

## تجليات "إعادة الإنتاج" في "ثلاثية شكسبير العربية"

د. ابتسام خالد الحمادي (الباحث الأول)

"أستاذ مساعد - المعهد العالي للفنون المسرحية"

د. علي العنزي (الباحث الثاني)

"أستاذ مشارك - المعهد العالي للفنون المسرحية"

تجليات "إعادة الإنتاج" في "ثلاثية شكسبير العربية"

د. ابتسام الحمادي (الباحث الأول) ، د. علي العنزي (الباحث الثاني)

---

## الملخص:

شغل المسرح الإليزابيثي، وتحديداً أعمال الكاتب الإنجليزي وليم شكسبير William Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) مساحة مركزية ضمن أعمال المخرج المسرحي الكويتي سليمان البسام، وتبدي ذلك حينما قدم مجموعة أعماله التي اشتهرت بـ "ثلاثية شكسبير العربية": "هاملت" (مؤتمر هاملت)، و"ريتشارد الثالث" (ريتشارد الثالث.. مأساة عربية)، و"الليلة الثانية عشرة" (دار الفلك).

وتسعى هذه الدراسة إلى نبش ما سبق من أعمال أخرجها البسام، من خلال تقاطع المنهجين الوصفي والتحليلي بشكل علمي دقيق سعياً لدراسة وتفسير المرجعيات التي استند إليها البسام، وتحديداً مبدأ "إعادة الإنتاج" عند عالم الاجتماع الفرنسي بيير بورديو Pierre Bourdieu (١٩٣٠ . ٢٠٠٢)، باعتبار أن المسرح لا يمكن أن يتحقق إلا عبر "فضاء" ثم تُضاف إليه أية علامات أخرى، مثل الحوار، والشخصيات، والإضاءة، والأزياء، والموسيقى، وغيرها من عناصر العرض المسرحي. يقر بورديو: "المواقف الأيديولوجية التي يتخذها أصحاب السيادة هي استراتيجيات لإعادة الإنتاج داخل الطبقة وخارجها إلى تقوية الإيمان بمشروعية السيادة الطبقيّة"<sup>(١)</sup>.

ولما كان ذلك، فإن دراستنا الموالية، تركز على الكيفية التي تم خلالها "إعادة إنتاج النص شكسبيري" -الذي طواه أرشيف الأدب- على يد البسام، والأسلوب الذي اتبعه لتصميم "فضاء" جديد ومبتكر لنصوص كتبت في العصر الإليزابيثي قبل أربعة قرون. وتساءلت الدراسة أيضاً، أنه إذا ما مثل شكسبير سلطة درامية قابلة للاستعادة والتأويل -في مختلف الثقافات واللغات- فما الجديد الذي يمكن أن يقدمه البسام حين أعاد تقديم "الثلاثية" سألقة البيان؟.

وتبين نتائج الدراسة حدود ومسارات التغيير التي أحدثتها البسام على مستوى: العنونة، والأزياء، واللغة، وفضاء العرض، ليقدم للجمهور العربي شكسبيره الخاص، أو تأويله الإبداعي الذاتي، مبينة - الدراسة - أن البسام عالج المسرحيات الثلاث برؤية جمالية لا تجتر شكسبير كما هو، أو كما يحيي أغلب المخرجين رفاة أعماله،

## تجليات "إعادة الإنتاج" في "ثلاثية شكسبير العربية"

د. ابتسام الحمادي (الباحث الأول) ، د.علي العنزي (الباحث الثاني)

---

وإنما قرر اللعب الحر معه، وإحداث تغييرات كبيرة، برهنت على أن النص المسرحي - أياً كان - قد يدخل في حوار مفتوح ولا نهائي، مع كل محاولة عرض، وفق سياقها، وعصرها، والشروط الجمالية التي يضعها مخرج ومؤلف العرض، بوصف المخرج - بهذا المعنى - ليس تابعاً لتفسير مقاصد وغايات المؤلف الأصلي، وإنما هو ند له يقيم حوار خلاق معه.

### الكلمات المفتاحية:

إعادة الإنتاج، المسرح الإليزابيثي، شكسبير، هاملت، ريتشارد الثالث، الليلة الثانية عشرة، دار الفلك، سليمان البسام.

**Abstract:**

The Elizabethan theater, specifically the works of the English playwright William Shakespeare (1564-1616), occupied a central space in the theatre of the Kuwaiti director Suleiman Al-Bassam; this was evident when he presented his productions, which became famous for the "Arab Shakespeare Trilogy", i. e., "Hamlet" (Hamlet Conference), "Richard III" (Richard III.. an Arab tragedy), and "Twelfth Night" (Dar Al-Falak).

As this was the case, this study sought to study and interpret the references on which Al-Bassam relied, specifically the principle of "reproduction" according to the French sociologist Pierre Bourdieu (1930-2002), given that theater can only be achieved through "space" and then Any other signs are added to it, such as dialogue, characters, lighting, costumes, music, and other theatrical elements.

The study focuses on how the Shakespearean text was "reproduced" by Al-Bassam and questions his methods to design a new and innovative "space" for an Elizabethan plays. The study also discusses the restoration and interpretation of Shakespeare's dramatic authority by Al-Bassam when he reintroduced the aforementioned "trilogy"?

The results of the study show the limits and paths of change brought about by Al-Bassam at the level of: title, fashion, language, and show space, to present to the Arab public his own Shakespeare or his creative self-interpretation.

**Keywords:**

Reproductions, Elizabethan theatre, Shakespeare, Hamlet, Richard III, The Twelfth Night, Dar Al-Falak, Suleiman Al-Bassam.

## إشكالية البحث:

عرف المسرح كتاباً عظيماً في الثقافات والآداب المختلفة منذ إسخيلوس (٥٢٦ - ٤٥٦ ق.م)، وسوفوكليس (٤٩٦ - ٤٠٥ ق.م)، ويوريديس (٤٨٠ - ٤٠٦ ق.م) لكن ليس ثمة كاتب مسرحي يفوق شكسبير شهرةً وانتشاراً على مر العصور؛ ولا غرو في أن الأمر لا يتعلق بمناط العظمة فحسب، ولا عبقرية النص وفرادته فقط، بقدر ما يتعلق باتساع الاستجابة للنص الشكسبييري عبر الثقافات المختلفة؛ ولما كان ذلك، فثمة سحر ما، جعل هذا النص يُستعاد إلى ما لا نهاية داخل وخارج اللغة الإنكليزية التي كُتبت بها، حيث لا تقتصر الاستجابة على ثقافة الشرق أو الغرب، وإنما قد يُعاد إنتاجه لدى ثقافات الشعوب كافة، لدرجة أنه لم تبق مسرحياته حكرًا على خشبة مسرح معين وحدها، وإنما أُعيد إنتاج أعماله لآلاف المرات عبر وسائط مختلفة كالأفلام السينمائية والباليه والعروض الغنائية في دور الأوبرا.

إن الإشكالية الأولى في كاتب بهذا الحجم - من حيث الاستعادة وإعادة الإنتاج إلى ما لا نهاية - تتمثل في صعوبة الإحصاء والرصد الدقيق لمرات تقديم نصوصه، في أية لغة كانت صراحةً أو ضمناً؛ فمن الصعب أن نعرف مرات تقديم "هاملت" - مثلاً - في أي لغة من اللغات، ناهيك عن استلهاها المضمّر في آلاف الأعمال التي لا تتسبب نفسها مباشرة إلى المصدر. ما في بحثنا الموالي، فستعالج المسألة من خلال تحليل الجزء الدال على الكل، والاعتماد على نماذج مختارة أو عينة قابلة للدراسة، عبر مقارنة تحليلية لعروض "مؤتمر هاملت" و"ريتشارد الثالث.. مأساة عربية" و"دار الفلك" للمخرج الكويتي سليمان البسام.

وليس من الممارسة في شيء أن يلاحظ الناقد المعاصر، أن البسام ليس أول مخرج عربي يقدم نصوص شكسبير بلغة عربية، رغم أن فرادة تجربته قد تكمن في أنه لا يسعى لمطابقة النص الأدبي، ومحاكاته حرفاً بحرف؛ بل إنه يقوم بخيانتته. إن جاز التعبير. فهو يستعيده وفق شروط البسام لا كما كتبه شكسبير، ويموضعه في "الراهن العربي" الآن، وليس في الماضي الإنكليزي قبل أربعمئة عام، وكأنها خيانة مزدوجة للنص، وسياقه التاريخي أيضاً. لذا وقفنا في بحثنا التالي أمام إشكالية متعلقة بـ "إعادة الإنتاج"، ومدى حرية المخرج/المُعد في التلاعب بدوال ومدلولات

النص الأصلي، وهو ما يقودنا إلى دراسة حق البسام - أو غيره - في أن يكتب نصه الشخصي فوق سطور النص الشكسيري؟ متسائلين ما إن كان المخرج المسرحي مجرد مفسر يلتزم بحدود النص، أم صاحب رؤية تقيم علاقة جدلية قادرة على التأويل وإنتاج معانٍ ربما لم ترد في ذهن شكسبير نفسه؟

### مفهوم الإنتاج:

ننتقل من رؤوس الأقلام السابقة، فنلاحظ أن ما قام به البسام هو "إعادة إنتاج" للنص الشكسيري؛ ومفهوم "إعادة الإنتاج" Reproduction، كان دوماً أقرب إلى مفاهيم الاقتصاد والصناعة، وقد نظّر له ورسخه كمفهوم اجتماعي بيير بورديو، الذي قال في إحدى مقالاته الأكاديمية:

**كي يُغيّر العالم؛ يحتاج المرء إلى تغيير الطريقة التي يُصنع بها العالم. هذه هي الرؤية والممارسة العملية التي يتم عبرها إنتاج وإعادة إنتاج الجماعات.** (١)

ورأى بورديو أيضاً، وهو يؤسس لمفهوم "إعادة الإنتاج" وفق نظرية "الإشياء الذاتية للنسق"، قدرة الأشياء على التكيف مع المحيط، وعلى الاستمرار والتوالد ذاتياً، بل وقدرتها على أن تُشكل سلطة خفية ومتعالية، تقوم - من منظور اجتماعي وفلسفي وغيرها من المنظورات - بإعادة إنتاج أنساقها (٢).

