م.س، ص ٢٩
(٣١) المصدر السابق، ص ٣٠
(٣٢) إدوارد بوند: لير، م.س، ص ٣٠
(٣٣) محمد مصطفى بدوي: مقدمة مسرحية الملك لير لشكسبير، م.س، ص ٢٦
(٣٤) إدوارد بوند: لير، م.س، ص ٣١
(٣٥) شكسبير: الملك لير، م.س، ص ١٦٠ - ١٧٠

- نك كاي: ما بعد الحداثية والفنون الأدائية، ترجمة نهاد صليحة، الألف كتاب الثاني، عدد ٦، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩
- يان كوت: شكسبير معاصرنا ط ٢، جبرا إبراهيم جبرا، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٠

رابعاً: الدوريات:

- أمين العيوطي: مقدمة مسرحية عز الرجال ومسرحيات أخرى، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، وزارة الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٩
- خالد عباس: مقدمة لير (إدوارد بوند)، المسرح العالمي، عدد ٣٠٦، ٣٠٧، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس ١٩٩٨
- سامح مهرا: الواحد والمتعدد بين المجتمع والمسرح، مجلة فصول، عدد ٤، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، أكتوبر ١٩٩٤
- كمال عبيد: مقدمة نصوص تجريبية من المسرح المجري، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، الدورة ١٦، القاهرة، ٢٠٠٤
- محسن مصيلحي: مقدمة مسرحية لير لبوند: مجلة المسرح، عدد ١٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ديسمبر ١٩٨٩
- محمد مصطفى بدوي: مقدمة مسرحية الملك لير لشكسبير، المسرح العالمي، عدد ٧٦، وزارة الإعلام، الكويت، يناير ١٩٧٦

خامساً: المعاجم:

- باتريس بافي: معجم المسرح، ترجمة: ميشال ف جطار، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ٢٠١٥
- ماري إلياس، حنان قصاب: المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٦٧

الهوامش:

- (١) أمين سلامة: الأساطير الإغريقية والرومانية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٨، ص ١٠، عن قاموس ويستستر.
(٢) بيار غريمال: الميتولوجيا اليونانية، هنري زغيب، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٨٢، ص ٥
(٣) ماري إلياس، حنان قصاب: المعجم المسرحي، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٦٧، ص ٤٥
(٤) كاشي تيرنر، سين.ك بيهرنندت: الدراماتورجية وفن العرض المسرحي، محمد رفعت يونس، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٤، ص ٤٤
(٥) المرجع السابق، ص ٤٤
(٦) المرجع السابق، ص ٤٥
(٧) المرجع السابق، ص ٥٣
(٨) مارفن كارلسون: المسرح المسكون، جمال عبدالمقصود، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ٢٠٠٥، ص ١٩٠، عن Roland





