جمهورية العراق
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة بابل
كلية الفنون الجميلة

جماليات التنكر
في مسرحيات شكسبير

رسالة مقدمة
الى مجلس كلية الفنون الجميلة جامعة بابل
كجزء من متطلبات نيل شهادة الماجستير
في الفنون المسرحية
من قبل

احمد محسن كامل ألشريفي

بأشراف

الأستاذ الدكتور سمير شاكر اللبان

1430 هـ بابل 2009 م

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ وَلَكُمْ فِيهَا مَنَافِعُ وَلِتَبْلُغُوا عَلَيْهَا حَاجَةً فِي صُدُورِكُمْ وَعَلَيْهَا وَعَلَى الْفُلْكِ تُحْمَلُونَ (80) وَيُرِيكُمْ آيَاتِهِ فَأَيَّ آيَاتِ اللَّهِ تُنكِرُونَ (81) ﴾

صدق الله العظيم

(**غافر: الآيات** ،80-81)

إقرار المشرف

بسم الله الرحمن الرحيم

اشهد ان إعداد هذه الرسالة الموسومة (جماليات التنكر في مسرحيات شكسبير) المقدمة من قبل الطالب (احمد محسن كامل جعفر ألشريفي) ، قد جرى تحت إشرافي في كلية الفنون الجميلة – جامعة بابل ، وهي جزء من متطلبات نيل درجة الماجستير في الفنون المسرحية.

التوقيع :
الاسم : أ.د سمير شاكر اللبان
الدرجة العلمية : أستاذ
التاريخ : / / 2009

بناءً على التوصيات المتوفرة نرشح هذه الرسالة للمناقشة :

التوقيع :
الاسم : د. عباس محمد إبراهيم
رئيس قسم الفنون المسرحية
الدرجة العلمية : أستاذ مساعد
التاريخ : / /2009

الإهداء

إلى . . .

ينبوع الحنان . . . ومدرسة الأخلاق . . . وجنة الدنيا و الآخرة . .

أبي . . و أمي

إلى . . .

مستودع الحب و الوفاء . . . و اشراقة الحياة . . . و حنان العائلة

. . .

زوجتي . . . و أطفالي

إلى . . .

جسر المودة . . . ومركب الحياة . . . وسندي في الصعاب . . .

إخوتي . . . وأخواتي

أهدي بحثي هذا

أحمد

أ

شكر و تقدير

(الحمد لله الذي هدانا لهذا وما كنا لنهتدي لولا أن هدانا الله) (الأعراف- أية 43)

إن الإنسان بغريزته الفطرية بعيدا عن الجنس او الدين ، ولد وهو ميال الى أبداء المساعدة لكافة الناس ، وهؤلاء الناس الطيبون ولدوا وهم يملكون بذرة الخير ، حيث قلوبهم الصافية التواقة الى المعرفة الجديدة التي تضفي بظلالها دون الأنانية على الآخرين ، ومن هذه الكلمات أقدم عرفاني بفضلهم وشكري الجزيل مع فائق احترامي الى الأشخاص الذين وقفوا الى جانبي في أعداد هذه الرسالة واخص بالذكر ..

عمادة كلية الفنون الجميلة الممثلة بالسيد العميد أ.د عباس جاسم المحترم .....

و السيد المشرف على هذه الرسالة أ.د سمير شاكر اللبان لجهوده المتميزة من خلال إرشادي نحو الطريق الصحيح في كتابة هذه الرسالة ، مع تمنياتي له بالعمر المديد .....

رئاسة قسم الفنون المسرحية ممثلة بالدكتور عباس محمد إبراهيم ، رئيس قسم الفنون المسرحية ، لجهوده القيمة في توفير كافة المستلزمات المعنوية و المادية في سبيل النهوض بمستوى هذه الرسالة..

كما أقدم شكري الجزيل الى أساتذة قسم الفنون المسرحية ،ومنهم أ .د حميد علي حسون ، أ .د عبود المهنا ،أ.م.د محمد أبو خضير ،أ.م.د علي الربيعي وكذلك أ.م.د هاشمية حميد جعفر لجهودها المميزة في تصحيح هذه الرسالة لغة....

وأقدم شكري وعرفاني إلى زملائي في الدراسات العليا ومنهم ياسر البراك ، محمد محي عناد ، ثابت عبد الرسول ،أمل حسن ،عامر محمد حسين...

كما أسجل شكري وتقديري الى موظفي مكتبة الفنون الجميلة – جامعة بابل .. مع تمنياتي للجميع بدوام الصحة و العافية..

ملخص البحث

شكلت نصوص شكسبير المسرحية منعطفاً تاريخياً مهماً في بناء قوانين المسرح العالمي ، لتتخذ منها اغلب المدارس المسرحية القديمة والجديدة قاموساً مسرحياً تنطلق من خلالها في صياغة وبناء أرائها المسرحية ،فنصوص شكسبير خرجت على الثوابت الأرسطية في البناء الدرامي من حيث تهشيم قاعدة الوحدات الثلاثة (الزمان ، المكان . وحدة الموضوع) لتنحاز نحو مفهوم جديد اتسم بروح من التغير على صعيد البناء الدرامي على الرغم من التأثر الواضح بالخبرة الماضية ، لكن الروح الثورية التي تميز بها(شكسبير) جعلته إمام مطب تعريفي ، وضع على عاتقه مسؤولية تاريخية تهضم انعكاساتها في ما يقدمه (شكسبير) على صعيد نصوصه المسرحية، فكانت الأساليب او الوسائل الفنية الصفة التي تميزت بها نصوصه ، وكان(التنكر) احد تلك الأساليب التي أضفت بشكل أو بأخر جمالية تنطلق نحو أهداف درامية أوضح وأسمى من خلال ما تحدثه من تأثيرات على عناصر البنية الدرامية ، ومن هذا المنطلق سعى الباحث الى دراسة موضوعة (جماليات التنكر في مسرحيات شكسبير) ، وقد ضم هذا البحث أربعة فصول ، اختص الفصل الأول بالإطار المنهجي للبحث وقد احتوى على مشكلة البحث المتركزة في السؤال الأتي ، ما هي الجماليات التي يمكن أن يمنحه فعل التنكر في نصوص شكسبير المسرحية في البنية الدرامية لهذه النصوص ؟ ، فيما تجلت أهمية البحث والحاجة إليه من خلال تسليط الضوء على دراسة فعل التنكر في مسرحيات شكسبير بوصفه مصدر جمع لمجمل معاني النص المسرحي ، وبوصفه دراسة جديدة على صعيد الدراسات الأكاديمية التي تناولت الفن الشكسبيري .أما الهدف من البحث فقد تمثل في التعرف على فعل التنكر وأنواعه في نصوص شكسبير المسرحية و،وكذلك التعرف على جماليات فعل التنكر في نصوص شكسبير المسرحية وفاعليته في البنية الدرامية أما حدود البحث فقد اقتصرت زمانياً على المدة بين (1591 – 1612) تماشياً مع عينة البحث أما مكانياً في انكلترا أما موضوعياً فكانت(جماليات التنكر في مسرحيات شكسبير وفعاليته في البنية الدرامية) ، واختتم هذا

الفصل في تحديد المصطلحات او تعريف المصطلحات الضرورية الواردة في عنوان البحث او ما يتضمنه البحث من توضيح لمصطلحات ظهرت في الإطار النظري .

اما الفصل الثاني فقد احتوى على الإطار النظري والدراسات السابقة ، فتضمن أربعة مباحث ، عني الأول بدراسة فلسفة التنكر عند بعض الفلاسفة العالمين ، وعني الثاني بدراسة التنكر في المسرحية

الإغريقية ، وتضمن الثالث دراسة التنكر في المسرحية الرومانية ، وعني الرابع بدراسة التنكر في مسرحيات شكسبير و اختتم هذا الفصل بما توصل إليه الباحث من مؤشرات نظرية وكان من بينها

1- الإنسان في نظر أرسطو ميال الى محاكاة الشيء في ظل موجود قائم على الصراع دفعه الى الخوض في غمار التقليد او التشبيه للحصول على مبتغاه ، فالمحاكاة عند الإنسان ، هي صورة متنكرة لسلوكه ، أي أن الإنسان (عندما يحاكي الأشياء ، فأنه في الأغلب يتنكر بصورة أخرى غير صورته الحقيقية).

2- أفاد الشعراء الاغارقة من الأساطير والاحتفالات الدينية التي كانت تقام احتفالاً بالإله (ديونيوس)، بما تحويها من مظاهر للتنكر وفق دوافع دينية وأخرى نفسية وكذلك اجتماعية وكانت هذه المظاهر مختلفة حسب الهدف والزمان والمكان .

3- تضمنت الثلاثية الاورستية ومنها (اغاممنون – حاملات القرابين) على الكثير من أفعال التنكر ، وكان التنكر المعنوي هو المهيمن على اغلبها فقد اختلف من حيث الشخصية القائمة به ومن حيث الدافع وبالتالي توظيف (القناع المصطنع – الفعل – الكلام) لزيادة تأثيره ، هذا التنكر ينتج سلسلة من المفارقات (اللفظية – المواقف) ، لكن ليس بالضرورة ان ينتج فعل التنكر مفارقة ، بل احي احتوت مسرحيات اسخيلوس على فعل التنكر والمفارقة في ان واحد ، وأحيانا المفارقة تنتج فعل التنكر .

4- اهتم يوربيدس في رسم فعل التنكر . كأداة مهمة في رسم الحدث المسرحي ، فكان هذا الفعل متنوعاً من حيث توظيفه داخل وخارج الحدث ، ومن حيث التأثير (الأساسي او الثانوي) ، ومن حيث النوع (التنكر المعنوي والجسدي)، ومن حيث الهدف الذي تسعى إليه الشخصية المتنكرة .

5- اهتم بلوتوس بالعلاقة المحورية بين الشخصية المتنكرة والشخصية المساعدة والشخصية المضادة لفعل التنكر ، كأساس لبناء جمالية الحدث .

6- إن جمالية الحدث المسرحي الشكسبيري ، تضمنت دراسة الإنسان بما يملكه من صفات نزوعية تعطيه الحق في امتلاك الشيء وبكافة السبل المتاحة لديه فكانت العلاقة المحورية بين الإنسان ودواخله الخارجية أداة لرسم أفعال شخصياته .

إضافة إلى الدراسات السابقة .

اما الفصل الثالث فقد تضمن إجراءات البحث ، الذي شمل تحديد مجتمع البحث الذي شمل (31)مسرحية وفق الحدود الزمانية والمكانية المحددة في الفصل الأول ، إما عينة البحث فقد تم اختيار (6) مسرحيات وهي (زوجتا وندسور المرحتان ، العبرة بالخواتيم ، الملك جون ، هنري الرابع ج1 ، هاملت ، ماكبث) وبالطريقة القصدية وفق مبررات وأسباب سوغها الباحث من اجل تحقيق الهدف من البحث والتوصل الى نتائج علمية ، إما منهج البحث فقد اعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلي ثم تحليل العينات بواسطة ما توصل إليه الباحث من مؤشرات ضمن إطاره النظري .

اما الفصل الرابع فقد احتوى على النتائج التي توصل إليها الباحث وكان من اهمها

1- ارتسمت جمالية فعل التنكر في الحدث الكوميدي الشكسبيري بشكل أساسي بما ينتجه من مفارقات سواءً كانت (لفظية او حدث او موقف) .

2- جمالية فعل التنكر في الحدث ألتأريخي الش د ري ضعيفة من حيث البناء لافتقاده الى صفة الاستمرارية داخل الحدث ، وبذلك كان الفعل متقطعاً في عملية ارتسامه داخل الحدث .

3- يلجأ شكسبير من اجل زيادة جمالية الحدث المسرحي في ظل انعكاس فعل التنكر داخله الى توظيف أساليب تكون بمثابة النواة الأساسية لبيان حتمية العلاقة بين الشخصيات داخل الحدث وبالتالي أيجاد التأزم لأدراك طبيعة أهدافها وتأثيرها على البنية الدرامية ، فكان أسلوب (مسرحية داخل مسرحية) (تصوير أحداث خارج الحدث الأصلي) أداة مهمة لبيان أهمية فعل التنكر وبالتالي إضفاء الصفة الجمالية المجردة .

وقد تضمن هذا الفصل أيضاً الاستنتاجات والتوصيات والمقترحات وقائمة المصادر والمراجع العربية وكذلك الملاحق وختمت الدراسة بملخص باللغة الانكليزية .

The Republio of Iraq
The Minstry of Higher Education and Scientific Researoh
University of Babylon
College of Fine Arts

The Aesthetics of Denial in Shakesper`s plays

Introduction Letter
To The board of the Faculty fine arts , University of Babylon
As part of the requirements of masters
In Theatrical Arts

By
Ahmad Mohsen Kamel Al – Sharifi

A Sattaz Supervision of
Dr . Samir shaker Al – laban

إقرار لجنة المناقشة

نشهد إننا أعضاء لجنة المناقشة اطلعنا على الرسالة الموسومة (**جماليات التنكر في مسرحيات شكسبير**) وقد ناقشنا الطالب (**احمد محسن كامل الشريفي**) في محتوياتها وفيما له علاقة بها ، نرى أنها جديرة بالقبول لنيل درجة الماجستير في الفنون المسرحية .

أستاذ مساعد

د. طارق عبد الكريم العذاري

(عضواً)

2009 / /

أستاذ مساعد

د. محمد فضيل شناوة

(عضواً)

2009 / /

الأستاذة الدكتورة

هدى هاشم محمد

(رئيساً)

2009 / /

الأستاذ الدكتور

سمير شاكر اللبان

(مشرفاً)

2009 / /

مجلس كلية الفنون الجميله – جامعه بابل

الأستاذ الدكتور

عباس جاسم حمود

عميد كلية الفنون الجميلة

2009 / /

أولاً : مشكلة البحث

استوفى الفن المسرحي المسببات كافة التي أحاطت بالعصر الذي ظهر فيه ، فكان واجهة استيطانية تمثل رغبات الأفراد بصورة تدل على تطور الفكر البشري حينذاك ، وسط جملة من الصراعات الثقافية بما فيها الدينية و الاجتماعية و كذلك السياسية.

ان التمظهرات التي أحاطت بفن المسرح منذ ظهوره وحتى يومنا هذا،جعلته فن يستوعب التطورات كافة تماشيا مع تطور الحضارات فكان الإنسان بفكره الواسع ينساق وراء تطلعاته وفق نسق زمني ومكاني ، من اجل الإمساك بعجلة هذا التطور ، فاتخذ ذلك الإنسان الكثير من الطرائق أو الوسائل من اجل إيجاد كل ما هو جديد ، يدفع بذلك الفن الى معايشة الواقع ، وفق تمحورات أيديولوجية انغمست في بطون الوعاءات الدنيوية التي أحاطت به.

ان الظروف الجيدة التي أحاطت بالفن المسرحي منذ بداياته مروراً بالعصر ألكنائسي الذي ضيق من تطور هذا الفن ، دفعت المهتمين به الى إرساء القواعد الصحيحة و المنطقية لتقولبه وفق معطيات كانت بدائية ، فظهر نتيجة ذلك مجموعة تحاول النهوض بواقع هذا الفن فكان هناك(ثسبيس) ثم (اسخيلوس)و(سوفوكليس) و(يوربيدس) في المجال التراجيدي ، وكان هنالك(ارستوفان) في الكوميديا وهؤلاء الشعراء استفاقوا ليجدوا مكنوزهم الأسطوري حافلا بالكثير من الأحداث التي عبرت بصورة جدلية عن تاريخهم الميثولوجي القريب الى الخيال من بعده الديني ، وكانت تلك الأساطير حاوية على الكثير من الأساليب الفنية و الفكرية التي ساعدت بصورة غير قابلة للشك هؤلاء الشعراء في صياغة إعمالهم المسرحية .

في ظل التطورات السياسية عاش ذلك الفن سلسلة من الاحباطات التي أثرت بصورة مباشرة على كينونة ومسار تطوره ، فكان العهد اللاتيني اختبارا صعبا ومطباً واجه تطلعات و تأسيس ذلك الفن وفق انعكاسات اجتماعية هشمت قواعد ذلك الفن المسرحي ، لكن في الوقت نفسه كان هنالك تيارا مضادا يحاول الأخذ ببقايا هذا الفن ، محاولين توظيف الخبرة المسرحية السابقة في بناء مسرحياتهم فكان هناك (سينكأ) و(بلوتوس) و(تيرانس).

ان هؤلاء الشعراء وضعوا أمامهم فكرة مهمة ، ان الفن المسرحي هو صورة معبرة عن خلجات النفس البشرية الكامنة و الظاهرة من خلال ما يحويه من أساليب متنوعة ومختلفة ضمت في طياتها الكثير من التساؤلات التي بدأت واجهة خطيرة نحو تحرر ذلك الإنسان من القيود الماضية و الحاضرة التي جعلت منه صريعا او أسيرا لأفكار أسطورية دينية كانت في الكثير من الأحيان مبهمة الفهم عليه ولعل الجرأة المسرحية في تبني الأفكار التحررية ومنها الثورية جعلت منهم تراثا مسرحيا يقتدي به الشعراء اللاحقون في صناعة أعمال مسرحية تحاكي واقعهم المضطرب في ظل ظروف سياسية واجتماعية ودينية

كانت عرضة للكثير من الانتقادات ، ولم يجد الإنسان إلا الفن المسرحي للتعبير عن رأيه ولإيجاد ضالته التمردية الثورية ضد هذه الأمور.

ان العصر الإليزابيثي هو صورة واضحة لبيان تطور الفن المسرحي في ظل صراعات دينية وسياسية واجتماعية ماضية وحاضرة ، فكان(شكسبير) الصورة البيانية لتطور ذلك الفن.

فظهور(وليم جون شكسبير) كأحد رموز المسرح العالمي ، خلال مرحلة التطور الثقافي و الفني الذي شهدته انكلترا وخاصة في عهد الملكة(إليزابيث) ، كان نتيجة لسلسلة من التراكمات المعرفية و الثقافية التي أفرزتها المراحل التاريخية السابقة التي ساهمت بصورة كبيرة في صياغة موهبة هذا الشاعر ، الذي أعطى نتاجات فنية سواءً على صعيد الشعر أم على صعيد المسرح من حيث التأليف او التمثيل او الإخراج.

لقد كتب (شكسبير) في اتجاهات مسرحية عديدة على الصعيد التاريخي والكوميدي و التراجيدي ولهذا اجمع الباحثون في مجال الدراما على أهمية دراما شكسبير ، فقد كـّد الى الغور في دواخل النفس البشرية وسر كهنها ومن ثم تصويرها تصويرا طبيعيا في دراماته ، ولهذا عّد المهتمون بالفن المسرحي ، إن شكسبير من أهم الكتاب الذين صوروا النفس باختلاف أنواعها خير تصوير انطلاقا من واقع وخبرة لمسه بنفسه من خلال معايشته له ، كذلك احتوت نتاجاته على الكثير من ألوان المعرفة سواء ما يخص التاريخ أم الجغرافية فيما يتعلق بطبيعة الأمكنة او في بعض الومضات الفلسفية.

امتازت مسرحيات (شكسبير) بقدرتها الشعرية ، وتكمن أصالة اللغة فيها بشكلها وأسلوبها وخيالها فقد تلاعب بالألفاظ بشكل مركب وبإحساس مرهف مستخدما التورية و المجازات، ف (شكسبير) مرّ بمراحل مسرحية عديدة ، وهذه المراحل شهدت تنقلات أسلوبية وفكرية وموضعية فأخذت بوادر الانفتاح المسرحي لديه بالتطور من مسرحية الى أخرى ، مستفيدا من المسرحيات الإغريقية و الرومانية كمرجعيات فكرية وثقافية محاولاً رسمها بطريقة تتناسب مع روح العصر وثقافة الإنسان الإليزابيثي حينذاك ، فأخذت صناعة فن تكيف المأساة بالترويح الفكاهي وفن الكوميديا بالترويح المأساوي ، و الروايات التاريخية بالكثير من المرح و الدعابة .

أفاد (شكسبير) من جملة التحولات المعرفية و الفكرية التي شهدتها مرحلة الملكة إليزابيث وانقطاعها عن المراحل السابقة وما عرف عنها من سلطة محافظة موظفا ذلك الأمر في نصوصه المسرحية فكانت الأساليب و التكنيكات الفنية ضمن دائرة النص المسرحي ، والتي تبلورت وفق صيغ جديدة من الشعراء السابقين ، ينبوعا يستسقي منه (شكسبير) أدواته الدقيقة و المتكاملة في صناعة أعمال قائمة على التنوع في الموضوعة او الشخصية او اللغة ، فكان التنكر احد الأساليب المهمة التي وضعها (شكسبير) في أعماله المسرحية الكوميدية و التاريخية و التراجيدية لأجل تحديث وتغير الفعل الدرامي

وصولا الى صيغ جمالية تحوي البنية الدرامية المتكاملة ، معتمدا في ذلك على إحداث المفارقة بكافة أنواعها في تغير المسار الدرامي .

وتأسيسا على ذلك يرى الباحث مشكلة بحثه على النحو الأتي :-

ما هي الجماليات التي يمكن أن يمنحه فعل التنكر في نصوص شكسبير المسرحية في البنية الدرامية لهذه النصوص ؟

ثانيا : أهمية البحث و الحاجة إليه

تتجلى أهمية هذا البحث فيما يلي :-

1- تأتي أهمية هذا البحث من خلال تسليط الضوء على دراسة فعل التنكر في مسرحيات شكسبير لأن فعل التنكر مصدر جمع لمجمل معاني النص المسرحي ومن ثم توظيفه من قبل (شكسبير) في بناء عناصر النص الدرامي من (حبكة ، شخصية ، لغة) في اغلب مسرحياته.

2- يعد هذا البحث منجزا معرفيا في مجال المسرح عامة و المسرح الشكسبيري خاصة كونه يسلط الضوء على موضوعة مستحدثة كانت بعيدة عن الدراسة النقدية المتكاملة ، وبالتالي فان هذا البحث تخصص في اتجاهين ، الأول فلسفي و الثاني اختص (بالبنية الدرامية).

3- يعّد هذا البحث دراسة وافية عن تنوع الفعل الدرامي القائم بواسطة الشخصيات ولاسيما (فعل التنكر) ، ومن ثم إيجاد العلاقة التبادلية بين أطراف ومقومات النص الدرامي في سبيل الوصول الى صيغة جمالية لتمركزات الحدث المسرحي الشكسبيري.

4- يفيد طلبة الكليات ومعاهد الفنون الجميلة في أنحاء العراق كافة فضلا عن نقاد المسرح و المهتمين بالفن المسرحي من اطلاعهم وتعريفهم الجماليات التي يمكن أن يمنحه فعل التنكر في البنية الدرامية لنصوص شكسبير المسرحية .

ثالثا : أهداف البحث

يهدف البحث الحالي إلى التعرف الأتي :

1- الكشف عن فعل التنكر وأنواعه في نصوص شكسبير المسرحية .

2- جماليات فعل التنكر في نصوص شكسبير المسرحية وفاعليته في البنية الدرامية .

رابعا :- حدود البحث

1- زمانيا : المدة ما بين (1591 – 1612) .

2- مكانيا : انكلترا.

3- موضوعيا : جماليات التنكر في مسرحيات شكسبير وفعاليته في البنية الدرامية.

خامسا : تحديد المصطلحات

1- الجمالية :-aesthetics

لغويا :-

- جاء في معنى الجمال بأنه الحسن وقد (جَمُلَ) الرجل بالضم (جمالاً) فهو جميلٌاو المرأة (جميلة) و (جملاء) و (المجاملة المعاملة بالجميل)[1].

- جاء في لسان العرب ان الجَمال مصدر الجميل و الفَعل جُملِ وقوله تعالى ((ولكم فيها جمال حين تريحون وحين تسرحون))(سورة النحل أية 6) أي بهاء وحسن ، الجَمال الحَسن يكون في الفعل و الخلق وقد جَمُل الرجلُبالضم جمالاً فهو جميل وجُمَال بالتخفيف هذه عن اللحياني وُجّمال الأخيرة لا تكسر و الجمال بالضم و التشديد أجمل من الجميل.وجملْ أي زينه و التجّمَيل تكلف الجّميل أبو زيد جُمل الله عليك تجميلاً إذا دعوت له ان يجعله الله جميلاً. [2]

- جـ مالٌ 1- مص جَمُلَ 2- صفة تلحظ في الأشياء وتبعث في النفوس سرورا وإحساسا بالانتظام و التناغم وهو احد المفاهيم الثلاثة التي تنسب إليها أحكام القيم ، الجمال و الحق و الخير عكسه القبيح ((الجُمال و القبح بالنسبة الى الانفعال كالخير و الشر بالنسبة الى الفعل))

جماليُ: منسوب الى الجمال ، جماليةُ : مصدر صناعي : ما يخص النواحي الجمالية ((تختلف مفاهيم الجمالية من أدب الى أدب او من عصر الى عصر)) [3].

اصطلاحا :-

وردت للجمالية تعاريف عدة انطلقت على لسان العديد من الباحثين و الدارسين في مجال الجمالية وحسب وجهة نظر كل واحد منهم وحسب اختصاصه العلمي ، فمنذ ظهور الجمالية "مورست قبل ان تسمى لان التسمية ارتبطت بتحديدها كنظام وارتبطت على الخصوص بظهور الجزء الأول من مؤلف الفيلسوف الألماني الكسندر بومجارتن سنة (1750) الذي حمل عنوان (Aesthetical) وكان ظهور هذا المؤلف إيذانا ببداية عهد جديد في تاريخ الجمالية وهو احد التفكير الفلسفي في الجمال ضمن إطار علمي ، فلسفي له نظامه ، موضوعه ، ومنهجه ، ومفاهيمه"[4].

- نجد(روبير) يميزه بأنه " علم يهتم بالجمال في الطبيعة و الفن و التصور الخاص بالجمال و الإحساس به مع تحديد المجالات المتعددة بهذا العلم التي تشمل الفلسفة ، وعلم النفس ، وسوسيولوجيا

---

(1) محمد أبي بكر عبد القادر الرازي ، مختار الصحاح ، (الكويت :دار الرسالة ، 1983)، ص111.
(2) ابن منظور ، لسان العرب ، ج7 ، (القاهرة: المصرية للتأليف و الترجمة ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف و الأنباء و النشر ، ب .ت) ، ص134.
(3) جماعة من كبار اللغويين العرب ، المعجم العربي الأساسي ،(لاروس،المنظمة العربية للتربية و الثقافة و العلوم ، 1989)، ص264.
(4) عبد المجيد شكير ، الجماليات (بحث في المفهوم ومقاربة للتمظهرات و التصورات)، ط1 ،(سوريا : دمشق ، دار الطليعة الجديدة ، 2004)، ص7.

الفن ، ويبين الجمالية باعتبارها صفة ملازمة للإحساس ، وتشمل هذه الصفة الإحساس الجمالي و الحكم الجمالية ، و الانفعال العاطفة الجمالية"[1].

- إما (صليبا) فيعرف الجمالية " هو صفة تلحظ في الأشياء وتبعث في النفس سروراً ورضى أي ما يحدث في النفس عاطفة خاصة تسمى بعاطفة الجمال"[2].

- تعرف الجمالية على أنها " الدراسات النظرية للفنون على اختلاف أنواعها ، وللفعاليات النفسية المتصلة بها ، ولقد تم تناولها على أنها فرع من فروع الفلسفة وعلومها"[3].

- أما مجيد حميد فيعرف الجمالية " الانسجام الحاصل بين الأجزاء المتناسقة معا بنسبية وعلاقة من الدقة بحيث لا مجال هناك لإضافة شيء أخر او تغيره او أزالته"[4].

إجرائيا :-

صفة نزوعية سواءً كانت ،شخصية ، غيرية ، عالية ، هدفها أحداث التأثير الحسي أو العقلي في نفس المتلقي سوءا أكانت الصفة ناتجة عن التضاد أو التنافر الحاصل من فعل التنكر وبالتالي تحقيق الهدف المطلوب منها وهو تحقيق المقاييس الجمالية للبنية الدرامية.

2- **التنكر**

لغويا:-

- نكِرَ فلان نكراً ، و نكُراً , و نكارةً ، فطِنَ وجاد رأيه، فهو وهي نكرُ الشيء : جهله وفي التنزيل العزيز ((فلما رأى أيديهم لا تصل إليه نكرهم))

أنكره : أدهاه

(تَكرَ) : تغيير عن حاله او عن زيه حتى ينُكر ، ويقال : تَنكر لي فلان : اخذ يسيء الي بعد ان كان يحسن او لقبني لقاءً بشعا. [5]

- النكرُ و النكر او الدهاء و الفطنة ورجل تنكره ونكرُ ونُكرُ ومُنَكرُ من قوم من ليرداه فظنُ حكاه سيبويه .

النكرة إنكارك الشيء وهو نقيض المعرفة و النكرة خلاف المعرفة ، ونكر الأمر نكيراً وأنكره انكاراً ونكراً ، ان الإنكار المصدر و النكر الاسم ويقال نكرت الشيء و أنا انِكره إنكاراً نكرتْه.التنكر التغير زاد التهذيب عن حال تسرك الى حال تكرهها منه و النكير اسم الإنكار الذي معناه التغير وفي التنزيل العزيز

(1)عبد المجيد شكير،المصدر نفسه ، ص10 .
(2) جميل صليبا ، المعجم الفلسفي ،ج1 ،ط1(قم :منشورات ذوي القربى،1385)،ص407 .
(3) ب.م ، الجمالية ، الموسوعة الصغيرة ، تر : ثامر مهدي ، (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة، ب.ت)، ص5.
(4) مجيد حميد حسون خضير ، الزمن في رسوم يحيى بن محمود الو اسطي ، أطروحة دكتوراه،(غير منشورة)، كلية التربية الفنية ، جامعة بابل ، 2003 ، ص10.
(5) إبراهيم مصطفى و آخرون ، المعجم الوسيط ، ط5 (إيران : مؤسسة الصادق للطباعة و النشر ، ب.ت) ، ص99.

(فكيف كان نكيرى) أي انكارى وقد نكره فتنكر أي غيره فتغير الى مجهول و النكير و الإنكار تغير المنكر و النكرة[1].

- وفي التنزيل العزيز ((نكرهم و أوجس منهم خيفة)) (سورة هود أية 70) ،وقال ابن سيده : و استنكره وتنكره ، كلاهما كَنكَّرهُ ، وفي الأساس : وقيل نكَّر ابلغ من أنكر وقد قيل : نكَرَ بالقَلبِ وأنكَر بالعينْ وفي البصائر : وقد يستعمل ذلك منُكْراً باللسان وسبب الإنكار بالقلب ، لكن ربما ينكِرُ اللسانُ الشيء وصورته في القلب حاضرة[2].

- (تنكرَ يسَكَرُ تنكرُ) : الشخص : تعبير عن حاله حتى لا يعُرف ((تنكر في زي شرطي)) (تنكر المشاركون في الحفل) تنكر : مص تنكَر ،تنكري : منسوب الى التنكُر (لباس تنكَريُ)،حفلة تنكرية : حفلة راقصة يتحجب فيها الأشخاص بوجوه مستعارة وثياب متغيرة حتى لا يعرفوا[3].

اصطلاحا :

يعرف إبراهيم فتحي التنكر كونه تنكر هزلي هو " محاكاة ساخرة لعمل أدبي جاد يتسم بأسلوب مضحك قائم على الغرابة و التقليد الذي يحط من قدر العمل الجاد ، و التعبير يرجع الى كلمة فرنسية تعني متنكر واصل لاتيني يعني خلال الملابس (ان يرتدي الرجال ثياب النساء او العكس) و المحاكاة الهزلية تتناول الموضوعات عالية القدرة و التي تبدو كذلك بطريقة عابثة طائشة على العكس من المحاكاة التهكمية (mock epic) التي تتناول موضوعا تافها بجدية مدعاة"[4]

إجرائيا :

التنكر : فعل تنكري تقوم به شخصية ما او عدد معين من الشخصيات القصد منه إقصاء حقيقة ما او محاولة الحصول على حقيقة ما ،يكون ذو فاعلية في البنية الدرامية من حيث الناحية الجمالية.

3- المفارقة (irony) :-

- يعرف سعيد علوش المفارقة:- "[5]

1- تناقض ظاهري ، لا يلبث ان نتبين حقيقته.

2- هي إثبات لقول ، يتناقض مع الرأي الشائع ، في موضوع ما ، بالاستناد الى اعتبار خفي على الرأي العام

- أما قيس حمزة فينظر إلى المفارقة :-

(1) ابن منظور ، مصدر سابق ، ص90-93 .
(2)محمد مرتضى الحسيني ، تاج العروس ، ج14(الكويت:مطبعة حكومة الكويت،1965) ، ص289-291.
(3)جماعة من كبار اللغويين العرب ، مصدر سابق ، ص1229 .
(4) إبراهيم فتحي ، معجم المصطلحات الأدبية ،(تونس : المؤسسة العربية للناشرين المتحدين ، ب.ت)، ص111.
(5)سعيد علوش ، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة ، (الدار البيضاء :منشورات المكتبة الجامعية ، 1984)،ص93.

"بنية تعبيرية وتصويرية متنوعة التجليات ومتميزة العدول على المستويات الإيقاعية و الدلالية و التركيبية تستعمل بوصفها أسلوبا تقنيا ووسيلة أسلوبية لمنح المتلقي التلذذ الأدبي ولتعميق حسه الشعري بوساطة الكشف عن علاقة التضاد غير المعهودة بين المرجعية المشتركة الحاضرة او الغائبة و الرؤية الخاصة المبدعة"[1].

- أما د. س. ميوميك فيعرف المفارقة بأنها:-

1-"صيغة بلاغية تعبر عن القصد باستخدام كلمات تحمل المعنى المضاد و المفارقة اخف من الهزء و السخرية لكنها ابلغ اثر بسبب أسلوبها غير المباشر لذلك يتطلب إدراكها ذكاء وحس مرهفا"[2].

2 – " مفارقة هادفة تكون وسيلتها اللغة حيث يقول صاحب المفارقة شيئا من اجل ان يرفض على انه زائف ، مساء استعماله من جانب واحد"[3].

3 –" ويعرفها أوكست فيلهلم "نوع من الاعتراف المتغلغل في التمثيل نفسه يزيد أو ينقص في وضوح التعبير ،ينم عن كون التمثيل ذلك مثقلاً بجانب واحد من جوانب التصور والشعور ،فتعيد المفارقة التوازن الى سابق عهده "(3)

- "المفارقة : شكل من أشكال القول ، يساق فيه معنى ما في حين يقصد منه معنى أخر غالبا ما يكون مخالفا للمعنى السطحي الظاهر فالمسرحية عالم من الأمزجة المتباينة ، و العواطف و الأفكار المتناقضة و التحولات و الانقلابات في مصائر الشخصيات وكثير من المواقف فيها قائم على التناقض و التقابل بل ان مفهوم الصراع الدرامي نفسه يشي بمضمون المفارقة"[4].

إجرائيا :

هو تعبير او سلوك مجازي يطلق على الموقف الدرامي في لحظة تكون الأفعال القائمة بواسطة الشخصيات متأزمة نتيجة انخراطها في فعلها التنكري الذي يتطلب الحل .

---

(1) قيس حمزة الخفاجي ، المفارقة في شعر الرواد ، (الحلة : مطبعة دار الأرقم ، 2007) ، ص63.
(2) جون ماكوين ،الترميز ،تر:عبد الواحد لؤلؤة، (بغداد :دار المأمون ،1990)،ص95. نقلا عن قيس حمزة الخفاجي ، المصدر نفسه، ص51
(3) دي. سي .ميوميك ، المفارقة وصفاتها ، تر : عبد الواحد لؤلؤة، (بغداد : دار المأمون للترجمة و النشر ، دار الحرية للطباعة ، 1977) ، ص67.
(4) دي.سي.ميوميك، المفارقة ، تر : عبد الواحد لؤلؤة ،(بغداد : دار الرشيد للنشر ، دار الحرية للطباعة،1982)،ص33.
(5) نوال بنت ناصر السويلم ، المفارقة في المسرح الشعري ، انترنيت (منتديات أزاهير الأدبية ، القسم الأدبي ، ملتقى التوجهات النقدية و الأدبية المعاصرة ، 2007) ،ص1.

الفصل الرابع

1- النتائج

2- الاستنتاجات

3- التوصيات

4- المقترحات

الفصل الأول

الإطار المنهجي

أولاً : مشكلة البحث .

ثانياً : أهمية البحث والحاجة اليه .

ثالثاً : أهداف البحث .

رابعاً : حدود البحث .