وعلى المستوى الأدبي، نلاحظ - في السياق هذا - أن ثمة مفاهيم تقارب مفهوم إعادة الإنتاج، من حقول الدراسات النقدية، مثل المحاكاة والتناص وفن المعارضة (كمعارضة الأخطل لـ زهير بن أبي سلمى قبل قرون مضت)، وجميعها يربط بينها أن النصوص تغزل بعضها بعضاً، أو لنقل إن النص الجديد، يعيد - وفق مساقات تكوينية مختلفة - إنتاج نص قديم، ويتحاور معه، ويستند إلى مرجعيته، حتى وإن اختلف عنه؛ وبهذا المعنى لا يوجد "نص جديد" تماماً، بوصف النصوص، تحيل - غالباً - على نصوص شتى سابقة عليها، ولولاها ما كان لها أن تُوجد.

ويستدعي الحديث السالف القول، بأن كل مجتمع يعتقد بأن "تراثه الأدبي" هو رأسماله الرمزي، الذي يشكل هوية ذلك المجتمع، والذي لا يحاكي ولا يقبل التناص

أو المعارضة، وتصبح - من هذا المنطلق - لهذا المجتمع أو ذاك، نصوص ذات قداسة أو مكانة سامية لا يجب المساس بها؛ إلا أن استدعاء بحثنا الموالي لفكرة بورديو بشأن "إعادة الإنتاج"، يتيح المجال للدارسين التعرف على نصوص عظيم إنجلترا، وما إن جاز أن نعتبر أن نصوص شكسبير "أداة تشكيل وفرض ثقافة"، وأن ذلك متحقق مهما اعتبر الإنكليز أنفسهم ورثة شكسبير الوحيدين مسرحياً، بوصف إبداعه ساهم بتشكيل هويتهم، ونظرتهم إلى الدراما، إن لم نقل الحياة نفسها.

### دوافع اختيار الثلاثية:

وتفادياً لأي لبس، وليتخذ حديثنا صبغة مسرحية أوسع، وذلك عقب هذا الاستهلال المُمهّد، نستحضر في هذا الصدد، الأسباب التي دفعت البسام لـ "إعادة إنتاج" نصوص شكسبير<sup>(٤)</sup>، إذ كان البسام قد عرض مسرحية "مؤتمر هاملت"<sup>(٥)</sup>، ثم "ريتشارد الثالث"<sup>(٦)</sup>، ثم "دار الفلك"<sup>(٧)</sup>، بين عامي ٢٠٠٤ و ٢٠١١، مبلوراً -في هذه الفترة- مشروعه كأحد المخرجين العرب المولعين بإعادة إنتاج شكسبير وتأويله. وحينما نمحص الأعمال سالفة البيان، يتبين محور مشاهدتها الدرامية - إلى حدٍ كبير - مع الصراعات الدموية الدائرة حول من تكون له سلطة الحكم، تماماً كما هو الواقع المعيش منذ عقود في وطننا العربي. ويجدر التوضيح، أن آثار شكسبير الأدبية ارتبطت ارتباطاً مباشراً بالسلطة وصراعاتها في أوروبا، مستلهمة صفحات درامية ذات جذور تاريخية على النحو التالي:

١. تعود جذور "هاملت" إلى قصة تاريخية تسرد قتل "فينغو" أخاه "هورفنديل" حاكم بوتلاند، ثم تزوجه من زوجته "غروتا"، وتظاهر ابنها "امليتوس" حينئذ بالجنون كي ينتقم من عمه الذي كلف اثنين بمراقبته، كما كلف امرأة واقعة في حبه بأن تكثر من التقرب منه. وكان للقصة جذورها الدرامية أيضاً؛ حيث أشار المسرحي الإنكليزي نيكولاس رو Nicholas Rowe (١٦٧٤ - ١٧١٨) إلى أن حكاية هاملت تشبه حبكة "إلكترا" سوفوكليس، إذ في كلتا المسرحيتين يبحث رجل شاب عن الانتقام لمقتل أبيه. علماً بأنه ثمة مصدر ثالث لهذا النص، يتمثل في مسرحية "المأساة الإسبانية" للكاتب الإنكليزي توماس كيد Thomas Kyd



(١٥٥٨ - ١٥٩٤)، والتي رسخت ثيمة الانتقام، وعانت خلالها شخصيات المسرحية الرئيسية أيضاً من الهوس والعذاب والجنون.<sup>٨</sup>

٢. تصور "ريتشارد الثالث" ختام الصراع التاريخي الطويل بين أسرتي لانكستر ويورك، والذي بدأ في عصر هنري السادس (1421 - 1471)، وانتهى بمقتل ريتشارد الثالث (1402 - 1485)، واستيلاء هنري السابع (1407 - 1509) من أسرة لانكستر على الحكم وقد تزوج من إليزابيث Elizabeth of York (1466 - 1503) سليلة أسرة يورك.

٣. لا تخلو "الليلة الثانية عشرة" أيضاً من حكايات مصدرية سابقة عليها، منها مسرحية إيطالية بعنوان "المخدوعون" (Gl'ingannati (or The Deceived Ones) قدمت بتأليف مشترك في العام ١٥٣١، وحكاية أبولونيوس وسيلا Apollonius and Silla التي كتبها نثراً المؤلف الإنجليزي بارناب ريتش (٩) Barnabe Riche (١٥٤٠ - ١٦١٧) (١٠).

من نافل القول، أن البسام غلف كل ما هو إليزابيثي في قالب سياسي عربي لا تخفى إسقاطاته؛ حيث وفرت خصائص الجذور التاريخية للتراجيديات الشكسبيرية أرضية عربية خصبة نحو "إعادة إنتاج" نص الإنجليزي، ابتداءً من المصير البأس للبلط، وحنون الانتقام، وشهوة السلطة، ودسائس القصور الملكية، في "هاملت"، مروراً بإمكانية الاستفادة من شخصية السياسي المحنك الضليع في لعبة الدسائس، والمصاب بجنون العظمة وشهوة الحكم، تماماً كـ "ريتشارد الثالث"، وأخيراً وليس آخراً اختبار التضحية، وسوء الفهم، اللذان يشكلان وريداً فلسفياً كثيفاً للطاقت الإيحائية في "الليلة الثانية عشرة".

ويجلو مما سبق، أن البسام، لم يختر المسرحيات الثلاث - في حدود اطلاعنا - تحت وطأة الولوج بشكسبير فقط، ولا ما تمثله من سلطة نموذجية عليا في تاريخ الدراما، وإنما أيضاً لأن الظرف التاريخي، يُشابه إلى حد كبير، الصراعات الدموية على السلطة في الشرق الأوسط، حيث إن هذه النصوص، تعيد إلى الأذهان أجواء القرون الوسطى، ودموية الصراع على السلطة، وهو ما كانت أوروبا - في عصر شكسبير - تتوق إلى الخلاص منه، صوب قيم النهضة وعصر الأنوار والحدثة.

يضاف إلى ذلك، أنه لا يمكن التطهر من تلك القيم التي تسود في بعض المجتمعات غير المتقدمة، إلا بالوعي بها أولاً، بوصف التطهر الدرامي هو في الأساس "تطهر للوعي"، وإدراك لحالة الاستلاب. وعلاوة على ما سبق، وعلى أن فهم شروط وطبيعة السلطة، وعنفا المادي والرمزي، هو المدخل الوحيد للخلاص منها وتجاوزها، فإنه لا يفوتنا الإشارة إلى بروز الصراع في المسرحيات الإليزابيثية بمفهومه الشبيه بصراعات الحكم الدائرة في الشرق الأوسط، حيث يكون الصراع عبارة عن "مناضلة بين قوتين متعارضتين، ينمو بمقتضى تصادمهما الحدث الدرامي" (١).

### "ثلاثية شكسبير العربية" بين سياقات مختلفة:

#### ١. حول إعادة إنتاج "اللغة":

يمر دمج النص الشكسبيري وإعادة إنتاجه باللغة العربية أولاً عبر بوابة الترجمة، وقد انتبه كثيرون للمقارنة بين ترجمات نصوص شكسبير في الوطن العربي؛ فمثلاً نذكر على سبيل المثال لا الحصر، أن الناقدة السعودية أحلام حادي في كتابها "الملك لير في خمس ترجمات عربية" تعقد مقارنة بين النص الأصلي وترجمات أخرى نُشرت في أزمنة مختلفة من القرن العشرين (٢). ولا غرو في أن تعدد التراجم للنص ذاته، مرده الرغبة في الوصول إلى المزيد من الدقة في نقل صور وتعبيرات شكسبير إلى اللغة العربية، أو أي لغة أخرى قد كانت. والمقصود أنه يُراد للنص الشكسبيري - عبر الترجمة - أن يكون مجرد "ناقل" لثقافة شكسبير وعصره، فال مترجم يرغب في أن يعكس روح النص وعصره وثقافته الغربية، وأي نقص في محاكاة النص الأصلي سوف يعتبر خيانة له. بيد أن "إعادة الإنتاج"، قد تفتح الباب أمام مصطلحات أخرى رائجة مثل "التكويت" أو "التمصير" و"التعريب"؛ ويُفهم من ذلك تطويع النص كي يشبه البيئة المحلية ووعي جمهورها، بما في ذلك استعمال اللهجة الدارجة، وحرية التصرف في المشاهد والشخصيات؛ وهنا قد تكون "خيانة" لغة النص ومضامينه واسعة جداً، إن لم يُحسن المُعد الإمساك بتلابيب الحوار والحبكة. ومقتضى الكلام، أنه يُراد عبر إعادة إنتاج النص الشكسبيري، ألا

يكون النص مجرد "ناقل" لثقافة ذلك العصر، ولا أن يمارس سلطته كما هي، بل يجري تفكيكه وإعادة تركيبه وفق قدرات وقناعات وغايات المُعد/المُخرج. واستناداً إلى هذه النظرة، فكأن المترجم يتأرجح بين أقصى درجات الالتزام ومحاكاة النص الأصلي، وأقصى درجات التحرر من سطوته وخيانتته - تعريباً أو تكويتاً - واضعاً في الاعتبار طبيعة ووعي الجمهور المستهدف، محاولاً عبر "إعادة الإنتاج" المساهمة -تبعاً لمقتضيات أحوال النص/العرض- في "تقريب جو النص من بيئته الأصلية إلى البيئة المحلية، وتجنب التعقيد في النص الأصلي" (٣).