- (٣٦) إدوارد بوند: لير، م.س، ص ٣٢
- (٣٧) إدوارد بوند: لير، م.س، ص ٣٣
- (٣٨) إدوارد بوند: لير، م.س، ص ٣٤
- (٣٩) نهاد صليحة: شكسبيريات، م.س، ص ٧٧
- (٤٠) إدوارد بوند: لير، م.س، ص ٣٦
- (٤١) نك كاي: ما بعد الحداثية والفنون الأدائية، ترجمة نهاد صليحة، الألف كتاب الثاني، عدد ٦، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩، ص ٢١
- (٤٢) جورج برنارد شو: جوهر الإيسنية، سيد الإمام، دار إيزيس للفنون والنشر، القاهرة، ٢٠١٦، ص ٢٢٩-٢٣٠
- (٤٣) إدوارد بوند: لير، م.س، ص ٤١
- (٤٤) إدوارد بوند: لير، ص ٤٠
- (٤٥) إدوارد بوند: لير، ص ٤٦
- (٤٦) إدوارد بوند: لير، م.س، ص ٤٩
- (٤٧) محسن مصيلحي: أضواء الجانب الآخر، الهيئة العامة لقصور الثقافة، كتابات نقدية، عدد ١٥٢، القاهرة، نوفمبر ٢٠٠٤، ص ١٢٣
- (٤٨) محسن مصيلحي: أضواء على الجانب الآخر، م.س، ص ١٢٢
- (٤٩) محسن مصيلحي، أضواء على الجانب الآخر، م.س، ص ١١٦
- (٥٠) خالد عباس: مقدمة لير (إدوارد بوند)، المسرح العالمي، عدد ٣٠٦، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، مارس ١٩٩٨، ص ١١
- (٥١) المرجع السابق، ص ١١
- (٥٢) المرجع السابق، ص ١١
- (٥٣) انظر، برادلي: التراجيديا الشكسبيرية، حنا إلياس، دار الفكر العربي، المؤسسة المصرية العامة للطبع والنشر، القاهرة، د ت، ص ١٥ وما بعدها
- (٥٤) محسن مصيلحي: أضواء على الجانب الآخر، م.س، ص ١١٤
- (٥٥) محسن مصيلحي: أضواء على الجانب الآخر، م.س، ص ١١٥-١١٦
- (٥٦) كمال عيد: مقدمة نصوص تجريبية من المسرح المجري، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، الدورة ١٦، القاهرة، ٢٠٠٤، ص ٣، ٤
- (٥٧) إبراهيم حمادة: في المسرح الأوربي الحديث، دار المعارف، القاهرة ١٩٩٢، ص ١١٦
- (٥٨) هوباش ميكولوش: منافاة العقل، نصوص تجريبية من المسرح المجري، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، الدورة
- (١٦)، القاهرة، ٢٠٠٤، ص ١٧
- (٥٩) كمال عيد: المرجع السابق، ص ١٨
- (٦٠) ميكولوش: منافاة العقل، م.س، ص ١٩
- (٦١) ميكولوش: منافاة العقل، م.س، ص ٢١
- (٦٢) ميكولوش: منافاة العقل، م.س، ص ٢٢
- (٦٣) ميكولوش: منافاة العقل، ص ٤٤
- (٦٤) ميكولوش: منافاة العقل، م.س، ص ٥٠
- (٦٥) سوزان بينيت: مسرحية الحنين، تحولات شكسبير والماضي المعاصر، ترجمة: سامح فكري، مهرجان القاهرة الدولية للمسرح التجريبي، ٢٠٠٢، ص ٤٨
- (٦٦) هوباش ميكولوش: منافاة العقل، م.س، ص ٥٦
- (٦٧) المرجع السابق، ص ٥٧
- (٦٨) هوباش ميكولوش: منافاة العقل، م.س، ص ٥٩
- (٦٩) أ.أس برادلي: التراجيديا الشكسبيرية، م.س، ص ٥٢، ٥٣
- (٧٠) أمين العموي: مقدمة مسرحية عز الرجال ومسرحيات أخرى، المركز القومي للمسرح والموسيقى والفنون الشعبية، وزارة الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٩، ص ١٢
- (٧١) سامح مهران: لير بروفة جنرال: ضمن مسرحيات عز الرجال ومسرحيات أخرى، م.س، ص ١١٦
- (٧٢) المرجع السابق، ص ١١٦
- (٧٣) لير بروفة جنرال، م.س، ص ١١٨
- (٧٤) سامح مهران: لير بروفة جنرال، م.س، ص ١١٩
- (٧٥) سامح مهران: لير بروفة جنرال، م.س، ص ١١٩
- (٧٦) سامح مهران: لير بروفة جنرال، م.س، ص ١٢٦
- (٧٧) سامح مهران: لير بروفة جنرال، م.س، ص ١٤٤
- (٧٨) جابر عصفور: نظريات معاصرة، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٨، ص ١٥٥
- (٧٩) سامح مهران: لير بروفة جنرال، م.س، ص ١٤٨
- (٨٠) سامح مهران: لير بروفة جنرال، م.س، ص ١٦١
- (٨١) سامح مهران: الواحد والمتعدد بين المجتمع والمسرح، مجلة فصول، عدد ٤، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، أكتوبر ١٩٩٤، ص ٩٨
- (٨٢) سوزان بينيت: مسرحية الحنين، م.س، ص ٩٨
- (٨٣) أنظر: مارفن كارلسون: المسرح المسكون، م.س، ص ١٠٤، ١٠٥
- (٨٤) سوزان بينيت: مسرحية الحنين، م.س، ص ١٦
- (٨٥) مارفن كارلسون: المسرح المسكون، م.س، ص ٦٧