خامساً : تحديد المصطلحات

الفصل الثاني

الإطار النظري والدراسات السابقة

المبحث الأول : التنكر في الفكر الفلسفي العالمي

أولا : التنكر عند أفلاطون

ثانياً : التنكر عند أرسطو طاليس

ثالثاً : التنكر عند أفلوطين

المبحث الثاني : التنكر في المسرحية الإغريقية

أولا : التنكر عند اسخيلوس

ثانياً : التنكر عند سوفوكليس

ثالثاً : التنكر عند يوربيدس

رابعاً : التنكر عند ارسطو فان

المبحث الثالث : التنكر في المسرحية الرومانية

اولاً : التنكر عند سينكا

ثانياً : التنكر عند بلوتوس

المبحث الرابع : التنكر في مسرحيات شكسبير

اولاً : المسرحية في عهد الملكة إليزابيث

ثانياً : طبيعة الموضوعة الشكسبيرية

ثالثاً : طبيعة فعل التنكر في مسرحيات شكسبير

أ- التنكر في مسرحيات شكسبير الكوميدية

ب- التنكر في مسرحيات شكسبير التاريخية

ج- التنكر في مسرحيات شكسبير التراجيدية

الدراسات السابقة

الفصل الثالث

اولاً : إجراءات البحث

1- مجتمع البحث .

2- عينة البحث .

3- منهج البحث .

4- أداة البحث .

ثانياً : تحليل العينات

المصادر

الملاحق

الفصل الثالث

إجراءات البحث

تضمن هذا الفصل مجموعة من الخطوات الضرورية بغية تحقيق هدف البحث وصولاً الى نتائجه، ومن هذه الخطوات ، تحديد مجتمع البحث ، وعينته وأداته ومنهجه، وفيما يأتي توضيح هذه الخطوات :-

أ- مجتمع البحث :-

بغية تحديد مجتمع البحث الأصلي قام الباحث بإحصاء مجتمع بحثه ، الذي يتكون من نصوص الشكسبير التي احتوت على فعل التنكر وكان عددها (31)* نصاً مسرحياً وفق المدة الزمنية لتأليف أول نص شكسبيري عام 1591 وحتى أخر نص كتبه شكسبير في عام 1613.

ب- عينة البحث :-

1- اختار الباحث عينات بحثه بالطريقة العشوائية المنتظمة وكما مبين في الجدول الاتي

جدول يبين عينات البحث رقم (1)

اسم المسرحية	نوع المسرحية	سنة التأليف
زوجتا وندسور المرحتان	كوميدية	1599
العبرة بالخواتيم	كوميدية	1604
الملك جون	تاريخية	1593
هنري الرابع ج1	تاريخية	1597
هاملت	تراجيدية	1600
مكبث	تراجيدية	1606

(*) ينظر ، ملحق رقم (1)

ج- منهج البحث

اعتمد الباحث المنهج الوصفي (التحليلي) ، وذلك لملائمته لطبيعة البحث .

د- أداة البحث

اعتمد الباحث المؤشرات التي أسفر عنها الإطار النظري ، اداة رئيسية للبحث ، بالاتفاق مع السيد المشرف على البحث حول هذه المؤشرات وبالتالي الاطلاع عليها وصياغتها وفق متطلبات تحليل العينة

مسرحية (زوجتا وندسور المرحتان) *

تأليف :- وليم جون شكسبير

سنة التأليف :- 1599

نوعها :- كوميديا

ترجمة :- مصطفى طه حبيب

قصة المسرحية :-

تنطلق المسرحية من تصوير اشمل للمواقف التي انخرطت فيها شخصية السير (جون فولستاف) في ظل اندفاعها وراء رغبتها الشهوانية ، فكانت أهدافه عرضة للكثير من المفارقات في ظل محيط انكمش حول الإطاحة بهذه الأهداف .

تمركزت قصة المسرحية حول شخصية السير جون فولستاف وهو يحاول التقرب من سيدتين من مدينة وندسور من اجل كسب المال بعدما ضاق به الحال فهو شخص لا يفكر بالعمل في ظل شخصية ارتسمت على صور مهشمة بعيدة المناط عن البحث عن الصداقة والعمل الشريف ، فها هو فولستاف ينطلق في أفعاله التي يظن أنها غير مكشوفة من قبل الجميع ، فيجد الجهة المضادة لتلك الأفعال ، وهاهي السيدتين تدركان نصب واحتيال السير جون فولستاف ، فتعملان مجموعة من المقالب الكوميدية التي تهشم من تلك الشخصية في ظل أمور انساقت وفق خطط تلك السيدتين فكان عنصر المفارقة متواجداً لكشف نوايا هذه الشخصية .

عاش فولستاف في ظل محيط خارجي يكن له الحقد والاحترام في الوقت نفسه ، فهو شخصية مرموقة اجتماعياً ، فكانت عائلة السيد فورد والسيد بيدج محطة للحفاظ على هذه المكانة ، فأستخدم كافة السبل والوسائل المتاحة لديه كافة من أجل الوصول الى زوجتيهما ، فوجد مكر ودهاء السيدتين في اتجاه مخالف لما يخططه السيد فورد بعد اكتشافه لنوايا فولستاف ، فتنطلق الجهتان المضادتان لفولستاف دون علم كل منهما بنوايا الآخر ، الى ان تنكشف الحقيقة أمامهما في مكان وزمان واحد ، فيتفق الجميع على إعداد خطة نهائية للإطاحة بالسير فولستاف وبمشاركة الجميع وأمام أعين الناس ، فيتم ذلك الأمر في حديقة (وندسور) وسط دهشة فولستاف وعطف الشخصيات المضادة له .

* وليم شكسبير ، مسرحيات شكسبير (زوجتا وندسور المرحتان) ، ط2، تر : مصطفى طه حبيب، (القاهرة : جامعة الدول العربية ، الإدارة الثقافية ، دار المعارف، 1993) .

تحليل المسرحية :-

اتجهت المسرحية بأحداثها وشخوصها المتنوعة نحو الشمولية والتباين في تحديث الفعل الدرامي نحو صيغة البناء الدرامي المتوازن من حيث توظيف الحبكة والشخصية والحوار في ظل حدث انغمس في تصوير صراعات قائمة على الاختلاف بين شخصيات المسرحية .

ان الحدث المسرحي كان قائماً على إدراك الكثير من أفعال الشخصيات في لحظة تكون هذه الشخصيات منطلقة نحو أهدافها وسط جملة من الصراعات الفردية او الجماعية ، التي كان لها الدور البارز في تمحور وتحديث الحدث نحو بؤرة عميقة تقولبت من خلالها كافة الأفعال لإدراك حقيقة شرعية في تبني أفعالها ، ولهذا كان الحدث في تلك المسرحية منطلقاً لتوظيف وبيان محدودية أفعال تلك الشخصيات في ظل ظروف زمكانية احتوت هذه الشخصيات .

احتوت المسرحية على التنوع في توظيف المكان كأداة أساسية لبيان العلاقات بين الشخصيات ومن ثم انعكس هذا التوظيف على مجمل الحدث المسرحي ، فبعض الشخصيات لجأت الى المكان من اجل كشف أفعال بعض الشخصيات المضادة لها ، فكان هناك (بيت السيد فورد) البؤرة لتمركز تلك الأفعال ، ولاسيما (فعل التنكر) الذي ارتسم على اغلب شخصيات المسرحية في ظل مواقف درامية اختلفت وتنوعت حسب قوة احتدام الصراع بين الشخصيات في ظل مجموعة من المفارقات التي حدثت من خلال ما تفعله الشخصيات في ظل انخراطها ضمن الموقف التنكري .

ان أهم ما يميز هذه المسرحية هو توظيفها لفعل التنكر كأسلوب أساسي لبناء جماليات الحدث في ظل شخصيات ارتسمت وفق صيغ انهمك فيها الكاتب من اجل أعطاء الفعل الرئيسي صفة التنوع والاختلاف في مصائر الشخصيات .

ارتبط فعل التنكر في هذه المسرحية بالبيئة المكانية والزمانية التي تواجدت فيها الشخصيات فكان هذا الفعل متغيراً حسب ما تفرضه تلك البيئة على أفعال الشخصيات (أي العلاقة بين البيئة والشخصيات في المسرحية).

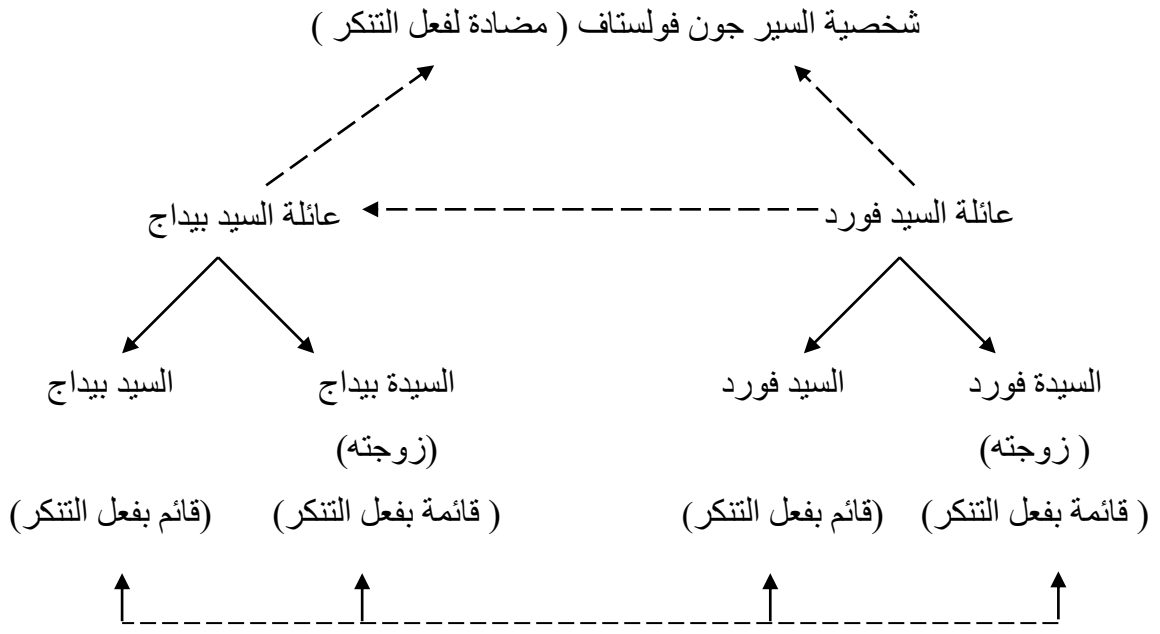
اختلف فعل التنكر في هذه المسرحية من فصل لأخر ، وهذا الاختلاف ارتسم وفق مقدرة وذكاء الشخصيات القائمة بهذا الفعل ، ولو ان الكاتب سعى الى أيجاد صيغ بنائية متشابهة في توظيفه في فصول المسرحية كافة ، لكن الاختلاف يكمن في تعامل الشخصيات في ظل الموقف الذي انخرطت فيه ، وكان للمفارقة الدور الأساس والفعال في هذا الاختلاف .

تكمن قوة فعل التنكر في هذه المسرحية في طريقة رسمه من قبل الكاتب ، من حيث الشخصية القائمة به او من حيث الشخصية المضادة له ، او من حيث عدد الشخصيات القائمة به ، فكان للمرأة في هذه المسرحية الدور البارز والمهم في رسمه ، فقد أخذت على عاتقها الجهة القائمة بفعل التنكر ، وهذا

الاختلاف والتنوع في الشخصيات داخل هذه المسرحية ولاسيما من حيث المكانة الاجتماعية انعكس على أفعالها داخل الحدث ولاسيما طبيعة او ماهية فعل التنكر ومدى تأثيره على البنية الدرامية ، فكانت هذه الشخصيات جريئة بأفعالها وهي في الوقت نفسه غير مدركة وواعية لما يحاك ضدها من أفعال أخرى ومن شخصيات تكون قريبة منها .

احتوت مسرحية (زوجتا وند سور المرحتان) على الكثير من أفعال التنكر ، وخاصة ان جميع الشخصيات المنخرطة ضمن الحدث تأثرت بفعل التنكر سواءً كانت مضادة له ام قائمة به ام مساعدة للشخصيات المتنكرة وفق الآلية الاتية :-

1- الخط العام لفعل التنكر في المسرحية :-



شخصيات مساعدة في تنفيذ فعل التنكر (الخادمة – الخادم – مجموعة أخرى من الشخصيات)

2- جمالية فعل التنكر وكيفية رسمه من قبل الكاتب :-

أ ـ الفصل الأول :-

ضم الفصل الأول فعل تنكر منطوي ضمن سياق الحدث ، وهو تنكر قائم بواسطة شخصية غير مرموقة وهي شخصية (سميل) خادم القس ايفا نز ، حيث تنكره الجسدي القائم على أسلوب التخفي ، وهذا التنكر لا يؤثر على طبيعة الحدث المسرحي بوصفه تنكر قائم على دافع ذاتي من اجل تحقيق هدف سيده ايفا نز وهو إيصال الرسالة الى السيدة (كويكلي) خادمة الدكتور (كايوس) التي تضمنت طلب السيد ايفانز في المساعدة من اجل توطيد العلاقة بين ابن عمه سلندر بالفتاة (ان بيدج) ابنه السيد بيدج .

يبدأ الكاتب في الفصل الأول بعملية بناء الخطوط الأولى للحدث المسرحي من خلال إدراجه اغلب الشخصيات ضمن الفعل المطروح في ذلك الفصل ، فالكاتب سعى من خلال ذلك بيان ما تحاول الشخصيات القيام به خلال المسرحية ، وهو بذلك أعطى الفصل الأول أهمية درامية بوصفه المفتاح الأول لانطلاق جميع الشخصيات نحو غاياتها المختلفة والمتنوعة سواءً كانت مؤثرة في طبيعة الحدث ام غير مؤثرة ام مكملة لبناء جمالية الحدث المسرحي ، ولعل الموقف التنكري الذي انخرط فيه الخادم (سميل) احد الخيوط المكملة لبناء تلك الجمالية .

يبعث القس (ايفانز) خادمه (سميل) الى السيدة (كويكلي) التي تعمل عند الدكتور(كايوس) الذي يكن الحب للسيدة (آن بيدج) وهو يحاول الظفر بها وفي الوقت نفسه يكره ويمقت القس (ايفانز) .

ينخرط الخادم (سميل) في الموقف التنكري وهو غير مدرك لتلك الظروف والأحوال والمستجدات الماضية والحاضرة وهو يتكلم مع الخادمة كويكلي وهو غير مدرك لطبيعة هذه العلاقة :-

رجبي :- اخرج ، أسرع .... وا أسفاه ، فها هو ذا سيدي قادم .

كويكلي :- سيصيبنا التقريع جميعاً واللوم ، اجري هناك أيها الشاب الطيب ، ادخل في هذه الخزانة فأنه لن يمكث طويلاً.

(تدخل سميل في الخزانة وتغلق عليه الباب)

(منادية) ماذا يا جون رجبي .... جون ! أين أنت يا جون ؟

(يدخل الدكتور كايوس فتتظاهر بأنها لا تراه)

يا جون ، اخرج يا جون وأسأل عن سيدي ، فأنا أخشى ان يكون قد أصابه مكروه ، ما دام لم يعد الى البيت (تغني) هيا ننزل ، هيا ننزل . ص46

يدخل الخادم سميل الى الخزانة وهو متنكر بفعل التخفي المفروض عليه من قبل شخصية أخرى وهي الخادمة (كويكلي) ، فهي شخصية اندفعت الى ذلك الموقف مجبرة على الرغم من كون الخادم (سميل) مدرك في اللحظة نفسها لما ستؤول أليه الإحداث اللاحقة ، ولعل ما يميز ذلك الموقف هو ان (مفارقة الموقف) هي التي دفعت الخادم (سميل) الى التنكر أي ان (المفارقة هي التي أنتجت فعل التنكر)، فالشخصيات الثلاثة (كويكلي – سميل – رجبي) كانوا غير متوقعين ان يصل الدكتور كايوس في ذلك الوقت ، وبذلك تحاول كويكلي أبعاد الدكتور كايوس عن الخزانة حتى لا يكشف الأمر ، لكن لسوء الحظ يأتي الدكتور مرة ثانية الى الخزانة ليخرج منها بعض الأعشاب الطبية فيجد أمامه الخادم (سميل) متخفياً في خزانته :

1- كايوس : (يجد سميل) يا للشيطان ! يا للشيطان : ما هذا الذي في خزانتي ؟ لص خبيث ! (يجذب سميل الى الخارج) عليّ بالسيف يا رجبي

2- كويكلي : أتوسل أليك يا سيدي ، لا تكن غضوباً ، وسأفضي أليك بحقيقة الأمر ، لقد جاءني هذا الفتى رسولاً من عند القس هيو..... ص48

ويجد الدكتور كايوس الفرصة المناسبة لنقل وجهة نظره الى القس (ايفانز) من خلال رسالة يبعثها بيد خادمته .

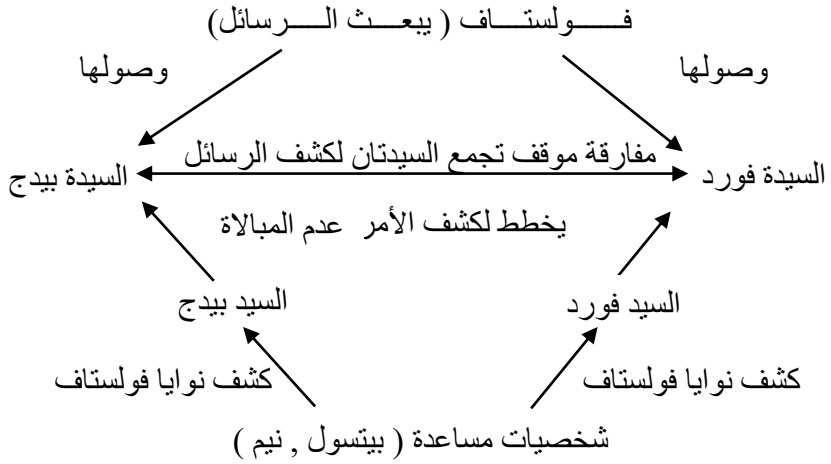
حدث فعل التنكر في ذلك الموقف في لحظة وانتهى (أي ان الفعل لا يستمر مع تطور الحدث المسرحي) وبذلك فأن ذلك الفعل انكمش حول محيطه الخاص وعلى الشخصيات المنخرطة فيه فقط ، ولا يؤثر على الشخصيات الأخرى ضمن الحدث ، بذلك افتقد هذا الفعل الى الصفة الجمالية المتكاملة على خلفية الأسباب السابقة .

2- الفصل الثاني :-

ضم هذا الفصل الخطوط العامة لكشف نوايا وخطط السير (جون فولستاف) وهو يحاول التقرب من السيدتين (السيدة فورد) (السيدة بيدج) ، وانعكاس هذه النوايا على زوجيها وكان كالآتي :-

أ- بناء الموقف التنكري القائم بين السيدتين المرحتين تجاه السير جون فولستاف :-

تنطلق خيوط هذا الموقف مع بداية هذا الفصل في لحظة التقاء السير فولستاف ، بالسيدتين في بيت السيد بيدج ، حيث بدأ الإعجاب بتلك السيدتين من قبل فولستاف ومن ثم اخذ تتنامى لديه روح السيطرة والامتلاك لعوزه الى المال،وبذلك يبعث الرسائل بواسطة خادمه(روبين) إليهما وفق المخطط الأتي:-



فالسيدتين أدركتا خطط فولستاف في لحظة كشف السيدتين للرسائل التي وصلت إليهما وفي الوقت نفسه ، فيبدأ التحضير لخططهن القائمة على فعل التنكر تجاه نوايا فولستاف :

السيدة بيدج : ولأفعلن هذا أنا الأخرى ، آن طالته يداي ولن أخوض البحر ثانية بعد هذا لننتقم منه ، ولنضرب له موعداً للقاء ، ولنهيئ لغرامه مظهراً ليناً

ولنثره بشيء من المطاولة اللينة حتى يرهن خيوله عند صاحب فندق الجارتر .

السيدة فورد : إني أوافق على العبث به ، وعلى القيام بأي عمل من أعمال الشر ضده على ألا يخدش ذلك ناموس شرفنا ، آو آه لو أن زوجي رأى هذه الرسالة لوجد فيها سبباً لا ينفد لغيرته . ص58-59

فكانت الخادمة (كويكلي) إحدى الوسائل المهمة لتلك الخطط ، وخاصة إن (كويكلي) هي قريبة من (أن بيدج) ابنة السيدة بيدج ، ومن ثم فأن هذه الخادمة تكن الاحترام والمودة لتلك العائلة ،وهذا الأمر يدفعها الى نقل رسائل الحب والمودة من السيدة فورد الى السير فولستاف مستخدمة أسلوب التنكر المعنوي لأدراك الموافقة من قبل السير فولستاف بعد قراءة الرسالة :-

كويكلي : هي ترجو إن تأتي لترى الصورة التي عرفتها عنها ، آن زوجها السيد (فورد) سيكون متغيباً عن البيت ، و أسفاه يا سيدي إن هذه السيدة الجميلة تحيا حياة تعسة معه ، فهو رجل غيور الى بعد حد أنها تحيا معه حياة قلقة مضطربة .

فولستاف : مابين العاشرة والحادية عشر ، حسناً اذكريني عندها ولن أتخلف عن هذا الموعد .ص73

ومن ثم كانت كويكلي الأداة المساعدة في تطبيق خطط السيدتين ، فهي شخصية قامت بفعل التنكر المعنوي دون إدراكها أو وعيها لما ستؤول لها الأحداث اللاحقة .

ب- فعل التنكر قبل السيدتين المرحتين لأدراك خططهما :-

1- التنكر بالتخفي :-

في لحظة الأعداد لخطة الإطاحة بالسير فولستاف من قبل السيدتين ، يدخل السيد فورد وبيدج وأصدقاء السير فولستاف ليخبرهما عن نوايا فولستاف تجاه زوجته ، وما كان من السيدتين إلا الاختفاء عن أزواجهن حتى يتمكنا من سماع ما يدور من حديث بينهم :-

السيدة بيدج : وي ! انظري هاهو ذا قادم ومعه زوجي الطيب آن زوجي قد باعد ما بينه وبين ألغيرة بقدر ما بيني وبين أثارة أسبابها في نفسه ، وهذا فيما أرجو بعد .

السيدة فورد : إنك بهذا اسعد مني حالاً.

السيدة بيدج : هيا نتشاور فيما نعمله ضد هذا الفارس المتنكز شحماً ، تعالي هنا (تجلسان من غير أن تريا تحت شجرة على مسمع) . ص59

كان هذا الفعل اساسياً ببناء جمالية الحدث ، كون آن إحدى الجهتين المضادة لنوايا فولستاف قد أدركت خطط الجهة الأخرى ومن ثم هذا الأمر انعكس بصورة واضحة على صور وأبنية الشخصيات في ظل تعاملها مع خططها الحالية ، وبذلك فأن ذلك الفعل أسس لانطلاق فعل التنكر من قبل السيدتين

ليتمحور ذلك الفعل وفق ثلاث جهات مضادة على خلفية التقسيم السابق الذي ارتسم عليه فعل التنكر .

2- التنكر المعنوي المرتسم من قبل السيدتين :-

يحدث هذا الفعل عند انكسار التنكر من قبل السيدتين في لحظة خروجهما من مخبأهما أمام زوجيهما ، مستخدمتان التنكر المعنوي (بالقناع المصطنع ، والكلام الكاذب) لا يجاد الوسيلة التجريدية لمقصدهما في لحظة حضورهما أمامهما في زمان ومكان واحد ، فكانت المفارقة اللفظية حاضرة التي أنتجها فعل التنكر المعنوي وكما هو مبين في الحوار الأتي :-

بيدج : أهذه أنت يا ميج .

السيدة بيدج : الى أين أنت ذاهب يا جورج ؟ استمع ألي . (يتحدثان معاً)

السيدة فورد : مرحى أيها العزيز فرانك ، مالك تبدو عليك الكآبة ؟

فورد : الكآبة ! لست كئيباً ولا محزوناً ، هيا اذهبي الى البيت اذهبي . ص62

ان الأفضل في ذلك الموقف الذي رسمه الكاتب ، هو رسمه لفعل التنكر من حيث كون فعل التنكر السابق بالتخفي أنتج فعل تنكر جديد كما هو مبين :-

فعل تنكر بالتخفي من قبل السيدتين ⟵ انكسار التنكر من قبل الشخصيتين ⟵فعل تنكر معنوي جديد

وبهذا كان ذلك الفعل متكامل البناء من حيث كونه صعب الكشف أمام الشخصيات المضادة او من حيث كونه فعل انخرطت فيه جميع الشخصيات المضادة لنوايا فولستاف ودون علم الجهة المضادة الجديدة (السيد فورد و بيدج) بخطط الجهة المضادة الثانية والقريبة ومنها ، وبالتالي كان تأثيرها هذا الفعل ضمن حدود درامية ضيقة أي انه (انغمس في تصوير صراعات ضمن حدود زمانية محددة) لا تؤثر على تسلسل الحدث الدرامي للمسرحية وفق تناسقات جمالية ارتسمت ضمن الموقف التنكري نفسه.

ج- فعل التنكر من قبل السيد فورد .

بعد إدراك السيد فورد خطط السير فولستاف تجاه زوجته ، أعد العدة لأدراك ومعالجة الموقف في ظل انعكاسات اجتماعية منغلقة حتمت عليه إيجاد الوسيلة المناسبة لأدراك مثل هذا الموقف فكان لجوؤه الى فعل التنكر منطلقاً لتبرير سلوكه تجاه شخصية فولستاف الذي اخذ يتمادى بأفعاله تجاه زوجته ، فإدراكه لتلك الحقيقة من قبل اعز أصدقائه جعله أمام محك شكوكي على خلاف السيد بيدج الذي لا يبالي لذلك الأمر :-

فورد : أنا لا اشك في زوجتي ولكني انفر من تركهما معاً ، قد يكون الرجل بالغ الثقة ولكن يجب أن لا يقع شيء على رأسه ، ومثل هذا الوضع لا يرضيني . ص64

ان مكانة السيد فورد في ظل مجتمع كنّ له الكثير من الود والاحترام بوصفه شخصية مرموقة ضمن إحداثية المجتمع المحب للمال والسلطة دفعت به الى البحث عن جهة مساعدة تكون على أهبة الاستعداد

لمساعدته في خططه حتى وان كان عن طريق أعطاء بعض المال من جيبه الخاص فكان صاحب الفندق البوابة الأولى لرسم فعل التنكر من قبله وفق آليات علائقية بين السيد فورد وصاحب الفندق :-

فورد : أؤكد لك أن ليس لي ضده شيء ، ولكني سأقدم لك زجاجة من النبيذ المعتق مقابل أن تهيئ لي حديثاً معه ، وعلى أن تقدمني له على سبيل المزاح باسم بروك . ص65

فكان فعل التنكر بالاسم من قبل السيد فورد مصحوباً بالتنكر(الزي والكلام والقناع المادي) كأداة لكشف أساليب فولستاف . فها هو السيد فورد (المتنكر) يتقابل مع فولستاف مستعيناً بمقدرته على أعطاء الحجج والبراهين الكاذبة في سبيل أقناع فولستاف من اجل التقرب من السيدة فورد :-

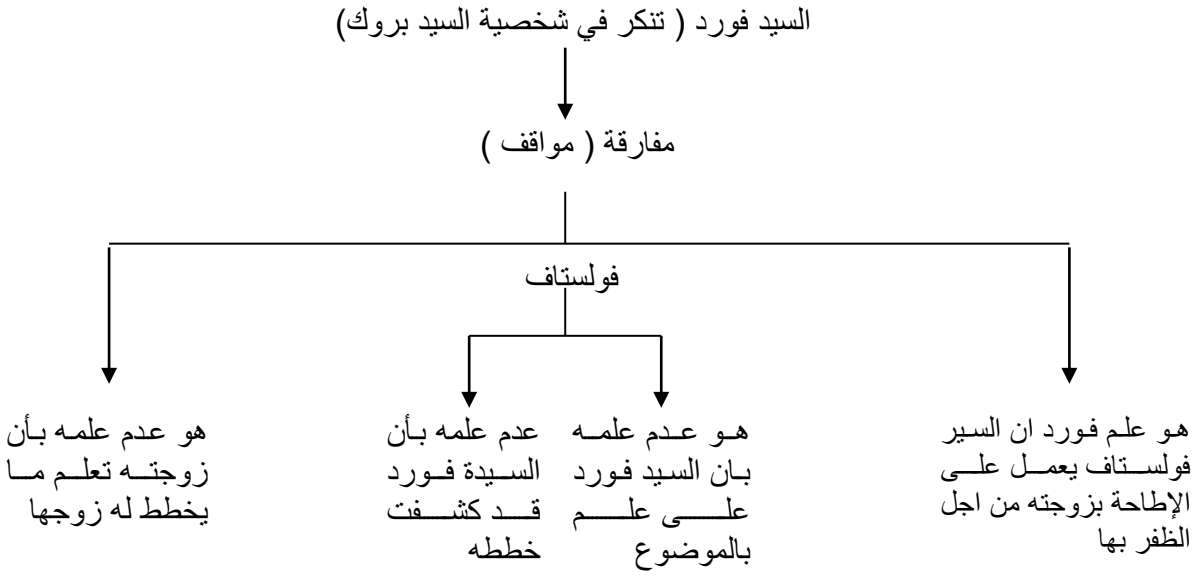
فورد : لقد أحببت هذه السيدة منذ زمن طويل ، وأقول لك الحق يا سيدي لقد منحتها الشيء الكثير،وتتبعت خطواتها بشغف زائد ،...، وتصيدت المناسبات للقائها. واهتبلت كل فرصة تمكنني من مجرد النظر العابر اليها ولا أقول أني اشتريت هدايا كثيرة لا قدمها اليها فحسب، بل نفحت الكثيرين من مالي بسخاء لا عرف ماذا تفعل و قصاري القول تتبعت خطواتها كما تتبع الحب خطاي في جميع المناسبات. ص79

حيث كان للمفارقة اللفظية دوراً في تأكيد فعل التنكر المرتسم على شخصية السيد فورد ومن ثم كسب قبول المهمة من قبل السيد فولستاف تاركاً خلفه المسميات الأخلاقية والاجتماعية كافة وخاصة بعد ان وجد المال الوفير من قبل السيد فورد من اجل دعم خطته .

اتسم هذا الموقف التنكري بالتنوع من حيث الفعل ومن حيث اختلاف الدافع عند كل من الشخصيتين أو من حيث التأثير على الحدث ، ولعل ما يميز في ذلك الموقف هو ما قاله السير فولستاف عن فحوى الرسالة التي وصلت إليه من السيدة فورد وعن موعد اللقاء الأول :-

فولستاف : وأنت لن تعوزك السيدة فورد يا سيد (بروك) ، ولن يعوزك شيء منها أبداً ، وأقول لك أني سألتقي بها حسب موعد ضربته لي بنفسها ، ففي اللحظة نفسها التي جئتني فيها كانت مساعدتها أو وسيطتها تخرج من عندي ، اسمع سأكون معها ما بين العاشرة والحادية عشرة ، وفي هذه الساعة سيخرج زوجها هذا الوغد الزنيم الغيور فتعال إلي في المساء أعلمك بما أحرزت من تقدم . ص 82

جعل هذا الكلام من السيد فورد أن يتقن من خيانة زوجته له ، ومن ثم إصراره على البقاء على فعله التنكري والاستمرار بخططه لكشف تلك الخيانة ، وبالتالي كان هذا الموقف بداية لتأسيس وانطلاق الفعل التنكري لدى الجهة المضادة الثانية لخطط فولستاف ، والمخطط الأتي يوضح طبيعة انخراط السيد فورد بفعله التنكري :-



3- الفصل الثالث :-

حيث ضم هذا الفصل المواقف التي تم الإعداد لها في الفصول السابقة ، لتندرج شخصيات المسرحية ضمن مواقف اعتمدت بصورة رئيسية على فعل التنكر وكانت المفارقة في هذا الفصل حاضرة بشكل مؤثر ، سواء كانت مرتسمة على الشخصيات القائمة بالتنكر ام المضادة لفعل التنكر .

لجأ شكسبير في هذا الفصل الى أعطاء الموقف التنكري أبعاداً أخرى سواءً من حيث البناء القائم على الاختلاف والتنوع في التصادم بين الشخصيات ومن ثلاثة جوانب تمثلت الأولى (السيدة فورد وبيدج) والثانية (السير فولستاف)والثالثة (السيد فورد) ، فكانت هذه الشخصيات محوراً لبناء جمالية الحدث وفق خطط مدروسة من الأطرف الثلاثة كافة سواءً كانت واعية من خلالها ام غير مدركة من قبلها ، وبهذا فأن فعل التنكر في هذا الفصل تم بناؤه وفق الآلية الآتية :-

ـ تطبيق الخطة على السير فولستاف:-

تجمعت خيوط اللعبة التي تم بناؤها في الفصل الأول والثاني ليتم تطبيقها في هذا الموقف وفق آلية مدروسة من قبل السيدتين داخل بيت السيد فورد ، فكانت هنالك شخصيات مساعدة (الخادمان ، كويكلي)وكذلك خادم السير فولستاف (روبين) الذي تم أقناعه من قبل السيدة بيدج لينخرط ضمن حدود اللعبة التنكرية المزعم تنفيذها ضد فولستاف ، فما كان من السيدتين إلا إدراك الوقت من اجل تطبيق الخطة بحذافيرها وهي مدركة في الوقت نفسه ان السيد فورد يخطط من جهة أخرى لكشف الأمر.

يدخل (فولستاف) الى بيت السيد (فورد) فيجد الترحيب والعناق من قبل السيدة (فورد) مستخدمة تنكرها المعنوي (بالقناع المصطنع والكلام الكاذب) كأداة لتبرير سلوكها تجاهه :-

السيدة فورد : الله يعلم كيف احبك ! ((تقول هذا وهي تضمر معنى في نفسها)) وستعرف ذلك يوماً ما

فولستاف : استمري على هذا فأني استحقه ؟ . ص109

ان هذا الموقف ارتسم وفق خيوط تحضيرية لرسم اللعبة التنكرية وكان على الشاكلة التالية :

أ- توظيف خادمي السيدة فورد من اجل أعداد سلة الملابس القذرة ، كأحد الأدوات الضرورية لبناء الموقف التنكري .

ب- توظيف روبين خادم فولستاف كأداة مساعدة لإعطاء الأمان لفولستاف بالأجواء داخل بيت السيد فورد لان روبين اقرب الناس إليه .

ج- تنكر السيدة بيدج (بالفعل والكلام الكاذب) من خلال تظاهرها بالتعب جراء أمر سوف يحدث داخل البيت ، فها هي السيدة بيدج تنطلق الى الخلوة التي ضمت كل من فولستاف والسيدة فورد لتحذيرها:-

السيدة بيدج : (وهي تتظاهر باللهث) أواه يا سيدة فورد ، ماذا فعلت بنفسك ؟
لقد فضحت ، وضعت ، وتخرب بيتك الى الأبد .

السيدة فورد : ماذا حدث ؟ تكلمي أيتها السيدة الطيبة بيدج . ص110

السيدة بيدج : ان زوجك قادم الى هنا يا امرأة ومعه كل الضباط في وندسور ، جاءوا ليبحثوا عن سيد يقولون انه هنا الآن في البيت ، وانه جاء برضاك ليستغل غياب زوجك ويقضي أربه السيء ! لقد ضعت وانتهيت . ص111.