وهكذا إذن، لم يقيد البسام نفسه - كمؤلف - بالنص الإنكليزي، ولا بالترجمات العربية الشهيرة، بل أخذ منه ما يشاء، محتفظاً بأسماء أغلب الشخصيات، ثم مغيّراً حواراتها ووظائفها إلى حدٍ ما، مع تمرير بعض الجمل والحوارات بالإنكليزية، أو بعض الكلمات الدارجة، بمصاحبة الترجمة الفورية؛ وكأن البسام قد تبنى خياراً لغوياً هجيناً، محاولاً تفكيك سلطة اللغة نفسها، وليس سلطة النص وحده، حتى أن البسام - الذي وضع اسمه مؤلفاً ومخرجاً - لم يهتم بإبراز اسم شكسبير كمؤلف أصلي، وقطعاً لم ينشغل بتقديم محاكاة مطابقة للنص، بحكم أن "إعادة إنتاج" النص، تختلف عن "ترجمة" أي نصوص أخرى، حيث يتخير المترجم ما يراه أكثر مناسبة لأصوات الشخصيات، وما يبث فيها الحياة، عندما تتحرك على خشبة المسرح. يقول المخرج العراقي الشهير جواد الأسدي، في سياق تجربة إعادة إنتاج ممثلة، وذلك حين قدم نصه المعروف "أنسوا هاملت":

هنا أتقدم ولو مسافة صغيرة أمام غواية الإطاحة بالنصوص الشبه مقدسة وهو ولع قديم عبرت عنه أكثر من مرة ومع أكثر من نص مسرحي! وغواية الإطاحة بالنصوص له علاقة واسعة بتجريبية تريد أن تخرج النصوص المسرحية من إطارها المرسوم لها وكسر الإحساس بأن تلك النصوص عسوية على الإزاحة أو الزحزحة خصوصاً مع مخرجين يكرسون الإخراج التنفيذي تحت ذريعة الأمانة والولاء للنص، هذه العادة الرديئة التي تحول النص إلى جثة مرمية على خشبة مسرحية وممثلين محنطين لا يفعلون سوى قراءة النص قراءة باردة تفتقد إلى الإحساس بالمشاكسة، عندما رأيت مسرحية

هاملت على مسرح تاكانكا في موسكو وإخراج يوري ليبيموف أدركت عمق تقديس النصوص من جهة وجماليات خلقتها بما يتساق مع الحاجات الجمالية للرواية البصرية الجديدة التي يطلبها المتفرج المعاصر وبالتحديد المتفرج (الموسكوفي)، حامل إرث بوشكين وغوغول<sup>(١٤)</sup>.

ومن ثم، وفي سياق مماثل، فقد قام البسام في "الثلاثية الشكسبيرية العربية"، بعملية هدم وبناء، من باب "إعادة الإنتاج"، مبتعداً ومقرباً عن نص شكسبير - من دون أن يتقيد به - في ملمح هو أقرب ما يكون إلى تيار "مسرح ما بعد الدراما" حسب تصنيف الناقد الألماني هانس ليمان Hans-Thies Lehmann (١٩٤٤ - ٢٠٢٢)، والذي يعني عدم الالتزام بالتسلسل الدرامي المعتاد في المسرح التمثيلي، وتأجيل الإمساك بتلابيب دلالات العمل، والتي لم تعد تنبثق من مدلولات تميطية، وإنما في إطار العلاقة الحرة الناشئة في بوتقة الفرجة المسرحية، والتوظيف الإبداعي للتقنيات الرقمية الحديثة<sup>(١٥)</sup>.

ومن أجل التوصل لنتائج تحمل القدر الكافي من المحلية، اعتمد البسام غالباً في "الثلاثية الشكسبيرية العربية"، على مزيج من الفصحى والعامية، محاولاً عبر "التعريب" تطويع النص لمقتضيات اللغة العربية، ووعي القراء بها، وعبر "التكوير" حذف ما قد يتعارض مع قيم وإدراك الكاتب، في خيانة قد تكون "مقيدة" هنا نسبياً. ومع مرور الوقت، ونضج التجربة، امتزجت اللهجات في "دار الفلك" ما بين الخليجية والسورية واللبنانية، فكان الممثلون يتحاورون بلهجاتهم الأصلية بشكل مقصود، بوصف العرض يرمز - حتماً - إلى أن الحرية لجميع الشعوب العربية؛ وإذا كان المسرح فن لغوي/أدائي، فإن مستوياته اللغوية ترتبط مباشرة بالوظيفة الاجتماعية للشخصيات، أي أن المفردات لا تُنتقى لجزالتها وفصاحتها، وإنما لإظهار مؤشرات اجتماعية معينة، وقد يُعضد هذا القول تمييز بورديو بين "اللسان البرجوازي" و"اللسان الشعبي"، فالأول يعبر عن إكراهات التعليم النظامي والمدرسة والتفاخر الاجتماعي، والآخر خاص بالطبقة المهمشة، ويحفل بالمفردات العامية والتعبيرات المبتذلة<sup>(١٦)</sup>.

وبالعودة إلى محور حديثنا، نلاحظ أنه من الشائق، ان البسام، لا يغرق النص في محلية منغلقة، ومحكومة بلهجة خاصة به، وإنما يستبقي العمل - نصاً وعرضاً - في منطقة برزخية، قابلة للانتماء والتقارب مع ثقافات ولهجات شتى؛ أخذاً في الاعتبار أن اللغة التي تكلم وكتب بها شكسبير قبل أربعة قرون ليست هي الإنكليزية المستعملة الآن، وكل من يتصدى لإعادة إنتاج نصوصه، سيعيد إنتاجها وفق خطاب لغوي يولد لنفسه نسقاً جمالياً خاصاً به. بمعنى آخر، يمكن لأحد المترجمين أن يعرض "هاملت" كمسرحية شعرية، مثلما يستطيع آخر أن يعرضها بلغة شعبية. وقد سبق للكاتب المصري ألفريد فرج (١٩٢٦ - ٢٠٠٥) أن انتبه إلى تحولات لغة شكسبير حتى داخل المسرح الإنكليزي نفسه، فالممثلون قبل أكثر من مئة عام كانوا يقومون بترتيل أشعاره وتقخيم ألفاظه، إلى أن ظهر أعظم الممثلين الإنجليز لورانس أوليفيه Laurence Olivier (١٩٠٧ . ١٩٨٩)، الذي سرد أشعار شكسبير بنبرات طبيعية، حسب المعنى وليس الوزن والقافية، ما أحدث صدمة في الساحة المسرحية، فاتهمه كبار النقاد - آنذاك - بتحقيق عظيم المسرح الإنكليزي، بتهمة أنه يُلقي الأشعار وكأنه يقرأ جريدة.

وغني عن البيان، أن أسلوب أوليفيه هذا، أو لنقل "إعادة الإنتاج" الشكسبيري، جذب جمهوراً كبيراً للمسرح الإليزابيثي الإنكليزي، وأصبح صاحب فضل كبير في إحياء تراث نصوص شكسبير، إلى أن دار الزمن دورته واستعانت "فرقة شكسبير الملكية" بممثل كان شاباً وقتذاك، ألا وهو مارك ريلانس Mark Rylance (١٩٦٠ -) الذي تخلى عن لغة أوليفيه الناصعة، وقدمه بلهجة الأحياء الإنكليزية الشعبية، حيث عصبية الناس وحدثهم، في الأسواق الشعبية الإنكليزية<sup>(٧)</sup>.

نخلص من كل ما سبق إلى أن رؤية البسام تجاه لغة النص الشكسبيري لم تتعد في معالجاته، عن مفهوم "إعادة الإنتاج" إلا في حدود ثانوية، فهو ينطلق من حرية استعمال النصوص، وليس تقديسها بنظرة جامدة لها، نائياً عن فخامة العبارة، بغائية وصول المعنى لكل الناس، ساعياً - عبر المخالطة اللغوية التي اختارها - إلى إبراز جوانب التباين بين الطبقات الاجتماعية، بوصفه لا يُترجم النص ولا يفسره، بل ربما يخفيه أكثر مما يظهره، ويستثمره في لعبة حرة، ليفكك سلطته الممتدة عبر قرون - بما فيها سلطة اللغة - ويغذيه بمعانٍ راهنة.

## ٢. حول العنونة و"إعادة الإنتاج":

ثمة ثلاث وظائف أساسية للعنونة - بحسب الناقد والمنظر الفرنسي جيرار جينيت Gérard Genette (١٩٣٠ . ٢٠١٨) - أولها "التعيين"؛ ونعني بذلك تعيين مضمون العمل، حيث لكل عمل اسم يمايزه عن غيره، وثانيها الوظيفة الإغرائية والإشهارية التي تحفز المتلقي لاستقبال العمل، وثالثها الوظيفة الإيديولوجية، حيث يقول لنا العنوان شيئاً ما عن العمل<sup>(٨)</sup>. ويمكن أن نضيف وظيفة تأويلية حيث يعطينا العنوان مفتاحاً لتفسير العمل. وفي ضوء ما سبق من وظائف، فإن اسم "هاملت"، يُعدّ إحالة مباشرة إلى شكسبير كعلامة مرجعية مفسرة، بكل ما تعنيه من سلطة نصية مثالية، وتحفيز إغرائي للمتلقي. لكن التحفيز يرتبط أيضاً بالجديد الذي يمكن أن يضيف إلى الاسم، ومن هنا، فقد مرت عنونة هاملت/البسام، بمراحل مختلفة حسب أماكن العرض؛ ومن اللافت الشائق أنه عندما قدم العمل للمرة الأولى في "مهرجان الكويت المسرحي" في العام ٢٠٠١، جاء بعنوان "هاملت في الكويت"، ولم تكن المسألة تخيلاً لتلك الشخصية الشكسبيرية وهي تزور الكويت، وإنما "إعادة إنتاج" النص الإنجليزي، وفق شروط الثقافة الكويتية.

ومع تواصل العروض، في السنوات التالية، ارتأى البسام حذف تعبير "في الكويت"، لعدم غلقها على جمهور محلي، حيث قدم العمل في مهرجانات قرطاج وإدنبه وطوكيو الدولي ونيويورك بعنوان آخر هو "مؤتمر هاملت" وأحياناً "مؤتمر آل هاملت"؛ وغني عن البيان، أن كلمة "مؤتمر" ذات صبغة عالمية ليست خاصة بثقافة معينة، ومرتبطة بإدارة السياسة العالمية وكواليسها؛ إذ أن "هاملت" لم يعد ضحية صراع عائلي على السلطة، وإنما ضحية هيمنة غير مرئية للسياسة العالمية. وقد جاء انكأؤها على اسم "هاملت" كافياً للإشارة إلى النص المصدري، بينما انطوى عدم إبراز اسم شكسبير، على قطيعة مع النص؛ وكأن الكاتب يعود إليه لكي يهرب منه، أو يستلهمه ويخونه في آن.

ومقتضى الكلام، أن تحولات العنونة وقولبتها، تكشف أيضاً عن حيرة في التعبير الذي يجب أن يُضاف إلى اسم "هاملت"، والذي تغير مع إعادة الاشتغال

على العرض وتطويره، خصوصاً أنه يسافر إلى شعوب متباعدة شرقاً وغرباً؛ ولذلك لربما، يشير البسام قائلًا إن العرض لا ينطلق من الأفكار المجردة العامة لحال الوطن العربي، والتي من خلالها تتحرك الأحداث، وإنما من صفات الشخصيات وفعالها الدرامي، حيث يقول:

وجدت في شخصيات نص مسرحية هاملت بما تحمله من صفات ما يمكنه من إيصال ما أريد من إسقاطات في عروضي القادمة في انكلترا وطوكيو وغيرها من الدول الغربية<sup>(١)</sup>.

من اللافت أيضاً، أنه بينما وضع البسام مفردة "مؤتمر" أمام "هاملت"، فقد فعل العكس مع "ريتشارد الثالث"، عندما أضاف تعبير لاحق للاسم، فتحول العنوان إلى "ريتشارد الثالث.. مأساة معربة"؛ وكأنه يُقر هنا، فعل التعريب ليس بمعناه اللغوي، لأنه من البدهي أن المسرحية ناطقة بالعربية، وإنما بمعناه الثقافي والسياسي؛ فإذا كان طموحه مجرد الإشارة لأزمة الإنسان المحلي المعاصر في "هاملت في الكويت"، فإنه بإضافة عبارة "مأساة معربة" إلى "ريتشارد الثالث"، سعى لتوسعة أفكاره إقليمياً.

يبدو أن البسام قد آثر "الانفتاح" مناقشاً تطورات المنطقة العربية وقضايا الساعة وانعكاساتها على المستوى الإقليمي والدولي، والبحث في الظروف التي تعيق نهضة الواقع العربي، و"التفوق" الداخلي، في الشرنقة المحلية، ويؤكد ما سبق حديثه الذي أدلى به إلى وكالة الأنباء الفرنسية (AFP)، من أن "المسرحية ارتكزت على نص شكسبير الأصلي، وكانت القضايا التي يطرحها نقطة الانطلاق لإعادة معالجتها في إطار عربي معاصر"،<sup>(٢)</sup> مبيناً أن "النص الأصلي سياسي، ولكنه نص عائلي أيضاً يدور في جو قبلي".<sup>(٣)</sup> بما يوحي بأن إشكالية الشمولية العربية، لا تنفصل عن جذورها الاجتماعية، بما يتضمنه ذلك من إشارات تستفيد من فكرة "إعادة الإنتاج" لتسليط الضوء على ضعف التعددية السياسية، وهشاشة القوى الديمقراطية، وغياب مبدأ التنافس على الحكم وتداوله، في إطار من المعوقات الاجتماعية المرتبطة ببنية الحكم وطبيعته.

وإذا كان البسام قد استبقى الصلة مع عناوين شكسبير في عمليه السابقين، فقد قطعها نهائياً في النص الثالث الذي عنونه باسم "دار الفلك"، منغمساً ومجتزئاً -

أكثر فأكثر - في اقتحام الظاهرة المسرحية، بقلب خلط بين التراجيديا والكوميديا المستوحاة من أجواء "الليلة الثانية عشرة"، علاوة على الاستلهام من التراث، عبر اللجوء إلى حكايات "كليلة ودمنة"، وحكمة المفكر الفارسي المعاصر لكل من الخلافة الأموية والعباسية، أبو مُحمّد عبد الله بن المقفع (٧٢٤ . ٧٥٩)، مجسداً البسام - من خلال المقفع - ممارسات السلطة تجاه المثقف، وهي تقطع يده لتسكت قلمه. لقد تحرر أكثر فأكثر في استعمال النص الشكسبيري و"إعادة إنتاجه"، وبدلاً من الوقوف عند ثيمة الحب ومفارقاته الهزلية في نص كوميدي، بدأ يحاول استثمار أحداث ما يسمى "الربيع العربي"، لكتابة نص يناسب الوقائع العربية الحالية. ويمكن استشفاف دلالات العنونة في "دار الفلك" من شعر الشاعر العباسي في العصر الثالث صفي الدين الحلبي (١٢٧٧ - ١٣٣٩) وهو يردد قائلاً: بقيت ما دارتِ الأفلاكُ في نعمٍ ... محروسةٍ من صُرُوفِ الذَّهرِ والنُّوبِ، محاولاً البسام الإشارة إلى أن أفلاك الواقع العربي قد دارت دورتها، وسرت في أعصاب الأرض العربية هزتها، وأبانت الحياة عن ضميرها.

### ٣. البعد الثائر والـ **Habitus** لـ "إعادة الإنتاج":

نمحص الأثر الثوري لمبدأ "إعادة الإنتاج"، فنجد أن عدداً من المخرجين المنتمين إلى ثقافات مختلفة سبق وأن تعاملوا بحس ثوري مع نصوص شكسبير، نذكر أهمهم - على سبيل المثال لا الحصر - المخرج الإنجليزي الأهم بيتر بروك Peter Brook (١٩٢٥ - ٢٠٢٢)، الذي رأى أن مسرح شكسبير أصبح بصيغته التتميطية "قطعة من الضجر"،<sup>(٢٢)</sup> ما يتطلب رؤية ثورية عند إعادة إنتاجه؛ كتب بروك في كتابه الأغنى "الفضاء الخالي" The Empty Space (١٩٦٨) عن أربعة اتجاهات في المسرح وأعطى لكلمة المسرح أربعة معانٍ مختلفة، كان أحدها "المسرح المميت"، الذي يُعد اسمه لوحده كاف للدلالة على أن رائحة اللا حياة تفوح منه، فهو مسرح بلا غد - على حد وصف بروك نفسه - ولا يلامس إلا جزءاً صغيراً من أبناء المجتمع، منتقداً إحاطة الأعمال الكلاسيكية بهالة من "الاحترام المزيف"، بوصفها مجرد أدب وثقافة وليست مسرحاً حياً.<sup>(٢٣)</sup> ذلك هو الجانب المتعلق باستعارة رأي بروك، ولهذه الاستدانة جانب مرتبط بالبسام نفسه، الذي



تتطابق "ثلاثيته" مع رأي بروك، بأن عملية بناء أي عمل مسرحي في الوقت الحاضر على تلك القواعد والطبقات الجاهزة، تعني إلقاء النفس في أحضان المسرح المميت الذي يجد ضالته في عامل الاستسلام، والخضوع لقواعد ونظريات بائنة، أكل الدهر عليها وشرب<sup>(٢٤)</sup>. يقول الأسدي حول إعادة تقديم "هاملت" في "أنسو هاملت":

بالطبع هنا لا أتحدث بأي حال من الأحوال عن المخرجين والنقاد الأميين أولئك الذين يمسخون النصوص بقراءاتهم التنفيذية سيئة الصيت، إنما أقصد أولئك الذين يتفردون بقراءات تنطوي على شهوات ولذات خارج التوقع الميكانيكي، تماماً كما فعل الروسي لوبيموف الذي قرأ النص أو كتب هاملت بصرياً بكتابة تتقاطع مع النص تقاطعاً شيطانياً، إلهامياً، حرّك في نص شكسبير فايروسات وكودات وإشارات كانت مجهولة بالنسبة إلى المتفرجين والنقد! جازماً أن الولاء الوثني للنصوص يجعل منها نصوصاً ميتة، ومحكومة مسبقاً بالانسداد وضيق المعنى البصري والجمالي!<sup>(٢٥)</sup>

ونحيل من خلال الحديث سالف البيان حول بروك والأسدي بدرجة أقل، مجدداً إلى نظرية بورديو المتعلقة بـ "إعادة الإنتاج"، وذلك عبر مصطلح الهابيتوس Habitus، الذي صاغه، ليفسر استعداد الفرد لتقبل ثقافة الطبقة المهيمنة؛ لقد كسر البسام - من هذا المنظور - هابيتوس عظيم المسرح الإنجليزي، وأفق التوقع الخاص بطبيعة نصوصه وكيفية تلقيها، وتمرد على سلطويتها، وأعاد تثويرها بما يناسب لحظته الراهنة، مخترعاً - بمعنى آخر - شكسبير الخاص به.

ولا يعني ما سلف أن البسام يمحو النص الأصلي محواً تاماً، وإنما يستبقي منه ما يناسب رؤيته الذاتية، معتبراً كل عرض يقدمه - مع اختلاف المدينة والخشبة - بمنزلة تأويل مفتوح ومتغير؛ فلو أخذنا شخصية "الشبح" مثلاً، في "هاملت" شكسبير، نجدها تأتي على هيئة طيف والد هاملت، بينما جاءت في "مؤتمر هاملت" على هيئة تاجر سلاح أجنبي، فالدال موجود، لكن تغيرت الوظيفة والمدلول، ليتبدى العرب في موقع التبعية تجاه الغرب. كما تغير الفضاء من "القلعة والقصر"، إلى "قاعة مؤتمر" غير مرتبط بمكان معين، مع إضافة عالم آخر مواز عبر شاشة

العرض في الخلف، مستعيناً على مستوى الشكل بالكثير من بُنى ومفاهيم "الميتامسرح" التي ربطتها به وشائج قربي عميقة، وفي مقدمها ولوج المخرج داخل العرض وإعطاء إرشاداته، والاستعانة برؤى وتنظيرات "المسرح داخل المسرح"، واللجوء إلى المادة الوثائقية، وغيرها من التقنيات التي تتأخما. إن استخدام تقنية المسرح داخل المسرح قادر على أن يؤدي إلى تحقيق تداخل في الحدود بين الوهم والواقع بشكل يدفع المتفرج لأن يطرح على نفسه تساؤلات جوهرية<sup>(٢٦)</sup>. كما أن تتابع الحدث وتكثيفه كما هو الحال عند البسام، مطلوب في الدراما التي هي "فن مكثف محكوم بقيود تحد من زمانها ومكانها وعدد شخصياتها وطبيعة أحداثها"<sup>(٢٧)</sup>؛ وبالطبع استلزم التغيير الجذري للفضاء، تغيير الحوار أو منطوق الشخصيات، وكيفية الأداء، مع الاحتفاظ بالخط الأساسي للحبكة، بوصف المسألة تتجاوز هنا تغيير الفضاء، إلى "عصرنة" الدراما كلها، حتى لا تكون مجرد اجترار لدراسات القصور الملكية في القرون الوسطى.