د- دفع السير فولستاف من قبل السيدة فورد الى استخدام فعل التنكر بوساطة التخفي في لحظة دخول السيدة بيدج من اجل أيهام فولستاف ان السيدة بيدج لا تعلم بالعلاقة التي تجري بينهما ومن ثم أدراجها ضمن الخطة وتطبيقها :-

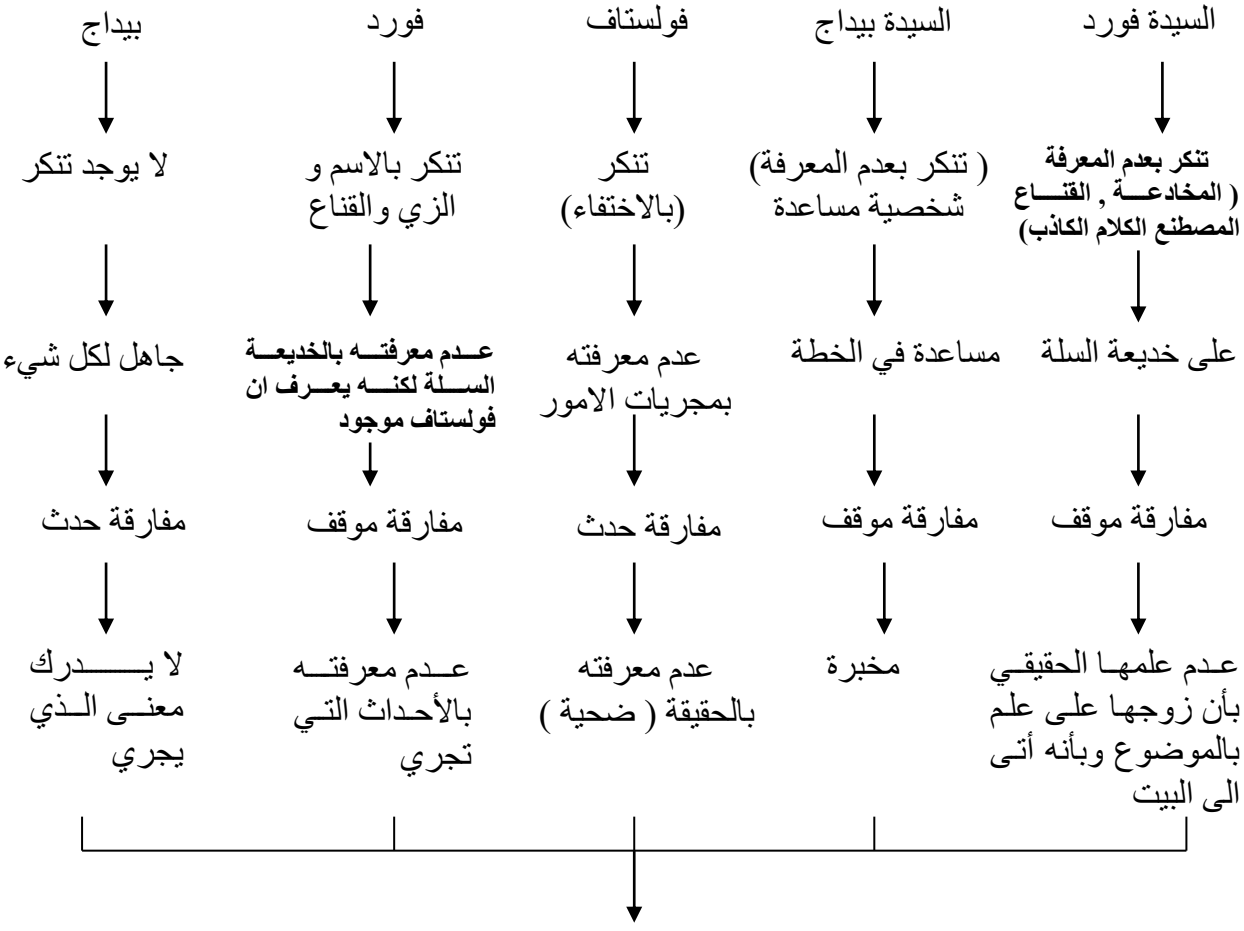
السيدة بيدج : يا للعار ، لا تقفي هكذا مكتوفة اليدين ، تثرثرين بمثل هذا الكلام (أوثر وأفضل) إن زوجك على الأبواب ففكري في وسيلة تنقليه بها الى خارج البيت ، فأنك لا تستطيعين ان تخفيه في البيت ... يا الهي ! كيف استطعت ان تخدعيني ؟ انظري ان هنا سلة الغسيل ! فإذا كان صاحبك ذا جرم معقول فانه يستطيع ان يدخل فيها ، القى فوقه بعض الملابس القذرة كأنما أعدت للغسيل ، وعلى أي حالة قد حان تبيض هذه الأغطية والملاءات ، فأرسلي خادميك بها الى المغتسل في داتشت ميد . ص112

يكون هذا الحوار منطلقاً لكشف التنكر من قبل فولستاف لأدراك هروبه وإنقاذه من الموقف الذي سوف ينهمك فيه ، فتنطلق الأدوات في لحظة واحدة لأدراك الموقف فيدخل فولستاف في السلة من اجل الاختفاء عن أعين السيد فورد وأصدقائه وبذلك تنجح الخطة ، وتدخل جميع الشخصيات المنخرطة في الموقف التنكري في جملة من المفارقات ومنها شخصيتي السيدة فورد وبيدج على الرغم من إدراكهما لخيوط اللعبة التنكرية كافة، لاسيما بعد دخول السيد فورد وبحثه عن السير فولستاف :-

فورد :- المقرن ،تقولين المقرن هو التيس ، وددت لو استطعت ان اغسل يدي من هذا ، التيس ،

التيس ، التيس ! اجل التيس ، أؤكد لكم انه التيس فهذا موسم التيوس،وسيظهر ذلك (يخرج الخادمان يحملان السلة)أيها السادة،لقد حلمت الليلة،وسأقص عليكم ما رأيت في الحلم ، ها كم مفاتيحي،ها هي ذي فخذوها واصعدوا الى مخادعي ابحثوا وفتشوا وتقصوا وأؤكد لكم إننا سنخرج الثعلب من مكمنه(يذهب الى الباب الخارجي)دعوني أسد هذا الطريق أولاً(يغلق الباب بالمفاتيح) و الآن اخلعوا معاطفكم وفتشوا، اكشفوا عن الوحش. ص114

ان لحظة تجمع الشخصيات في موقف واحد ، وفي لحظة الشك والغيرة الزوجية من قبل السيد فورد وهو يدعو لكشف الخيانة وهو مدرك ان اللعبة قد تمت داخل بيته لكن المفارقة تنطبق على جميع الشخصيات بما فيهم السيد فورد في لحظة اختفاء فولستاف في سلسة المهملات ويمكن توضيح ذلك الأمر وفق المخطط الأتي :



(تنجح الخطة الموضوعة والمديرة من قبل السيدة فورد وبيدج ، وهي ان تدخل السيدة بيدج مخبرة السيدة فورد ان زوجها قد أتى وانه يجب ان تضع السير فولستاف في السلة (هذه الخطة مدركة من قبل الشخصيتين) لكن المفارقة ان زوجها قد جاء فعلاً لهذا يجب تطبيق الخطة وفق السياق الدرامي المرسوم).

ويستمر الفصل الثالث في الإعداد لخطط أخرى من قبل السيدتين تجاه فولستاف من خلال إرسال الخادمة كويكلي مرة ثانية الى فولستاف وتقديم الأعذار له ومن ثم تحقيق الموعد الثاني :-

كويكلي : أنها حزينة يا سيدي بسبب ما حدث حزناً شديداً يجعل قلبك يصبو لرؤيتها وسيخرج زوجها في هذا الصباح لصيد الطيور وهي تود ان توافيها مرة ثانية ما بين الثامنة والتاسعة ولابد لي ان احمل إليها ردك سريعاً وأؤكد لك أنها تعوضك عما حدث .

فولستاف : أذن سأزودها ، فأبلغيها ذلك أو قولي لها ان تقدر الرجال حق قدرهم وان تحسب حساباً لضعفهم ثم تحكم بعد ذلك على فضائلي . ص128

ويدخل السيد فورد متنكراً الى فولستاف وهو يضع في تصوراته ، ان السير فولستاف قد اخلف في موعده مع زوجته ، لكن المفارقة عندما يخبره فولستاف ما جرى داخل بيته وبصورة دقيقة :-

فولستاف : صبراً ستسمع كل ما قاسيت يا سيد بورك في سبيل غواية هذه المرأة تحقيقاً لمصلحتك وما ان دسست على هذه الصورة في السلة حتى جاء وغدان من أتباع فورد ، جلفان من الفلاحين ، جاأ تلبية لنداء سيدتهما ليحملاني الى الخارج ، على زعم إني ملابس قذرة مرسلة الى المغسل في داتشت ميد ، وحملني الرجلان على كتفيهما والتقيا بالوغد الغيور سيدهما عند الباب فسألهما مرة أو اثنتين عما يحملان في هذه السلة فارتعدت فرائضي خوفاً . ص131

وبذلك فأن فورد بفعله التنكري عاش جمة من الصراعات النفسية بين ما عاشه من مفارقات وما يطرحه أمامه من كلام ، فيتخذ لنفسه أسلوباً ليحدد مبتغاه في كسب فولستاف الى جانبه لمعرفة ما يجري خلفه من مكائد زوجته ، فيجد أمامه فولستاف ليخبره عن موعد اللقاء الثاني ، فتنغمس لدى السيد فورد روح الحقد و الانتقام تجاه زوجته ، فيعقد العزم مرة ثانية على أدراك الخيانة الزوجية مبرراً بذلك كلام فولستاف ما حدث في الموقف الأول دافعاً لذلك .

4- الفصل الرابع

ويتضمن هذا الفصل تطبيق الموقف الثاني ضد السير فولستاف،وهذا الموقف يتشابه مع الموقف الأول في الفصل الثالث لكن الاختلاف يكمن في طريقة رسمه من قبل شكسبير بطريقة دراماتيكية تختلف عن الموقف السابق،و بذلك أعطى الحدث في هذا الفصل صفة جمالية تميزه عن الفصل السابق،حيث يكمن هذا الاختلاف في رسم الصراع المحتدم بين الشخصيات المنخرطة في الموقف التنكري،فكان هذا الفصل مكملاً لعملية الثأر من السير فولستاف ومن ثم كان البناء الدرامي لهذا الفصل على النحو الأتي

أ-تطبيق الخطة الثانية ضد فولستاف :-

فبعد أدراك الشخصيات التي انخرطت ضمن الموقف الأول طبيعة الخطط التي سعت إليه ، نمت لديها روح البحث عن ما هو جديد في أدراك علاقتها ضمن المحيط الذي تنتمي إليه مدركة في الوقت

نفسه طبيعة العمل الذي تقوم به ، فهي تسلك في أفعالها ضمن اعتبارات حاضرة تمثلت في بيان محدودية العمل الذي تسعى من اجله ، ولعل السيدتين كانتا تدرك عواقب الخطط التي سعت إليه وفق إحداثيات تحذيرية عن كل ما هو بعيد عن التصورات الأخلاقية ، ولو أنها انسلخت في الشيء القليل نحو أبعاد تبدو بعيدة عن العلاقة الزوجية القائمة على الحب والاحترام و إيجاد الثقة ،لكنها سعت الى ذلك لبيان تلك المحرمات وفق إطار عملي، وأحياناً نظري يعاكس هذه التوجيهات فالسيدتين وضعتا أمام أعينها كشف نوايا شخص يحاول دنس تلك العلاقة وتشويها ، وبهذا كانت الخطة الثانية مبنية على خطوط خاصة واضحة تجاه بعض الشخصيات وكانت كالأتي :-

1- الشخصيات المساعدة في تنفيذ الخطة :-

توظيف الخادمين مرة ثانية من اجل حمل سلة الملابس لإيهام السيد فورد ، ان فولستاف موجود داخل السلة بعد إدراكه ذلك الأمر من قبل فولستاف في الموقف الأول :-

السيدة فورد : فليكن ذلك ، وسأمر خدمي ان يحملوا السلة مرة ثانية وان يلاقوه عند الباب كما فعلوا في المرة السابقة .

السيدة بيدج : فليكن ما تريدين ، ولكنه سيكون هنا فوراً ، فلنسارع بالبأس السير (جون) زي ساحرة برانفورد . ص144

2- تنكر السيدة بيدج :-

حيث تدخل السيدة بيدج الى بيت السيد فورد وهي مدركة ان فولستاف موجود في الداخل ،وهي تحمل أخباراً حقيقية تنذر بوصول السيد فورد الى البيت من اجل أدراك الخيانة الزوجيـــة ويتضمن هذا الموقف مكانين للتنكر :-

أ- تنكر فولستاف بفعل التخفي عن أعين السيدة بيدج حتى لا تدرك حقيقة كونه موجود .

ب- تنكر السيدة بيدج (بالفعل والصوت) ويحدث في لحظة دخولها وهي متيقنة ان فولستاف متخفي في الداخل ، فتطلب منها السيدة فورد ان تتنكر بالصوت :-

السيدة فورد : (تفتح الباب) ادخل الى المخدع يا سير (جون) .

(يدخل فولستاف ويترك الباب مفتوحاً وتدخل السيدة بيدج)

السيدة بيدج : خبرني يا عزيزتي ، من في البيت عندك ؟

السيدة فورد : ولم السؤال ؟ لا أحد الا أنا وحاشيتي .

السيدة بيدج : أحق ما تقولين ؟

السيدة فورد:لا أحد بالتأكيد (تهمس الى السيدة بيدج)ارفعي صوتك . ص140-141

يخرج السير فولستاف من مكانه الذي اختبئ فيه ليدرك الوضع الذي انخرط فيه .

3- تنكر فولستاف في شخصية الساحرة :-

حيث تسعى كل من السيدتين الى وضع فولستاف في موقف أخر لا يحسد عليه ، فقبل دخول السيد فورد مع أصدقائه تعمل كل منهما على عمل خطة تكون مدركة من كليهما وغير مدركة من جانب فولستاف وهو ان يلبس ملابس تنكرية لساحرة كانت تتردد على البيت :-

السيدة بيدج : أذا خرجت على صورتك هذه يا سير (جون) فالموت من نصيبك ولا نجاة لك الا ان تخرج متخفياً

السيدة فورد : وكيف يستطيع ان يخرج متخفياً ؟ . ص143

السيدة فورد : وددت ان يلقاه زوجي وهو في هذا الزي ، فهو لا يطيق عجوز برانفورد هذا ويقسم أنها ساحرة ، وقد حرم عليها دخول بيتي وهدد بأنه ان رآها ليضربنها . ص144

فالسيدتين تعرفان ان السيد فورد يكره هذه العجوزة الى حد المقت منها ، وبالتالي يقع فولستاف في لحظة نزوله متنكراً في زي الساحرة مع السيدة بيدج من أعلى البيت الى عديد من الضربات الموجعة التي يتلقها من السيد فورد ، ولعل السيد فورد وقع مع فولستاف من خلال فعل التنكر في مفارقة موقف وهو لا يعلم ان الساحرة التي هي أمامه هو السير فولستاف متنكراً .

ان تنكر فولستاف هو تنكر مفروض على الشخصية وهو منطوي ضمن سياق الحدث وهو لا يؤثر على مجمل الحدث المسرحي ،بل هو تحصيل حاصل القصد منه زيادة تأثير فعل التنكر على صورة و أبنية الشخصيات ، ومن ثم يمكن القول ان شكسبير سعى الى إكساب الشخصية المتنكرة بعداً انطولوجيا يجعل منها تعيش فعلها في صيغ تضادية مع طبيعة الموقف المنخرطة فيه وبالتالي كان تنكر فولستاف قائماً على (الزي) زي الساحرة ، (القناع) المكياج واللحية التي يضعها على وجهه ، (الصوت) تقليد صوت الساحرة ، (الفعل) حركات الساحرة العجوز .

جعل ذلك الموقف من كلتا السيدتين تدركان حقيقة أفعالهما ، ومن ثم تحقيق دوافعهما وفق المخططات التي سعتا إليها ، ولعل الدافع مبين من خلال حوار السيدة بيدج :-

السيدة بيدج : فليذهب الى الشيطان هذا الوغد اللئيم ، أننا مهما فعلنا فلن نسيء إليه بما فيه الكافية .(تصعد السيدة بيدج السلم) على أننا بهذا الصنيع سنثبت بالدليل ان الزوجات يستطيعن ان يكن مرحات ، ومع ذلك يكن عفيفات وأمينات أيضاً ، إننا لا نفتعل هذا الضحك والمرح الذي يغلب علينا ، فهو في سجيتنا ولكنه ضحك بريء . ص145.

ب- انكشاف أو كسر التنكر :-

حيث تضمن المنظر الرابع من هذا الفصل كشف خيوط اللعبة التنكرية من جانبين ، الجانب الأول القائم بفعل التنكر (السيدة فورد وبيدج) أما الجانب الثاني المضاد لذلك الفعل وهو السيد (فورد وبيدج

) فالشخصيات تدرك أو تعي خيوط اللعبة التنكرية وكيفية انخراطها في العديد من المفارقات التي انعكست ايجابياً على طبيعة تمحور تلك الشخصيات ضمن الحدث .

ج- أعداد الخطة النهائية للإطاحة بفولستاف :-

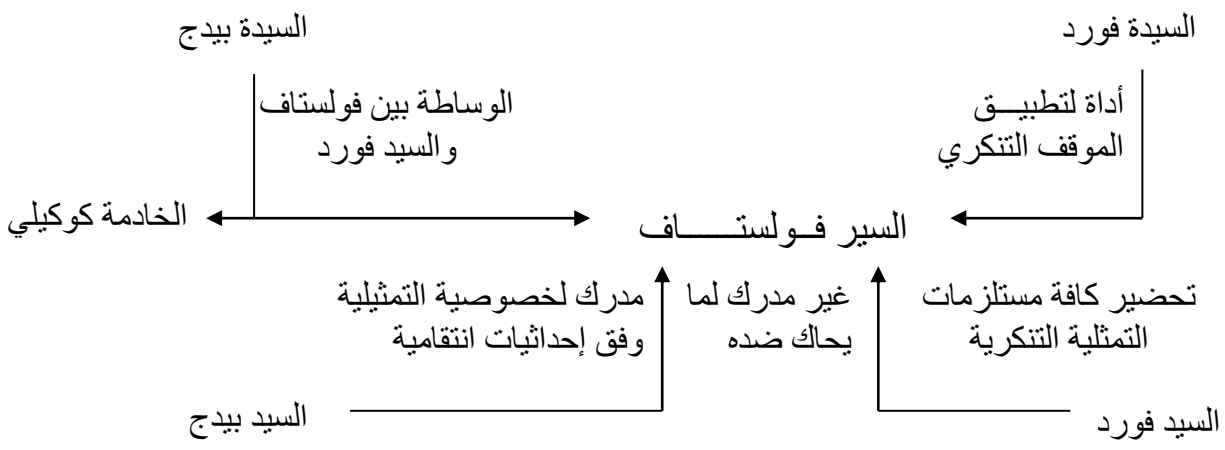
فبعد أدراك جميع الشخصيات لنوايا فولستاف ، تتفق جميعها على أعداد خطة نهائية لفضح أمر فولستاف أمام الجميع ، فتقترح السيدة بيدج على أعداد تمثيلية تنكرية تشارك فيها جميع الشخصيات المنخرطة ضمن إحداثيات المواقف التنكرية التي مرت بها :-"

السيدة بيدج : هنالك قصة قديمة تروي عن هيرن الصياد الذي كان يعمل في وقت ما حارساً لغابة (وندسور)وتقول هذه القصة ان (هيرن) هذا كان يسير طوال أيام الشتاء ، وفي جوف الليل الساكن ، حول شجرة السنديان وقد وضع على رأسه قرنين خشبيين وانه كان يصب الأشجار بالذبول ويسحر الماشية ويجعل الأبقار تدر دماً بدلاً من اللبن ، وانه كان يهز سلسلة فتصلصل بشكل مزعج مخيف . ص154

أدركت السيدة بيدج أهمية ذلك الموقف من خلال تحقيق هدفين الأول تمثل في القضاء على السير فولستاف والثاني تمثل في أيجاد الزوج المناسب لأبنتها (ان بيدج) ولعل تفكيرها انصب على الدكتور كايوس بوصفه الشخص المناسب لها ، فهذا الهدف ارتسم وفق الخطة الموضوعة ضمن التمثيلية من خلال مشاركة ابنتها ضمن التمثيلية التنكرية :-

السيدة فورد : حقاً ، ان وراء خطتنا التي دبرناها ، فعند هذه السنديانة سيلقيان (فولستاف) وقد تنكر على صورة (هيرن) ووضع فوق رأسه قرنين ضخمين . ص155

أدركت السيدتين خطورة الخطة التي سوف تنخرط بها الشخصيات المقربة منها او الصديقة لها ، لكنها في الوقت نفسه كانتا متهيئتين لأدراك مثل هذه الخطط وفق المقدرة التي يتمتعن بها ، أو من خلال المستجدات الطارئة على نفس الشخصية التي سوف يجري عليها الموقف التنكري ، ولعل المخطط الأتي يوضح هذه العلاقة :-



وبذلك ارتسمت التمثيلية التنكرية وفق النمذجة الآتية :-

1- (فولستاف) (تنكر بشخصية هيرن) (تنكر جسدي)(بالزي والقناع المادي والصوت والفعل)
2- (السيدة فورد) (تنكر معنوي بالقناع المصطنع – الفعل – الكلام الكاذب).
3- (ان بيدج) (تنكر بصورة الجنيات)(تنكر جسدي بالزي والقناع المادي والصوت والفعل).
4- (مجموعة من الأطفال) (تنكر بصورة العفاريت) (تنكر بالزي الأخضر والأبيض) بالقناع المادي (تيجان من الشموع فوق رؤوسهم ، الإكسسوارات يضعون في أيديهم (جلاجل يصلصلون بها)، الصوت (الغناء).
5- القس ايفانز : (تنكر في شخصية روح الشرير) (بالزي ملابس الشخصية الشريرة ، القناع المادي والصوت) .
6- السيد فورد (تنكر بشخصية بروك).

ان أهم ما يميز هذا الموقف هو مقدرة الكاتب على إيجاد الاختلاف في الدافع والهدف بين الشخصيات الرئيسة من تحقيق فعل التنكر بعد ان كان الهدف واحداً بين الشخصيات في الفصول السابقة وكما هو موضح :-

1- السيدة فورد :- بيان الحقيقة المطلقة أمام زوجها وكشف آمر فولستاف .
2- السيد فورد :- الانتقام من فولستاف .
3- السيدة بيدج :- زواج ابنتها (ان بيدج) من الدكتور كايوس .
4- السيد بيدج :- زواج ابنته (ان بيدج من السيد سلندر.
5- ان بيدج :- زواجها من حبيبها فنتون .

وبعد تحضير العدة لانطلاق الموقف التنكري تنطلق الخادمة كويكلي بتنكرها المعنوي (بالقناع المصطنع والكلام الكاذب) لأدراك الموعد المطلوب من فولستاف وفق الخطة الموضوعة .

5- الفصل الخامس :-

أ- مسرحية داخل مسرحية:-

ينطلق ضمن هذا الفصل التطبيق العملي والواقعي لخيوط اللعبة التنكرية التي تم إعدادها في الفصل السابق ، فيتم التصادم في الأفعال التي تقوم بها الشخصيات بصورة متباينة ومتناسقة وفق الخطة المدروسة هذا من جهة ، ومن جهة ثانية بصورة تبدو غير مدركة أو واعية من الشخصية المضادة لتلك العملية الا وهي شخصية (فولستاف) ، فهو شخص انخرط ضمن هذا الموقف وهو لا يدرك ان جميع الشخصيات اتخذت موقعها الدفاعي والانتقامي تجاهه ، فولستاف انخرط في جملة من المواقف التنكرية وهو لا يدرك طبيعة هذه المواقف ، فهو شخصية اتسمت بالغباء وعدم التفكير بما يجابهه من صراعات

انحصرت عليه وبصورة مباشرة ، وبذلك يدخل فولستاف حديقة وندسور التي يقال عنها مسكونة في زيه التنكري في شخصية هيرن تاركاً وراءه المسببات الانطوائية كافة على شخصيته ، ويلتقي مع السيدتين عند شجرة السنديان :-

السيدة فورد :- لقد جاءت السيدة بيدج معي أيها الحبيب .

فولستاف : اقتسماني أذن ، كما يقسم الغزال المسروق ، ولتأخذ كل منكما شطراً وسأحتفظ بأفخاذي لنفسي ، أما الأكتاف فلحارس هذه الغابة ،و أما القرنان فلزوجيكما ، أنا حقاً حارس هذه الغابة الفارس ؟ ها !ها وهل أتكلم كما يتحكم هيرن الصياد ؟ وي ! هل كيوبيد حقاً طفل ذو ضمير ص177

تنطلق العملية (التمثيلية التنكرية) في لحظة ، تكون فيها السيدتين مهيئين للهرب ، ويظل فولستاف النبيل يواجه الموقف وحده ، فالجنيات والعفاريت والأرواح الشريرة المتنكرة تنطلق بعملية التنكر مستخدمة أنواع التعذيب الجسدي كافة :-

كويكلي (ملكة الجنيات): المسوا أطراف أصابعه بالنار لنختبر عفته ، فأن كان عفيفاً ارتد اللهب عنه ولم يلحق به أذى ، وإذا أمسكت به النار دل ذلك على انه رجل فاسق القلب

بيستول :- علينا بالنار لنختبره .

فولستاف : آه . آه . آه ؟ . ص181.

يكشف فولستاف تنكره بعد تلقيه الضربات ليعلن للجميع عن شخصياته الحقيقية أمامهم ليجد نفسه أمام حقيقة كونه شخص غبي عاش جملة من المفارقات لاسيما مفارقة الحدث أو الموقف أو اللفظية .

ان أهم ما يميز هذا الفصل مقدرة شكسبير على أعطاء الحدث صفته الجمالية من خلال الجمع بين الحبكتين المزدوجتين التي ابتدأت منذ بداية الحدث ، الأولى متمثلة (بالظفر بـ(ان بيدج) كزوجة) من قبل ثلاث شخصيات (الدكتور كايوس ، سلندر ، فنتون) والثانية متمثلة (بالإطاحة بفولستاف) ، لتجد الحل ضمن هذا الموقف التنكري ، فمشاركة (ان بيدج) متنكرة في زي الحوريات بعد اتفاقها مع والداتها ، بأنها سوف تتنكر بملابس ذات لون اخضر ، وتتفق مع أبيها ، أنها سوف ترتدي اللون الأبيض ، لكن المفارقة تكمن في أنها ترتدي ملابس من لون أخر تكون قد اتفقت مع حبيبها الشاب فنتون على ارتدائها حتى يستطيع الإمساك بها ضمن التمثيلية والإدراك بها نحو الكنيسة والزواج بها .

كذلك امتاز هذا الموقف بتوظيف أسلوب جديد من قبل شكسبير هو صناعة (فعل تنكر داخل تنكر أخر)ولعل جميع الشخصيات عاشت هذا الأسلوب سواءً فولستاف ام السيدتين ام السيد فورد وبيدج لهذا يمكن تحديد فعل التنكر في هذه المسرحية في أربع شخصيات رئيسة :-

1- السيد فورد :- تنكر بالاسم و الزي والإكسسوارات والصوت (شخصية بروك)

أ- اللقاء الأول :- تأزم بالموقف حيث كان يشك بزوجته .

ب- اللقاء الثاني :- تأزم بالموقف حيث كان يشك بزوجته .

ج- اللقاء الثالث :- حل الموقف بعد معرفته بالأمر.

2- السيدة فورد :- تنكر معنوي (بالقناع المصطنع ، الكلام الكاذب) القائم على الخديعة .

أ- اللقاء الأول :- تعد اللعبة لتأزم (الموقف) لكنها تعلم ان زوجها مدرك لنوايا فولستاف.

ب- اللقاء الثاني :- تعد اللعبة لتأزم (الموقف) لكنها تعلم ان زوجها مدرك لنوايا فولستاف.

ج- اللقاء الثالث :- حل بعد اطلاع زوجها على الحقيقة .

3- فولستاف :- تنكر مفروض عليه .

أ- اللقاء الأول :- تخفي في السلة .

ب- اللقاء الثاني :- تنكر في زي الساحرة .

ج- اللقاء الثالث :- تنكر في زي هيرن .

4- السيدة بيدج :- تنكر معنوي (بالقناع المصطنع ، الكلام الكاذب ، الفعل).

أ- اللقاء الأول :- مساعدة في اللعبة التنكرية .

ب- اللقاء الثاني :- مساعدة في اللعبة التنكرية .

ج- اللقاء الثالث :- حل بعد اطلاع زوجها على الحقيقة .

مسرحية العبرة بالخواتيم *

تأليف :- وليم جون شكسبير

سنة التأليف :- 1604

نوعها :- كوميديا مرة

ترجمة :- عباس حافظ

قصة المسرحية :-

تصور هذه المسرحية ،شخصية الفتاة العذراء (هيلين) وما عانته من ظروف وأهوال في سبيل كسب ود وحب واحترام الدوق (برترام) فهي شخصية انحدرت من طبقة متوسطة فوالدها الطبيب تركها وحيدة بعد موته في ظل رعاية الكونتيسة والدة الدوق (برترام) نتيجة لصلة الصداقة بين الطرفين ، فهيلين عاشت سلسلة من الصراعات الخفية والظاهرة في القصر وهي تحاول التقرب من برترام ، الى ان حانت الفرصة المناسبة ، التي تمثلت بمرض ملك فرنسا الوصي على (برترام) ، فهي تملك من الوسيلة لشفائه بعد امتلاكها العلاج المناسب من والدها ، وتصل الى الملك وتعرض عليه العلاج مقابل اختيار الزوج المناسب لها من حاشيته وحسب اختيارها فيوافق ويشفى الملك وتختار(برترام) لكن عزة النفس التي يمتلكها الدوق تدفعه الى الهرب مع الجيوش الملتحقة مع الدوق(فلورنسا)ويخبرها عن طريق الرسالة بأنه لن يكون زوجاً لها الا بالحصول على الخاتم الذي يضعه في إصبعه وان تلد منه أولاداً ،وبالتالي تسعى هيلين الى البحث عنه وهي متنكرة بزي الحجاج ، فتجد الأرملة مع ابنتها (ديانا) التي يحاول برترام الأغراء بها من اجل العلاقة الحرام ، فتتبادل الفتاتان المكانين بحيث تحل هيلين محل ديانا وفق خطة مدروسة من قبل الشخصيات الثلاثة ، وتنجح الخطة في الحصول على الخاتم ، ومن ثم تضع برترام أمام الحقيقة الواضحة ، ويخضع للأمر ، ويقبل في نهاية الأمر ب (هيلين) كزوجة له .

تحليل المسرحية :-

استطاع شكسبير في هذه المسرحية أيجاد علاقة محورية تربط جميع الشخصيات المتواجدة ضمن الحدث على الرغم من الخيوط الدرامية المتشابكة ، فكان عنصر الزمان والمكان فعالاً في تبرير أفعال الشخصيات ضمن حدود درامية اختلفت وتباينت على خلفية الصراع المحتدم بين الشخصيات .

المسرحية بطبيعتها البنائية القائمة على التزاوج المأساوي والكوميدي سواء من ناحية الحدث ام الشخصية ، جعلتها عرضة للكثير من التساؤلات التي انخرطت ضمن إحداثية البناء الدرامي ، فكانت الشخصيات بأفعالها تتجه صوب هدفها الدرامي سواءً كان خاصاً بها ام من اجل إيفاء المساعدة لشخصيات أخرى ضمن الحدث .

* وليم شكسبير ، مسرحيات شكسبير (دقة بدقة) و(العبرة بالخواتيم) ، مجلد (3)، تر : عباس حافظ ،مر: شفيق غربال – محمد بدران (القاهرة : جامعة الدول العربية ، الإدارة الثقافية ، دار المعارف ، 1983)

كانت هذه المسرحية بأحداثها وشخوصه حاوية على التنوع والاختلاف نتيجة الأفعال التي تقوم بها الشخصيات ، وهذا التنوع والاختلاف اثر بصورة مباشرة على طبيعة ومركزية البناء الدرامي للمسرحية ككل خاصة وان شكسبير سعى إلى أعطاء الحدث بعداً دراماتيكياً أخر من خلال توظيف فعل التنكر بعناصره التقويمية كافة كأداة لبيان شبه العلاقة التألفية بين طبيعة الحدث المطروح وما ينتجه من تأثيرات على صور وأبنية الشخصيات فكانت تلك الشخصيات القائمة بفعل التنكر أو المضادة لذلك الفعل مستوعبة أو غير مدركة لما ينتجه ذلك الفعل من انعكاسات على مساراتها الشخصية ، فكاتب هذه المسرحية سعى من خلال فعل التنكر بيان الأطر النظرية والعلمية لصور تلك الشخصيات .

ان التنوع في الحدث في تلك المسرحية ، جعلها عرضة للكثير من التساؤلات، لاسيما ان هذه المسرحية مليئة بالأجواء التي تصف الملوك والأمراء وكذلك أجواء الحرب ، ومنها الأجواء الكوميدية من حيث توظيف الشخصية الكوميدية ، وكأنما شكسبير أعاد رسم الحدث التاريخي ضمن الحدث الكوميدي ، فشخصية (بارولس) والدوق برترام هي تشبه شخصية (فولستاف) والأمير (هال) في هنري الرابع و الخامس ، وكأن المفارقات التي عاشتها شخصية فولستاف ارتسمت في تلك المسرحية في شخصية (بارولس) ، وهذه المفارقات كانت أساساً أو نقطة لبيان فعل التنكر الذي تقلده الشخصيات ضمن المسرحية أو محطة لتنفس الشخصيات بسبب عبء الأفعال التي تقوم بها ، لكن الشيء اللافت للانتباه ، في هذه المسرحية ان شخصية بارولس وبعض الشخصيات الأخرى ولاسيما الشخصيات المنخرطة مع بارولس أقحمت على النص لمجرد الترويح وهذا ما جعل من المسرحية تتجه نحو الجو الكوميدي في فعلها الرئيس المأساوي .

لجأ شكسبير في هذه المسرحية الى إيجاد خطين متجاورين من الفعل ، الخط الأول متمثلاً بما تعانيه (هيلين) من صعوبات في سبيل الظفر بحب برترام ، الخط الثاني غير المبالي لما تحاك ضده من أفعال وهو متمثل في شخصية برترام ، ولعل فعل التنكر كان له الدور البارز والمهم في بيان مدى فعالية الشخصيات ضمن الحدث المسرحي ، ومن ثم إعطاء ذلك الحدث الصفة الجمالية القائمة على عنصر التجريد ، وبهذا كان فعل التنكر في هذه المسرحية في ثلاث مناطق وكما هو مبين أدناه :-

1- فعل تنكر منطوي ضمن سياق الحدث ، وله الدور الأساسي والفعال في نموه ، وغالباً ما يحدث بين شخصيتين ، الأولى مرموقة (الكونتيسة) ، والثانية من الطبقة المتوسطة (هيلين) ، وتتقلد هاتان الشخصيتان في ان واحد التنكر نفسه وعلى الأغلب (التنكر المعنوي) ، لأن إحدى الشخصيتين تكون على علم بما يحدث أمامها من فعل تنكري .

نلمس هذا النوع من التنكر في الفصل الأول ، حيث تنكر هيلين المعنوي (بالفعل – القناع المصطنع) فهي تعيش سلسلة من الاضطرابات الداخلية المتمثلة (بحب الدوق برترام)، والخارجية

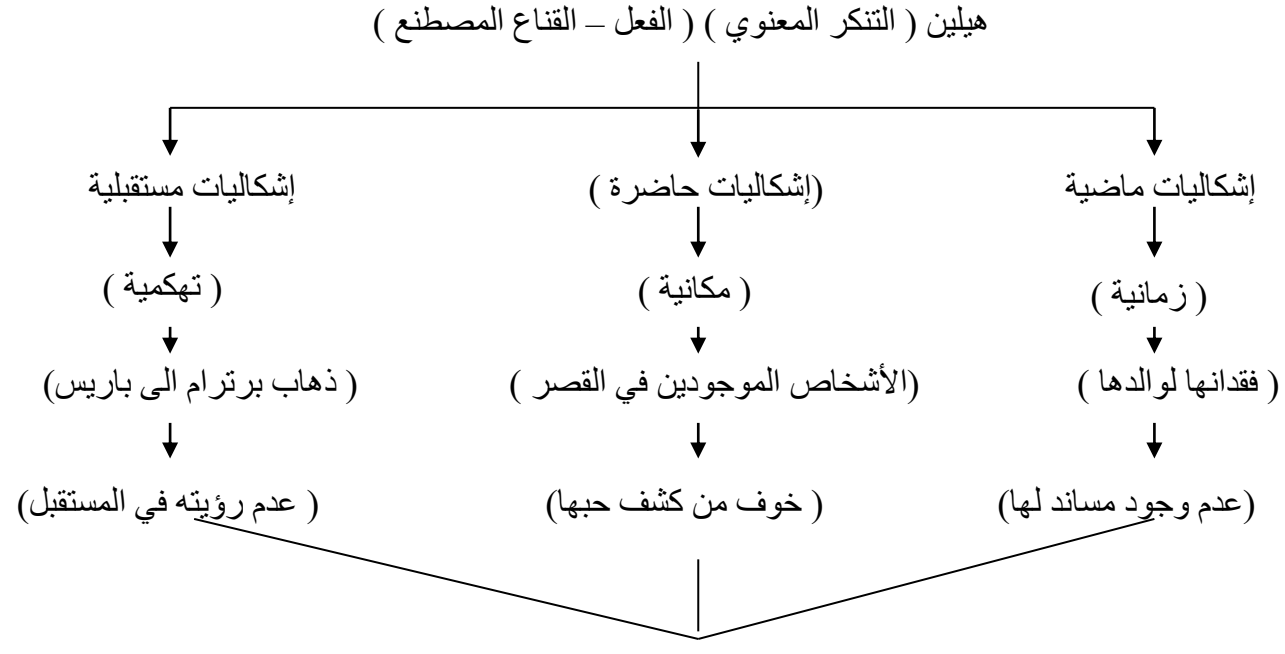
المحيطة بها من شخصيات أخرى منخرطة ضمن الموقف الدرامي .