نُحصر المقولات السابقة على مستوى "الميتامسرح"، فنجد البسام قد قلب "ريتشارد الثالث" على وجهه، ليصبح طاغية عربيًا مصابًا بجنون العظمة، يورط وطنه في حروب قبلية، ومؤامرات واغتيالات شبيهة بتلك الدائرة في مجتمعات العالم الثالث؛ لقد عصرن البسام النص، وأحاله إلى "مأساة معربة"، مانحاً المسرحية طابعاً عربياً ثورياً راهناً، لا سمناً إنكليزياً ساد قبل خمسة قرون، مفرغاً الخشبة من الوحدات الديكورية التتميطية، سعياً نحو إجبار المتلقي على أن يملأ فضاءات هذه المنصات بخياله، فيحولها إلى مجالات مسرحية تحوي وترمز إلى مكان المسرحية وزمانها ومضامينها، فيشارك في العملية الإبداعية فيما يضيفه من قريحته على الصورة المسرحية، ليستكمل بهذا الخيال مهمة صناعه.<sup>(٢٨)</sup>

ولا تخفى المقاربة المضمرة بين النظام العائلي/الإقطاعي، المنتسب غالباً إلى نسب واحد، والذي عرفته أوروبا في القرون الوسطى، والنظام العائلي/القبلي المنتسب غالباً إلى جدٍ واحد، والذي مازال مهيمناً في بلدان عربية عدة، ويقوم - أقله - على "العصبية" العمياء ضد العناصر الخارجية، إذ بعد أن تناول شكسبير في "ريتشارد الثالث" قصة عائلتين خاضتا في انكلترا معركة شرسة، انتصرت عائلة

يورك في النهاية وتوج الملك إدوارد حاكماً، يقدم البسام صورة المعركة بين ريتشارد وريتشموند، مستخدماً الأخير كشخصية سفير أمريكي في دولة عربية، بينما في النص الأصلي كان المستشار الأجنبي "باكنغهام" الذي عقد معه ريتشارد صفقة التخلص من خصومه.

وإمعاناً في التثوير والعصرنة المُفضية إلى "إعادة الإنتاج"، يقول البسام مشهد ظهور أشباح ضحايا ريتشارد في كوابيسه، إلى قائمة يقرأ منها اللورد ستانلي أسماء ضحايا تغطي قسماً كبيراً من التاريخ العربي، كما تلاعب بشخصية خادمه السفاح ليصبح رجلاً يتحدث باسم الدين، فضلاً عن تغير النهاية، لتحمل إحالات إلى حروب النظام العراقي السابق، وصراعاته الزائفة مع الغرب، مظهراً قائداً عسكرياً أجنبياً يعد بنظام ديمقراطي، بينما المناخ العام للحرب، لا يبشر بأي خير. ويتبين مما سبق، دور التثوير والهيبوتوس، لا باستعادة صفحة دموية من التاريخ الإنكليزي، وإنما تحليل نفسية الطغاة، وكيفية ظهورهم، والعوامل والظروف التي تجعلهم ينفردون بالسلطة، من دون أن يقطع الكاتب الصلة بالأصل الشكسبيري. مستوحياً البسام في مشهد دخول "مارغريت" القصر وتعرضها للضرب إبقاعات "الزار" المعروف لطرده الجن، لاجئاً موسيقياً إلى التراث البحري الخليجي وأغاني البر، والموسيقى الالكترونية، ومستعيناً بأشعار عربية، في دلالات باحت بسهولة بمعانيها تجاه المتلقين من شعوب المنطقة.

#### ٤. "إعادة إنتاج" الأزياء:

وليس من الممارسة في شيء أن يلاحظ المتأمل المعاصر، من سياق أزياء الأعمال الأنفة الذكر، أنها جاءت مغايرة تماماً لسياقها الإنكليزي لدى "إعادة إنتاج الأزياء"؛ إذ لعبت دوراً مهماً في تحول الأحداث والنقلات المؤدية إلى تحقق "إعادة الإنتاج"، واتسمت بالقدر الكافي من تمكين الحركة والمرونة الجسدية المحلية؛ فمثلاً يرتدي "هاملت" في البداية رداءً "عصرياً"، ثم يلبس في مرحلة أخرى أزياء تحاكي المجاهدين، ثم يضع على ظهره حلة فارس عربي قادم من العصور الوسطى؛ وهكذا إذن، فربما أن الأزياء عند البسام لا ترنو إلى تعريف الجمهور بأداء الدور الذي يؤديه الممثل بقدر ما تعيد إنتاج هذا الدور. وتأكيداً على ما سبق، نشير إلى

شخصية أوفيليا، التي يوظفها البسام لمناقشة وضع المرأة في الشرق الأوسط، فنجدها ترتدي ملابس عصرية في بادئ الأمر، ثم تقرر ارتداء الحجاب، لتعود وتتزعه مرة أخرى حسب مصالح والدها الدينية والسياسية، محاولاً البسام استثمار الأزياء، لإيضاح صيغ الاختلاف في المواقف السياسية والاجتماعية والطبقية، وحتى أمزجة الشخصيات عبر "إعادة إنتاج" الثياب.

من اللافت أيضاً، أنه في حفل الوداع الأخير، برزت الشخصيات في ملابس رسمية بينما ارتدى هاملت زي فارس عربي، وكأنها إشارة تدول ميراث الخيانة لدى الشعوب كافة، والعرب منهم تحديداً في المشهد هذا. ولا تقوتنا دلالة التنوع في اختيار الملابس العربية والأجنبية في عرض "ريتشارد"، من دون نسبتها إلى بلد معين؛ ففي مشهد العزاء تظهر "آن" وخلفها نسوة يرتدين العباءات السوداء حسب طقس العزاء في الخليج العربي، وقد ثبتت صورة الملك إدوارد في الخلف (الصورة لرجل عظيم الشأن يرتدي الزي الرسمي الخليجي يشد رأسه بنوع من أنواع العقال والتي لا يرتديها إلا عليّة القوم) ثم تدخل امرأة مرتدية العباءة السوداء لتواسي "آن"، ويتبين أن ريتشارد متخفٍ بزى امرأة، ثم يفاجأ الجميع به يخلع العباءة، بمعية أعوانه المتخفون بملابس الحداد ضمن نسوة العزاء، ممسكين بأيديهم عصي، تشي بأنهم يتعاملون مع قطيع لا بشر. ويحمل مشهد التتويج رموزاً ودلالات متنوعة، منها نزع ريتشارد العقال الذي كان يرتديه الملك إدوارد، وارتدائه باعتباره رمز التاج الملكي، وهو عقال مقصّب<sup>(٢٩)</sup> باللون الأبيض، مختلف عن عقال عامة الشعب ذي اللون الأسود، ومختلف بالدرجة الأولى عن ذلك التاج الذي ارتداه كلوديوس كملك، مستغلاً البسام غطاء الرأس الخليجي الرجالي، لتغطية وجه ولي العهد بالغترة البيضاء، ضمن "آليات إعادة الإنتاج" المتنقلة بين التاج وغطاء الرأس، محاولاً إخفاء ملامح ولي العهد وإلغاء وجوده وتعمية عينيه عن كل الحقائق. وبينما حدث مشهد التتويج في النص الأصلي داخل القصر، حيث الحاشية والأزياء الرسمية بطابع البلاط الملكي الإنكليزي وموسيقى الحرس الملكي، جاء المشهد المُعرب عبارة عن فضاء في قلعة بحضور مجموعة من الرجال يرتدون الملابس الخليجية (الدشداشة والعقال) ويعرضون بالسيوف عرضة عربية، كما هو الحال في مراسم

الاحتفالات الخليجية، فيما تظهر خلفهم صورة كبيرة لريتشارد بأزياء أخيه الملك إدوارد، لإعلان نتويجه وتسمنه مقاليد الحكم. لذا، وبصفة عامة، يمكن إعادة تنوع الأزياء وتعدد مراحلها في "ثلاثية شيكسبير العربية"، إلى صلاحية إعادة النص في كل العصور، وعدم تحديده بزمن معين؛ لقد أولى البسام أهمية كبيرة لإعادة إنتاج أزياء أعماله المسرحية، عبر عدم تقييد مصمم الأزياء.

## ٥. "إعادة الإنتاج" مع الموسيقى والغناء:

تعد الموسيقى والغناء، علامة معاصرة هامة، في ضوء التطور الهام لثقافة المؤثرات الصوتية الحديثة، حيث تحيطان بالفضاء الدرامي كافة، بما في ذلك أماكن الجمهور؛ ومن الملاحظ على مستوى "إعادة الإنتاج" تمسك البسام بالآلات الموسيقية المحلية وهو يشيد نصوصه في دلالة لا يحتاج فهمها إلى كثير عناء؛ فنجد مسرحية "ريتشارد الثالث.. مأساة معربة"، وهي تبدأ بالعزف على آلة إيقاعية كويتية تسمى "الطار"، بمصاحبة موسيقى حية للفنون الشعبية الخليجية، وذلك أثناء دخول ريتشارد الثالث بملابس عسكرية؛ ويبدو أن استخدام الموسيقى الشعبية، يجيء -عبر "آليات إعادة الإنتاج"- للتأكيد على أن من يقف أمام الجمهور هو ريتشارد العربي. يقول جواد الأسدي في سياق مماثل حول "أنسوا هاملت":

إن وعي هؤلاء المتفرجين ، حاملي ذلك الحمل الإبداعي الخلاق لا ينظرون إلى النصوص الكلاسيكية بروح ثابتة ، بالعكس تصبح غوايتهم المعرفية في أن يشاهدوا النصوص في درجات انحرافاتهما وإعادة قراءتها تماماً كما فعل لوبيموف عندما أحال هاملت إلى مغني جاز وغير كيمياء العرض المسرحي إلى ما يشبه العرض الدرامي الغنائي، إن مجرد إدخال هاملت صاحب العقل الرصين المتفلسف، ونظريته الوجودية حول الموت والعدم والحياة في مناخ هاملتي درامي غنائي تكون قد أزحت النص عن ما استقبلته العقول قديماً ، إن لوبيموف يقوم عملياً ببلورة عين جمالية مختلفة لمنصة ترتحن إلى درجات عالية من الاختلاف! وهذا بحد ذاته إطاحة بمفاهيم الرؤيا

## التقليدية التي يكرسها عدد كبير من المسرحيين في أوروبا وفي المسرحي العربي! (٣٠)

وعلاوة على ما سبق، فإنه حين يدخل كلارنس بزي رجل دين عربي، مخبراً ريتشارد الثالث، عن رؤياه بشأن وجودهما على ظهر سفينة، تؤدي أغنية البحر "اووو ياماال"، كناية عن ارتباط النص بالماضي والبحر كمصدر رزق لأهل الخليج العربي قديماً، حيث التكاثر والتعاون والقيم العربية الأصيلة؛ وحين ينال ريتشارد موافقة آن، تتخفف الإضاءة، بمصاحبة أغنية تتشد على إيقاع "الطمبورة"<sup>٣١</sup> البحري الخليجي، فتضاء الأماكن الخلفية، وتتداخل الشخصيات عبر الشرفات في مشهد خيالي تظهر فيها امرأة، تضع خلخالاً في كاحلها، أثناء أدائها رقصة "الطمبورة"، كناية عن حصول ريتشارد على ما يريد، بوصف زواجه من "آن" بمنزلة الطريق المتاح لكرسي العرش. وهكذا، أعاد البسام إنتاج الموسيقى والغناء الخليجي، مستفيداً أيضاً من الرقصات المعبرة بالجسد والإيماءات لكي تتوافق مع المضمون الدرامي الذي يغمز من طرف خفي إلى الواقع المتقهقر من المحيط إلى الخليج.

وحين تحاور ريتشارد مع بكنغهام بشأن شن "حرب على الإرهاب" تظهر في الخلفية صور جنود في أرض المعركة تصاحبها رقصة ساخرة من قبل ريتشارد وبكنغهام ومحافظ العاصمة بحضور ثلاث نساء يرتدين ملابس الجيش، ويرقصن بموسيقى قريبة من إيقاع الدبكة في بلاد الشام، وكأنها بمنزلة كناية عن حال الأمة العربية وما يعانیه أبنائها من هرج ومرج. علماً بأنه لم يخل الفضاء الدرامي من أصداء صوتية لآيات قرآنية وأحاديث نبوية شريفة واقتباسات صوتية من أشعار وأمثال شعبية وحكم عربية تمتزج بسلاسة مع جمل شكسبير نفسه، في إشارة واضحة إلى "آليات إعادة الإنتاج" التي تبناها البسام.

وغني عن البيان، أن عروض "ثلاثية شيكسبير العربية" لم تخل أيضاً من ارتفاع وتيرة العزف، للتأكيد على حوار الشخصيات لشد انتباه المتلقي، فمثلاً كلما نطقت مارغريت كلمة: ملكم أثناء حوارها مع أعدائها، ارتفع إيقاع الموسيقى أعلى فأعلى تأكيداً على أهمية الملك الذي جرّ الولايات وحكم بالظلم.

لقد اختار البسام دوماً موسيقى شرقية وعربية، محيلاً في أحيان كثيرة، إلى ألحان كبار الملحنين العرب، مثل لحن الموسيقار محمد عبد الوهاب (١٨٩٨ - ١٩٩١) "أهواك"، في محاولة لا تخلو من المفارقة، حينما نسمعها في موازاة هدير الطائرات التي تحذر من باب "إعادة الإنتاج"، من حرب قادمة.

## ٦. الفضاء المسرحي و"إعادة الإنتاج":

بادئ ذي بدء، فإن الفضاء The Space يعني المسافة والامتداد اللامحدود، ويعتبر الفضاء المسرحي نقطة التلاقي بين الأدب والفن والممارسة الاجتماعية، أي اللقاء والاحتفال والفرجة، وهو مفهوم مركب يحيل إلى زمان ومكان العرض، ومكان الفرجة، ومكان الحدث الدرامي، حيث تقول ماري إلياس وحنان قصاب في هذا الصدد:

يتميز الفضاء المسرحي بعدة أنواع وأهمها، أن الفضاء المسرحي: هو تعبير يستخدم للدلالة على أي موضع يُقدم فيه عرض مسرحي (صالة العرض أو المساحة أو أي مكان آخر للعرض) أي أنه المكان المسرحي بعلاقته بمكان أوسع هو المدينة أو القرية أو الكنسية أو المعمل، والتداخل بين الفضاء المسرحي والفضاء الأوسع الذي يتوضع فيه له دلالات بغض النظر عن طبيعة العرض المسرحي، وفي نفس الوقت يكون للعلاقات التي تتشكل ضمن الفضاء المسرحي بين مختلف الفضاءات التي يحتويها (وهي الفضاء الدرامي الذي يتشكل على خشبة المسرح وفضاء المتفرج) تأثيرها على وضع العرض ومعناه لأن بنية هذه العلاقات تعكس بنية العلاقات ضمن المجتمع المعني، وأفضل المثال على ذلك هو العلبة الإيطالي<sup>(٣٢)</sup>.

ولما كان ذلك، فثمة فرق بين مكان العرض كجزء من قرية أو مدينة، والفضاء الذي يتشكل على خشبة المسرح، فضلاً عن الفضاء الدرامي الذي يرسمه النص.<sup>٣٣</sup> وغني عن البيان أيضاً، أنه عادة ما يرتبط الفضاء في التراجيديا الشكسبيرية - بقوة - بدوافع البطل الداخلية وصراعاته<sup>(٣٤)</sup>؛ بمعنى أن المكان ليس وصفاً ساكناً ولا

حيادياً في حضوره، وإنما يعبر عن علاقات البطل وصراعاته وكوابيسه، وهو ما يتطلب التطرق إلى الرؤية التي شكل بها البسام الفضاء الديناميكي لمسرحه.

وفي ضوء ما تقدم، يتأسس فضاء "مؤتمر هاملت"، على مجموعة طاولات تأخذ شكلاً نصف دائري على هيئة مؤتمر مجهول المكان، بخلفية سوداء، مع وجود شاشة كبيرة، وتعلو - بالطبع - طاولة الملك التي تقع في منتصف المكان، حيث وضع المخرج على كل طاولة بطاقة تحمل اسم إحدى الشخصيات، علاوة على مصباح صغير يُشع على وجه كل شخصية على حدة. وهكذا إذن، فقد ظلت بيئة الفضاء مفتوحة، وقابلة للاشتغال عليها، بوصفها عبارة عن مربع فارغ تقريباً، وبلا ديكور، يحيط الجمهور به، على غرار إحاطته بركح المسرح الدائري. وقسم البسام عمق المسرح إلى عدة مستويات، حيث لعبت الستائر دوراً أساسياً في الرؤية البصرية والدرامية، فهي تارة جدار وتارة أخرى شاشة تلفزيون تعرض لقطات تعبيرية كاشفة ومعقدة للحوار، وتارة ثالثة تصبح ستاراً لما يحاك من دسائس في الخلف، فيما يرى المتفرج في المستوى العلوي نبض الشارع أو مؤامرات ريتشموند التي يغزلها في الخفاء. علماً بأنه، في الحالات التي لم توظف الستارة بها، لإنجاز أية مشهدية معينة، فقد كانت تتحول إلى صورة كبيرة للملك نفسه، وتتغير بالطبع بتغير الملك، ما أحدث تناغماً بين الشكل النمطي للمسرح والفنون الحدائثية الأخرى.

وإذا كان "الفضاء" في نص "هاملت" قد بدأ بنوبة حراسة لقصر الملك الجديد كلوديوس ثم ظهور شبح الملك الراحل والد هاملت، فقد اختلف الاستهلال المسرحي جذرياً في "مؤتمر هاملت" بظهور المناضد، التي تعني أننا في مواجهة اجتماع سياسي صرف. فتغير الفضاء من القلعة والقصر إلى قاعة "مؤتمر" - غير مرتبط بمكان معين، مع إضافة عالم آخر مواز عبر شاشة العرض في الخلف - ليس مجرد تغيير لطبيعة الفضاء المسرحي، بل محاولة عصرية من البسام ضمن آليات "إعادة الإنتاج" للدراما ككل، حتى لا تكون "الثلاثية العربية" مجرد اجترار لدسائس القصور الملكية في القرون الوسطى. وبالطبع، فإن "آليات إعادة الإنتاج" لا تحتاج هنا إلى كثير عناء لاستكشافها، وهي التي استخدمت فيها، التقنيات الحديثة التي نذكر من ضمنها البث الحي من طريق الكاميرات وإدماج عناصر موسيقية حية



وعروض فيديو على الشاشة، وقد استلزم ذلك التغيير الجذري، تغييراً كبيراً على مستوى الحوار أو منطوق الشخصيات، وكيفية الأداء للممثلين، مع الاحتفاظ بالخط الأساسي للحبكة، حيث التزم المخرج/المؤلف بخمسة فصول.

وكانت البداية، قد جاءت من لحظة الإطلام، مع شاشة تعكس ضوء القمر، ودخول هاملت ببذلة رسمية، منتصباً أمام قبر تعلوه زهور، ثم تتغير الإضاءة وتبدأ اللوحة الأولى بحلقة من المناضد الحديثة، ويتوالى دخول الشخصيات وأهمها كلوديوس عم هاملت وقاتل أبيه، حيث يدخل مرتدياً عباءة سوداء، معروفة بـ "البشت"،<sup>(٣)</sup> وفق التراث الخليجي، المحقق - كزي عربي بين - لـ "آليات إعادة الإنتاج". وحينما يتحدث كلوديوس في المشهد الافتتاحي عن الديمقراطية والحياة الجديدة بعد موت الملك، يظهر على الشاشة الخلفية مرتدياً زياً عسكرياً ذي بعد ديكتاتوري معاصر. أما حين تتسارع الأحداث وتتشب الحرب المسرحية الإليزابيثية المستعرة، فتظهر مشاهد تنتمي بجلاء إلى المسرح التسجيلي، لتعبر عن حرب الخليج والحرق المعروف لآبار النفط في دولة الكويت، علاوة على مشاهد لضحايا الحرب من الأطفال، مركزاً البسام على فظاعة الحروب، حيث عبر شكل "المؤتمر" عن الواقع السياسي العربي المتشردم، بسبب صراع الجميع لأجل المصالح الخاصة. وننطلق نحو مسرحية "ريتشارد الثالث.. مأساة معربة"، حيث جاء الفضاء على شكل مساحة مكشوفة في قلعة ذات خلفية تشتمل على أكثر من فتحة على هيئة أقواس يتوسطها قاطع يأخذ شكل الشرفة بزخارف إسلامية، فيما يحيط الجمهور المسرح بشكل دائري شبيه بالحرف U، وتصدح على يمين الخشبة فرقة شعبية خليجية، وكأننا في حفل غنائي شعبي خليجي ملتصق بالبيئة والأرض. وهكذا إذن، توسطت خشبة المسرح المكان ليحيط بها الجمهور من ثلاث جهات، فضلاً عن استخدام شاشات السينما والتلفزيون لتجسيد وظيفة الإعلام، وإضفاء نوع من الحداثة عبر "آليات إعادة الإنتاج" للنص الإليزابيثي.