تعيش (هيلين) جملة من الصراعات الداخلية في كتمان حبها (لبرترام) بسبب الفارق الطبقي فيما بينهما ، فكان المكان الذي تنتمي إليه وهو القصر عاملاً مهماً في تأكيد وزيادة الفعل الذي تتبناه هيلين ، فالمكان الشكسبيري يختلف عن وحدة المكان الأرسطي ، فشكسبير سعى الى أعطاء المكان قوة وظيفية في تنمية أفعال الشخصيات في ظل حدث انغمست فيه الشخصيات كافة.

ان فعل التنكر الذي ارتسم على شخصية (هيلين) كان ضعيفاً من الناحية الجمالية كونه قائماً على التنكر المعنوي الصعب الكشف عنه أمام الشخصيات المضادة لفعل التنكر ، ف(هيلين) شكسبير اختلفت عن هيلين الإغريقية ، بوصفها شخصية انبرت على الكثير من الصفات التقمصية التي انحصرت حول مصلحة خاصة تهم الشخصية المتنكرة لا تضر بالصالح العام ، فكانت هذه الشخصية مستوعبة الصور المجردة كافة التي تحدث أمامها ولاسيما تقربها من الكونتيسة وهي تراعى في اللحظة نفسها التصورات الأخلاقية الاجتماعية كافة التي انطوت على مسميات ذاتية فاتخذت المونولوج الانفرادي منطلقاً للتنفيس عن اضطراباتها الماضية والحاضرة وخاصة بعد علمها ان(برترام) سوف يذهب الى باريس :-

هيلين : لا حياة لي ، و برترام بعيد عني ، إن حبي إياه كحبي نجماً متلألئاً ، إن علي ان اقنع بمشهد سنائه وخاطف خيائه ،دون المقام في افقه والعيش في نوره الساطع . ص175.

انصاعت هيلين وراء رغباتها النفسية ، مما جعلها تبدو وحيدة في مواجهة الإشكاليات الخارجية كافة وهي مهشمة في الوقت نفسه دورها كفتاة عذراء متخذة من مبدأ الحب الشريف كهدف شخصي لتحقيق رغباتها وكما مبين في المخطط الأتي :-



ان براعة شكسبير تكمن في لحظة كشف التنكر من قبل شخصيات انخرطت ضمن الموقف التنكري نفسه وكان على النحو الأتي :-

أ- إدخال شخصية (رئيس الخدم) كأداة مساعدة لكشف التنكر (تنكر هيلين) أمام الكونتيسة لأنه استطاع بواسطة أسلوب التخفي من سماع مناجاة هيلين الدائمة في حب برترام :-

رئيس الخدم : لقد كنت في الأيام الأخيرة يا مولاتي اقرب إليها مما كانت تود فرايتها وحدها تناجي نفسها ، وتتحدث بلسانها الى سمعها ، واني لشهيد على أنها كانت تظن ان كلامها وحديث نجواها ، لم يسترقه سمع ، لقد كان أمرها أنها تحب ابنك ، وكانت تقول القدر ليس (ألها رحيماً، لأنه أقام فارقاً بين مقامها ومقامه). ص193.

ب- كشف تنكر هيلين عن طريق شخصية مرموقة عاشت الموقف التنكري وهي الكونتيسة وبذلك ، لجأ شكسبير إلى أيجاد سلسلة من التناقضات القائمة على فهم الشخصيات حدودها المجردة أمام حتمية قيامها بذلك الفعل او مواجهة ذلك الفعل .

ج- جماليات فعل التنكر انحصرت في لحظة التقابل بين الكونتيسة و هيلين ، فكان التنكر والمفارقة اللفظية يحدثان في ان واحد وعلى شخصيتين في الوقت نفسه وكما هو موضح :-

ومن خلال ذلك الانكشاف يبدأ التحضير لانطلاق الفعل الرئيسي للمسرحية في ظل عدم ممانعة الشخصيتين ف(هيلين) تدرك حقيقة موقفها تجاه الكونتيسة ، فهي لا تملك من الخيارات المؤقتة أمام خططها التطلعية ، فتضع خططها أمام الكونتيسة المتمثلة بذهابها الى فرنسا .

2- تنكر جسدي (بالزي – الصوت) مع التنكر المعنوي (الفعل – القناع المصطنع) :-

هذا النوع من التنكر يكون منطوياً ضمن سياق الحدث ، وتقوم به مجموعة من الشخصيات وتحدث بؤرة هذا النوع من التنكر في الفصل الرابع ، في لحظة تجمع خيوط اللعبة التنكرية التي ابتدت منذ الفصل الثاني متمثلاً بوصول هيلين الى فرنسا وإعطاء العلاج الى الملك ومن ثم الظفر بـ (برترام) كزوج لها و وهروبه مع جيوش دوق فلورنسا ، وكذلك الفصل الثالث متمثلاً بلحظة الصراعات التي عاشتها هيلين نتيجة هروب برترام الغامض ، وبالتالي تعمل هيلين على عقد العزم للسفر بحثاً عن برترام ، ومن هنا تبدأ عملية الأعداد للذهاب الى فلورنسا من قبلها وهي متنكرة في زي الحجاج وبعلم الكونتيسة ، فـ(هيلين) تبدأ عملية الرحلة وهي مدركة وواعية لما تقوم به من أفعال سواءً شخصية ام ذاتية تتصادم في لحظة ما مع الموجود الخارجي المحيط بها .

ان الفصل الثالث والرابع كانا بؤرة لتجمع خيوط اللعبة التنكرية كافة وكانا على خطين كما هو موضوع في التقسيم التالي :-

أ- تنكر هيلين الجسدي (الزي – القناع المادي) مع التنكر المعنوي (الفعل) :-

1- الفصل الثالث:-

أ- وصول الرسالة من برترام الى هيلين بواسطة الشريفين وبعلم الكونتيسة يخبرها فيها :-

هيلين : انظري يا مولاتي الى كتابه ، ان جواز سائل ، فهو يقول لي فيه أذا استطعت ان تظفري بالخاتم الذي في أصبعي والذي لن يخرج منه الى الأبد ، أذا أمكنك ان تقدمي إلي ولداً من أحشائك وأصلابي ، أكون إنا له الوالد ، وهو لي الولد فلتسمني يومئذ لك بعلاً ، و الا فلا الى الأبد ، يا لها من كلمات مروعة . ص244

ب- ذهاب هيلين الى فلورنسا متنكرة بزي الحجاج .

ج- علم الكونتيسة بتنكر هيلين وما تريد ان تفعله .

د - وصولها الى فلورنسا متنكرة ولقاءها مع الأرملة وابنتها ديانا.

هـ - كشف التنكر أمام الأرملة وابنتها ديانا.

و- معرفة ما يكنه برترام ل(ديانا) .

ي- أعداد الخطة للإطاحة بـ (برترام) بعد سماع القصة من هيلين .

نجد في هذا الفصل كيف ان الموقف الدرامي دفع بحب هيلين الى ان تتنكر بزي الحجاج والذهاب الى فلورنسا من اجل زوجها ، لكن هذا التنكر يكون مكشوفاً من جانب الكونتيسة التي تبعث برسالة الى ابنها برترام تخبره فيها عن نية هيلين ، لكن الرسالة لم تصل في الوقت المناسب ، مما اثر على طبيعة الموقف الدرامي ، لكن هذا التنكر سرعان ما يزول أمام الأرملة بعد أخبارها الحقيقة من قبل هيلين ، وبذلك فأن تنكر هيلين في هذا الموقف أنتج سلسلة من المفارقات ومنها :-

1- مفارقة حدث :- تمثلت في أداة مهمة كانت أساساً لبناء جمالية فعل التنكر من قبل هيلين واندراجها ضمن إحداثيات الفعل الدرامي وهي (الرسالة) المبعثة من قبل هيلين تخبر فيها الكونتيسة عن نيتها :-

رئيس الخدم : إنني ذاهبة لأحج مزار سان جاك بعد ان أزري بحبي الطموح واستنكر وسأسعى إليه أطأ الأرض حافية القدمين ، معاهدة الله على التكفير عن خطاياي ضارعة إليه ان يرد مولاي العزيز وولدك المحبوب من حومة الحرب ص249.

2- مفارقة لفظية :- تحدث في لحظة وصول هيلين متنكرة ولقاءها بالأرملة ، فكانت المفارقة اللفظية أساساً لبناء جمالية الموقف الذي انخرطت فيه هيلين والأرملة :-

الأرملة : أظنك قادمة من فرنسا ؟

هيلين : منها أتيت .

الأرملة : ستشهدين هنا فتى من أبناء بلدك أتى أعمالاً مجيدة .

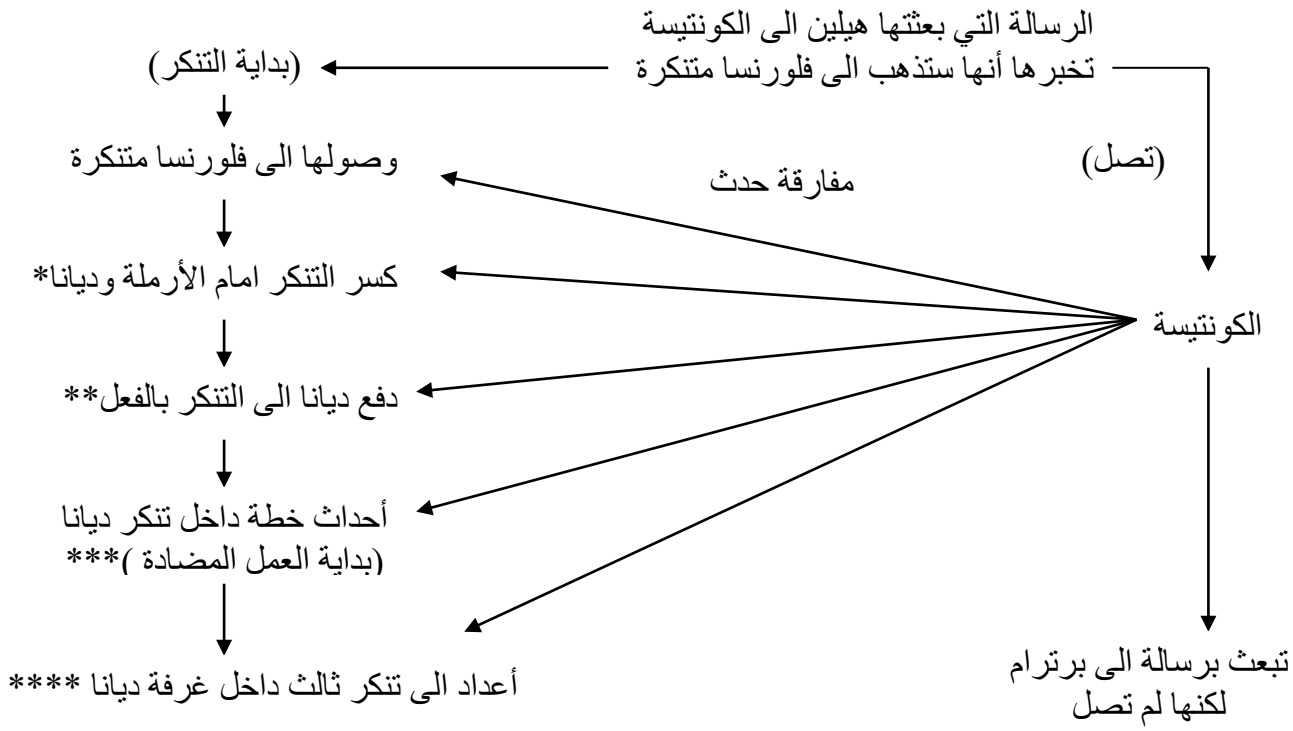
هيلين : وما اسمه أذا سمحت .

الأرملة : الكونت روسيون ، أتعرفين أحداً بهذا الاسم .

هيلين : لا اعرفه الا بالسماع ، فقد سمعت أطيب الثناء عليه ، ولكنني لا اعرف وجهه

ديانا : مهما يكن من أمره ، وهو يعد هنا من أظرف الناس ، ؟. ص254

جاءت هيلين تبحث عن زوجها فتجد الأرملة وابنتها ،فتتجه هيلين الى أسلوب التنكر بالكلام في استدراجها بالكلام ان فعل التنكر في هذا الفصل سار باتجاه متوتر نحو أيجاد الحل وكما هو موضح :-



* هيلين : و أنا لا أرضاه لك ولا ارجوه ، ولكني أنما اطلب إليك ان تثقي ان الكونت هو زوجي وكل ما طلبت أليك ان تقسمي على كتمانه صحيح بجملته وتفاصيله ، ولن تأثمي إذا أنت وهبتني العون الكريم الذي سألتك إياه . ص264

** تطلب هيلين من ديانا ان تتنكر بالفعل المتمثل بالموافقة على مطلب برترام بقضاء الليلة معه في الفراش نتيجة للخطة التي أعدتها هيلين:-

هيلين : وعرفت انه حلال مشروع ، فكل ما هو مطلوب ان تطلب ابنتك هذا الخاتم منه قبل ان تتظاهر له بالرضا ، وتضرب له موعداً للقاء،وقصارى القول دعيني احل محلها وهي غائبة طاهرة وسأضيف الى ما قد دفعت ثلاثة ألاف دينار لتزويجها وتجهيزها . ص265

وبذلك يحدث التنكر ومفارقة الموقف في ان واحد التي تقع على كاهل برترام .

*** إن تحل هيلين محل ديانا من اجل المقابلة الليلية مع برترام والبقاء معه في الفراش بمساعدة المدة التي اشترطت عليه وهي ساعة واحدة وان لا تتكلم معه حتى لا يكشفها من خلال صوتها .

****وهو الحصول على الخاتم من برترام بواسطة هيلين المتنكرة بالحجاب،بعد طلب ديانا الخاتم من برترام :

ديانا : وشرفي أنا هو كهذا الخاتم ، وعفافي هو درة بيتنا ، توارثناها عن كثير من آبائنا ، ولو تخليت عنه لاقترفت اكبر وزر في هذا العالم ، وهكذا ترى ان منطقك نفسه بجعل بطولة الشرف في جانبي ضد عدوانك الباطل.

برترام : ها هو ذا الخاتم خذيه ، وليكن بيتي وشرفي وحياتي ملك عينك ،. ص275.

تكمن براعة شكسبير في كيفية رسم فعل التنكر و توظيفه داخل الحبكة ، ولاسيما انه لم ينقل ألينا داخل النص الجو الحقيقي لتطبيق الخطة المدركة من قبل الشخصيات ، فكانت جمالية فعل التنكر في لحظة انخراط الشخصيات في الأعداد للموقف التنكري ، ولاسيما ان تلك لشخصيات اتخذت من فعل التنكر مبدأ لانطلاق أفعالها ضمن موجودها الحسي ، فشكسبير سعى الى إيجاد معالجة دراماتيكية جديدة تجمع بين الحبكة والشخصية القائمة بفعل التنكر واللغة المرتسمة على أفواه الشخصيات بوصفها أداة مهمة في رسم ذلك الفعل ، فهذا الفعل الذي ارتسم على هيلين كان مزيجاً من دوافع كامنة وظاهرة انعكست بصورة واضحة على تصرفاتها وسلوكها في تأقلمها مع الموجود الخارجي ، فكانت الصورة المجردة لذلك المحسوس ، أداة لتبرير أفعال هيلين تجاه ما تحاول الحصول عليه ، ولعل الطبيعة المكانية والزمانية حتمت عليها أيجاد وسيلة لتساعدها في حل الإشكاليات الماضية والحاضرة كافة في ظل صراعات تهكمية انبرت على جملة من المفارقات التي انطوت في ظل فعلها التنكري ، فكانت هنالك شخصيات مضادة لذلك الفعل انخرطت فيه دون تخطيط مسبق او مدرك من ناحيتها ، فأخذت على عاتقها مهمة المساعدة في تحقيق أهداف الشخصية المتنكرة وراء مردود مادي او أنساني ، وكانت

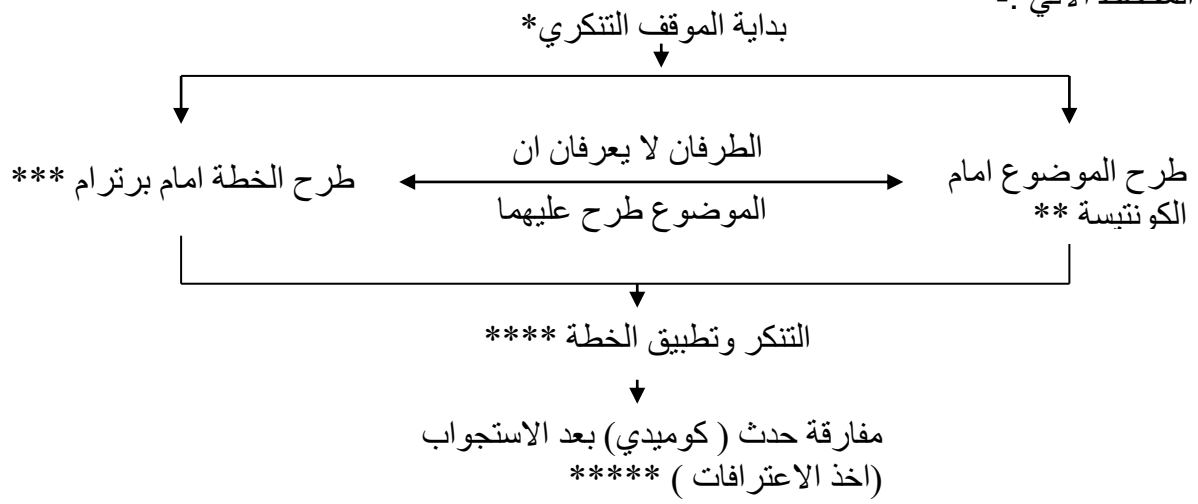
هنالك شخصيات مضادة لذلك الفعل وهي مدركة لما يحاك ضدها من أفعال ، وكانت هناك شخصيات مدركة وواعية لفعل الشخصية المتنكرة لكنها لا تملك من الوسيلة لمنع ذلك الفعل.

تكمن براعة شكسبير في قدرته على توظيف التنكر المعنوي والجسدي في ان واحد وفي الشخصية الواحدة نفسها ، وأحياناً يجعل من فعل التنكر في مواجهة واحدة ومن شخصيتين مختلفتين ومن ثم تحدث المفارقة بين الشخصيتين دون إدراكهما للموقف الذي انخرطتا فيه ، فالشخصية المزدوجة ارتسمت دون أدراك او تخطيط مسبق ، لان الحدث فرض على الشخصية المتنكرة ان تتقلد هذه الازدواجية في كيفية بقائها مع المحيط الخارجي .

وبهذا كان الموقف التنكري مختلفاً من حيث دافع الشخصية المتنكرة او من حيث التعامل مع الجهة المضادة لفعل التنكر ، فكانت الشخصية المساعدة ل(هيلين) غير مهيئة لأدراك الوضع الراهن قبل وصول هيلين الى المكان الذي سوف تجري فيه الخطة ، ولعل تلك الشخصيات أنما سعت الى المساعدة لا من اجل أيجاد الضرر للجهة المقابلة بل من اجل لمَ شمل الشخصيتين (هيلين و برترام) .

2- خطة الإطاحة بـ(بارولس) :-

تنكر ثاني يحدث في الفصل الرابع لا يكون على صلة بالتنكر الأول (تنكر هيلين) ، وهو أعداد الخطة للإطاحة ب(ياروليس) من جانب الشريفين ، حيث تتضمن الخطة ان يتنكر جميع المشاركين في الخطة جسدياً (بالزي والقناع المادي والصوت) حتى لا يتعرف عليهم ، وهذا الموقف التنكري يكون منطوياً ضمن سياق الحدث ، لا يؤثر على حيوية الفعل الرئيس المنطلق منذ البداية ، بل الهدف أو القصد منه هو الكشف عن حقيقة كامنة او مخفية داخل شخصية أقحمت على النص لمجرد الترويج ومن جانب شخصيتين قريبتين من الشخصية القائم ضدها الفعل التنكري ، فهذا التنكر بدأ التأسيس له منذ بداية المسرحية كما هو في التنكر الأول ، حيث سار معه في خط مجاور ، وكانت بعض الشخصيات المشتركة في التنكر الأول ، مشتركة في التنكر الثاني ، وبهذا يمكن إجمالياً رسم فعل التنكر وفق المخطط الأتي :-



* وتتضمن اللحظة التي انغمس فيها الشريفين في مطلع المسرحية في أعداد الخيوط الأولى من اجل كسر كبرياء وتعالي (بارولس) غير الحقيقية الذي أخذ يتمادى بوصف شجاعته الزائفة أمام الجميع:-

بارولس : أيها البطلان النبيلان ، ان سيفي وسيفكما صنوان ، حدة ومضاء ، وبريقاً وسناءً ، وتماثلاً في المعدن الكريم والماء وأنكما لواجدان في فرقة الإسبناى ضابطاً يدعى (سبوريو) وعلى وجهه القبيح شار حرب ، ندبة من جرح اثر طعنة كان حسامي هو طاعنها ، فإذا لقيتماه فقولا له أنني لا أزال حياً . ص202.

ان الشريفين لا يملكان من الحق في التصرف بما يحلو لهما ، والسبب القرابة او الصداقة التي تربط بارولس مع برترام،فاتخذا من مبدأ المشاورة وطرح الأفكار منطلقاً لتحقيق مأربهما ، فكان (التنكر المعنوي) أسلوباً لانقضاض على ميول بارولس النفسية والاجتماعية تجاه ما يصبو إليه من أهداف .

** حيث يبدأ الشريفان،بأول الخطوات اللازمة للإطاحة بارولس بعد إدراكهما التأثيرات الخارجية كافة المناطة بـ(بارولس) فكانت الكونتيسة أول المحطات ، من اجل أيجاد الجبهة المضادة ل (بارولس) :-

الشريف الثاني :- خادم واحد وسيد عرفته في وقت ما .

الكونتيسة : أليس هو بارولس ؟

الشريف الأول : بلى يا سيدتي الكريمة ، انه هو .

الكونتيسة : مخلوق فاسد ، امتلأت بالشر نفسه ، أفسد بالتحريض طهارة أبني وأخلاقه الكريمة.

الشريف الأول : اجل أيتها السيدة الكريمة ، ان لهذا المخلوق أسوأ الأثر في نفس ولدك الذي يقدره كثيراً ويحسن الرأي فيه . ص245.

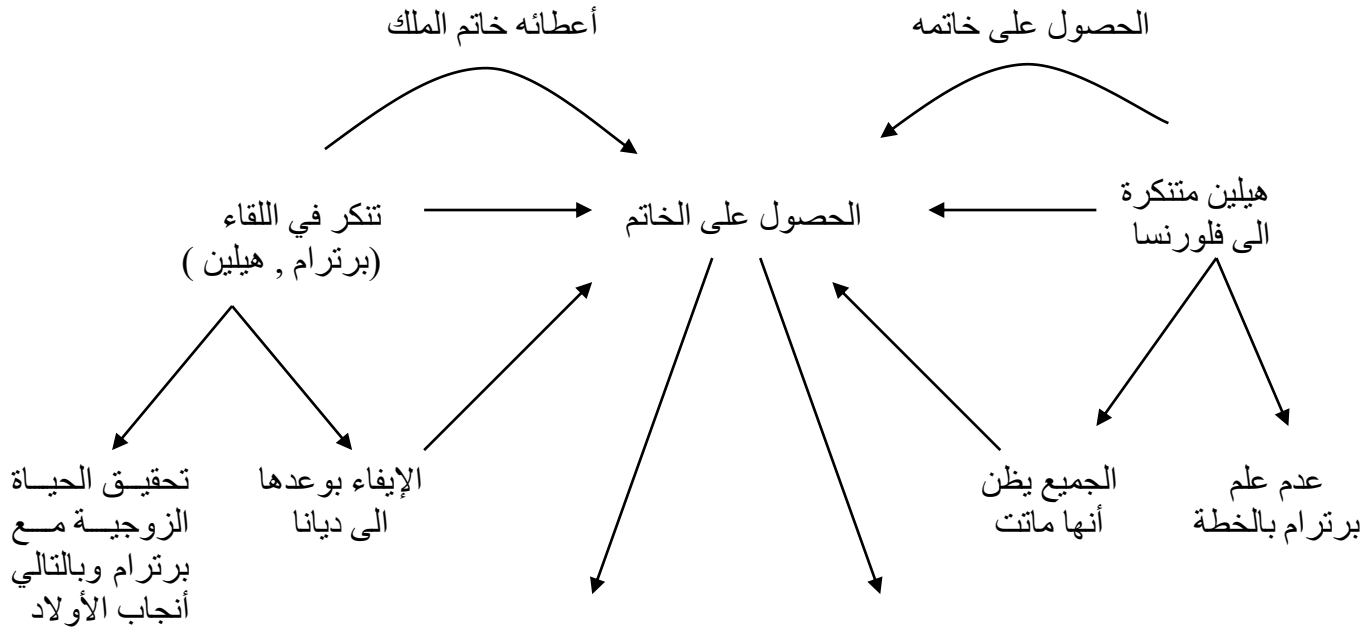
*** وهي تتضمن طرح الخطة المزعم تنفيذها ، على برترام من اجل معرفة نوايا بارولس ، حيث تتضمن الخطة على ان تقوم مجموعة من الجنود بقطع الطريق أمامه ومن ثم تربط عينيه ومن ثم يستجوب ويجيب عن بعض الأسئلة ، فيوافق برترام على ذلك الأمر ، بعد ما يطلب منه الشريفان او يوصي بارولس بأن يذهب الى مكان المعركة للإتيان بالطبلة وهو المكان الذي ستنفذ فيه الخطة . وهذه هي المحطة الثانية في سبيل الإطاحة ب(بارولس) .

**** حيث الفصل الرابع وتنفيذ الخطة التي أعدها الشريفان للإيقاع ب(ياروليس)،وبعد الإمساك به كان المتكلم الرئيسي معه احد الجنود(الترجمان)الذي لا يعرفه بارولس وهو يتكلم اللغة نفسها مع بارولس أما البقية فكانوا يتنكرون بلغة غريبة حتى لا يستطيع التعرف عليهم،لهذا كان الترجمان حلقة الوصل بينهم ، فبعد اقتياده الى السجن،نجد التوسل من جانب بارولس بأن يبقوا على حياته ظناً منه ان جيش الأعداء، امسكوا به .

*****حيث الجميع من برترام والشريفان وهم يستمعون الى كلمات بارولس وهو مشدود العينين ويدلي بالاعترافات وفق الأسئلة الموجهة من قبل الترجمان ، وبعد ان تفتح عيناه يصطدم بوجود الجميع ، ولعل جمالية فعل التنكر في ذلك الموقف وما أنتجه من مفارقة لفظية انعكست على بناء شخصية بارولس وهو يعيش هذا الموقف في ظل صراعات داخلية تمثلت في إدراكه انه وقع في مصيدة الأعداء وخارجية لحظة انكشاف الموقف التنكري (انكشاف حقيقته أمام برترام والجميع).

3- حل خيوط اللعبة التنكرية .

حيث تضمن الفصل الخامس حل تلك الخيوط ، ومن ثم تضمن هذا الفصل وضع جميع الأشخاص المنخرطين ضمن المواقف التنكرية السابقة أمام حقيقة أفعالهم ولعل هذا الفصل ضم المفارقة الناتجة عن التنكر وكان الخاتم هو الأداة او الوسيلة الرئيسية لحل هذه الخيوط وكما هو مبين في المخطط الأتي:-



حل الأزمة من خلال التعرف على الخاتمين

ان أهم ما يميز الفصل الخامس ، بوصفه النهاية المحتمة لكافة الأفعال التي جرت ضمن المسرحية فكانت النهاية السعيدة هي الصفة المجردة التي ميزت تلك المسرحية على الرغم من حدثها الذي اخذ طابعه المأساوي ، فشكسبير سعى في هذا الفصل الى توظيف جملة من العوامل التي ساهمت بشكل ايجابي في أيجاد الوحدة الفنية التي رسمت من خلالها العناصر التقويمية كافة لنجاحها ومنها :-

1- توظيف المكان والزمان كأداة مهمة لكشف الالتباسات والإشكاليات كافة التي مرت بها الشخصيات ، فكان المكان (عند ملك فرنسا) منطلقاً لفعل التنكر عند هيلين وهو في الوقت نفسه المكان الذي انكشف فيه الدافع من فعل التنكر لدى هيلين .

2- جميع الشخصيات المنخرطة في الحدث المسرحي منذ انطلاقه تجمعت في هذا الفصل ، لتنكشف الحقيقة أمامه ، في لحظة تكون هذه الشخصيات أمام مواجهة ارتسمت وفق صيغ مدروسة من قبل مجموعة مضادة من الشخصيات القائمة بفعل التنكر لتضع هذه الشخصيات في تلك المواجهات .

3- ارتسمت المفارقة في هذا الفصل بشكل مغاير عن الفصول السابقة ، فكان الخاتم الوسيلة المهمة لرسم المفارقة (الحدث) التي ارتسمت على الشخصيات المضادة لفعل التنكر ، ولاسيما ان هذا الخاتم كان أساساً لكشف الأفعال الماضية والحاضرة ومنها :-

أ- الخاتم الذي أهدته هيلين المتنكرة الى برترام في ليلة المقابلة فيما بينهما ، فهو (خاتم ملك فرنسا) الذي أهداه الى هيلين نتيجة شفائه ، فهو كان الوسيلة لكشف أفعال برترام .

ب- وصول هيلين الى فرنسا بصفة الجوهري الذي أعطى الخاتم الى السيدة التي نامت في الفراش مع برترام ، فكان الجميع يظن ان هيلين قد ماتت وهي في الحج .

ج- الفتاة غير العذراء التي وصفها برترام أمام ملك فرنسا ، كانت هي هيلين المتنكرة بدلاً من هيلين الحقيقية .

د- وصول بارولس ،بوصفه شاهداً على العلاقة بين برترام و هيلين ، بذلك وظف شكسبير لهذه الشخصية فرصة رد برترام من اجل الانتقام على ما فعله فيه من مواقف سابقة .

وبهذا ارتبطت جمالية فعل التنكر في هذه المسرحية بما أحدثه من مفارقات التي انطوت على جميع الشخصيات ،لتنطلق بصورة واضحة نحو حقيقة درامية تمثلت في الكشف عن أهداف ظاهرة وخفية انطلقت منذ بداية المسرحية لتجد الحل في نهايتها وعلى يد نفس الشخصيات التي انخرطت ضمن الموقف التنكري الواحد ، وبهذا كانت تلك المسرحية بؤرة مهمة لاشتباك وتجمع فعل التنكر والمفارقة في وقت واحد من خلال سلسلة من الإرباكات الدرامية التي أنتجت حلقة مملؤة بالتناقضات التي هشمت بصورة لا إرادية صور بعض الشخصيات المنطلقة منذ بداية الحدث لتجد مكانها في حتمية الحدث الدرامي وفق بناء راعى في خاصيته التمازج بين الحدث الكوميدي والمأساوي .

الاستنتاجات

1- إن النص الشكسبيري ارتسم على طرائق جديدة في بناء وإحداث الصفة الجمالية المجردة من خلال فعل التنكر الذي كان اساسياً في بيان حتمية العلاقة بين الشخصيات المتواجدة ضمن الحدث المسرحي .

2- إن التمازج بين التنكر المعنوي والجسدي كان نواة مهمة لبناء جمالية فعل التنكر ضمن المسرحية الواحدة من خلال تأثيره على صور وأبنية الشخصيات .

3- إن توظيف فعل التنكر مسرحيات شكسبير اختلف من حيث الدافع منه او الهدف او التأثير على البينة الدرامية ، فكان هنالك فعل التنكر المنطلق من بداية الحدث الى نهايته ، وهنالك فعل التنكر المنقطع الذي يحدث في موقف واحد وقد يكون مؤثراً على الأحداث اللاحقة او لا يؤثر .

4- إن فعل التنكر في مسرحيات شكسبير ارتبط بصورة رئيسة بما ينتجه من مفارقات (موقف ، حدث، لفظية)، فغالباً ما ينتج فعل التنكر مفارقة ، واحياناً المفارقة هي التي تحدث فعل التنكر ، واحياناً فعل التنكر والمفارقة يحدثان في وقت واحد .

5- إن الشخصية المتنكرة في مسرحيات شكسبير تعيش عالمين ، عالمها الداخلي والخارجي ، وغالباً ما يحدث تضاد بين العالمين ، لتنطلق الشخصية بأفعالها التنكرية من اجل أدراك علاقتها الخارجية بما يتناسب مع حاجاتها الداخلية .

6- إن اللغة النثرية أحدى الوسائل المهمة في تدعيم وزيادة قوة فعل التنكر في مسرحيات شكسبير ، وانعكس دورها في بيان ماهية هذا الفعل وخاصة في المواقف التي تطلب فيها توظيف فعل التنكر المعنوي بواسطة (اللغة ، الكلام الكاذب) .

7- إن التخطيط المسبق لرسم فعل التنكر ، كان من الأمور المهمة والأساسية التي سعت اليه الشخصية المتنكرة في جميع مسرحيات شكسبير ولاسيما تنفيذها للخطط الذكية تجاه الشخصية المضادة .

8- إن الشخصية المتنكرة في مسرحيات شكسبير سعت الى تقوية أفعالها بوساطة أدوات مادية (الرسالة ، الخاتم ، الخنجر، الخزانة) ، وهذه الأداة كانت محوراً رئيسياً لإضفاء الجمالية على فعل التنكر ومن ثم انعكاسه على الشخصيات .

9- إن الشخصية المتنكرة في مسرحيات شكسبير انصاعت وراء أهدافها الشخصية او العامة ، وكانت المساعدة حاضرة في تنفيذ هذه الأهداف من خلال شخصيات أخرى ، وهذه الشخصيات كانت بمثابة النواة الأساسية لتمركز ذلك الفعل نحو الابتعاد عن الصفة الانفرادية في تقلده .

10- إن فعل التنكر في مسرحيات شكسبير كان في اغلبه منطوياً ضمن سياق الحدث ، واحياناً يلجأ شكسبير في بعض مسرحياته الى بناء فعل تنكر أخر غير منطوي ضمن سياق الحدث ، ويكون على الأغلب مروياً على لسان الشخصية المتنكرة .

11- إن المكانة الاجتماعية وجنس الشخصية وعمرها ، كانت صفات مهمة في رسم فعل التنكر في مسرحيات شكسبير ، وهذا الأمر اثر بصورة واضحة على تبني تلك الشخصيات لفعلها التنكري وما ينتجه من مفارقات .

12- إن جمالية فعل التنكر في مسرحيات شكسبير ارتسمت وفق قواعد خاصة راعت في بنائها خصوصية الموقف الدرامي من حيث الصراع بين الشخصية المتنكرة وما تواجهه من شخصيات مضادة انحصرت على خلفيات ومسببات تدرك اللحظة المناسبة لتأزم ذلك الفعل وتحقيق هدفها المنشود .

13- ان بناء فعل التنكر وما ينتجه من مفارقات تتطلب الحل ولاسيما من قبل الشخصية المتنكرة ، وهذا الحل غالباً ما يرتسم في مسرحيات شكسبير على أليه خاصة وهو كشف فعل التنكر من قبل الشخصية المتنكرة ، وهذا الكشف اتسم بالخصوصية الدرامية في تنفيذه او طرحه من قبله مع مراعاة الحق العام للشخصية المضادة .

14- إن جمالية فعل التنكر في مسرحيات شكسبير ارتسمت على خلفية الصراع القائم بين الجهة الفاعلة بفعل التنكر والجهة المضادة له ، وخاصة أن الجهة الثانية كانت على قدر كبير من البناء الدرامي بوصفها الموجه اليه الأفعال كافة ، فكانت هذه الشخصية نواة لبيان جمالية فعل التنكر بعد ان اتسمت في الكثير من الأحيان بالذكاء او الغباء في مواجهة أفعال الشخصية المتنكرة .

15- وظف شكسبير في مسرحياته أساليب جديدة من اجل أعطاء فعل التنكر صفته الجمالية الانفرادية (فعل تنكر داخل تنكر أخر - ، توظيف أحداث خارج الحدث الأصلي احتوت على فعل التنكر).

16- إن تأثير وحدتي الزمان والمكان كان لها الدور البارز والمهم في رسم فعل التنكر من خلال انعكاسهما على صور وأبنية الشخصيات ضمن الموقف الواحد .