ورغم مرونة التشكيل وهدم وبناء الفضاء الدرامي، لكن الفضاء نفسه اتسم بقدر كبير من البساطة والثبات، والاكتفاء بتغيير الإضاءة حسب موقع الفعل الدرامي، في موازاة حس تسجيلي، يعبر من خلال لقطات لعواصم عربية طاولها الدمار، خصوصاً بيروت وبغداد، إضافة إلى مرونة دخول وخروج الممثلين، ما أضفى نوعاً

من الديناميكية على العرض، فكل مشهد يجز الآخر على نحو متسارع، منتقلاً عبر "آليات إعادة الإنتاج" من عصر إلى آخر.

ثمة مجال حيوي آخر، فمن اللافت أيضاً، ظهور مذيع عربي في أحد المشاهد، مستعد للبت المباشر مع شعار القناة الإخبارية "يورك"، تحقيقاً لـ "آليات إعادة الإنتاج"، ويظهر في الأسفل شريط إعلاني، دلالة ازدواجية ولاء وسائل الإعلام، ودورها في تحريك النظم السياسية. وكان لتتبع الشرائح الضوئية تأثيرها على المتلقي وتوريطة في الأحداث التي تجري أمامه، فهناك الظلام الذي يصاحب دخول الملكة، ما يمنح الحالة التي تمر بها تلك الشخصية رهبة. بينما عند دخول إليزابيث مع الملك إدوارد، وسط هتافات الشعب، في حالة السعادة، تغمر الإضاءة المكان بأكمله، وعند موته تبدو خافتة معبرة عن الصدمة والانكسار، وفي اللقاء السري مع ستانلي تصبح زرقاء تميل إلى السواد لتمنح حالة الخوف والترقب.

بينما انحاز الفضاء في "دار الفلك" إلى عالم الواقع، حيث خشبة المسرح، وعلى يمينها ويسارها الكواليس المكشوفة ومعدات الفرقة وملابسها، التي يتحكم بها المخرج، معطياً تعليماته للممثلين المتطوعين لإعادة إنتاج المسرحية بطريقة آلية، وكأنها مبرمجة بهدف الحفاظ على معايير العرض القديم. هناك فضاء ثان يدخل في إطار "آليات إعادة الإنتاج"، ويتمثل في الشاشة التي تعيد عرض "الليلة الثانية عشر" في صورتها القديمة؛ لقد حفز وجود الشاشة ذاكرة المتلقي بشأن ما كان عليه النص الأساسي، فأدت الشاشة دوراً ثنائياً في لعبة الظل، واكب الحدث على خشبة المسرح أحياناً، واستخدم كخلفية وديكور جامد للمشهد في أحيان أخرى.

وكعادته وظف البسام الشاشة الخلفية لبت أحداث من عصر قديم لقصر الحاكم الإليزابيثي، مرتدياً ملابس خليجية، لإعلان رسالة تكشف فروق الأمس عن اليوم، وتعالق الماضي مع الحاضر؛ وما بين لغة الخطابة الإليزابيثية المفروضة سابقاً، والحوار العفوي الراهن، يظهر الجميع تبعاً على الخشبة على مسافات محددة رقابياً، متعلقين حول لوح أبيض فارغ، في منتصف الخشبة، يحيط به من الجانبين، كراسي وطاولات تنفذ عليها عمليات الدوبلاج والتركيب وإعطاء الأوامر للممثلين الذين يعرفون عن أنفسهم في بداية المسرحية بأنهم ينتسبون إلى وزارات

وجمعيات مختلفة، وأن كل شيء كان مفروضاً عليهم، سواء الحوار أو الزى، وفق ضوابط راهنة تشبه تلك التي كانت سائدة في العصور البائدة.

لقد سارت تجربة البسام بفكرة التنكر، على خطى شكسبير - الذي كان قد سار بها من دون موارد على خطى إغريقورومانية - ولكن من منظور مختلف، يحمل أبعاداً ودلالات لصيقة بمجتمعاتنا العربية، غير خالية من أعلى إيماء في عصر معرفي صارم؛ إذ تحدد درجة استلاب المتلقين خلال العرض، عبر مدى قدرتهم على كشف التغيرات التي طرأت بين النصين؛ بدلاً من إيطاليا التي مثلت فضاء مسرحية "الليلة الثانية عشرة" اختار البسام بلداً عربياً، يهيمن عليه نظام رجعي يحرم الفنون، وفي الوقت نفسه يتظاهر برعايتها، ويكلف مخرجاً بإعادة تقديم مسرحية "الليلة الثانية عشرة" المحظورة منذ ستينيات القرن الماضي، بالتعاون مع مجموعة من الهواة الذين يجدون أنفسهم متورطين، في النص المحظور، فيما يحاول المخرج الالتزام بشروط النظام التي تمنع الاختلاط والغناء والتعبير عن المشاعر. وهكذا يصبح نص شكسبير ضمن "آليات إعادة الإنتاج"، مجرد مسرحية داخل مسرحية، معبراً البسام عبر الفضاء المسرحي، عن المفارقة بين فترتين زمانيتين الأولى تنتمي إلى ستينيات القرن الماضي بوصفها العصر الذهبي للفن وتقديمه دون قمع، والفترة الثانية تعبر عن اللحظة الراهنة.

## خاتمة:

من أجل التوصل لنتائج تحمل القدر الكافي من الموضوعية، نقيد الدراسة، بأن المخرج الكويتي سليمان البسام استعان في "ثلاثية شكسبير العربية"، بآليات "إعادة الإنتاج" عند بيير بورديو، ساعياً إلى إدانة الممارسات الخاطئة لبعض أنظمة الحكم التي انشغلت بمصالحها وصراعاتها ونفوذها، مما أفسح المجال للقوى الخارجية التي تعمل على بسط نفوذها.

وقد تجاوزت تجربة البسام مفهومي التناس والمحاكاة، نحو "إعادة الإنتاج"، لكشف وتفكيك آليات السلطة الخفية، في الهيمنة عبر العنف المادي والرمزي، حيث تحررت الثلاثية من الالتزام بالنص الشكسبييري، المتمسم بالخلود الأدبي، سواء على صعيد لغة الحوار أو أسماء ووظائف الشخصيات أو الفضاء الدرامي، بما يعير تجربة البسام معيار الانزياح عن أفق انتظار المتلقي، ويُعبر عن رؤية خاصة للبسام، بوصف كل عرض بمنزلة تأويل ذاتي أو "تثوير" للنص الأصلي الذي اكتفى منه بالهيكل العام.

وإجمالاً، لم تكن "ثلاثية شكسبير العربية" مجرد إعادة إنتاج مكرور لخصائص نصوص مسرحية كلاسيكية، أو جنس أدبي نمطي محدد، قد يفقدها قيمتها على المستوى الفني، فمالت المعالجة إلى قدر كبير من التجريب، وكسر الإيهام، ودمج الجمهور في اللعبة المسرحية، وجاء تكرار استعمال "الشاشة" في العروض، لينطوي على دلالات شتى، وربما متناقضة لتوجيه أفق انتظار المتلقين، فهي ملمح تقني عصري يضاعف خشبة المسرح، وليست صفحة بيضاء خالية من المعارف المسرحية؛ صفحة تتيح الفرصة لضخ عشرات المشاهد والمعلومات، أو كشف التناقض بين الواقع والحقيقة، دل على ذلك - من الأساس - أن التلفزيون عند بورديو ليس فقط أداة لـ "إعادة إنتاج" النظام القائم المؤول، وإنما أيضاً أداة للعنف الرمزي عبر التلاعب بالعقول وتضليلها، والهيمنة عليها<sup>(٣٦)</sup>.

بصفة عامة، انزاح فضاء "إعادة الإنتاج" الخارق للقيم الشكسبيرية/الفنية السائدة، جمالياً نحو الشكل عربي وراهنيته وراغاماته في اللغة والأزياء، مع بعض

التغييرات في الأسماء والأمكنة مثل شكل القصر بديكوره وأثاثه العربيين، والزمان منذ الستينيات حتى الآن، وإضافة الأغاني والأشعار والنصوص العربية. كما تميز باستخدام أفكار مبتكرة يستطيع الممثل من خلالها اختراق الأساليب الجامدة، حيث يعطى أكثر من دور في بعض الأحيان كي يبرز قدراته الفنية، محاولاً إقناع المتفرج بأنه تلك الشخصية الجديدة، ماسحاً من الذاكرة دوره السابق.

ولا تفصل تقنيات تشكيل الفضاء عن المضمون الدرامي، فهي ليست وسيلة لخلق حالة جمالية فقط، بل عنصر أساسي في تجسيد الشكل المرتبط بمتن النص ارتباطاً وثيقاً. وقد عبرت السينوغرافيا التي سادت "الفضاء المسرحي" عن التفاعل بين نصي شكسبير والبسام، وكذلك التفاعل بين الممثل والمكان. وجاء تكرار توظيف ممثلين من مختلف أنحاء الوطن العربي، بأسماء ولهجات وأزياء عربية واستبعاد أسماء الشخصيات الشكسبيرية، للتأكيد على أن رسالة العرض غير موجهة إلى مكان بعينه.

ونختم بالإشارة إلى أن توافق رؤية البسام واشتغاله على الفضاء المفتوح كالمؤتمر والقلعة والمساحة الخالية، مع "مفهوم إعادة الإنتاج"، الذي نظّر له ورسخه بيير بورديو، حيث وظفت اللقطات التوثيقية للخراب والحروب والدمار في أكثر من مدينة عربية، لفضح آليات التلاعب بالشعوب العربية، وتشابها في الهموم والمآسي والمصير، لتبلور "ثلاثية شكسبير العربية" حالة ثورية، وكأننا إزاء لعبة، وعلى المتفرج أن يظل منتبهاً لها وليس متماهياً معها، فكل تفسير لأدب الماضي إنما ينبع من حوار بين الماضي والحاضر،<sup>(٣٧)</sup> "فنحن لا يمكن أن نقوم برحلتنا إلى الماضي من دون أن نأخذ الحاضر معنا"،<sup>(٣٨)</sup> وسيتم ذلك عبر "إعادة الإنتاج"

## هوامش البحث:

- ١- بيير بورديو، الرمز والسلطة، تر: عبدالسلام العالي، ط٣ (دمشق: دار تويقال للنشر، ٢٠٠٧) ص ٤٩.
- ٢- See David Gartman, Bourdieu's Theory of Cultural Change: Explication, Application, Critique, Sociological Theory, Vol. 20, No. 2 (Washington, D.C: American Sociological Association, Jul., 2002), pp. 255-277.
- ٣- انظر: إعادة الإنتاج: بيار بورديو، وجان كلود باسرون، تر: ماهر تريمش، (بيروت: المنظمة العربية للترجمة، ٢٠٠٧)، ص ٣٤ وما بعدها.
- ٤- من الشائق أن البسام منغمس بريطانياً بالكامل، فهو متخصص بالأدب الإنجليزي، وأتم دراسته في جامعة أدنبرة The University of Edinburgh، ويتحدث الإنجليزية بطلاقة، وزوجة البسام هي سيدة بريطانية تدعى جورجينا، ولربما كانت ولدته بريطانية أيضاً.
- ٥- تعتمد الدراسة على العرض الذي قدم في طوكيو في فبراير ٢٠٠٤، والمتاح على موقع اليوتيوب، من بطولة: كفاح الخوص (هاملت)، نيقولا دانيل (كلوديوس)، أمانة والي (جيرترود) مناضل داود (بولونيوس)، بشار عبد الله (لايرتس)، مريم علي (أوفيليا)، والممثل البريطاني Nigel Banrrat في دور تاجر السلاح.
- ٦- قدمت "ريتشارد الثالث" في دولة الإمارات العربية المتحدة في قلعة العين عام ٢٠٠٤، ثم كلفت الفرقة الملكية البريطانية الشكسبيرية البسام في فبراير ٢٠٠٧ بإخراجها في بريطانيا ضمن مهرجان الأعمال الشكسبيرية الكاملة عبر اثني عشر عرضاً في مدينة ستراتفورد مسقط رأس شكسبير، فكان هذا العمل أول عرض مسرحي عربي يقدم على خشبة الفرقة الملكية الشكسبيرية، كما عرضت في أثينا، وكذلك في الكويت يناير ٢٠٠٨، في اليوبيل الذهبي لمجلة العربي، على مسرح دار الآثار، وعلى مسرح دار الأسد في سوريا، وفي أمستردام، وعلى مسرح بكين الوطني، وفي فرنسا، وأخيراً في مسرح كيندي الثقافي في واشنطن عام ٢٠٠٩، ولعب بطولتها فايز قزق "الأمير غلوستر فيما بعد ريتشارد الثالث"، جاسم النبهان "كلارنس/ستانلي"، كارول عبود "الملكة إليزابيث"، نقولا عبود "الوزير/المحافظ"، إضافة إلى مشاركة أمل عمران وفیصل العميري وبشار عبد الله، والفنان العراقي مناضل دواد "الملك إدوارد الرابع".
- ٧- عرضت "دار الفلك" على مسرح مركز الميدان الثقافي ضمن الموسم الثقافي لدار الآثار الإسلامية، في الكويت، فبراير ٢٠١١، بالتزامن مع الأعياد الوطنية، ولعب الأدوار الرئيسية كل من: جاسم النبهان "الحاكم"، فايز قزق "الملا صالح"، فيصل العميري "الشيخ- فيلوتي"، فهد عبدالمحسن "طققة - النوخدة"، نصار النصار "سيلكس- فواز"، نقولا دانيال، أمل عمران "فوز"، كارول عبود "ثريا- حنظلة"، ونوار يوسف "نشامي".
- ٨- راجع مقدمة "هاملت متبوع ب عطيل": أبو العيد دودو، موفم للنشر، الجزائر، ٢٠٠٧.

<sup>9</sup>- See F.E. Halliday, A Shakespeare Companion 1564–1964 (Harmondsworth: Penguin, 1964), p. 71. And Alice Griffin, The Sources of Ten Shakespearean Plays (New York: T.Y. Crowell, 1966).

- ١٠- انظر: مقدمة "الليلة الثانية عشرة"، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٩.
- ١١- إبراهيم حمادة، معجم المصطلحات الدرامية (القاهرة: مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٦)، ص. ١٦٢.
- ١٢- للمزيد انظر: "شكسبير حائراً بين الترجمات"، سعيد أحمد أبو ضيف، مجلة الثقافة الجديدة، مصر، العدد ٣٥٧، يونيو ٢٠٢٠.
- ١٣- أبو الحسن عبدالحميد سلام، حيرة النص المسرحي بين الترجمة الإقتباس والإعداد والتأليف، ط٢ (الاسكندرية، مركز الاسكندرية للكتاب، ١٩٩٣)، ص ٨٨.
- ١٤- جواد الأسدي، جماليات البروفة، سلسلة أبحاث وتجارب (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٣)، ص ١٠٩ - ١١٠.
- ١٥- الدراماتورجيا البديلة في المسرح العربي المعاصر: خالد أمين، مجلة ألف، العدد ٣٩، الجامعة الأمريكية في القاهرة، ٢٠١٩، ص ٥٤ . ٥٥.
- ١٦- انظر: إعادة الإنتاج، مرجع سابق، ص ٢٤٧.
- ١٧- ألفريد فرج، شكسبير في زمانه.. و زماننا (القاهرة: الدار المصرية اللبنانية، ٢٠٠٢)، ص ١٢٦ . ١٢٨.
- ١٨- انظر عبد الحق بلعابد، عتبات: جيران جينيت من النص إلى المناص، (الجزائر: منشورات الاختلاف، ٢٠٠٨)، ص ٦٥ . ٨٨.
- ١٩- مقابلة شخصية مع المخرج سليمان البسام.
- ٢٠- انظر: "ريتشارد الثالث بالغترة والعقال في مسرحية للبسام في دمشق"، صحيفة الأنباء عدد السبت ١٧/٥/٢٠٠٨، المصدر: دمشق - ا.ف.ب، - ريتشارد-الثالث-بالغترة-والعقال-مسرحية-لبسام-دمشق-  
<https://www.alanba.com.kw/ar/last/27760/17-05-2008>
- ٢١- المرجع السابق.
- ٢٢- بيتر بروك، النقطة المتحولة: أربعون عاماً في استكشاف المسرح، تر: فاروق عبد القادر (الكويت: سلسلة عالم المعرفة، أكتوبر ١٩٩١)، ص ٧٧.
- ٢٣- بيتر بروك، الفضاء الخالي (باريس، سوليل، ١٩٧٧)، ص ٢٥.
- ٢٤- انظر محمد سيف، رحلة سريعة في أروقة كتاب " الفضاء الخالي " (عن أراء في المسرح تأليف بيتر بروك / ترجمة وتقديم د. محمد سيف)، الحياة المسرحية،  
[https://theaterars.blogspot.com/2016/07/blog-post\\_20.html](https://theaterars.blogspot.com/2016/07/blog-post_20.html)

- ٢٥- جواد الأسدي، جماليات البروفة، سلسلة أبحاث وتجارب (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٣)، ص ١١١.
- ٢٦- ماري إلياس، وحنان قصاب، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٧)، 96.
- ٢٧- إبراهيم حمادة، طبعة الدراما (القاهرة: دار المعارف، ١٩٧٧)، ص ٤٨.
- ٢٨- د. رضا غالب، الميثياتيرو المسرح داخل مسرح، (أكاديمية الفنون، ٢٠٠٦)، ص ٦٣.
- ٢٩- العقال المقصب يرتديه في الغالب الأعيان والأمراء، وسمي بالمقصب لأنه يقصب بخيوط ذهبية أو فضية.
- ٣٠- جواد الأسدي، جماليات البروفة، سلسلة أبحاث وتجارب (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٣)، ص ١١١.
- ٣١ الطمبورة: فن غنائي وهي آلة موسيقية وترية شائعة الاستخدام في الكويت، وعلى مر السنين، تداولتها القبائل القديمة في بلاد النوبة وانتقلت إلى سواحل البحر الأحمر، ثم إلى اليمن لتستقر على سواحل الخليج العربي، تعتبر من الفنون الكويتية إلى جانب فنون البحر والبادية، وكانت تمارس في الأحياء الفقيرة، التي يقطنها الزوج الأفرقة الأصل، وقد أقيمت قديماً كنوع من الاحتفالات "الطقوس" لإشباع ميول وغرائز كامنة في نفوس أتباعها المصابين بالمس.
- ٣٢- انظر ماري إلياس، وحنان قصاب، المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض (بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، ١٩٩٧)، ص ٣٣٨.
- ٣٣- مرجع سابق، المعجم المسرحي، ص ٣٣٧ - ٣٤١.
- ٣٤- صفية محبك، شعرية المكان والفضاء في تراجمها شكسبير (فاس: دار مقاربات، ٢٠١٩)، ص ٢١.
- ٣٥- البشت: كلمة فارسية تعني عباءة رجالية يرتديها الرجل فوق ثيابه، وترمز في الخليج إلى عليّة القوم.
- ٣٦- مرجع سابق، مفهوم إعادة الإنتاج، ص ١٣٥.
- ٣٧- محمد إقبال عروي، مفاهيم هيكلية في نظرية التلقي، المجلد ٣٧ (الكويت: عالم الفكر، يناير ٢٠٠٩)، ص ٥٢.
- ٣٨- إيزر، "أفق نقد استجابة القارئ"، تر: أحمد أبو الحسن: ضمن مؤلف: "من قضايا التلقي والتأويل"، مؤلف جماعي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرباط، مطبعة النجاح الجديدة، ط ١، ١٩٩٣، ص ٢١٥.