17- ان الازدواجية في الحبكة المسرحية الشكسبيرية (تعدد الحبكات) ، كان لها الانعكاس الواضح على الازدواجية في رسم فعل التنكر على الشخصية القائمة به ، فكانت الشخصية المتنكرة في مسرحيات شكسبير تسعى الى أهداف او غايات محددة غير واضحة المعالم في اغلبها مما ولد نوعاً من التردد في تنفيذها ولاسيما عند الشخصيات المساعدة .

18- إن النص المسرحي الشكسبيري امتاز بقوة فعل التنكر المعنوي على خلاف فعل التنكر الجسدي كون ان الفعل الأول امتاز بالصرامة الدرامية وصعوبة الكشف من قبل الشخصيات المضادة له وبهذا كان هذا الفعل متوازناً في بنائه الدرامي ، أما الفعل الثاني فهو اتصف بقوته الجمالية على خلفية توظيف نوع التنكر (زي –قناع مادي- إكسسوارات).

19- إن الشخصية المتنكرة في مسرحيات شكسبير لجأت الى توظيف نوعان من التنكر (قناع مادي مع الزي ، الاسم مع الإكسسوارات) من اجل إعداد الخطة الكاملة في مواجهة الشخصيات الأخرى ولاسيما أنها تعيش في بعض الأحيان فعلاً تنكرياً ثانياً ومن قبل جهة أخرى، مما يولد نوعاً من التناقض الذي انعكس بظلاله على طبيعة الموقف الدرامي .

20- إن شخصية المرأة في بعض مسرحيات شكسبير أخذت على عاتقها المسؤولية الكبرى في المشاركة في رسم فعل التنكر من حيث القيام به او المضادة له ، وغالباً ما تكون هذه الشخصية على مقدرة عالية من الذكاء في تنفيذ او مواجهة هذا الفعل.

21- إن شكسبير وظف الشخصية الكوميدية في اغلب مسرحياته وعلى اختلاف أنواعها في رسم مواقف اتسمت بقوة فعل التنكر الذي انخرط ضمن إحداثياته ، وكانت هذه الشخصية محوراً للكثير من المفارقات التي ساهمت بشكل كبير في بيان حتمية العلاقات داخل الحدث .

22- إن شكسبير ابتعد عن المماطلة والرتابة في رسم فعل التنكر كون ان الحدث او القصة المطروحة فرضت عليه توظيف ذلك الفعل وفق مسارات درامية راعت في خصوصيتها العناصر الدرامية الأخرى .

التوصيات

1- دراسة النصوص الشكسبيرية ، دراسة وافية ، وعدم التهويل من قبل الباحثين والمنظرين المسرحين في صعوبة النص الشكسبيري من حيث التحليل وإيجاد الطرق والوسائل البسيطة في عملية الطرح .

2- يوصي الباحث الجهات ذات الاختصاص بالفن المسرحي ، توفير الإمكانيات اللازمة سواءً المادية ام المعنوية في نشر النصوص الشكسبيرية في كافة الأماكن ذات الصلة ، ومن ثم إيجاد القاعدة الجماهيرية الممكنة للاطلاع على ذلك الفن .

3- تشجيع العاملين في الفن المسرحي ، على كتابة البحوث الأكاديمية التي تتناول الفن الشكسبيري ومن الأشكال كافة ، ومن ثم توثيقها ورفدها في المكتبات العامة .

4- أقامة ندوات ثقافية للتعريف بالفن الشكسبيري من اجل دراسة خصوصية ذلك الفن ، ومن ثم الاطلاع على الأساليب او الوسائل التي وظفها شكسبير في نصوصه ، لإيجاد الجديد من القديم ومن ثم اطلاع المختصين بضرورة ذلك الفن .

5- أقامة مهرجان فصلي في الكليات والمعاهد ذات الصلة بالفن المسرحي ، يهتم بالفن الشكسبيري والتأكيد على التقيد بخصوصية النص الشكسبيري ، ومن اجل اطلاع المشاهد على أهمية هذا الفن .

6- التأكيد على مناهج الكليات ومعاهد الفنون الجميلة ، من اجل أعداد الخطط العامة لأعداد الأساتذة ذات الاختصاص من اجل تدريس ذلك الفن وفق دروس او محاضرات تختص بهذا الفن .

رابعاً : المقترحات

1- دراسة توظيف تقنية التنكر في العرض المسرحي الشكسبيري .

2- دراسة التحول ألعلاماتي للشخصية المتنكرة من النص الى العرض في نصوص شكسبير المسرحية .

3- دراسة تأثير الزمان والمكان على الشخصية المتنكرة في نصوص شكسبير المسرحية.

4- دراسة بنية المفارقة وانعكاسها على النص الشكسبيري .

5- دراسة المرأة في النص الشكسبيري ودورها في بناء التنكر .

6- دراسة الخصائص النفسية للشخصية المتنكرة في نصوص شكسبير المسرحية .

مسرحية الملك جون *

تأليف :- وليم جون شكسبير

سنة التأليف :- 1593

نوعها :- تاريخية

ترجمة :- محمد عوض محمد

قصة المسرحية :-

تقلد الملك جون عرش انكلترا في ظل ظروف غير شرعية تمثلت في إزاحة ابن أخيه آرثر من حقه الشرعي في الحكم مقابل مبررات وأسباب انحصرت في عمره الصغير في تقلده لذلك المنصب ، فجدة آرثر (اليانورا) كان لها الدور الفعال في وصول ابنها جون الى مقاليد الحكم ، فهذه المرأة عاشت طيلة حياتها وهي تضمر الحقد والكره لعائلة ابنها جفري والد آرثر المتوفي وكذلك زوجته كنستا نسن نتيجة أيمانها بأن كنتسانس خانت ابنها جفري ، فما كان من تلك المرأة الا البحث عن مختلف السبل او الوسائل للإطاحة بهذه العائلة ، فالظروف المضادة من المحيطين كافة بتلك العائلة دفعتها الى الهرب الى فرنسا ومن ثم جعل الوصايا على الأمير آرثر من قبل الملك فليب ملك فرنسا .

يدرك جميع الناس داخل وخارج حدود انكلترا عدم شرعية جون في الحكم فما كان منهم الا أعداد الجيوش التي ضمت الجيش الفرنسي والنرويجي من اجل الذهاب الى انكلترا والقضاء على الملك جون ومن ثم تسلم آرثر مقاليد الحكم ، لكن الرسول المبعث من قبل ملك فرنسا الى جون تأخر في نقل الجواب من الملك (جون) رداً على رسالة الملك (فيليب) ، فما كان من الملك جون وأخيه غير الشرعي (الدعي) الا المبادرة في أيجاد اللحظة المناسبة والمفاجئة من اجل حصار الجيش الفرنسي المتواجد عند مدينة ايجة ، ويتقابل الملكان من اجل أيجاد الحلول السلمية بين البلدين ، لكن تدخل الكنيسة في روما دفع الى تأزم الأمر ومن ثم نشوب الحرب مرة ثانية وينتهي الأمر بالنصر للملك جون ، ويساق الأمير آرثر أسيراً لدى جون ، وهناك في انكلترا يعمل (جون) مع احد حاشيته وهو (هوبرت) على خطة لقتل آرثر ، فيدرك محبو آرثر في فرنسا وانكلترا أن آرثر قتل ، فينطلق هؤلاء الناس ولاسيما في فرنسا بقيادة لويس ولي العهد بجيش كبير للقضاء على الملك جون بعد التحاق اغلب المقربين من الملك جون الى ذلك الجيش ، فينتصر الجيش الفرنسي بعد إصابة الملك جون بالمرض نتيجة تناوله السم من احد القساوسة في الكنيسة فيموت ويتوج ابنه هنري ملكاً على انكلترا بعد عقد الصلح بين الطرفين .

* وليم جون شكسبير ، مسرحية الملك جون ، ط3 ، تر : محمد عوض محمد (القاهرة : جامعة الدول العربية ، الإدارة الثقافية ، دار المعارف ، 1993)

تحليل المسرحية :

انساق الحدث التاريخي في مسرحيات شكسبير وراء مسميات أخرى تهضم في تناصاتها خصوصية الظاهرة المسرحية حينذاك ، التي أوعزت الى التمادي في بناء وإحصاء أحداث عالجت بصور مباشرة واقعية التاريخ الملكي الانكليزي ، فكان شكسبير محاطاً بعدد من الانعكاسات الأخلاقية والاجتماعية وأخرى سياسية للبحث عن موضوعات تغوص في حيثيات ذلك التاريخ محاولاً بالسبل كافة أيجاد وسط يحوي جميع الأفكار الجديدة التي تحاول معالجة مثل هذه المواضيع المطروحة في عصره وبطريقة تتكيف مع ذلك الطرح .

أن الصراع على السلطة في ظل محرمات أعاقت نمو وبيان حتمية العلاقة داخل العائلة المالكة كان لها الدور البارز والمهم في بيان سلوكيات الفرد الانكليزي حينذاك في مسببات مبررة تجاه ما يواجهه في ظل انعكاس هذه المحرمات ، فكان ذلك التاريخ محوراً مهما لانتعاش أفكار عديدة ومختلفة ، انساقت وفق مناهج اعتمدت على مراعاة ذلك التاريخ وعدم المساس بشفافية تاريخ العائلة المالكة ،ولعل شكسبير بمقدرته القوية انصاع وراء تكهناته المسرحية على أشكال أخرى جديدة تضمن بصورة جدلية إشكاليات ماضية وحاضرة ، وبهذا كانت مسرحيات شكسبير التاريخية متنفساً عن هموم شكسبير الثورية لاستدراك حقيقة الوضع الراهن.

استكان شكسبير من مقدرته في هذه المسرحية على خصوصية أإدراكه المعرفي للجمع بين واقعية الحدث او عدم مصداقيته وفق تسلسل تاريخي مندرج ضمن اطر بنائية تلتزم بواقعية القصة المطروحة عليه ، فما كان منه الا استحداث شخصيات أخرى تنغمس في حقيقة او طبيعة الموضوع المطروح فكانت التباساته نموذجاً لتلك الفكرة المطروحة .

احتوت هذه المسرحية على حدث تميز بالشمولية والتباين من حيث توظيف وحدتي الزمان والمكان اللذين أثرا بصورة واضحة على طبيعة الصراع بين الشخصيات ، بوصف أن شكسبير وظف صراعاً متضاد بين جهتين انفصلت بالزمان والمكان ، فالمكان الأول كان في انكلترا والمكان الثاني كان في فرنسا ، أما الزمان فكان متمثلاً في مقدرة شكسبير على أدراك الوقت او الزمن الطويل للأحداث لينقلها في مجال الحدث المطروح .

انعكست طبيعة الحدث في هذه المسرحية على صور وأبنية الشخصيات ،بوصف أن هذا الحدث احتوى على الكثير من الصور التي تصف أجواء المعارك التي حدثت بين الطرفين ، فكانت هذه الشخصيات عرضة للكثير من التجليات والانعكاسات نتيجة للصراع الذي يحدث بينها ، ومن ثم كان الحدث في هذه المسرحية متكافئاً من حيث البناء لكنه مختلف من حيث التوظيف الذي تمثل بنوع الشخصيات المنخرطة فيه او طبيعة أفعالها الموجهة نحو شخصيات أخرى .

فرضت انتقائية الحدث في هذه المسرحية على شكسبير أيجاد الكم المختلف في عدد الشخصيات من حيث المكانة الاجتماعية او من حيث مشاركة الشخصيات في طبيعة الحدث او من حيث المواجهة الضدية مع الشخصيات الأخرى و الأهم في ذلك ما تملكه تلك الشخصيات من أهداف او دوافع تعكس طبيعة أفعالها ، وبهذا ارتسم ذلك الحدث على صيغ بنائية اختلفت وتنوعت حسب طبيعة الشخصيات القائمة به ، فكان هنالك شخصيات الملوك واللوردات والخدم التي ارتسمت وفق أهداف مختلفة.

أن أهمية البناء الدرامي لهذه المسرحية احتكر وفق قواعد خاصة به حددت من قبل شكسبير لأدارك جميع عناصر المسرحية وفق آلية تضع أمامها عقبة التحول في مصائر الشخصيات على خلفية صراعاتها الماضية والحاضرة ، فمراعاة شكسبير لأحقية العلاقة بين الشخصيات جعلته ينحاز بشكل كبير الى بيان شكلية العلاقة بين الشخصية ومحسوسها الخارجي أكثر من صراعها الداخلي ، وبهذا كانت هذه الشخصيات أكثر عرضة لضادية الأفعال مما جعلها أمام حتمية مهمة هي امتلاكها لجوهر ذاتها في شرعيتها من اجل المحافظة على أهدافها الاستحواذية، فهذه الشخصيات امتلكت زمام الأمور في عملية توجيه أفعالها لكنها فقدت ذلك الشيء من قبضتها، نتيجة عدم إدراكها لما يحاك ضدها ، فالشخصيات القريبة منها وفرت لها جواً من الطمنأنية في مواجهة الأضداد ، واحياناً كان للمفارقة دورُ في أبراز هذه العيوب الدرامية نتيجة عدم أدراك تلك الشخصيات المقدرة الكافية في كشف خطط الشخصيات الأخرى تجاهها ، وبهذا كانت هذه الشخصيات تتبنى سلوكها في مواقف اتخذت من خلالها طابع المماطلة والكلام المكنون سبيلاً لابتعادها عن شخصيات أخرى كانت تسعى الى إيذائها .

أن عملية الجمع بين الواقع والتاريخ السحيق كان نواة مهمة في بناء الحدث التاريخي الشكسبيري عامة وهذه المسرحية خاصة ، فشخصيات هذه المسرحية منهمكة في أهدافها الانتقامية ، ففي الكثير من الأحيان تلجأ الى بناء أفعال مغايرة لما يفرضه الواقع المادي المتواجدة فيه والتي تؤثر سلباً او ايجاباً على طبيعة البنية الدرامية ، فهي تدرك من جهة أهدافها ، ومن الجهة الثانية تتنازل من حقها الشرعي في امتلاك حقوقها الكاملة نتيجة سعيها نحو امتلاك هذا الشيء ، ولعل الغريزة السيكولوجية هشمت حدودها التوسعية في ظل انكماشها حول تمحورات الحالة النفسية التي تتبناها تلك الشخصيات ، فشخصيات هذه المسرحية وجدت الثقة المطلقة تجاه المحيط الذي تنتمي أليه ، فكان ذلك المحيط متموجاً في تقبله لتلك التحولات والانقلابات ، فالشخصية التاريخية في مسرحيات شكسبير كانت واضحة المعالم في مواجهة الضد من الشخصيات الأخرى على خلاف المسرحية التراجيدية او الكوميدية ، وهذا ما جعل من أفعالها تمتاز بالتنوع والاختلاف من حيث الصراع لا من حيث البناء الداخلي وهذا الأمر انعكس بصورة مباشرة على تبني شكسبير صيغاً وأساليب جيدة في بناء أفعال شخصياته ، فكان فعل التنكر في هذه المسرحية ضعيفاً من حيث الصفة الجمالية كونه افتقد الى الصورة الحية في تبني

الشخصيات المتنكرة لتلك الأفعال على الرغم من سعى الكاتب الى أيجاد الضرورة الحتمية لإدخال تلك الأفعال ضمن الحدث التاريخي بالتالي تحقيق التنوع فيه .

تجلت مقدرة شكسبير في كيفية بناء الحدث الذي اتسم بالواقعية على نمطية الفعل القائم ومن ثم إدخاله ضمن حيثيات الواقع التاريخي ، فجمالية الحدث التاريخي في هذه المسرحية ارتكزت ولو بشيء بسيط على نمو ذلك النوع من الأفعال في ظل ذلك الحدث ، فالابتعاد عن المماطلة والرتابة دفعت بشخصيات تلك المسرحية الى أبداء الوضوح في سلوكها في عملية تقلدها لذلك الفعل تجاه بعض الشخصيات ولاسيما المضادة لها ، وبهذا ارتسم فعل التنكر في هذه المسرحية وفق صيغ انتهازية تمثلت في مقدرة الشخصية المتنكرة على تقلد هذا الفعل في لحظة مناسبة تجعل منها على استعداد تام لتفعيل الانعكاسات السلبية والايجابية كافة لذلك الفعل .

ارتسم فعل التنكر في هذه المسرحية ضمن حدود ضيقة مما جعله مختلفاً من حيث النوع فكان هناك التنكر المعنوي والجسدي ، او الاختلاف من حيث الشخصية القائمة به (رئيسة او ثانوية) وكذلك من حيث دافع او هدف الشخصية المتنكرة ،فالبناء الدرامي الذي امتازت به هذه المسرحية دفعت بذلك الفعل الى أيجاد صفة التباين والشمولية في تقلده من قبل الشخصيات ، فخصوصية الحدث التاريخي انغمست في بيان الأطر الماضية والحاضرة لسلوكية الشخصيات الواقعية في ظل تقبلها لهامشية وحقيقة اندراجها في محور أفعالها المضادة ، فكان ذلك الفعل مبنياً على قواعد وأسس درامية راعت في بنائها تلك الخصوصية .

انحصرت قوة فعل التنكر في هذه المسرحية على خلفية الصراع ضمن الموقف الدرامي الواحد ، كون فعل التنكر ارتسم على خطوط خاصة امتازت بصفة الثبات والتغير في نموه ضمن الموقف الواحد ، وبهذا فأن شكسبير لجأ في الكثير من الأحيان الى بيان محدودية هذا الفعل على أساس تأثيره على الشخصيات المضادة ومن ثم تأثير ذلك الفعل على بنية الحدث المطروح .

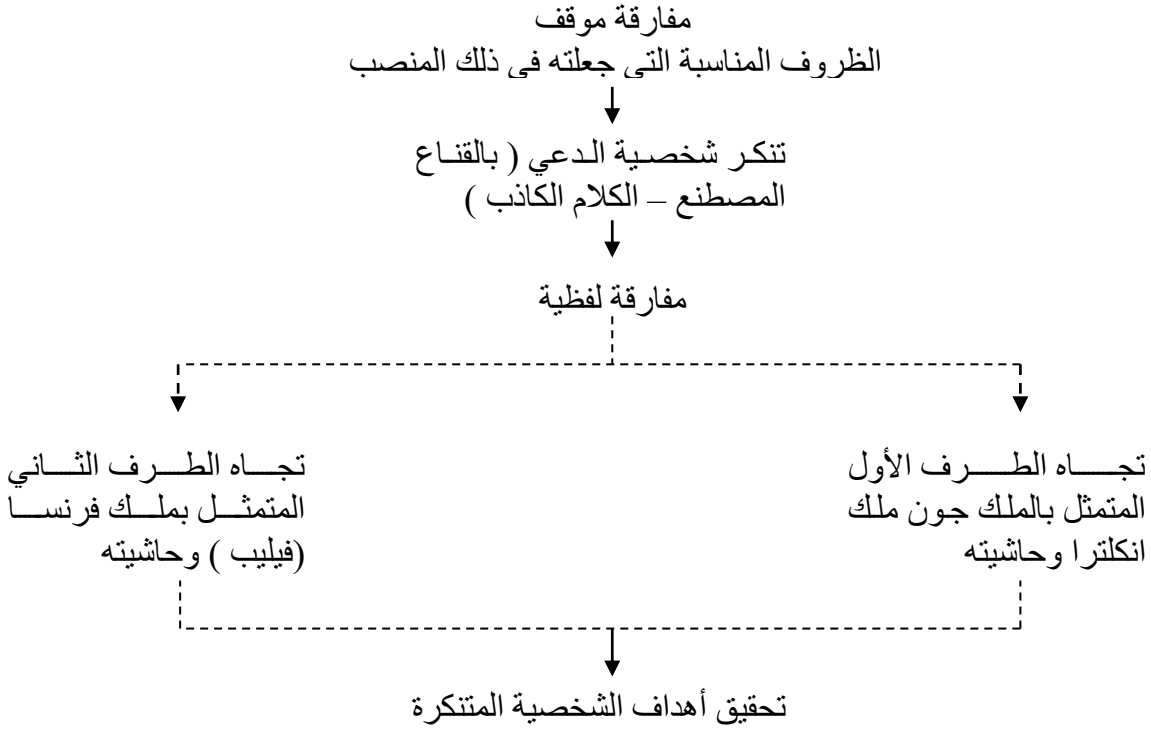
نجح شكسبير في هذه المسرحية في عملية رسم العلاقات بين الشخصيات التي جعلها تنطلق نحو أفاقها التوسعية في إدراكها لغاياته على أساس ارتكز على عدم مقدرتها الانفرادية في تحقيقها ، فالحدث التاريخي فرض على تلك الشخصيات ومنها (الملك جون ، وآرثر ، ولويس) التقيد بأفعالها على خلفية مركزها الاجتماعي ، فكانت الشخصيات الثانوية محوراً مهماً لنمو وتطور الحدث في ظل أفعالها المساعدة فهذه الشخصيات كانت مدركة أو غير مدركة لما تقوم به مما جعلها تبدو وكأنها انخرطت في أفعالها وهي لا تعي تلك الأهداف سواءً كانت شخصية ام ذاتية .

على الرغم من الأسباب السابقة ، فهذا لا يمنع من توظيفه لفعل التنكر كأداة ضرورية لتمحوراو لانطلاق الحدث نحو الحل للأفعال الدرامية كافة وبذلك ارتسم الفعل في هذه المسرحية على النحوالاتي:

1- التنكر المعنوي :-

أ- التنكر المعنوي (بالقناع المصطنع – الكلام الكاذب) من قبل شخصية الدعي :

1- خط سير فعل التنكر



تبقى المفارقة بأنواعها كافة حاضرة بشكل مؤثر في رسم صور وأبنية الشخصيات ، ولاسيما في هذه الشخصية تبعاً لانخراطها في الموقف الدرامي ، فشكسبير لجأ بصورة مباشرة في بداية المسرحية الى بيان فكرة المسرحية بصورة متباينة دلالة منه على استيعاب شخصيات هذه المسرحية الأهداف التي تسعى وراءها ، فأهمية الموقف الدرامي تتجلى بنمو الأفعال بين الشخصيات ، ومقدرة شكسبير تنحصر في كيفية إدخال شخصيات جديدة تأزم من ذلك الموقف ، فشخصية (الدعي) في هذه المسرحية ارتسمت على الكثير من الجوانب التهكمية لاسيما وان شكسبير أعطى هذه الشخصية بعض اللمسات الفكاهية في طريقة تعاملها مع الأفعال المضادة ، فهذه الشخصية نمت في ظل ظروف معاكسة تبنتها شخصيات كانت على صلة وثيقة بها ولاسيما أخوه (روبرت فولكنبردج) الذي اتهمه بعدم صحة نسبه لوالده (فولكنيروج) ، وبذلك يحتكم الطرفان الى الملك جون ، ووالدته الكونتيسة (اليانورا) ، لإيجاد الحل الأمثل ، فتكون المفارقة حاضرة من قبل تلك السيدة عندما تطلب من الدعي التنازل عن حقه الشرعي في عائلة (فولكنيروج) والانتساب الى العائلة المالكة : -

اليانورا: أني بك لمعجبة فهل لك أن تتخلى عن ثروتك وتتزل له عن ضيعتك ، وتتبعني ؟ فأنا من الجند ووجهتي ألان فرنسا .

الدعي : أي أخي ! دونك ارضي ومالي ، وسأمضي لأنشد حظي أن وجهك هذا أكسبك خمسمائة جنيه ، ايراداً سنوياً مع انك لو بعته ببضعة قروش لكان الثمن غالياً . ص24-25

أدركت الشخصيات المتواجدة في هذا الموقف أهدافها ، لتضعها أمام محك انتخابي تمثل في توفير الفرصة المناسبة لتبني أفكاراً تخدم تلك الأهداف وفق مسببات ماضية تمثلت بالمحافظة على نسل الماضي خاصة في اتهام (روبرت)بأن أخاه هو من صلب (ريتشادر) قلب الأسد اخو الملك جون ، أما الحاضرة فتمثلت من جانب (الملك جون واليا نورا) في أيجاد الشخصية المساعدة في القضاء على الأمير آرثر بعد أن اخذ يشكل خطراً على الملك جون في كسب تأييد الرأي الفرنسي ، أما شخصية (الدعي) فهو لا يملك خياراً ثالثاً وخاصة بعد أن عرف حقيقة نسله فهو شخصية ولدت على الحرام ، ووجدت منفذه التوجيهي في أدراك المستقبل القريب ،فما كان منه الا القبول وتحديد خططه المستقبلية تجاه الكثير من الشخصيات ولاسيما بعد وصوله الى ذلك المركز بذلك تسعى تلك الشخصية في الوقت نفسه الى تقلد الشخصية الجديدة البعيدة عن العقبات التي تواجهها في المستقبل فهاهو ها يحاور نفسه:-

الدعي : واني بلا شك ولد غير شرعي سواء عرفت ام لم اعرف ولن يكون مظهر هذا في ملبسي وشعاري ودرعي بل سيظهر ذلك في طباعي وميولي وما أكيله للناس من ملق ودهان يتناسب مع روح الزمان أتعلمهما لا لأخدع الناس بل لاتقي الخديعة فسأتعرض لكثير من الملق والنفاق ينثر أمامي وأنا ارتقي سلم المجد . ص28-29

فعلى الرغم من أن شكسبير أعطى هذه الشخصية سلوكها الخارجي الظاهر صفة السعي وراء المصلحة العامة دون الخاصة،لكنها تملك كماً من الدوافع الداخلية المتأزمة تجاه ما تصبو اليه في حاجة منها الى سد النقص الذي تعانيه من خلال نسبها العائلي فهذه الشخصية ارتسمت على صيغ غريبة في تكوينها لكنها واضحة في تفاعلها مع الأطراف كافة مصحوباً بسلوك داخلي متطرف دفين يمتلك خصوصية الضدية لأن الكل في نظره يملكون سبل الحياة كافة من المال والعائلة فكان تنكره المعنوي وسيلة لأدراك ماهية علاقته مع المحيط الذي ينتمي أليه فهو سعى من خلال فعله التنكري الى اكتساب رضى الجميع بما فيه الجهة المضادة لانكلترا (ملك فرنسا) فالمفارقة اللفظية كان لها الدور البارز في تقوية هذا الفعل على الرغم من كون ذلك الفعل غير واضح المعالم في الكثير من المواقف ومنها :-

1- عندما يتفق الملك (جون) مع الملك (فليب) على تزويج صهريهم (لويس وبلانتش) من بعضهم ادراكاً منهما لحل الأزمة القائمة بين الطرفين عند مدينة ايجة ، وها هو (الدعي) يناجي نفسه ويقول :-

الدعي : (لنفسه) مرسوم في صفحة عينها البراقة معلق كالمشنوق في غضون جبينها العابس طريح منبطح في قرارة قلبها فكأنه يحس انه في حبه خائن يلقى جزاء خيانته واأسفي على أن يحظى بمثل هذا الحب مخلوق حقير. ص67

فهذه الشخصية كانت تود الزواج من (بلانتش) لأنه الشخص المقرب من العائلة ، وفي هذه اللحظة تساوره الكثير من الانعزالات الفردية تجاه ما يوجه ، في أدراك أهمية الماضي السحيق بوصفه شخصاً مشكوكاً في نسله ، وبذلك فأنه واجه صراعات داخلية في تبني سلوكه الظاهري أمام الجميع في تمثله بالفرح الظاهر على قناعه الزائف .

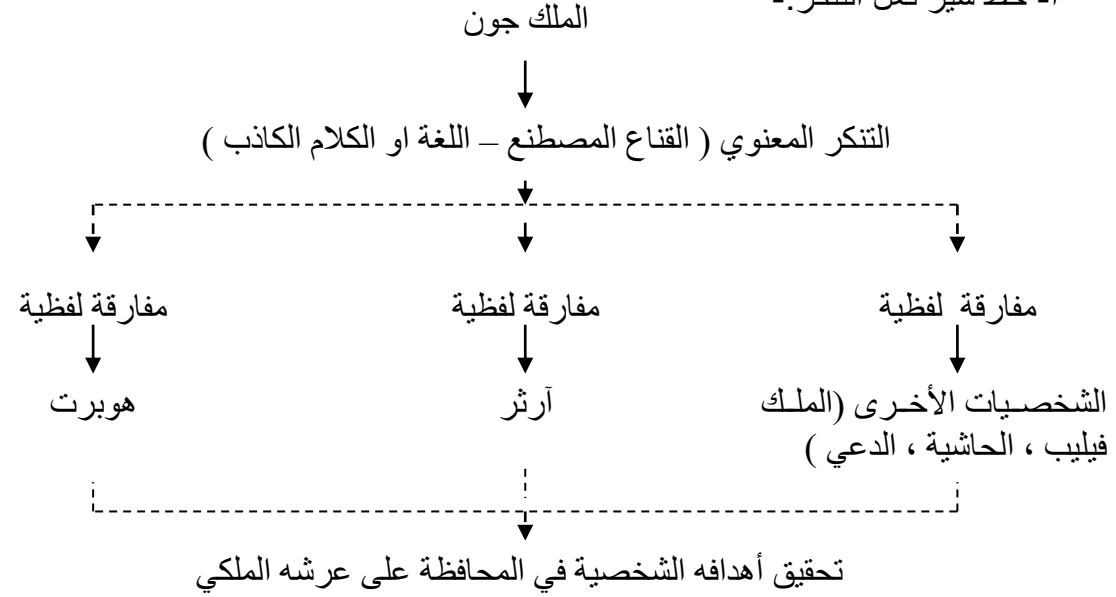
ارتسمت هذه الشخصية على دوافع ذات نزعة فردية لكنها في الوقت نفسه تضع في حساباتها المصلحة العامة فهي لا تدرك عواقب النزعة الجماعية التي تحدث في مواقف انصاعت على أسس أخلاقية ضمن إحداثيات المجتمع الذي تنتمي اليه ، فهي تعلم أنها شخصية مفروضة على تلك الأخلاقيات لكنها في الوقت نفسه تعمل على بناء شخصياته وفق هذه الأخلاقيات لتبتعد عن نسبها غير المشروع ، ولعل تلك الشخصية عاشت صراعاتها الداخلية لتتقولب مع موجودها الخارجي وفق عملية تضادية تضمنت أجلاء مستلزماتها السيكولوجية كافة تجاه الشخصيات الأخرى ،وبهذا كانت هذه الشخصية تستنجد أفكارها التهشمية وفق ما يطرحه الموقف الذي تنتمي اليه ، فهي تحاول أيجاد الفرصة المناسبة لتنفيذ خططها ، وتجد هذه اللحظة في إشعال فتيل العداوة بين الملك (جون) والملك (فليب) وخاصة بعد اتهام الكنيسة الرومانية للملك (جون) بالإلحاد :-

باندولف : أي فليب ملك فرنسا ، أني أنذرك بأن ستحل بك اللعنة أذا لم تنزع يدك من يد هذا الملحد الخاسر ثم احشد قوى فرنسا لمحاربته . ص88.

وبهذا يتحقق ما تصبو اليه شخصية(الدعي) من أهداف انعكاسية تمثلت في توتر الجو بين الملكين لينطلق بأفعاله التهكمية تجاه شخصيات حاولت الغور في علاقاتها الضدية تجاهه على الرغم من عدم أدراك تلك الشخصيات لعواقب تلك النزاعات .

2- التنكر المعنوي من قبل الملك جون :-

أ- خط سير فعل التنكر:-



ب- جمالية رسم فعل التنكر

غالباً ما يسعى شكسبير في جميع مسرحياته التاريخية الى الاعتماد في بناء حدثه على شخصية رئيسة تكون محوراً او قاعدة لانطلاقه ، فهذه الشخصية تكون في الغالب من الشخصيات المرموقة التي تسعى بالوسائل كافة لتحقيق غاياته المنشودة وغالباً ما تلجأ الى فعل التنكر المعنوي لتحقيق أهدافها .

فشخصية الملك (جون) توجت بطريقة غير شرعية وهي في الوقت نفسه تدرك المخاطر التي تواجهها ولاسيما من الجانب الفرنسي الذي وقف الى جانب الأمير آرثر ، فشخصية الملك جون تمرست على مواجهة الأفعال الضدية من قبل شخصيات أخرى تقف عائقاً في تحقيق أهدافه ، ولاسيما ماضيه السحيق في الوصول الى العرش بوصفه الأخ الثالث بين إخوته الشرعيين في الملك.

أن شخصية الملك (جون) ارتسمت وفق قواعد منطقية في تبرير سلوكها الخارجي أمام جملة من التساؤلات التي انغمست في بيان علاقاتها ضمن المحيط الذي تنتمي اليه ولاسيما والدته (اليانورا) التي تسعى بالوسائل كافة الى رسم الخطوط الخاصة لحماية ابنها الملك من المخاطر الخارجية كافة ومنها والدة (آرثر) التي تحاول إقصاء الملك (جون) من الحكم .

انبرت هذه الشخصية وفق أفعالها على الكثير من الصيغ المبهمة والغامضة في إدراكها لعلاقاتها فغاياتها المنشودة كانت قائمة على أهداف لا تضر بأي شخص ، لكن وجود (اليانورا) كان بمثابة المحرك والدافع الأساسي لأفعاله كافة ، وخاصة بعد وصول سفير فرنسا وهو يحمل التهديد له من قبل الملك (فليب) في تنحيه عن التاج للأمير (آرثر) :-

اليانورا : أريت يأبني ! الم اقل دائماً إن كنستانس ، تلك المرأة الطموح لن يقر لها قرار حتى تشعل النيران في فرنسا وفي العالم بأسره من اجل حقوق ابنها وممتلكاته [1]ص17

يدرك الملك جون نوايا والدته التي تتطابق في الوقت نفسه مع نواياه الداخلية للخلاص من (آرثر) ووالدته ، فكانت الفرصة المناسبة مواتية في لحظة الاتفاق بين (جون) والملك (فليب) على زواج (لويس وبلانتش) ، فهو يهيئ الجو المناسب لانعزال الشخصيات المساندة لآرثر وفق خطط قائمة على الذكاء والدهاء ، فهو يكن مصالح أخرى من هذا الزواج ، لكن الحكمة الإلهية والموعظة الكنائسية تتدخل في تلك اللحظة لأدراك الموقف وفق أسباب تبريرية يتقصدها شكسبير لبيان أهمية دخول الشخصيات الجديدة لحل تلك الأزمة ، فيدخل الكاهن (باندولف) ليقضي على ذلك الطموح في اتهامه بأنه ملحد تجاه الكنيسة الرومانية ، فيشتعل فتيل الحرب مرة ثانية ويأخذ الأمير (آرثر) أسيراً بعد انتصار الجيش الانكليزي ، وهنا تكمن اللحظة المناسبة من قبل الملك (جون) في القضاء عليه ، دون أحداث الشكوك تجاهه ، فما كان منه الا أيجاد الوسيلة التي تتوافق مع تلك النوايا ، فكانت شخصية (هوبرت) مفتاحاً لتلك الاضطرابات ،لكن في الوقت نفسه لا يعطي (هوبرت) ثقته المطلقة كونه غير

متيقن من أخلاص تلك الشخصية له على الرغم من الجهود المبذولة من قبل (هوبرت) تجاهه ، فالملك (جون) شخصية مفرطة الحماس في أدراك ماهية الشخصيات التي أمامه ونتيجة لذلك ينطلق في فعله التنكري المعنوي القائم على اللغة المكنونة لمعرفة طبيعة الشخصية التي أمامه في تنفيذ خططه :-

الملك جون : وأنت ياهوبرت ، تعال هنا أيها العزيز أننا مدينون لك بالشيء الكثير أن في جدران هذا الجسد روحاً تعدك دائنها وفي عزمها أن ترد الجميل مضاعفاً ،ويمين الولاء التي أقسمتها أيها الصديق ، بمحض اختيارك ستظل مكنونة في قلبي اعزها واعتز بها . ص101

استخدم الملك جون قناعه المصطنع مع لغته القوية لإيجاد المحك التجريبي لجر الشخصية المضادة الى مصيدة الأغراء الشخصي ،بوصف الشخصية المضادة تسعى بالسبل كافة الى أرضاء الملك (جون) فهو لا يعي حجم المسؤولية في أدراك معية الكلام الموجه ضده ،وهنا يضع الملك جون البوادر الأولى لكشف نواياه أمام تلك الشخصية ، وكان لفعله التنكري المعنوي باللغة المكنونة وما ينتجه من مفارقة لفظية تأثرها القوي على تلك الشخصية :-

الملك جون : قد ارتكبت من ألاف الذنوب ،...،فحرقا دمك وجعلاه غليظاً ثقيلاً بدل أن يكون كعادته خفيفاً يجري في الأوعية ويثير الضحك والفكاهة العابثة في عيون الناس وخددهم وذلك أمر كريه لا يتفق مع الأغراض التي انشدها او أذا كان بوسعك أن تراني بغير عينيك وتسمعني بغير إذنيك وتجيبني من غير لسان ، مستعيناً على ذلك بفهمك وحده دون حاجة الى عينين او إذنين ، او الى صوت الألفاظ الضار أذن استطيع إن أدلي أليك بأفكاري . ص103

أن الملك جون شخص لا يملك الثقة بنفسه او في تنفيذ أفعاله ، فهر يريد قتل ابن أخيه آرثر ، لكنه لا يملك المقدرة على فعل ذلك ، وفي الوقت نفسه لا يريد تنفيذ ذلك الفعل ، فالخصوصية الفردية في المحافظة على عرشه دفعته كرهاً الى تبني ذلك السلوك او الفعلة البشعة تجاه آرثر ، فشخصية الملك جون تملك خيارات عديدة مع أبقاء الدوافع الكامنة ، وهذان الاتجاهان يجدان كماً من العقبات التي يمكن القول أنها أخلاقية تجاه المجتمع الذي يكن الحب لآرثر او تجاه نفسه ، ومن هنا يبدأ الملك جون يكشف التنكر بعد أيجاد الاستجابة الكاملة من قبل (هوبرت) لتنفيذ الفعل :-

هوبرت : أن حبي لك من القوة بحيث أبادر – وحق السماء- بتنفيذ ما تكلفني به ولو كان فيه هلاكي .

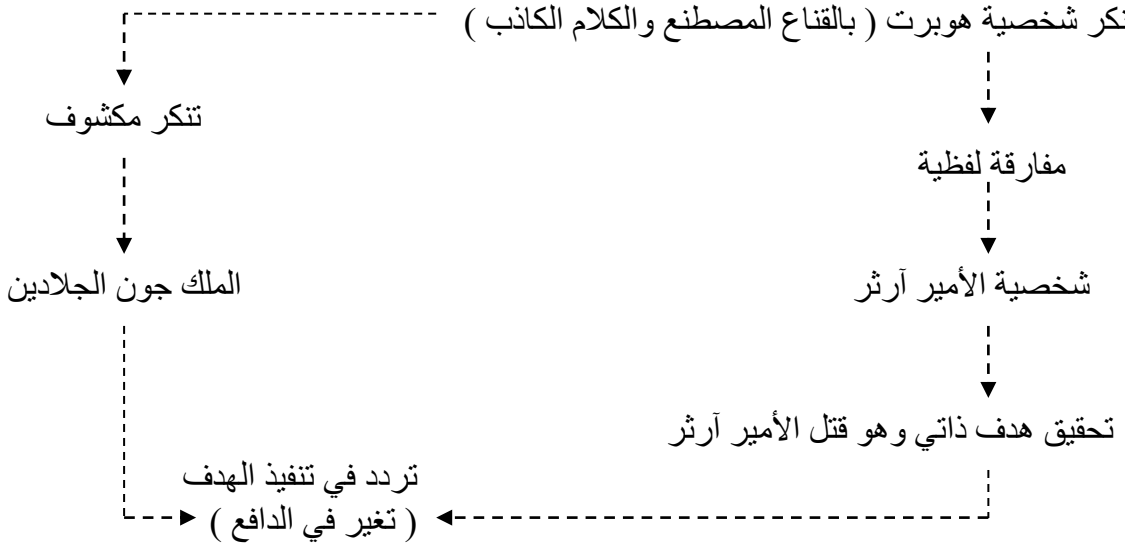
الملك جون : وهل اجهل هذا عنك ؟ أي هوبرت الطيب ، هوبرت ، هوبرت ، الق نظرة من عينيك على ذلك الصبي ودعني أخبرك خبره انه أفعى تعترض طريقي وحيثما خطوت خطوة بقدمي أراه كامناً أمامي ، أفهمت ما أعني ؟ انك المكلف بحراسته . ص104

كان فعل التنكر المعنوي من جانب الملك جون ضعيفاً من حيث اكتساب صفته الجمالية في التأثير

على الموقف الدرامي الحالي ، لكنه اكتسب صفة التأسيس للحدث المسرحي او التأثير على الأحداث اللاحقة من خلال توجيه الشخصية المنفذة لرغباته ، ففعل التنكر في هذا الموقف حدث في فترة قصيرة وانكسر في الوقت نفسه ، لتجد الشخصية المتنكرة من المفارقة اللفظية سبيلاً لجذب انتباه الشخصية المضادة ، وبهذا فأن ذلك الفعل اكتسب صفته المستقلة عن باقي الشخصيات الأخرى كونه حدث بين شخصيتين تدرك كل واحدة منها نوايا الأخرى وبذلك انحصر هذا الفعل على صراعات ثنائية ضيقة بين شخصيتين انكشفت أفعالهما الواحدة تجاه الأخرى ، ولذلك يمكن القول انه تنكر منطوي ضمن سياق الحدث وله الدور الأساسي والفعال في نموه .

3- التنكر المعنوي (بالكلام الكاذب والقناع المصطنع) من قبل هوبرت :-

أ- خط سير فعل التنكر:-



ب- جمالية رسم فعل التنكر

ارتسمت هذه الشخصية على سلسلة من التناقضات بين ما تريد تنفيذه من أفعال وما لا تريده فهي شخصية لا تسعى الى هدف خاص في تبني سلوكه وإنما تسعى الى هدف ذاتي تمثل في أيجاد الفرصة المناسبة لتقديم خدماتها للملك جون ، لكن هذا لا يمنع من انغماس تلك الشخصية في ملذاتها من اجل الظفر برضى الملك جون ، وخاصة بعد اتساع رقعة الرضى الشعبي لدى شخصية (الدعي) .

عاشت شخصية هوبرت في ظل محيط ارتسم على خصوصية الثأر والانتقام كونه المقرب من الملك جون ولاسيما بعد أن وجد الوجه المقنع من قبله في دفعه نحو تنفيذ الخطة على الرغم من ان آرثر كان يحب هوبرت نتيجة العلاقة التي تربطه بوالده جفري لكن المسببات القصدية والحالية دفعت تلك الشخصية الى تبني مظاهر او أفعال تدرك اللحظة الماضية في قصديات اللحظة الحاضرة تاركاً وراءه الأخلاقيات الاجتماعية او العرفية كافة التي فرضت في ذلك الوقت وهاهي الشخصية تسعى بكافة السبل

لبيان ماهية الموقف الدرامي وفق خطوط بنائية ارتسمت من قبل شكسبير لطرح حتمية الضرورة الوجدية لسلوك تلك الشخصيات ، وهاهو الفصل الرابع ينطلق في رسم هذا الفعل من قبل ثلاث شخصيات :-

1- (الجلادين) يكنوا الحب والاحترام لآرثر وهم لا يسعون الى إيذاء تلك الشخصية .

2- (هوبرت) الشخصية القائمة بفعل التنكر تجاه آرثر وهي تسعى لقتله .

3- (آرثر) الشخصية المضادة لفعل التنكر .

ارتسمت هذه الشخصيات وفق نسق تراتيبي يؤدي وظيفة التوازن الدرامي هذا من ناحية ، أما من الناحية الأخرى فهو لجوء شكسبير في ذلك الموقف الى بناء التناقضات بين الشخصيات المندرجة فيه مع مراعاة مبدأ أيجاد الصراع ، ومن ثم أيجاد الصفة الجمالية المجردة الناتجة من ذلك الفعل وفق أساس الكم والكيف في بناء وحدة الموضوع ، فشخصية الجلادين عبرت بصورة واضحة عن الرفض القطعي لتلك الأخلاقيات ، وخاصة عندما يطلب منهم (هوبرت) اعتداد الأدوات اللازمة لتنفيذ الجريمة :

هوبرت : احملوا لي هذه القضبان من الحديد حتى تشتد حرارتها واكمنوا وراء الستار ،حتى أذا ضربت بقدمي على البلاط فا سرعوا واربطوا الغلام الذي تجدونه معي

الجلاد الأول : أرجو أن يكون الأمر الذي بيدك مما يجيز لك هذا العمل .

هوبرت : مخاوفك لا معنى لها ، فلا تخش شيئا ، وانتبهوا . ص118

فرضت صفة التردد على (هوبرت) معالجة الموقف حتى لا يدرك آرثر الخطة ، وهنا يطلب من الجلادين أن يتنكروا بفعل التخفي ، كونهم شخصيات لا تسعى الى إيذاء (آرثر) ومن ثم تطبيق الخطة من قبل (هوبرت) ، فالجهة المضادة لفعل التنكر لا تدرك ما يحاك ضدها ، فهو شخص صغير من حيث العمر أو الفهم ، وهنا ينطلق هوبرت بفعله التنكري المعنوي بالقناع المصطنع والكلام الكاذب تجاهه:-

هوبرت : تقدم أيها الفتى ، فأن لدي ما أقوله لك (يدخل آرثر)

آرثر : عم صباحاً يا هوبرت

هوبرت : عم صباحاً أيها الأمير الصغير

آرثر : أنني حقاً صغير بين الأمراء ، أذا ما قارنت بين المجد العظيم الذي استحقه . ص118

تجلت مقدرة شكسبير

في هذا الموقف في بناء تيار مضاد جديد تمثل في الجهة المضادة لفعل التنكر التي أصبغت على جوانب تهكمية لا تدرك ما يحاك ضدها فتنطلق بكشف مخاوفها تجاه الشخصية التي تسعى الى قتله :-

آرثر : أن عمي يدبر لي أذى اشد وأعظم ، انه يخشاني وأخشاه فهل اقترفت ذنباً بأن كنت ابناً لجفري ؟ كلا لعمري ليس هذا ذنبي ، وددت – علم الله – لو أني كنت ابنك أنت يا هوبرت حتى يكون لي نصيب من عطفك وحبك . ص119

هنا تشاء الصراعات الخفية داخل الشخصية القائمة بفعل التنكر (هوبرت) من اجل الإفلات من تأثير كلام آرثر الذي اخذ يغدق بالحب والاحترام فما كان منه الا الإسراع بتنفيذ الجريمة :-

هوبرت : (لنفسه) أن كلماته تملك على وجداني ومشاعري اقرأ هذا يا آرثر (يريه ورقة) (لنفسه) ويحك زايها الدمع الأحمق انك توشك أن تطرد عذاب الجحيم الى وراء الباب لابد لي أن أسرع حتى لا تتساقط الجريمة من عيني في صورة عبرات كدموع النساء الا تستطيع آن تقرأها ؟ أليس خطها حسناً .

آرثر : أن خطها يا هوبرت لأجمل من فحواها الدميم أحق أن من واجبك إن تسمل عيني بحديد محمي في النار ؟.ص120

ينطلق (هوبرت) ليكشف أورقه أمام (آرثر) في سبب اللقاء من خلال الأداة المادية وهي قراءة الورقة لينصهر فعل التنكر المعنوي مع ما أنتجه من مفارقة لفظية ، ومن ثم خضوع الشخصية المضادة لسلسلة من التناقضات بما يواجه من مأزق ضدية تمثلت بكشف نوايا الجهة القائمة بفعل التنكر (الحاضرة) وكذلك نوايا الشخصية الغائبة وهو الملك (جون) تجاهه ، وبذلك لا يجد (آرثر) من مساندة الا عبر توسلاته الفطرية التي وان دلت على شيء ، فهي تدل على شخصية جردت من مستلزماتها المادية والمحسوسة كافة في مواجهة الطرف الآخر ، فتوسلات (آرثر) تدل على صفاء النية تجاه (هوبرت) فهو لا يريد أي مصلحة او هدف شخصي تجاهه :-

آرثر : أتراك حسبت أن حبي لك كان منطويا على الخديعة او ظننته ضرباً من المكر ؟ فليكن هذا ظنك آن شئت . ص121.

لكن هذه التوسلات لاتستجدي نفعاً التي يمكن القول أنها مؤقتة أمام قوة وعزم هوبرت في تنفيذ جريمته:

آرثر : رحماك يا هوبرت ، أنقذني لقد فقئت عيناني لمجرد النظر الى وجوه هؤلاء القوم الوحشية

هوبرت : ناولوني الحديد ، وأوثقوا : ربطه هنا . ص123.

أن أهم ما تميز به ذلك الموقف هو في جمالية كشف فعل التنكر من قبل (هوبرت) أمام (آرثر) ، فشكسبير أعطى ذلك الموقف صفه التردد في تنفيذ الأفعال من قبل الشخصيات لاسيما القائمة بفعل التنكر او المضادة له ، ومن ثم اكتسب ذلك الموقف صفته المجردة من قبل الشخصية المضادة لذلك الفعل ، التي وجدت مناعتها الشخصية في ظل تبنيها لسلوكيات الكلام المنطقي الدال على ضعف الشخصية أمام شخصيات أخرى ، وهذه التوسلات وضعت الشخصية القائمة بفعل التنكر أمام موقف

حرج في تنفيذ أهداف او غايات الملك (جون) ، كون هذه الشخصية ارتسمت في بعض جوانبها على صورة خيرة ، وبذلك تنكشف الصورة الحقيقة لتلك الشخصية أمام الأمل الضعيف لشخصية (آرثر) :-

هوبرت : فلتحي أذن ، محتفظاً ببصرك فأني لن أمس عينيك ولو بذل لي كل ما في خزائن عمك من الكنوز مع أني أقسمت وتوطد مني العزم أيها الغلام على احرقهما بهذا الحديد

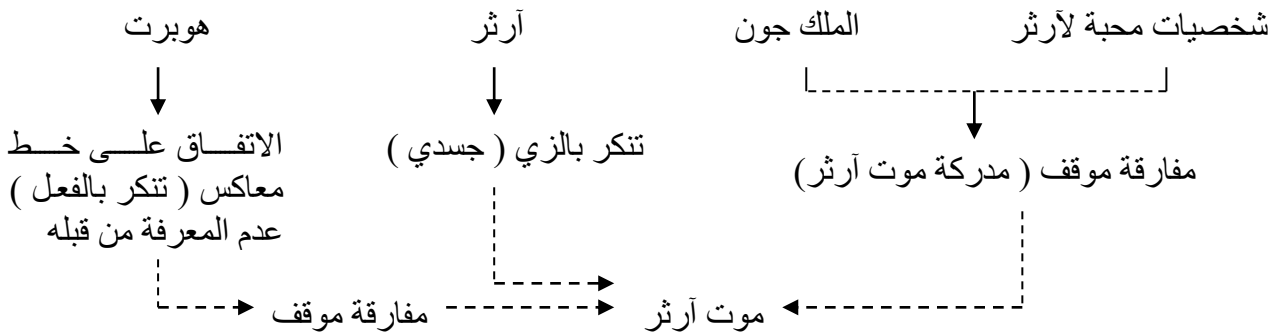
آرثر : أنت ألان هوبرت حقاً ، ومن قبل كنت متنكراً . ص126

وبذلك يسعى شكسبير الى تأسيس للحدث اللاحق وفق ماهية وضع الشخصيات الأخرى بدائرة الشك والغموض في تنفيذ الفعلة سواءً من قبل الملك (جون) ام الشخصيات المضادة له ، ولعل شكسبير أراد بيان أو إعطاء الحدث صفته الجمالية من خلال إدراك الشخصيتين القائمتين بذلك الموقف ما ستعقب له الأحداث اللاحقة ، وبهذا ارتسم ذلك الموقف على جملة من التساؤلات المنطوية في كفن الحدث المطروح أمام أسبقية الحجج والبراهين المعدة من قبل (هوبرت) أمام شخصية الملك (جون) وطبيعة تأثيرها على تلك الشخصية :-

هوبرت : صه ولا تزد ، استودعك الله ، يجب الا يعرف عمك شيئاً سوى انك في عداد الموتى وسأملأ أذان أولئك الجواسيس القساة بأنباء كاذبة .ص126

4- التنكر الجسدي من قبل الأمير (آرثر):-

أ- خط سير فعل التنكر:-



ب- جمالية رسم فعل التنكر

أن طبيعة المفارقة في هذه المسرحية فرضت على شخصياتها أن تنسجم مع طبيعة الموقف الذي تنخرط به فما كان منها الا الربط بين دوافعها الخفية مع أهدافها الخارجية ادراكاً منها لأهمية اللجوء الى مبدأ الأخذ بالشيء ولو لجزء بسيط فهي ترتسم أفعالها في حدود ضيقة تمثلت بالزمان والمكان وطبيعة المشاركة بين الشخصيات في التأسيس لأفعالها اللاحقة،و هنا تنمو لدى تلك الشخصيات روحاً من التمرد في تقلد هذه الأفعال تبعاً للحالة الايكولوجية المنهمكة بصورة واضحة على موجودها المحسوس .

أن التعبئة التاريخية المنطلقة من حتمية الواقع حينذاك فرضت على شكسبير بناء شخصيات تنحدر من التاريخ الدفين لتنغمس في روحانيات الحاضر الجديد ، محاولاً بشتى الطرائق الإيفاء بخصوصية التجربة المدنية الحرة وفق ممارسات انقيادية تمثلت بالخبرة الجديدة على خلفية اطرواحات ذلك العصر ، فشكسبير في هذه المسرحية استحدث شخصيات جديدة تنطلق من مفهوم بنائي منتظم راعى في خصوصيته عمر الشخصية ومكانتها من اجل أيجاد المبررات او المسوغات لذلك الاستحداث ، فشخصية الأمير (آرثر) كانت نموذجاً لهذا النوع من البناء ، ولاسيما أن شكسبير ابتعد في الكثير من الأحيان في بيان الصراعات الداخلية لتلك الشخصية محاولاً الإبقاء على صراعاتها الخارجية في ظل شخصيات حاولت المساس بها بالطرق كافة غير المشروعة .

ارتسم فعل التنكر عند شخصية الأمير (آرثر) على صورة تختلف عن الأفعال السابقة ومن قبل الشخصيات الأخر،ولعل شكسبير تقصد هذا الأمر من خلال إيجاد التنوع في طبيعة الحدث المطروح، ففعل التنكر من قبل هذه الشخصية كان ضعيفاً من الناحية الجمالية ، لكن تأثيره على الحدث أو البنية الدرامية كان قوياً ولاسيما أن ذلك الفعل ارتسم على شخصية كانت محوراً للصراع المسرحي بين شخصياتها(طرفي المسرحية).

فشخصية الأمير (آرثر) قد قيدت أسيرة عند الملك (جون) وفي قبضة (هوبرت) بعدما ، أدركت هذه الشخصيات الثلاثة أصول اللعبة الدرامية ، ومن ثم الأعداد لأفعالها اللاحقة ، فالشخصيات التي انخرطت في ذلك الموقف ، اختلفت في أدرك أفعالها ولاسيما آن جميع هذه الشخصيات عاشت بالقرب من الملك جون ، فكانت الموجهة بين تلك الشخصيات والأمير(اثر) متباينة ، فالملك جون يكن الكره له ، أما الشخصيات الباقية فقد انقسمت الى جهتين ، الأولى تمثلت بهوبرت المنفذ لهدف الملك بخط معاكس الذي تمثل بعدم قتله لآرثر أما الجهة الثانية فقد تمثلت بشخصيات قريبة من الملك وهم في الوقت نفسه محبين لآرثر (بيمبروك ، سالسبوري).

أن أهم ما يميز الفصل الرابع هو مقدرة شكسبير في رسم الصراع بين الشخصيات بمعزل عن الشخصية الرئيسة (الأمير آرثر)،فكانت صفة التناظر في الصراع بين الشخصيات الأربعة (الملك جون ، هوبرت ، بيمبروك ، سالسبوري) مهيمناً على ذلك الفصل ، فها هما الشخصيتان (بيمبروك، سالسبوري) يطالبان من الملك جون أطلاق سراح الأمير من السجن :-

بيمبروك: أن أطالبكم من كل قلبي بإطلاق سراح آرثر فأن حبسه قد جعل اللسنة الضجرة تتحرك . ص131.

هاتان الشخصيتان لا تدركان ما يخبأه ذلك القناع المصطنع على وجه الملك (جون) وفي الوقت نفسه الملك (جون) لا يدرك ما يجري خلفه من تنفيذ لجريمة القتل من قبل (هوبرت) بشكل معاكس ، وهنا يدخل (هوبرت) مستخدماً تنكره المعنوي تجاه الشخصيات الثلاثة :- (يدخل هوبرت)

الملك جون : ليكن ما تريدون ، وسأضع شبابه الغض تحت تصرفكم أي هوبرت ماذا لديك من الأنباء ؟ (يتنحى به ناحية)

بيمبروك: هذا هو الرجل المكلف بارتكاب الأمر المفظع أن في عينه صورة حية لجرم كبير قد اجترحه. ص132

تدرك الشخصيات الثلاثة أن الأمير آرثر قد قتل وانه لا مفر من قبول الحقيقة وهنا تنطبق مفارقة الموقف الأولى تجاه هذه الشخصيات من قبل تنكر هوبرت والحقيقة انه حي موجود في القلعة وهنا يبدأ الملك جون باستعمال تنكره المعنوي بالكلام الكاذب والقناع المصطنع في أخبارهم أن آرثر قد مات :-

الملك جون : ليس في وسعنا – أيها السادة الكرام – أن نقف يد المنون القاهرة واني وان كنت لا أزال مستمسكاً بما أجبتكم اليه فأن، الطلب الذي التمستموه منا لم يعد تحقيقه ممكناً فقد ابلغنا ألان أن آرثر قضى نحبه الليلة. ص133

فالمفارقة اللفظية من قبل فعل التنكر لدى الملك (جون) كانت ضعيفة من حيث التأثر نتيجة أدراك الشخصيات لحقيقة الجريمة :-

سالسبوري : لقد كنا في واقع الأمر تخشى أن مرضه لم يعد يفيد فيه العلاج.

مبروك : اجل لقد سمعنا نحن أن موته قد اقترب. ص133

ادرك الملك جون خطورة الموقف واخذ يساوره الندم والخوف مما ستؤول اليه الأحداث اللاحقة وهنا يتقابل مع هوبرت وينكسر فعل التنكر بين الطرفين الذي ارتسم في المواقف السابقة لأدراك الوضع الحالي نتيجة تأزم الوضع الداخلي والخارجي تجاه الملك جون :-

1- الملك جون : فلو انك هززت رأسك ، او أظهرت بعض التردد حين لمحت البك بما انتويه او نظرت الى وجهي نظرة الشك كأنك تريد مني أن اقصص قصتي بعبارات واضحة أذن لأخرسني الخجل وعدلت ولأثارت مخاوفك المخاوف في قلبي ولكنك فهمت مرادي من اقل إشاراتي . ص143

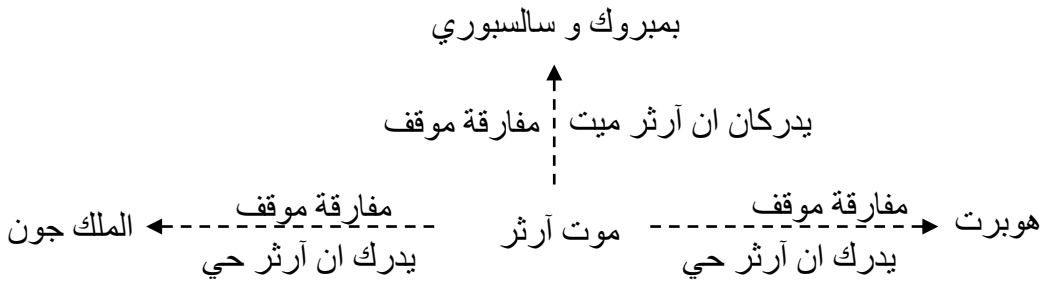
2- هوبرت : ادخر سلاحك لقتال أعدائك الآخرين فأني سأعقد ما بين روحك وبينك أن آرثر الصغير حي يرزق. ص144

يلجأ شكسبير من خلال هذه التناقضات الى بيان اشمل أوحل أسرع لشكوك تلك الشخصيات وفق مناط درامي تمثل في شخصية الأمير آرثر لحل خيوط اللعبة الدرامية كافة التي ارتسمت وفق أفعال تلك

الشخصيات ، وهنا يرسم شكسبير فعل التنكر الجسدي على شخصية الأمير آرثر بعدما ترك وحيداً بالقلعة يناجي حظه العاثر في ابتعاده عن والدته وعن أجواء الترف او الرفاهية التي كان ينتمي إليها :-

آرثر : أن السور عظيم الارتفاع ولكنني سأثب الى أسفل أيتها الأرض الطيبة أشفقي علي ولا تؤذيني يوشك الا يكون هناك احد يعرفني وان كان هناك من يعرفني فأن زي البحار هذا الذي تنكرت به ، كفيل بإخفاء أمري أني خائف ولكن لابد من المجازفة فأن سقطت دون أن تتحطم أوصالي وجدت ألف وسيلة للهرب وسيان أن أموت حراً او أموت سجيناً (يشب ويغمي عليه لحظة)ويلي إن لهذه الأحجار قسوة قلب عمي فلتصعد الى السماء روحي لتحفظ انجلتره عظامي (يموت) . ص146

اكتسب هذا الموقف صفته الانفرادية من خلال فعل التنكر الجسدي (بالزي) المرتسم على شخصية (آرثر) ، فشكسبير لم يطلعنا عن السبب الذي لجأ اليه (آرثر) لتنكره ، هل هو خوفاً من الكشف من بعض الشخصيات ؟ هل أن (هوبرت) على علم بتنكره ؟ ، هل أن (آرثر) أراد المتعة من ذلك التنكر لكسر عزلته الداخلية والخارجية ؟ كل هذه الأسئلة تطرح على شاكلة الأجوبة المندثرة في جمالية هذا الفعل ، فأكتسب هذا الفعل صفته المؤثرة هو ناتج من صفته الجمالية المجردة التي أثرت سلباً او ايجاباً في صور وأبنية الشخصيات المتصارعة ، ومن ثم كان تأثير ذلك الفعل قوياً على البنية الدرامية من اجل التأسيس للأحداث اللاحقة ومن ثم انكشاف أفعال الشخصيات المضادة لآرثر على الرغم من كونه افتقد الى صفته المتكاملة لخصوصية او طبيعة الصراع لعدم وجود الجهة المضادة ، فالتنكر حدث من قبل شخصية واحدة ، وهو يحدث في لحظة وينكسر بموت الشخصية القائمة به ، لكن هذا الفعل تكمن قوته الحقيقية او الجمالية في ما ينتجه من مفارقات آثرت بصورة مباشرة على جميع الشخصيات كما هو موضح في الشكل الاتي :-



فالملك جون و هوبرت يدركان أن آرثر حي في القلعة ، وبهذا يرسل الملك جون هوبرت الى كل من بيمبروك و سالسبوري ليخبرهم أن آرثر حي :-

هوبرت : أيها السادة ، إني أتصبب عرقاً لشدة إسراعي في البحث عنكم أن (آرثر) حي يرزق ، وقد أرسلني الملك في طلبكم .

سالسبوري : يا له من جرئ لا يخجل من الموت ، اخسأ أيها الدنئ واذهب من هنا .ص155

من هذا الموقف ينطلق الحدث نحو الحل السريع في أدراك خيوط اللعبة الدرامية كافة من خلال طلب الثأر من قبل جهات محبة للأمير آرثر ، ومنها ولي العهد لويس يتقدم بجيوشه ويدخل الى انكلترا ، ليجد الحل من قبل (باندولف) الكاهن من اجل أحلال السلام وخاصة بعد موت الملك (جون) ومن ثم تقلد ابنه (هنري) مقاليد الحكم .

يمكن القول أن فعل التنكر في هذه المسرحية افتقد الى صفته الجمالية المتكاملة من حيث الصراع لكنه اكتسب صفته المؤثرة من حيث التوظيف والتأثير على البنية الدرامية فكان مختلفاً من حيث طبيعة المشاركة في رسمه ومن حيث النوع (التنكر المعنوي والجسدي) ، ومن ثم اكتسب هذا الفعل في هذه المسرحية صفة عدم الانتظام داخل الحدث (أي انعكاسه في التأثير على صور وأبنية الشخصيات) وهذا ما جعله ينساق على خط متموج انكب على ما يحدث من صراعات بين الشخصيات ليؤسس بدوره لأحداث لاحقة تنظم عملية سير الحدث نحو أيجاد الحل لخيوطه المتشابكة كافة ، ومن ثم كان التنوع في هذا الفعل وسيلة من قبل شكسبير لخصخصة الحدث الدرامي بصورة تدل على انهماك الكاتب على بيان أهمية الفعل المطروح من قبل الشخصيات ، وانعكاساً من ذلك المفهوم ، كان ذلك الفعل ضرورة درامية لإنتاج المفارقات التي تعطي الحدث صفته المؤثرة في التقولب والاتجاه نحو البناء المحكم للشخصيات .

مسرحية (الملك هنري الرابع ج1)*

تأليف :- وليم جون شكسبير

سنة التأليف :- 1599

نوعها :- تاريخية

ترجمة :- مصطفى طه حبيب

قصة المسرحية :-

تقلد هنري الرابع العرش الانكليزي على خلفية الوراثة الشرعية للتاج الملكي ،فما كان منه الا مواجهة التحديات الداخلية والخارجية في سبيل المحافظة على هذا العرش ، فالتحديات الخارجية تمثلت بما يحاول القيام به الجيش الاسكتلندي والدانماركي في سبيل الإطاحة به ، أما الداخلية فقد تمثلت في اتجاهين ، الأول انحصر بالسياسة الداخلية التي عبرت بصورة واضحة عن الصراعات التي كانت تعيشها المملكة متمثلة باللوردات او الأمراء الذين كانوا يحكمونها في سبيل الوصول الى التاج ومنهم (هنري برسي ، مورتيمو ، جلنداور ، فرنون ، مجموعة من الضباط) . إما الاتجاه الثاني فقد تمثل بأولاد الملك هنري الرابع (الأمير هال ، لانكسترا ، ستمورلند)، فالأمير هال ميال الى حب الشهوات والنزوات مع مجموعة من الأصدقاء، ولاسيما أن ذلك الأمر اثر على مركزه الاجتماعي وكذلك تهشيم مركز الملك هنري ، ولاسيما أن الجهة الداخلية المضادة أخذت تعد الجيوش من اجل السيطرة على المملكة ، فما كان من الملك هنري وأبنائه ولاسيما الأمير هال وأصدقائه الا الخضوع الى الأمر ومن ثم الاستعداد للحرب وأدراك النصر و الانتقام من الخونة المقربين الذين وكلوا بمهام أدارة الأمارات ، فالحقد انصب بين الطرفين ، الطرف الأول المعادي الذي تمثل بالجهة الأولى التي تتدعى الوراثة غير الشرعية للملك هنري على المملكة ، والجهة الثانية تمثلت بالملك هنري الذي يعطي لنفسه الحق في تولي الحكم ، فكانت المعركة الخط الفاصل بين الطرفين لأدراك مثل هذه النزاعات ولاسيما بعد أن فقد الطرفان الكثير من الرجال في القتال ، وتنتهي المعركة بانتصار الملك هنري وأبنائه .

تحليل المسرحية :-

يعتري الحدث التاريخي في مسرحيات شكسبير الميولات الكثيرة وكذلك الأهواء والنزعات الفطرية التي تبدو واضحة على شخصياتها ،ولاسيما في هذه المسرحية ، فالحدث التاريخي الشكسبيري عادة ما يلجأ الى بيان العلاقات الداخلية المتأزمة داخل العائلة المالكة حتى وان كان خارج نطاق هذه العائلة ، فالحقيقة التاريخية المنغمسة في ثنايا المرجعيات الفكرية لذلك التاريخ فرضت على شكسبير مراجعة الكثير من المصدات والحواجز المحددة في كيفية تأقلم فكرة التاريخ مع مـــــا يود طرحه وفق

* وليم جون شكسبير ، مسرحية الملك هنري الرابع (ج1) ، ط2 ، تر :- مصطفى طه حبيب ، مر: محمد شفيق غربال ، محمد بيدان (القاهرة : جامعة الدول العربية ، الإدارة الثقافية ، دار المعارف ، 1993)

أسس درامية تعالج هذه القصة .

تتطلب مسرحة التاريخ أهمية قصوى من قبل شكسبير في الغور في خفايا ذلك التاريخ وبيان الحتمية الوجودية لتمثلات الواقع العتيق في ظل محركات تقولبت وفق الخصوصية القائمة على مخلفات الماضي القديم المتمثل في صور الثأر والانتقام الدموي ، فكان الصراع على التاج عنصراً مهماً في أبراز الجوانب الخفية كافة في بطون ذلك التاريخ .

انعكس الحدث في هذه المسرحية بصورة واضحة على صور وأبنية الشخصيات ، وهذا الانعكاس أعطى تلك المسرحية قيمتها الفنية المتكاملة ، ومن اجل أعطاء المعطيات الملموسة كافة من حيث الحكم عليه وجب الكشف عن كل شخصية من شخصيات المسرحية لاسيما منها الرئيسة او الثانوية من حيث طبائعها او جوهرها ،لأن تلك الشخصيات تعد تجسيداً واضحاً لروح الحياة التي تعبر عن ذلك الجوهر وبأشكاله المختلفة، ربما كانت في اغلبها واضحة او خفية .

أن أهم ما يميز هذه المسرحية هو انغماس شكسبير في تصويره للحبكة الطويلة،على الرغم من قصر القصة الحقيقة ،والسبب يرجع إلى أمور عدة منها ، أن شكسبير وضع في تصوره البعيد تقسيم القصة الكاملة لورثة هنري الى عدة أجزاء ، او أن شكسبير أراد أعطاء مسرحية الملك هنري في جزئها الأول أبعاداً فكرية درامية أخرى تنمى عن مقدرة تأليفية في بيان حقيقة التاريخ الانكليزي المندثر القائم على صورة مختلفة ومتنوعة في عمليات القتل وسفك الدماء المنخرطة في جملة من المعارك التي أصابت تلك العائلة سواءً كانت داخلية ام خارجية .

أن طبيعة الحدث المطروح فرض على شكسبير إيجاد التنوع في بناء شخصياته المرتسمة ضمن ذلك الحدث على قواعد درامية تراعي في محورها أيجاد التوازن بين ما يطرحه من شخصيات واقعية تضمنتها القصة الحقيقية وما يحاول طرحه من شخصيات جديدة، لاسيما إدخاله للشخصيات الفكاهية التي حاول من خلالها رسم ذلك التنوع ولعل أهم ما يميزها هو توظيفها للموقف الفكاهي ، وكأن المسرحية في جوهرها الخارجي هي كوميديا أكثر مما هي تاريخية فمسرحية الملك (هنري الرابع ج1) اعتمدت بصورة رئيسة على هذا النوع من المواقف وبوساطة شخصيات كانت تتسم بروح من الواقعية المتجهة نحو التجريد في سلوكها الشخصي فيما تواجهه من صراعات داخلية وأخرى خارجية فالحدث التاريخي في هذه المسرحية اتجه في الكثير من أوقاته إلى رسم المواقف بواسطة شخصيات اتسمت بالمقدرة الذكائية من جهة والغباء في مواجهة تحدياتها من جهة أخرى فسلوك شخصيات هذه المسرحية ولاسيما شخصية فولستاف ابتعدت عن مناصاتها الاستحواذية في التأقلم مع محيطها الخارجي ، فهي شخصية ارتسمت على مقدرة عالية من الدهاء لكن في الوقت نفسه فأن هذا السعي يصطدم بجمة من المفارقات التي تحيد من تحقيق أهدافها ، فهذه الشخصية في اغلب أفعالها تكون اتكآلية في تنفيذها .

تكمن أهمية الحدث التاريخي عند شكسبير في مقدرته على توظيف شخصيات تكون نقطة ارتكاز للأفعال المضادة كافة والاهم في ذلك أن اغلب مسرحياته تكون هذه الشخصيات نقطة البداية او المؤسسة للأحداث اللاحقة ولاسيما في أجزائها المتتالية ، وهنا في هذه المسرحية تقوم شخصية(الأمير هال) بهذه المهمة على الرغم من كون شخصية الملك هنري الرابع هي الشخصية الرئيسية .

انساقت شخصية الأمير (هال) وراء رغباتها او نزواتها الشخصية تاركاً وراءه مخلفات الماضي العتيق والحاضر الجديد كافة فهي تتبنى سلوك لا ينم عن مكانة اجتماعية مرموقة ، حيث ينطلق في أفعاله ولا يضع في حساباته ما ستؤدي اليه الأحداث اللاحقة من تأثير على خصوصية العائلة المالكة ، ولاسيما أن تأثير فعلي الزمان والمكان كان لهما الدور المهم في تأكيد أفعال تلك الشخصية ، فالأمير (هال) اتخذ المسؤولية الفردية في تبني سلوكه الذي يتجه بعيداً عن العائلة المالكة ولاسيما أن الأمير (هال) كان يتقلد منصبه كأمير بعيداً عن والده هنري الرابع .

ابتعدت شخصية الأمير هال عن مقوماتها الذاتية كافة لتتخذ من محيطها الخارجي مبرراً لسد صراعاتها النفسية كافة في التخلص من مكانتها التي انحصرت على صور تتجه نحو جو مليئة بالمعارك ومشاهد القتل والانتقام لتتجه نحو ذلك المحيط من اجل أدراك مخاوفها الوقتية كافة في ظل محيط انعكس حول الإطاحة بتلك العائلة ، فالأمير(هال) شخصية غريبة في تصرفاتها ولاسيما سلوكها الخارجي ، ذلك المحتوى الذي ضم مجموعة من الأصدقاء أصحاب الشهوات و الملذات فالأمير وجد الجو المناسب لتصرفاته لينطلق بعيداً عن العائلة في صياغة مواقف تنم عن مقدرة قوية تجاه صديقه فولستاف لتتمحور المسرحية حول جوها الكوميدي فالمسرحية بفصولها الخمسة انغمست في تصوير هذا الخط بمجاراة جوها التاريخي المتمثل بصراع الملك هنري الرابع مع اللوردات الذين يحاولون النيل منه

يتجه الحدث في هذه المسرحية نحو اللا ازدواجية في تنظيم سير الشخصيات نحو أهدافها الانحيازية في مجاراة واقعها المادي الملموس متخذاً من السلبيات الأحادية كافة مرتكزاً لتنفيذ ذلك الأمر ، ولاسيما إن تلك الشخصيات عاشت أفعالها وهي مدركة لأهمية انخراطها ضمن تلك المواقف ، فالخاصية التاريخية وجدت ضالتها في هذه المسرحية ليتم التمازج بين الجو الكوميدي والتاريخي على أساس بنائية كانت محوراً للكثير من الشكليات لاسيما من الشخصية القائمة بالفعل او المضادة له .

تتميز هذه المسرحية بالمشاركة الجماعية من قبل الشخصيات في صناعة الحدث ، فشخصيات هذه المسرحية وقع على عاتقها مسؤولية بناء حدث ارتسم وفق حدود درامية تضم ضمن طياتها جميع العناصر الأساسية لبنائها ، فالحبكة الطويلة اندرجت ضمن ثنايا الصراعات الكامنة والظاهرة التي تجري بين الشخصيات لتؤدي وظيفتها الكاملة في تكامل الصورة المسرحية على خلفية العلاقات بين الشخصيات وكذلك طبائعها وجوهرها وفق آلية تنم عن صفة التناقض المتنوعة بين صداماتها الشخصية

والذاتية ، ومن ثم كان فعل التنكر احد الوسائل المهمة لتحديث الحدث وتأزمه في هذه المسرحية نحو أيجاد حل لكافة الأفعال المنخرطة فيه ، ففعل التنكر في هذه المسرحية ارتسم على خلفية الموقف الحالي الذي تنخرط فيه الشخصيات حتى وان كانت تلك الشخصيات قد خططت مسبقاً لمثل هذه المواقف ، فالمواقف التنكرية في هذه المسرحية انحصرت ضمن حدود مكانية وزمانية ضيقة ، فالمكانية امتازت بالتنوع الذي اثر بصورة واضحة على طبيعة ونوع فعل التنكر المتقلد من قبل الشخصيات ضمن الموقف التنكري ، فكان هناك التنكر المعنوي بواسطة (الكلام الكاذب، اللغة،القناع المصطنع)،وكان هناك التنكر الجسدي بواسطة (الزي ، والفعل والقناع المادي)،ليؤدي فعل الزمان تأثيره الواضح من خلال المدة الزمنية الفاصلة بين المواقف التنكرية ، فالحقيقة التاريخية فرضت على شكسبير اللجوء الى بناء مواقف فكاهية تضم ضمن طياتها رسم فعل التنكر،لأن الموقف الكوميدي أكثر قوة او توضيحاً لنجاح فعل التنكر ،ولاسيما ان الكاتب سعى الى المحافظة على روح القصة الحقيقة ، وكأن هذه المواقف أدخلت لأجل أبعاد الرتابة وإعطاء جو المسرحية روحاً جديدة لا تؤثر أصلا على الحدث التاريخي .

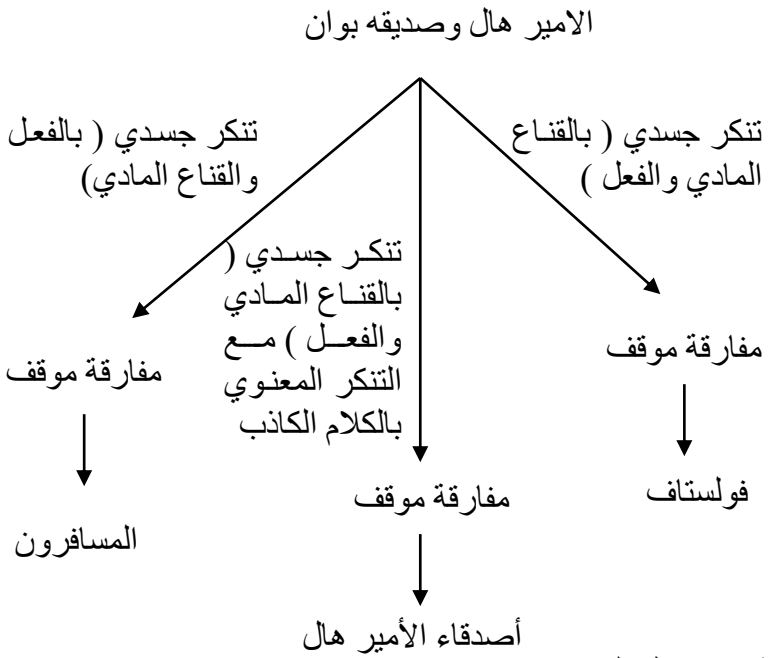
إن طبيعة فعل التنكر في هذه المسرحية اتجه نحو بيان صفة التناقض بين الشخصيات وخاصة بين (الأمير هال و فولستاف)، فالأمير (هال) يمثل الطبقة المرموقة التي تملك المال الكثير الذي كان مبرراً لحرية التصرف في مواجهة (فولستاف) الذي يمثل الطبقة الفقيرة التي لا تملك المال وهنا ينشأ التناقض القائم على التجريد ليجعل من كلتا الشخصيتين تسعى نحو أهداف تقويضية لسد حاجة كل منهما وفق آلية تضمن أحقيتها في توظيف أدواتها المساعدة لأجل الإيقاع الواحد بالأخر ، فشخصية (فولستاف) ارتسمت في مسرحيات شكسبير ومنها الكوميدية والتاريخية لتجد مكانها الحقيقي في هذه المسرحية وترتسم بصورة أكثر وضوحاً لتنكشف عن طابع أكثر اتساقاً وشمولية ولاسيما أنها في هذه المسرحية عاشت أفعالها بصورة شبه إرادية او اتكآلية لتضع من فعل التنكر القائمة به او الموجه ضدها مبرراً لتحقيق أهدافها .

كانت شخصية (فولستاف) محوراً اساسياً لرسم فعل التنكر كونها الشخصية المضادة لمقالب الأمير (هال) وأصدقائه ، فهو شخص انكب على الكذب والحيلة في سبيل البقاء على خططه الاتكآلية في كسب المال ، فما كان من الجهة المضادة له الا استثمار نقطة الضعف لدى (فولستاف) في تنفيذ مقالبهم ومن ثم وقوع تلك الشخصية في جملة من المفارقات .

ولأجل بيان ماهية وطبيعة فعل التنكر وتأثيره على البنية الدرامية في هذه المسرحية ، ارتأى الباحث تتبع رسم ذلك الفعل في فصول هذه المسرحية وكما هو مبين على النحو الأتي :-

1- الموقف الأول (السرقة):-

أ - خط سير فعل التنكر



ب- جمالية رسم فعل التنكر :

1- الأعداد للخطة الأولية من قبل الأمير (هال) و(بوان):-

يرسم الموقف التنكري في هذه المسرحية على شرطين دراميين ، الأول بأنه يحدث ضمن الموقف الكوميدي ، أما الثاني فأنه يحدث بوساطة شخصيات تسعى الى المتعة لا من اجل هدف ذاتي يؤدي الى المصلحة العامة ، وبهذا ارتسم ذلك الفعل على خصوصية ما تقوم به الشخصيات من أفعال تكون صورة معبرة وواضحة عن سلوكها العام في ظل محيطها الذي تنتمي إليه وهنا ينطلق فعل التنكر في هذه المسرحية على خصوصية تكون محوراً لكشف أفعال الشخصية المضادة لذلك الفعل على الرغم من أدراك تلك الشخصية لما يحاك ضدها .

أن خاصية فعل التنكر في هذه المسرحية ولاسيما في هذا الموقف تمثلت بصفته الانعزالية عن باقي أجزاء المسرحية لاسيما من حيث التأثير على الحدث بأكمله او من حيث مشاركة الشخصيات الأخرى وكأن الأمر مجرد أبعاد الرتابة او الملل عن الحدث ، وبذلك انحصر ذلك الفعل من حيث التأثير او صناعة الصورة الجمالية على خلفية ما ينتجه ذلك الفعل من تأثير ضمن الموقف الواحد على شخصياته المنخرطة فيه .

أن الشخصيات التي ساهمت في بناء الموقف التنكري كانت على قدر كبير من الذكاء في بناء خططه وفق مرجعيات ماضية تدرك وتعي ماهية وطابع الشخصية المضادة لتلك الخطط فما كان منها الا التنوع في بناء تلك الخطط ولاسيما فعل التنكر ، وهنا في هذا الموقف ينطلق الأمير (هال) وصديقه (بوان) في عملية أعداد الخطوط الأولى لبناء الموقف الأول ضد (فولستاف) فيطلب (بوان) من الأمير (هال) و(فولستاف) وأصدقائه الى الإصغاء الى كلامه :-

بوان : خلنا من هذا الحديث ، واسمعوا أقول لكم يا فتيان ، ستجدون غدا صباحاً في الساعة الرابعة مع البكور في جادزهيل حجاجاً في طريقهم الى كانتربري ،وقد حملوا معهم قرابين ثمينة ، كما تجدون تجاراً مسافرين الى لندن وقد ورمت أكياسهم من النقود ، لقد اعددن لكم جميعاً أقنعة تستخفون بها وما عليكم الا أن تعدوا خيولكم وتتجهوا الى جادزهيل وجادشيل يبيت الليلة في روشستر وقد هيأت لكم عشاء غداً مساء في ايست شيب وقد مكنتنا أن نقدم على هذا العمل مطمئنين اطمئناننا الى النوم . ص40-41.

تدرك شخصية (بوان) ماهية (فولستاف) وطبيعته وما تكنه تلك الشخصية من تضادات داخلية تمثلت في ارتدائها ثوب القوة المزيفة التي تدل على مقدرة قوية وشخصية محنكة في اتخاذ القرارات فشخصية (بوان) قريبة من الأمير (هال) وهي تريد في الوقت نفسه بيان حقيقة هذه الشخصية أمام الأمير ومن ثم فأن (بوان) لا يريد إيذاء الأمير (هال) بل هو يخطط ويضع في حساباته عدم انخراط الأمير(هال) كشخصية مضادة لذلك الفعل بل شخصية منفذه لفعل التنكر ولاسيما بعد التردد الواضح من قبل الأمير في تنفيذ الخطة المدركة بوصفه شخصية مرموقة :-

بوان : أذاهب أنت ياذا الخدين المنتفخين.

فولستاف : الا تصاحبنا يا هال ؟

الأمير : من ؟ أنا ... أنا اسرق ؟ أنا اصير لصاً ؟

فولستاف : لئن لم تأت معنا فأنت مجرد من الأمانة والرجولة وحق الصداقة عليك منكر لأصالتك ، مثبت انك لم تنحدر من دم ملكي ، بل أنت أدنى من الملوكى (بوان يقوم بإشارات من وراء ظهر فلستاف موجهة للأمير) ص41.

وهنا يلجأ بوان الى استخدام فعله التنكري المعنوي بواسطة الفعل ، وهذا التنكر في الوقت نفسه يكون مكشوفاً من قبل الأمير (هال) وغير مكشوف من قبل (فولستاف) من اجل هدف ذاتي وشخصي ، ومن ثم بيان حقيقة الخطة أمام الأمير بمعزل عن (فولستاف) الذي يهم بالخروج ويبقى (بوان) مع الأمير محاولاً دفعه الى المشاركة في عملية السرقة ، وهنا يكشف (بوان) أوراقه الخفية أمام (هال) :-

بوان : وألان يا أميري المحبوب ، اركب معنا غداً ، فأن لدى مزحة أريد أن أنفذها ولكني لا استطيع أن أقوم بها وحدي ، سنترك فولستاف وبارد ولف وبيتو وجادشيل يسرقون هؤلاء الرجال الذين اعددنا لهم كميناً من قبل ، أما أنت وأنا فلن نكون معهم ، فاذا ما استولوا على الغنيمة ولم نستطع آنا وآنت أن نسلبهم إياها · ص43.

يقتنع الأمير بالخطة المدرك تنفيذها ، لكن هذا الأمر لا يمنع الأمير من التفكير بالاحتياطات والسبل اللازمة كافة لنجاحها واضعاً في حساباته مقدرة الجهة المضادة لتلك الخطة وكذلك خصوصية

الموقف الذي تنخرط به ، فكانت الازدواجية في تنفيذ فعل التنكر حاضرة في تنفيذ الخطة أي (خلق فعل التنكر داخل فعل التنكر الرئيسي) وكان كالآتي :-

أ- التنكر المعنوي بالفعل والخديعة :-

الأمير : وكيف نفترق عنهم عندما نبدأ العمل ؟

بوان : نتحرك قبلهم او بعدهم ونحدد لهم مكاناً للقاء وموعداً ولنا أن نخلف هذا الموعد حسب ما يتراءى لنا وعندئذ لا يجدون هم مناصاً من الانقضاض على الغنيمة وحدهم وما أن يفوزوا بها حتى ننقض عليهم نحن فنسلبهم إياها ص43.

ب- التنكر الجسدي (بالإكسسوارات والقناع المادي ، الزي):-

الأمير : ولكن من المحتمل جداً أن يعرفونا بخيولنا وأن يميزونا بملابسنا وبكل ماعدا ذلك من سماتنا .

بوان : دع عنك هذا فخيولنا لن يروها ، فسأربطها في الغابة أما أقنعتنا فسنغيرها ونلبس أقنعة أخرى حالما نفارقهم وان لدي يا فتاي ستراً من التيل الخشن المقوى بالغراء معدا لهذا الغرض ونستطيع أن نخفي به مظهرنا المعروف لهم ص43

ج- مراعاة مبدأ الكم والكيف :-

الأمير : لكنني أخشى أننا لسنا نداً لهم في القوة ، وأننا سنلاقي من آمرنا عسراً معهم .

بوان : لا عليك يا سيدي ، فاثنان من الثلاثة اعرف إنا حق المعرفة أنهما مطبوعان على الجبن والفرار بما يفوق طبع أي جبان ص44

فالشخصيتان أدركت أهمية الموقف لأجل الكشف عن حقيقة فولستاف ، فهي تسعى منذ البداية الى هدف شخصي لا ينم عن مصلحة او تحقيق مبتغى مالي من خطة السرقة وإنما البحث عن المتعة في الإطاحة بفولستاف ، فشخصية الأمير (هال) لا تدرك حجم المسؤولية في تنفيذ مثل هذا الموقف ،'فهو شخصية انبرت على مقومات انقيادية تمثلت في توفر الظروف المناسبة والمال اللازم لانخراطها في مثل هذه المواقف ، وهاهو الأمير (هال) يناجي نفسه ويقول :-

الأمير : إني لأعرفكم جميعاً واعرف سلوككم وسأسكت فترة ما على هواكم الجامع ونزواتكم الشقية التي هي وحي الفراغ والدعة ،ولكن بسكوتي هذا أقلد في صنيعي الشمس .... إما إذا كان هذا اللهو لا يجيء الا نادراً فأن الرغبة فيه تشتد وليس ادعي للسرور من الحوادث النادرة التي تأتي غباً . ولذلك تأتي حين اخلع عن نفسي هذا المسلك الماجن وأؤدي الدين الذي لم اعد به أبدا · ص45

2- تطبيق خطة السرقة :-

بعد عملية الأعداد للخطة من قبل الأمير (هال) وصديقة (بوان) التي تمت في الفصل الأول ينطلق الجميع ومن ضمنهم أصدقاء الأمير (بيتو وبارد ولف ، وجادشيل) وهم يعيشون تلك الخطة ولا يدركون في الوقت نفسه ما يكنه الأمير و(بوان) من خطط مضادة لهم تتم داخل هذه الخطة ، وتبدأ الخطة من قبل بوان بسرقة حصان فولستاف ، ليبدأ التنكر الجسدي بفعل الاختفاء :-

بوان : تعال .. اختف .. اختف ، فقد نقلت حصان فلستاف من مكانه الى موضع أخر وهو يهتز ويرتعد .

الأمير : تنح ... اختف .. ((يختفي بوان وراء دغل ويصعد فولستاف مقطع الأنفاس)).ص74.

هنا تنطلق اللعبة التنكرية لشخصية انخرطت ضمن الخطة المدركة تنفذيها ضد المسافرين ، فشخصية (بوان) مدركة لما تقوم به من فعل وهو مكشوف من قبل شخصية أخرى وهو الأمير (هال) الذي اخذ يتمادى بتنكره المعنوي ضد فولستاف من اجل أحكام الخطة وجعل الشخصية المضادة لا تشك في الموقف الذي ينظم ضدها :-

فولستاف : أين بوان يا هال ؟

الأمير : لقد صعد الى قمة التل، وسأذهب لأبحث عنه (ينظم لبوان) .ص74

أن الجميع يدرك طبيعة شخصية (فولستاف) ومقدرته في مواجهة المواقف الضدية ، فهو شخصية تتصنع القوة والعزيمة لكن يكمن داخله صورة رجل مخادع جبان لا يضع في حساباته عواقب اللحظة الحاضرة وما ستؤول اليه هذه اللحظة ، وهنا يترك وحيداً وبمعاينة الشخصيات الأخرى المنخرطة في هذا الموقف وهي تنظر متخفية لما يقوله (فولستاف) وخاصة بعد سرقة حصانه :-

فولستاف : أني لملعون أن سرقت مع عصابة هذا اللص ، لقد نقل هذا الوغد حصاني من مكانه وعقله في مكان أخر لا اعرفه ،....، وهؤلاء الأوغاد القساة الذين قدت قلوبهم من الحجارة يعلمون ذلك حق العلم الا فليحل الطاعون بأهل الحرفة جميعاً ، مادام اللصوص لا يتعاطفون فيما بينهم ، ولا يخلص الواحد منهم للأخر .(يصفرون). ص74-75

وينطلق الجميع في وضع فولستاف في موقف لا يحسد عليه عندما يزيدون من قوة فعل التنكر بالتخفي باستخدام تنكر ثاني وهو فعل التنكر بالصوت عندما يبدؤون بالصفير من اجل زيادة حدة الخوف لدى (فولستاف) وخاصة بعد أن ترك وحيداً في الممر الضيق في الليل الساكن ، ويكسر الجميع تنكرهم الجسدي مع الإبقاء على التنكر المعنوي (بالكلام الكاذب) وخاصة من قبل الأمير :-

الأمير : أنك تكذب فما خدعت ولكن فقدت حصانك.

فولستاف : أتوسل أليك أيها الأمير الطيب هال يا ابن الملك الأكرم . أن تعينني على أن امتطي جوادي . ص76

ينزل الجميع من قمة التل الى أسفل الممر الضيق ليقوموا بأداء ادوراهم وفق الخطة المرسومة على أساس خطوطها العريضة من قبل جميع الشخصيات أما في خطوطها الخاصة التي تسير وفق خطة أخرى من قبل الأمير (هال) و(بوان) ، فيطلب (جادشيل) من (فولستاف) وكذلك الجميع أن يتنكروا جسديا بوساطة القناع المادي حتى لا يستطيع المسافرون كشف هويتهم :-

جادشيل : قف ..

فولستاف : ها نذا واقف على الرغم مني

بوان : انه مرشدنا عرفته من صوته

بادورلف: ما وراءك من أنباء .

جادشيل : تخف .. تخف ، ضع القناع على وجهك ، أن أموالا للملك في طريقها الى الخزانة منحدرة من فوق التل

فولستاف : انك تكذب أيها الشقي ، إنها في طريقها الى الحانة .

جادشيل : أن فيها ما يكفينا جميعاً . ص77

فهذه الشخصية كانت تدرك هوية المسافرين ولاسيما بعد أن جمع المعلومات الكامنة عن ما يحملونه من أموال تكفي لهم جميعاً ، وفي الوقت نفسه يحدث تصادم بين الخطة الموضوعة من الجميع وما يكنه الأمير و(بوان) من خطط مضادة فيقوم الأمير بطرح الخطة الثانية التي تضمنت الآلية التي تم بناءها في الفصل الأول وعلى النحو الأتي :-

1- مكان تطبيق الخطة والأنقاض على المسافرين :-

الأمير : أيها السادة ، أن عليكم انتم الأربعة آن تواجهوهم في الممر الضيق على حين أسير أنا وبوان الى موضع سفلي ، حتى أذا استطاعوا أن ينجوا من مواجهتكم نزلوا ألينا . ص77.

فالأمير (هال) اتخذ مكاناً ثابتاً لأجل تنفيذ الخطة الثانية والمضادة ومن ثم وضع الجميع أمام موقف مفاجئ وفق الخطة المدروسة ، وهو بذلك يتقلد أمام أصدقائه فعل التنكر المعنوي بوساطة الكلام الكاذب ومن ثم تنطلق المفارقة اللفظية من ذلك الفعل ، فهو في كلامه هذا يكن مضمون او خطة أخرى تنطلق في ثناياها على جميع المشاركين ، وخاصة أن شكسبير لجأ الى جمالية أخرى في ذلك الفعل تمحور في اتجاهين :

أ- رسم فعل التنكر أخرى داخل تنكر ثاني وهذان الفعلان يكونان مختلفين في النوع .

ب- جعل من الجهة المضادة (جادشيل) طريقاً سهلاً لتنفيذ مخطط الجهة القائمة بالخطة المضادة (الأمير هال وبوان)، فما يقدمه (جادشيل)من خطط تتطابق مع مأتم الأعداد له سابقاً من قبلهما .

2- عدد المسافرين وبيان حقيقة فولستاف :-

بيتو : ترى كم عددهم ؟

جادشيل : حوالي ثمانية او عشرة .

فولستاف : ياالله ، الا يسرقوننا هم ، وهم أكثر منا عدداً ؟

الأمير : ماذا تقول ، أجبان أنت يا سير جون الضخم البطن ؟

فولستاف : في الحق أن لست سيرجون النجيل جدك ، ولكني مع هذا لست جباناً يا هال . ص77-78

يدرك الأمير هال حقيقة فولستاف الجبانة وفي الوقت نفسه يحاول دفع (فولستاف) الى المشاركة الفعلية في ذلك الموقف مدركاً أهمية الكم والكيف من حيث العدد لتنفيذ الخطة المضادة ، وبذلك فهو يحاول جعل الجميع في محك تجريبي ضدي لأجل إشغال القائمين بالموقف التنكري ومنهم (بيتو – جادشيل – بادورلف - فولستاف) في عدد المسافرين لأجل الانقضاض عليهم فجأة في موقف يتطلب هروبهم لأدراك حياتهم .

3- تحضير الأقنعة المادية من قبل الأمير هال وبوان :-

الأمير : أين أقنعتنا التي سنتختفي بها يا ند؟

بوان : أنها حاضرة في مكان قريب جداً ، اختف . (ينسحب الأمير وبوان مبتعدين). ص78.

يبدأ هنا تنفيذ الخطة الثانية بإعداد الأقنعة المادية غير المعروفة من قبل الشخصيات الأربعة الأخرى وفق الأسلوب المتفق عليه بين الاثنين ، مصحوباً هذا الأعداد بفعل التنكر بالتخفي مـــــن قبل الأمير وبوان من اجل إتيان الفرصة المناسبة للانقضاض على الجميع .

4- تنفيذ الخطة الأولى (الانقضاض على المسافرين) :-

اللصوص : قف مكانك

المسافرون : رحماك يأرب

فولستاف : اضرب ، أجهز عليهم ، اقطع رقاب هؤلاء الأوغاد الأدنياء العالة على المجتمع .

(عندئذ يهجمون عليهم ويسرقون ما معهم ويوثقونهم بالحبال ويقودونهم الى أسفل التل). ص78.

تنطلق الشخصيات الأربعة متنكرين بأقنعتهم المادية من اجل اخذ مال المسافرين ، فالجميع هنا يعيش مفارقة موقف وهم لا يدركون ما يحاك ضدهم من قبل شخصيات خططت لذلك الموقف .

5- انطلاق فعل التنكر الثاني من قبل الأمير وبوان :-

1- (يعود الأمير هال ومعه بوان متخفين في أقنعة جديدة)

الأمير : لقد أوثق اللصوص قياد الرجال الأمناء ، فهل في مكنتنا أنا وأنت أن نسرق هؤلاء اللصوص وان تعود الى لندن فرحين مبتهجين . ص79.

2- (وفيما هم يتقاسمون الغنيمة يقع عليهم الأمير وبوان)

الأمير : اخرجوا أموالكم ، على بها .

بوان : أيها الأنذال (يفرون جميعاً تاركين الغنيمة وراءهم ثم يتبعهم فولستاف بعد ضربة ، واثنتين فاراً بجلده ، وهو يجأر بالصياح ملتمساً الرحمة والعفو بينما الأمير وبوان يخزانه من الخلف بطرفي سيفيهما) .لقد استولينا على الغنيمة بغاية السهولة فهيا بنا الآن الى جيادنا نمتطي صهوتها . ص80.

تجلت مقدرة شكسبير في بناء فعل التنكر وفي كيفية رسمه على الشخصيات وكيفية توزيعه على الفصول التي عولج فيه ، فكان التحضير للخطة في الفصل أول ، وتنفيذ الخطة وكشف التنكر في الفصل الثاني فهذه الموازنة الدرامية أكسبت ذلك الفعل الصفة الجمالية المتكاملة التي أثرت بصورة مباشرة على صور وابنيه الشخصيات ومن ثم انعكاسه على مجمل البينة الدرامية ، ولعل أهم ما يميز رسم هذا الفعل هو في لحظة انكشافه ، عندما يتقابل الأمير هال و(بوان) مع فولستاف فيتظاهر فولستاف بالنصر الذي حققه مع أصدقائه في كسب المال ويتهم الأمير بالجبن نتيجة فراره من الموقف :-

1- فولستاف : ادعوك جباناً : لوددت أن تحل بك اللعنة قبل إن ادعوك جباناً . ص99.

2- الأمير : ماذا حدث ؟

فولستاف : ماذا حدث ؟ .. أن هنا أربعة من بيننا قد استولوا في هذا الصباح على ألف جنيه.

الأمير : وأين هي يا جاك ...؟ أين هي؟

فولستاف : أين هي ؟ لقد سلبت منا ، لقد وقع علينا مئة رجل نحن الأربعة المساكين .ص100

فشخصية فولستاف عاشت مفارقة موقف وهو لا يدرك أن تنكره مكشوف أمام الجهة المضادة القائمة بالموقف التنكري السابق ضده ، وهنا يصف فولستاف كيف انه واجه الكثير من الرجال الذين حاولوا سرقة مالهم وكيف واجههم :-

فولستاف : اجل ، هذا أمر فات دركه ، فقد قتلت اثنين منهم ، أجهزت على اثنين منهم بالتأكيد شقيين كانا يلبسان حلتين من الخشن المصمغ . ص101-102.

ومن خلال كلام فولستاف يكشف الأمير هال وبوان لعبتهم التنكرية أمام الشخصيات الأربعة ومن ثم توجيه الضربة القاصمة الى فولستاف من اجل كشف حقيقته أمام الجميع ، ولعل المفارقة كان لها الدور البارز في بناء ذلك الموقف وفق عديد من صور التناقض التي بدت واضحة على فولستاف :

الأمير : لقد رأيناكم نحن الاثنين تسقطون على أربعة رجال وتوثقونهم بالحبال وكانوا سادة من الأثرياء ، اعرني سمعك لترى كيف أن الحقيقة المجردة ستصرعك وتكشف عن زيفك ، ثم هاجمناكم نحن الاثنين ، وبكلمة واحدة خدعناكم ، واحتلنا على تجريدكم من غنيمتكم واستولينا عليها ، وها هي ذي بين أيدينا في هذا المكان نستطيع إن نطلعكم عليها ، إما أنت يا فلستاف فقد حملت ثقل أمعائك المكتنزة وفررت في خفة ونشاط . ص105.

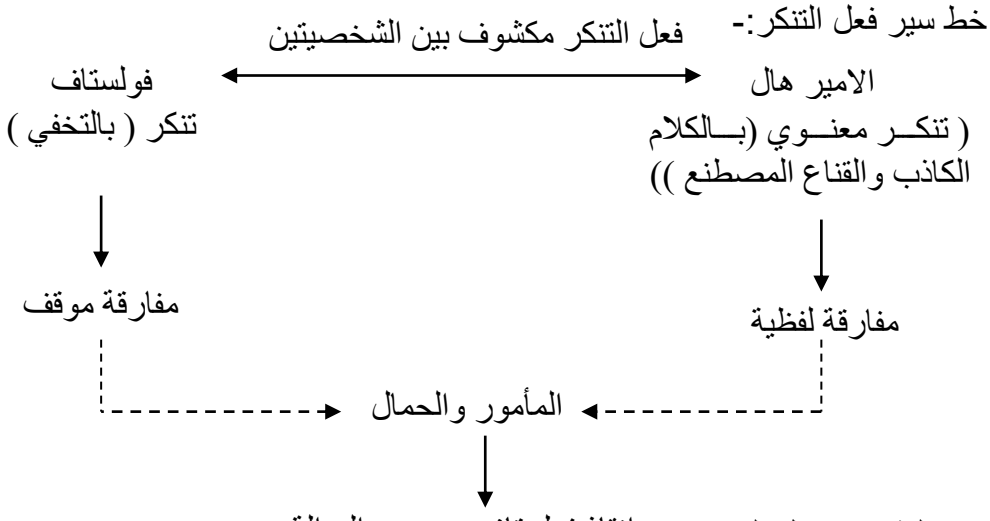
لكن هذا الأمر لا يمنع فولستاف الذي امتاز بسرعة معالجة المواقف التي يقع فيها ، على معالجة صورته غير المشرفة أمام الأمير ليجد من الأعذار والمبررات غير المقبولة من الجهة المضادة ولاسيما الأمير (هال) وسيلة للرجوع الى صداقته مع الأمير ومن ثم الانكماش حول محيطه السابق :-

فولستاف :قسماً بالسيد المسيح لقد عرفتكما كما يعرفكما خالقكما اسمعاني اقل لكما ما حدث أيها السادة ، داكان خليقاً بي أن اقتل ولي العهد وان اهجم الأمير العريق الصادق .... وسأظل اقدر نفسي وأقدرك ما عشت ، اقدر نفسي أسدا هصوراً . ص106.

ارتسمت خصوصية ذلك الموقف على مقدرة شكسبير في معالجته وفق قواعد درامية راعت في بنيتها وحدتي الزمان والمكان كأداة او وسيلة مهمة في رسم ذلك الفعل ، ومن ثم جعلت منه منطلقاً لتأسيس المواقف الأخرى التي تنخرط فيها الشخصيات التي ساهمت في بنائه .

2- الموقف الثاني (موقف الحانة) .

أ- خط سير فعل التنكر:-



ب- جمالية رسم فعل التنكر :- إنقاذ فولستاف من وجه العدالة

انساقت شخصية فولستاف وراء ملذاته الشهوانية لتدرك في اللحظة نفسها مسبباتها الخارجية وفق ظروف ومعطيات انحصرت بصورة واضحة على صور اتكآلية من اجل الإفلات من المواقف التي تنخرط بها ، فكان الأمير (هال) الشخصية المدركة لنزوات فولستاف ، فالأمير يحاول في الوقت نفسه توجه الضربة الموجعة له ليكون درساً مهماً لتلك الشخصية .

يبنى الحدث الدرامي في هذه المسرحية على التنوع ليس فقط في التمازج بين الحدث ألتأريخي والكوميدي وإنما في التنوع في طبيعة الشخصيات المنخرطة ضمن ذلك الحدث ، وقد رسم هذا الحدث بعناية فائقة يكاد يكون هندسياً في نموه وبنائه فهو من حيث الشكل الخارجي قائم على أحداث تمثلت بالصراع على التاج الملكي لكن في جوهره الداخلي انغمس على بيان الصراع الكوميدي بين شخصيات انحدرت ضمن مجموعة وموقف واحد ، ولعل هذا الموقف هو تعبير صريح عن ردة الفعل المعاكس لانطلاق الشخصيات منذ البداية للإطاحة بفولستاف ، وهنا ينطلق موقف الحانة في بيان صدق العلاقة الحقيقية التي تربط فولستاف بأصدقائه وخاصة في أوقات المحن ، فها هو يستنجد بالأمير هال:-

فولستاف : أنا أنكر القضية الكبرى في قياسك أن أنت منعت المأمور من الدخول فيها ولتحل لعنة السماء على تربيتي أن كنت جباناً أصيلا وخفت من الموت . ص119.

وهنا يملك هال الاجتراء السريع في إدراك القضية حيث يطلب من فولستاف أن يتنكر بفعل التخفي:-

الأمير : أسرع واخف نفسك وراء الأستار ولينصرف الآخرون وألان أيها السادة فلنبدو في وجوه صادقة وضمائر خالصة . ص119

ولعل أهم ما يميز هذا الموقف هو براعة الكاتب في توظيف نوعين من فعل التنكر وفي أن واحد (التنكر الجسدي بفعل التخفي عند شخصية فولستاف ، والتنكر المعنوي بالقناع المصطنع والكلام الكاذب) من قبل الأمير هال ، وكذلك الأشخاص المتواجدين في الحانة ، ولعل جمالية هذا الفعل وتأثيره انصب في كيفية رسمه من قبل شخصية واحدة (الأمير هال) الذي يسعى الى مصلحة ذاتية وليس شخصية ، وهذا التنكر تقوم به مجموعة من الأشخاص ضد مجموعة أخرى وهي شخصية المأمور والحمال ، ولاسيما أن مفارقة الموقف القائمة من تنكر فولستاف وكذلك المفارقة اللفظية من قبل تنكر الأمير (هال) كانت ذو اثر قوي في بناء فعل التنكر :-

الأمير : أؤكد لك أن هذا الرجل ليس موجوداً هنا لقد كلفته أنا نفسي بعمل في هذه اللحظة واقطع لك على نفسي وعداً أيها المأمور أن أرسله أليك غداً مساءً في وقت العشاء . ص120

3- الموقف الثالث (موقف المعركة).

أ- التنكر الجسدي بواسطة الزي والاسم من قبل السير لوتربلنت:-

1- خط سير فعل السير لوتربلنت

(تنكر بالزي والاسم) مصحوباً بالتنكر المعنوي (اللغة)

↓

شخصية دجلاس ← مفارقة موقف → شخصية هوتسير

↓

مقتله على يد دجلاس

2- جمالية فعل التنكر :-

يلتقي في الفصل الخامس الحدث التاريخي مع الحدث الكوميدي ، لينطلق الحدث المسرحي بمفهوم استقصائي حول الفكرة الرئيسية التي تدور حولها المسرحية ،فبعد أدراك جميع الشخصيات خطورة الموقف المضاد ولاسيما من الجهة المضادة للملك هنري الرابع في تقويضه عن العرش ، تستبدل اغلب الشخصيات وخاصة الأمير (هال) وأصدقائه ثوبهم الماضي القائم على اللامبالاة في ادراك مثل هذا الخطر لتلبس ثوب الحقيقة المطلقة في مواجهة هذه الضدية ، ومن ثم تتجمع هذه الشخصيات معاً في هذا الفصل لتنطلق في المواجهة الأخيرة مع أعدائهم من اجل النصر ، فالسير (ولتر بليت) فارس شجاع من محبي العائلة المالكة ، وهنا ينطلق في المواجهة الحتمية مع الفارس (دجلاس) مستخدماً تنكره الجسدي بالزي والاسم وكذلك التنكر المعنوي باللغة لإيهام الجهة المضادة لها بأنه الملك هنري ، ولعل الدافع من هذا التنكر كان ذاتياً مرتبطاً بدوافع سيكولوجية تتبناها الشخصية المتنكرة بمعزل خاص عن الشخصيات الأخرى ، فشكسبير لم يعطي الخطوط الواضحة لسبب هذا التنكر ولاسيما من حيث الأعداد العام للمعركة ، وهنا يلتقي السير (بلنت) مع (دجلاس) في موقف ينم عن الإخلاص التام من (بلنت) تجاه الملك ، وخاصة أن (دجلاس) يظن انه الملك (هنري) :-

بلنت : ما اسمك يا من تعترضني ، وتقف وجهاً لوجه أمامي في هذه المعركة أي مجد تسعى اليه بقتلي.

دجلاس : اعلم إذن إن اسمي دوجلاس واني ألازمك في المعركة على هذه الصورة لان بعضهم أنبأني بأنك ملك .

بلنت : لقد صدقوك القول . ص215.

يقتل (بلنت) ، وتنطلق مفارقة الموقف عندما يدخل اللورد (هوتسبر) المسؤول عن الجيوش الغازية كشفاً تنكر (بلنت) الحقيق أمام (دجلاس) :-

دجلاس : لقد تم كل شيء وكسبنا كل شيء ، وها هو ذا الملك يرقد مجندلا هنا وقد خمدت أنفاسه .

هوتسبر : أين ؟

دجلاس : هنا.

هوتسبر : أهذا هو يا دجلاس ... لا.. إنا اعرف هذا الوجه حق المعرفة لقد كان فارساً مقداماً اسمه بلنت انه يبدو في لباس وعدة تشبهات لباس الملك نفسه وعدته . ص216

تكمن أهمية هذا الموقف من حيث تأثيره على البنية الدرامية في وقت ومكان محدد لا يؤثر على باقي أحداث المسرحية ، بل أن الكاتب لجأ الى رسم ذلك الموقف من اجل التأثير على الشخصية التي انطلقت ضدها اغلب أفعال التنكر وهو (فولستاف) ، وهنا يدخل (فولستاف) ليجد (بلنت) صريعاً :-

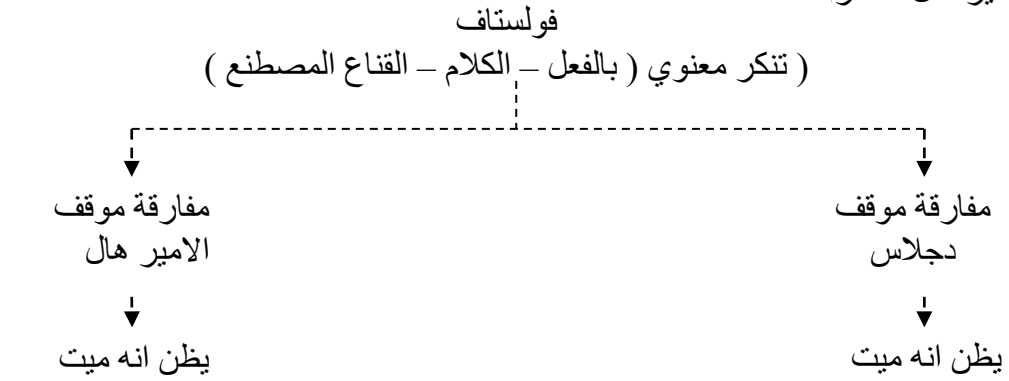
فولستاف : أن أكن قد استطعت أن أنجو بنفسي وافر من سهام دفع الحساب في لندن فإن اكبر ما أخشاه

هو ضربات السهام هنا ، أن الحساب هنا ليس ضرب أعاد ولكنه ضرب في الرأس ، ولكن مهلاً من أنت ؟ سير ولتربلنت ، أن هذا شرف لك ! ألان لا غرور . ص217

أراد شكسبير من ذلك الموقف بيان الحقيقة الكامنة لشخصية (فولستاف) القائمة على الجبن وبذلك فأن ذلك الحوار الانفرادي يؤسس لانطلاق مواقف أخرى ضد (فولستاف) .

2- التنكر المعنوي (بالفعل والقناع المصطنع ، الكلام) من قبل فولستاف :-

أ- خط سير فعل التنكر:-



ب- جمالية رسم فعل التنكر :

ينطلق هذا الموقف في اتجاه معاكس لبناء المواقف التنكرية التي حدثت في الفصول السابقة كون أن الجهة المضادة لفعل التنكر (فولستاف) قد تقلدت في هذا الفصل فعلها التنكري تماشياً مع حاجتها النفسية والذاتية لامتلاك ذلك الشيء ، ففولستاف يسعى في جميع أفعالها الى أدراك علاقته مع المحيط الخارجي حتى وان كان هذا الأمر يتمادى مع ما يسعى إليه ، فعلى الرغم من غباء هذه الشخصية في تبني أفعالها لكن في الوقت نفسه يملك من الذكاء في التعامل مع المواقف الضدية ، وهنا في هذا التنكر انبرت هذه الشخصية على خطط تدرك اللحظة الحاضرة والمستقبلية ولاسيما أنها وقع على عاتقها مجابهة الموقف الذي انخرطت فيه ولاسيما جو المعركة المشتعل بين جيوش الملك (هنري) والجيوش المعادية له ، وبذلك فأن (فولستاف) يجد نفسه أمام مواجهة حتمية قد تؤدي الى موته أمام رجل شجاع وهو (دجلاس) وخاصة بعد احتدام المواجهة بين الأمير (هال) و(هوتسبر) :-

هوتسبر : لم اعد أطيق غرورك (يتقاتلان ويقترب منهما فولستاف)

فولستاف : أحسنت صنعاً يا هال عليك به يا هال أقدم يا هال وثق انك لن تجد هنا مباراة في الملاكمة .

(يدخل دجلاس مرة ثانية ويتقاتل مع فولستاف الذي يسقط على الأرض متظاهراً بأنه مات ثم يخرج دجلاس ، هوتسبر يجرح ثم يسقط على الأرض) . ص225

ففولستاف امتاز بالجبن لتنكمش هذه الشخصية أمام حقيقة تتطلب منه السرعة في التنفيذ فما كان منه الا اللجوء الى التنكر المعنوي بالفعل والقناع المصطنع (تظاهره بالموت) تجاه دوجلاس من اجل

الخلاص منه لتنطلق مفارقة الموقف في اتخاذ قوتها في التأثير على الموقف الدرامي ، فالفارس دوجلاس ظن انه مات ، وكذلك الأمير هال اعتقد أن فولستاف قد توفي :-

الأمير : أيها الصديق القديم ؟ أكل هذا اللحم يعجز عن أن يستبقى رمقاً من الحياة ؟ يا لك من مسكين يا جاك ، وداعاً . ص227

ينطلق الأمير (هال) بحواره المكشوف أمام شخصية قد تنكرت بفعلها المعنوي ليجد الإصغاء من قبلها وهي مدركة في الوقت نفسه ما يطلقه الأمير من كلمات تهشم من مكانته ، ويخرج الأمير تاركاً فولستاف ظناً منه انه جثة هامدة بجانب جثة (هوتسبر) الذي قتله الأمير في لحظة تظاهر فولستاف بالموت ، وهنا يفكر فولستاف في خطة أخرى تكون مضادة للأمير هال ، لتجد من المفاجئة الدرامية محوراً لرسمها وفق إحداثيات انغرست بين الشخصيتين :-

1- فولستاف : تاللـه لقد كان الموقف يستدعي الخداع والغش ولو أني لم أخادع ولم أغش لأوفاني هذا الاسكتلندي الثائر الغضوب أجلي وقضي علي اهو الغش والخداع ؟ لقد كذبت نفسي ، فما أنا بالغاش ولا بالمخادع وان الموت لهو الغش والخداع بعينهما فالرجل الذي تعوزه الحياة هو الصورة المزيفة للإنسان أما الرجل الذي يتظاهر بالموت ليحتفظ بالحياة فما هو بالمزور ولا المخادع . ص228.

ينطلق فعل التنكر المعنوي الثاني بالكلام الكاذب في لحظة كشف فعل التنكر الغول من قبل فولستاف أمام الأمير ليضع الثاني في موقف المسألة حول أمرين : -

1- هل إن فولستاف كان ميتاً حقاً ؟ :-

الأمير : **اجل لقد رأيته بعيني ميتاً لا حراك به حياً جريحاً ينزف دمه ملقى على الأرضأأنت حي** . ص230.

2- ما الذي جعل فولستاف يحمل جثة هوتسبر؟ :-

فولستاف : بل الحقيقة ما ترى ، فلست شبحاً ذا رأسين ، وإنما أنا جاك فلستاف ، وإذا لم أكنه حقاً فما أنا الا وغد مخاتل وهذا هو (برسي) .(يلقي الجثة على الأرض)

الأمير : ويحك لقد قتلت برسي بنفسي ورأيتك صريعاً .

فولستاف : هل فعلت ذلك بنفسك يا الهي يا الهي ، أن هذه الدنيا غارقة في الكذب والبهتان أؤكد لك أني كنت ملقى على الأرض متقطع الأنفاس وكذلك هو ، ثم نهضنا كلانا في وقت واحد وتقاتلنا ساعة طويلة . ص230

فيكون التنكر المعنوي (بالكلام الكاذب) وكذلك المفارقة اللفظية حاضرة بشكل قوي ليؤدي دورهما الدرامي في تأكيد الحدث وفق صيغ تفرد فيها شكسبير لبيان الصفة الانعزالية التي أصابت الشخصيتين ، وكذلك بيان الضدية بين الشخصيتين التي ارتسمت منذ انطلاقه الحدث ، ليجعل من جميع المشاركين في الموقف لا يدركون حقيقة الوضع او الصورة التي أمامهم ، وبهذا ارتسم هذا الموقف على خلفيات الصراعات السابقة ليجد من خلالها شكسبير النهاية المحتومة للجزء الأول .

مسرحية (ماكبث (Macbeth))*

تأليف :- وليم جون شكسبير

سنة التأليف :- 1606

نوعها :- تراجيدية

ترجمة :- صلاح نيازي

قصة المسرحية :-

بعد عودة (ماكبث) منتصراً من الحرب التي خاضها ضد الجيوش النرويجية الغازية لاسكتلنده مع صديقه (بانكو) وفي غمرة فرحهم بالانتصارات التي حققتها الجيوش الاسكتلندية ، اعترضت طريقهم ثلاث ساحرات وهن يحيين (ماكبث) أمير (غلامس) ، لتنبؤنه بأنه سيصبح أميراً على (كورد) ، وانه سيصبح ملكاً على البلاد ، وفي الوقت نفسه يخبرن (بانكو) بأن أحفاده سيصبحون ملوكاً ، ليعيش (ماكبث) جملة من الصدامات النفسية خاصة بعد تحقيق النبؤة الأولى ، عندما أتى أصدقاءه وهم يحملون أخباراً جديدة بأن الملك جعله أميراً على (كورد) فأخذت تنمو لديه روح التملك والسيطرة تجاه تلك التنبؤات ، فكانت زوجته الليدي(ماكبث) الجهة المساعدة والموجهة لتلك الطموحات ، فأعد الاثنان الخطة لقتل الملك (دنكان) أثناء استقباله في بيتهم عندما جاء ليقدم الشكر لما قدمه (ماكبث) في خدمة لاسكتلنده فكان في انتظاره الموت والخيانة من قبلهما ، فما كان من أولاد الملك (دنكان) الا الهروب تفادياً لمقتلهما ، وبعد ذلك تتحقق النبؤة الثانية بأن يقلد (ماكبث) ملكاً على البلاد فيدرك في الوقت نفسه النبؤة الثالثة فيقوم باستئجار قاتلين ليقطعوا الطريق على (بانكو) وأبنه (فليانس) ، فيقتلوا (بانكو) ويهرب ابنه الى خارج اسكتلنده ، وهنا يبدأ (ماكبث) سلسلة من التصفيات الجسدية ضد الكثير من الشخصيات المرموقة ،فما كان من الجانب الآخر عبر الحدود الا أعداد الجيش المعادي لطموحات ماكبث غير المشروعة ، فتنموا المخاوف لدى (ماكبث) فيرجع مرة ثانية الى الساحرات ليجد الحل المناسب لتلك المخاوف ، فتخبره الساحرات انه لن يموت الا أذا تحركت غابة (برتام) نحو القلعة وانه لن يقتل الا من رجل لم تلده امرأة ، فكان الغرور من (ماكبث) وهو متيقن في اللحظة نفسها أن ذلك الأمر لن يحدث ، وهنا يتقدم الجيش نحو القلعة مستخدماً أغصان الأشجار كدلالة لتحرك الغابة وتتحقق النبؤة الأولى ، لتتم المعركة بين الطرفين ويتقابل (مكدف) صاحب النبؤة الثانية ويقتل ماكبث ، لتحل الأفراح ويقلد (مالكولم) ابن الملك (دنكان) ملك على اسكتلنده .

* وليم شكسبير ، مسرحية مكبث ، ط1 ، تر صلاح نيازي (لندن : مؤسسة الانتشار العربي ، 2000)

تحليل المسرحية :-

استطاع شكسبير في مسرحية ماكبث إيجاد معالجة دراماتيكية جديدة تمحورت في مقدرته على الربط بين القدر من جهة والتنبوء السحري من جهة أخرى بمصير البطل التراجيدي،موضحاً في الوقت نفسه قدرة هذا البطل في الخضوع وراء متطلباته السيكولوجية المنحدرة من غريزة الشهوة والسلطة وحب التملك تاركاً وراءه المعطيات الاجتماعية كافة التي ساعدته في بناء مركزه الاجتماعي في ظل دولة انغمست في صراعاتها الخارجية والداخلية ، لترسم شخصية انبثقت على الكثير من التساؤلات الدرامية ، فكان ماكبث شخصية غاصت في أهدافها غير الشرعية لتتمحور كشخصية قيادية انهمرت في ظل مجتمع انكب على مسببات ماضية كانت أساسية لصناعة وبناء إحداثيات المجتمع الذي انتمى إليه .

فالماضي العتيق والحاضر الجديد كان ضمن إشكاليات محددة تبين قدرة الإنسان في ذلك الوقت من اجل إيجاد الوسائل والغايات لأهدافه غير المباحة في ظل تكوينات نفسية وأخرى محسوسة أعاقت او ساعدت على نشوئها .

بلغ (شكسبير) في مسرحية ماكبث قمة نضوجه الفكري والمعرفي على الرغم من قصر المسرحية موظفاً ادراكاته الفنية والمتنوعة كافة في سبيل إنضاج مسرحية تعالج الواقع المأساوي لشخصية انهمرت في تطلعاتها الشاذة في ظل محيط محسوس احتوى تلك التطلعات الا وهي تنبؤات الساحرات والليدي ماكبث .

انطوى الحدث التراجيدي في مسرحية (ماكبث) على الكثير من الأساليب والصيغ المتنوعة فإدراج شكسبير للشخصيات الكثيرة كان لها الدور الأساسي في أيجاد الاختلاف والتنوع في أفعالها ضمن ذلك الحدث ، فكانت هذه الشخصيات مبينة وفق صيغ وأهداف تكاملية في ظل تنامي ذلك الحدث وتجلت مقدرة شكسبير في رسم الصراع الدراماتيكي المتنامي بين الشخصيات ضمن حدود زمانية ومكانية اتسعت وضاقت وفق جماليات انعكست من خلال ذلك الصراع فكانت هذه الشخصيات منقسمة الى ثلاثة أقسام:-

1- تمثلت الأولى في الطموح غير المشروع (ماكبث – ليدي ماكبث).

2- تمثلت الثانية في الجهة المساندة لهذا الطموح في ظل انعكاسات تبريرية انغلقت ضمن مصلحة شخصية تحوطت من الضروبات التهشمية كافة لانعكاس ذلك الصراع.

3- تمثلت الثالثة في الجهة المضادة لذلك الطموح وما انتجه ذلك الطموح غير المشروع ضد تلك الشخصيات من أحداث في ظل أسباب اعتباطية غير مبررة ، تمثلت في الهروب من قوة وبطش الشخصية القائمة بذلك الطموح فوجدت المكان البعيد عن (ماكبث) منطلقاً لتعزيز قدرتها الانتقامية ومن ثم أدراك او إيقاف ذلك المدى ألتعجرفي من قبل ماكبث وزوجته ،فمقدرة شكسبير في هذه المسرحية انعكست في ظل الحدث الذي عالج حبكة ضمت ضمن طياتها صيغة التمازج بين الحدث التاريخي

والتراجيدي ، فكانت شخصيات الملوك واللوردات والأمراء سبيلاً لدى شكسبير لإيجاد العلل والأسباب لمحاكاة واقع ارتسم منذ بداية الحدث على الكثير من مشاهد القتل والدم القائمة على مبررات او دوافع مهشمة ضمن الشخصية القائمة به نفسها فالساحرات الثلاث كان لها الدور البارز في تحديد قدر البطل التراجيدي لأدراك خططه القائمة بصورة رئيسية على تبني سلوكه الاحترازي في تصديق مثل هذه التنبؤات في ظل مجتمع اتسم بالواقعية على الرغم من كون هذا المجتمع كان يؤمن بمثل هذه الأفكار الميتافيزيقية مع المدركات الغامضة التي انطوت في ظل سلوك تلك الساحرات لما يملكن من قوة اقناعية لإيجاد مبررات تحذيرية توجهت صوب الشخصية المقصودة من ذلك التنبؤ .

احتوت مسرحية ماكبث بطبيعتها الدرامية على الكثير من الغموض التي جعلت من شخصياتها تبدو وكأنها انخرطت في أفعالها في ظل قدر حتم عليها أن تنساق وراء رغاباتها ، ونفس القدر جعل منه ضمن حتمية الموت المدرك او الغير مدرك من قبلها،فهي شخصيات سعت الى أهدافها وفي الوقت نفسه لا تستطيع الخلاص من الموقف التي وضعت فيها ، فكان واقعها المادي يتمازج بين الشمولية او تنامي الأهداف التي سعت إليها وبين المجتمع الذي اخذ يتربص لافتعالها كافة أما خوفاً منها او حقداً عليها .

تعمق الصراع في مسرحية ماكبث في بيان أساسيات العلاقة الضادية بين الشخصيات القائمة بالحدث . ولعل الميزة الأهم التي اكتسبها ذلك الصراع هو انغماسه في بيان العلاقات الداخلية سواءً بين دواخل الشخصية نفسها ام علاقتها ضمن محيطها الداخلي (مكبث ←——— ليدي ماكبث) في ظل أهداف انغمست ضمن حدود سعي الشخصية نفسها من ناحية أهدافها الخاصة به او الخاصة بالعائلة الواحدة ، او بيان العلاقات الخارجية في ظل انكماش الشخصية ضمن حدودها المفروضة عليها من قبل الشخصيات الأخرى التي تحاول القضاء عليها ، فما كان من شكسبير الا إيجاد الحلول والمبررات الدراماتيكية في ظل حدث انطوى على الكثير من المعالجات الدرامية ولاسيما توظيفه للساحرات ، سواءً من ناحية أدراك الشخصيات للحظة الضعف في تقبل تلك التنبؤات ، او لما احتوته تلك المسرحية من ضعف من ناحية إدراك الشخصيات المضادة لانعكاس أفعال وأهداف المحيط الماكبثي ، فكانت المعالجة الدرامية لتلك الأفعال هو الهروب وإدراك لحظة الانتقام بعيداً عن تلك الطموحات .

البطل التراجيدي في مسرحية (ماكبث) جرد نفسه من الأقنعة الصادقة كافة فالتجأ الى الزائفة لأنه وضع إمامه حتمية تحقيق القدر ، فهو انهمك في أخطائه وفي الوقت نفسه لا يستطيع الإفلات منها ، وبهذا ارتسم فعل التنكر في هذه المسرحية كأداة ضرورية وأساسية لبيان الحتمية التي انغمست بصورة جدلية غير قابلة للشك ضمن خفايا النص المسرحي ، فكان لفعل التنكر المعنوي والجسدي الدور الهام والبارز في بناء الحدث التراجيدي في تلك المسرحية .

أن حتمية القدر مع قوة التنبؤ السحري مع أفعال الشخصيات كانت المحور الأساسي لبناء حدث مسرحي تكامل وفق تناسقات بنائية درامية اتسمت بالتنوع والاختلاف ، ففعل التنكر ارتســـــــم على

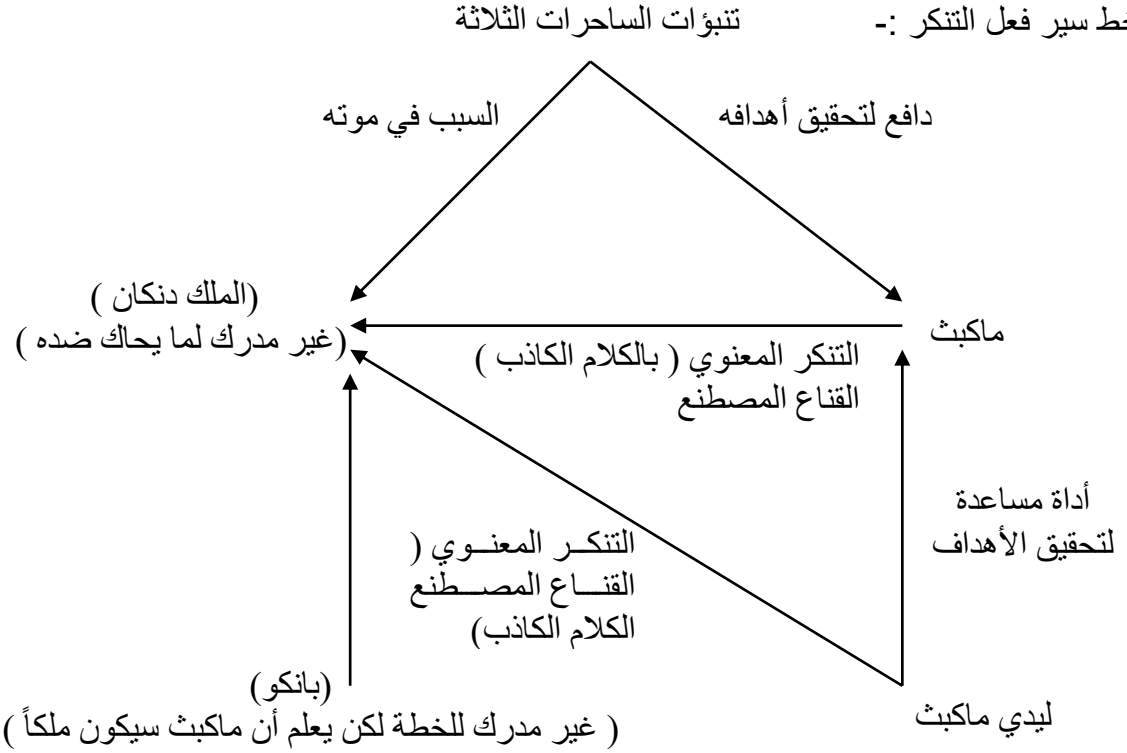
الشخصيات الرئيسة ليأخذ مهمة بناء ذلك التنوع ، وكانت وحدتا الزمان والمكان أداة لتبرير قوة تأثير فعل التنكر ، فشكسبير في هذه المسرحية جعل من المكان عنصراً مهماً في بناء فعل التنكر ، فالتأسيس لهذا الفعل منطلق من ظهور الساحرات في الغابة ، ليبدأ فعل التنكر المعنوي ليلة مقتل الملك (دنكان) والتنكر الجسدي في تحرك الغابة (برتام) نحو قلعة (دنسسينان) .

كان فعل التنكر في هذه المسرحية ذات مغزى تأصلي لبناء الحدث وفق خطوط بيانية ، أحياناً تكون متصاعدة وفي البعض نازلة حسب طبيعة الفعل القائم بواسطة الشخصيات المتصارعة داخل الحدث ، مما جعل من ذلك الفعل أداة ضرورية لصناعة المواقف الدرامية التي عملت على تقولب أفعال الشخصيات في ظل حدود ضيقة عبر ت بصورة واضحة عن تكامل ونمو أهدافها التي تنامت في ظل صراعها مع الشخصيات المضادة ، لذلك يمكن القول أن تأثير فعل التنكر تمحور في تقلد الشخصيات الرئيسة لذلك الفعل ضمن مواقف اتسمت بالانعزالية عن باقي المواقف الأخرى ، فالتنكر الأول حصل في الفصل الثاني ، والتنكر الثاني حصل في الفصل الخامس ، لكن هذا لا يمنع من أن شكسبير استخدم مبدأ الوحدة الجمعية ليؤكد على طبيعة الموضوعة التي بدأت واضحة من خلال ترتيب الأحداث وفق الصيغ الدرامية المتفق عليها .

وبهذا فأن فعل التنكر اتسم بالتنوع من حيث التوظيف او التأثير ، او من حيث هدف الشخصية المتنكرة من فعلها التنكري او من حيث طبيعة المشاركة في العملية التنكرية ، ولأجل بيان هذا الأمر ، تتبع الباحث فعل التنكر في هذه المسرحية وكان على نوعين :-

1- التنكر المعنوي بواسطة (الفعل – القناع المصطنع – الكلام الكاذب) .

أ- خط سير فعل التنكر :-



ارتسم هذا الفعل في حدود زمانية ومكانية محددة،الزمانية كانت ضمن الفصل الأول والثاني، أما المكانية فكانت في القصر الملكي وقلعة ماكبث،فكان هذا الفعل منطوياً ضمن سياق الحدث وله الدور الأساسي والفعال في تناميه،كون هذا الفعل هو أساسي لبناء وتطور الحدث الذي بنيت عليها المسرحية،ليؤسس او ينطلق من خلاله الأهداف او الغايات التي ارتسمت على صورة او أبنية الشخصيات وفق شمولية الصراع بين الشخصيات وصولاً الى الحل،وكان هذا الفعل على النحو الآتية:

1- بعد أدراك (ماكبث) لتنبؤ الساحرات ومن ثم أيجاد الحلول والمبررات القصدية لها ، أدراك حجم المسؤولية الفردية في تنفيذ خططه سعياً منه في لحظة واحدة على رسم خطط تجاه الشخصية المضادة لتحقيقها ، فكانت النبؤة الثانية محكاً مهماً لتحقيق أهدافه ومن ثم وصوله الى مرتبة الملوكية في ظل مجتمع يكن له الكثير من الاحترام والود حتى من الملك نفسه ، فما كان من ماكبث الا إيجاد أساليب تجعل منه إنساناً مقبولاً ضمن المحيط الخارجي الذي يسعى إليه وهو في الوقت نفسه يحمل في داخله تطلعات غير مشروعة ، فكان أسلوب التنكر المعنوي (بالفعل – القناع المصطنع – الكلام الكاذب) منطلقاً لتحقيق أهداف الشخصية المتنكرة ، ولاسيما أن المفارقة اللفظية كان لها الدور البارز والمهم في تأكيد ذلك الفعل ، فهاهو ماكبث يلتقي بالملك (دنكان) وحاشيته لينطلق في فعله التنكري :-

أن قيامي بخدمتكم والولاء لكم يسدد ما أنا مدين به لكم . دور جلالتكم
أن تتقبلوا واجباتنا ، وواجباتنا هي أطفال وخدم لعرشكم ودولتكم
نؤديها كما ينبغي لفعل أي شيء يضمن لنا حبك وإكرامك . ص46

لكن (ماكبث) في فعله التنكري كان مدركاً لحجم المسؤولية التي وقعت على عاتقه وهو يعلم انه رجل عاش الكثير من الحروب ، فهو رجل تقلد بالوطنية وحب الملك في سبيل أدراك المخاطر التي تواجه الدولة حينذاك ، فماكبث عاش جملة من الصراعات الداخلية التي نشأت على خلفية الماضي المجيد مع انحدار اللحظة الحاضرة ، فما يجد منه الا البحث عن المساعدة له في خططه المزعم تنفيذها ، فكانت الليدي ماكبث المتعجرفة محطة لاحتواء تلك الطموحات ، فكانت الأداة المادية (الرسالة) محوراً لكشف خططها وتطلعاتها أمام الليدي ماكبث :-

الليدي ماكبث : قابلنني في يوم النصر ، وعلمت من أفضل المصادر ، أنهن يمتلكن من المعرفة أكثر مما يمتلك البشر ، وحين اشتعلت رغبة في استجوابهن أكثر ، جعلن أنفسهن هواء ، وذين فيه ، وبينما وقفت منصعقا من عجب ما سمعت ، فإذا برسولين يأتيان من الملك يحييانني بلقب أمير كودر ، وهو اللقب الذي حيينني به أخوات القدر من قبل وأشرن الى الزمن القادم فقلن : (سلاماً ، ستكون ملكاً) . ص49.

تدرك الليدي ماكبث حجم المسؤولية التي وقعت على عاتقها ، فهي شخصية انبرت على الكثير

من المنافع الشخصية التي انغمست ضمن دواخلها النفسية التي كانت تعبيراً واضحاً عن مدى ما عاشته تلك الشخصية من اضطرابات يمكن القول أنها عقلية على الرغم من توفر الظروف المناسبة والمثالية لتمحورها ضمن المحيط الذي انتمت اليه ، فكانت الليدي ماكبث شخصية أبدع شكسبير في رسمها عن باقي الشخصيات الأخرى ولاسيما ماكبث ، وبهذا فأن هذه الشخصية تتطلع الى أهداف غير مشروعة حتى وان كانت تنبؤات الساحرات غير مرتسمة ضمن حبكة المسرحية ، ومن ثم فأنها وجدت في طموحات زوجها بوابة لتحقيق هذه الأهداف وحتى وان كانت تضر بزوجها ، فها هي تتخذ التنكر المعنوي حتى تجاه زوجها من اجل دفعه الى تنفيذ الخطة المزعم تطبيقها وهي قتل الملك :-

الليدي ماكبث : يا غلامس العظيم ! يا كودر المبجل وأعظم من كليهما ، بما ستُحّيا به
عما قريب حملتني رسالتك الى ما بعد هذا الحاضر الساهي عن المستقبل
واشعر الآن أن المستقبل هو في هذه اللحظة .
ماكبث : يا اعز حبيبة سيأتي (دنكن) الى هنا هذه الليلة . ص52

فما كان من ماكبث الا الخضوع الى تنكر زوجته بـ(القناع المصطنع – والفعل) ، لأنه وجد من يساعده في تنفيذ خططه ، فكانت الليدي ماكبث الدافع الثاني بعد تنبؤات الساحرات لأدراك تلك المخططات وها هي تدفعه الى التنكر المعنوي وتوظيف أدوات فعل التنكر :-

1- الليدي ماكبث : قد يقرأ فيه الناس أموراً غريبة وحتى تظلل الناس فأبدو لهم كما يبدون
رحب بهم بالعين واليد واللسان أبدو كالزهرة البريئة ، بيد أن الثعبان
تحتها ، فذلك الذي سيأتي يجب أن تهيئا له الطبخة . ص52.

2- الليدي ماكبث : تظاهر بالمرح فقط أن تغير ملامح الوجه علامة الخوف دائماً
واترك لي كل الأمور الباقية . ص53.

أن توظيف شكسبير لفعل التنكر المعنوي من قبل ماكبث وزوجته ، أعطى الموقف الدرامي صفة التناقض بين الشخصيات القائمة بفعل التنكر والشخصيات المضادة لذلك الفعل كون أن هذا الفعل هو صعب الكشف أمام الجهة المضادة .

يبدأ الاثنان في تنفيذ الخطة في لحظة وصول الملك (دنكان) الى قلعة ماكبث ، فيجد الاستقبال المهيب من قبل الليدي (ماكبث) وكأنما شكسبير أعادة صورة كليمنسترا الإغريقية ليطرحها بروح عصرية جديدة ، لتتمحور تلك الشخصية بقناعها الزائف وكلامها المؤثر الحاوي على الكثير من الألغاز المكنونة التي جعلت من شخصية الملك (دنكان) أمام حتمية تقبل الوضع الراهن ولو انه لم يضع في تصوراته ما يحاك ضده ، فالمفارقة اللفظية الناتجة من فعل التنكر المعنوي من قبل الليدي ماكبث كانت حاضرة لتشكل قوتها المؤثرة في بناء فعل التنكر :-

الليدي ماكبث : كل خدماتنا أن قدمناها بكل تفاصيلها مرتين ومن ثم تضاعفها ستكون

جهداً ضئيلاً وضعيفاً مقارنة بما تحّملٌ هذا البيت يا جلالة الملك من تلك المكرمات العميقة والواسعة من المكرمات القديمة . ص55

استخدمت الليدي ماكبث حيلها التنكرية منفردة في ذلك الموقف ، فهي شخصية تمرست على اتخاذ مثل تلك المواقف في ظل صراعاتها النفسية المتغيرة نحو أهدافها غير المشروعة في ظل ظروف احترازية أدركت أنها أمام لحظة خطرة لأدراج الملك (دنكان) نحو المصيدة ، فهي امتازت بالصرامة الحاذقة في تنفيذ اللعبة التنكرية أمام شخصيات ذات مكانة مرموقة في المجتمع ، ولعلها انطوت على الكثير من التساؤلات الدرامية في لحظة وصفها امرأة فقدت حواس عالمها الخاص كافة ، كامرأة حنونة على بيتها نتيجة عدم امتلاكها الأطفال وبهذا فهي لم تفكر في مصلحة زوجها وإنما تفكر في اللحظة الحاضرة والمستقبلية التي تجعل منها ملكة على البلاد .

يأتي الزوج المنتظر لتنفيذ الخطة بعد تهيئاتها من قبل زوجته ، لكن ماكبث يتردد في فعلها :-

ماكبث : اللعنة المريعة على قتله والرحمة مثل طفل عار جديد تمتطي زوبعة الاحتجاج او مثل الملك كروب على صهوة خيول الهواء الخفية ، ستنفخ الفعلة الشنيعة في كل عين . ص58

وتبقى الليدي ماكبث الحافز الأول لتنفيذ الخطة ، فتدرك لحظة التردد في تنفيذ الموقف التنكري فتضع أمام زوجها الأهداف المستقبلية المنتظرة من تلك الفعلة :

الليدي ماكبث : هل أنت خائف أن تكون الشخص نفسه في الفعل والشجاعة كما أنت في الرغبة ؟ هل تريد أن يكون لك ذاك الذي تعتبره تاج الحياة وتعيش عيشة جبان بمعيارك أنت . ص59

فتضع أمامه طبيعة الخطة المزعم تنفيذها ، لترسم خيوطها في دراسة تنم عن مقدرة فائقة في التصميم لمثل هذا النوع في الأفعال ، فتجد من حارسا الملك أداة مهمة لتبرير مقتله :-

الليدي ماكبث : الا يمكننا أنت وأنا آن ننفذ فعلتنا بدنكن وهو بلا حرس ؟ الا يمكن أن نلقي التبعة على حارسيه المنقوعين كالاسفنجة فيتحملا الجريمة الكبيرة . ص61 .

وينطلق الاثنان في تنفيذ جريمتهما في ظلمات الليل السحيق الذي انبرى على علامات تحذيرية تنبئ الشخصيات بشاعة الجريمة التي ستحصل ، فدنكان ينام في ولجات الليل العتيق وهو مطمئن من المكان المتواجد فيه مع صديقيه اللذين يخططان لموته و تتم العملية ، ويسمع القاتلان صراخ وجمات الليل على فعلتهما ، فتدرك الليدي ماكبث عواقب كشف جريمتهما ، فتنطلق في خطتهما الثانية لأدراك الوضع في وقت نهوض الجميع من نومهم عند الصباح ، فيكون فعل التنكر الوسيلة لخلاصهم من الشبهات كافة وكان كالأتي :-

أ- تنكر جسدي بالزي :-

الليدي ماكبث : ارتد ثياب النوم مخافة أن تستدعي فتُكتشف أننا لم ننم بعد – لا تكن غارقاً بأفكارك وبائساً جداً . ص72.

حيث تطلب من زوجها أدراك الوضع العام لإخفاء خيوط الجريمة ومن ثم عدم كشفها أمام الجميع وذلك عن طريق توظيف ملابس النوم كأداة مهمة لرسم فعل التنكر مع فعل التنكر المعنوي للدلالة على أنهما كانا نائمين .

ب- تنكر معنوي (بالكلام الكاذب):-

لينوكس : (الى مكبث) صباح الخير ، يا سيدي النبيل ؟؟

مكبث : صباح الخير ، لكما !

مكدف : هل استيقظ الملك ، أيها الأمير الكريم ؟

مكبث : لم يستيقظ بعد .

مكدف : لقد أمرني أن اوقضه مبكراً ! كاد يمر موعد إيقاظه .

مكبث : سأخذك اليه . ص75.

تقلد مكبث فعل التنكر بالكلام الكاذب من اجل أيهام او أقناع المقابلين له،بعدم معرفته بأن الملك نائم او مستيقظ وهو يخفي في الوقت نفسه ما فعله في الليل من جريمته البشعة،ولعل المفارقة اللفظية كان لها الدور الهام في أبراز هذا الفعل ومن ثم زيادة تأثيره على الجهة المضادة ولاسيما الترابط القوي بين نوع التنكر بالكلام وما انتجه من مفارقة لفظية وبهذا فأن فعل التنكر والمفارقة يحدثان في وقت واحد

ج- تنكر معنوي (بالفعل) :-

1- الليدي مكبث : ما الأمر ، حيى يدعو البوق الفاجع النائمين في البيت للتجمع ، تكلم ، تكلم .

مكدف : أ أيتها السيدة النبيلة ، لا يحسن بك إن تسمعي ما يمكنني أن أقوله . ص78.

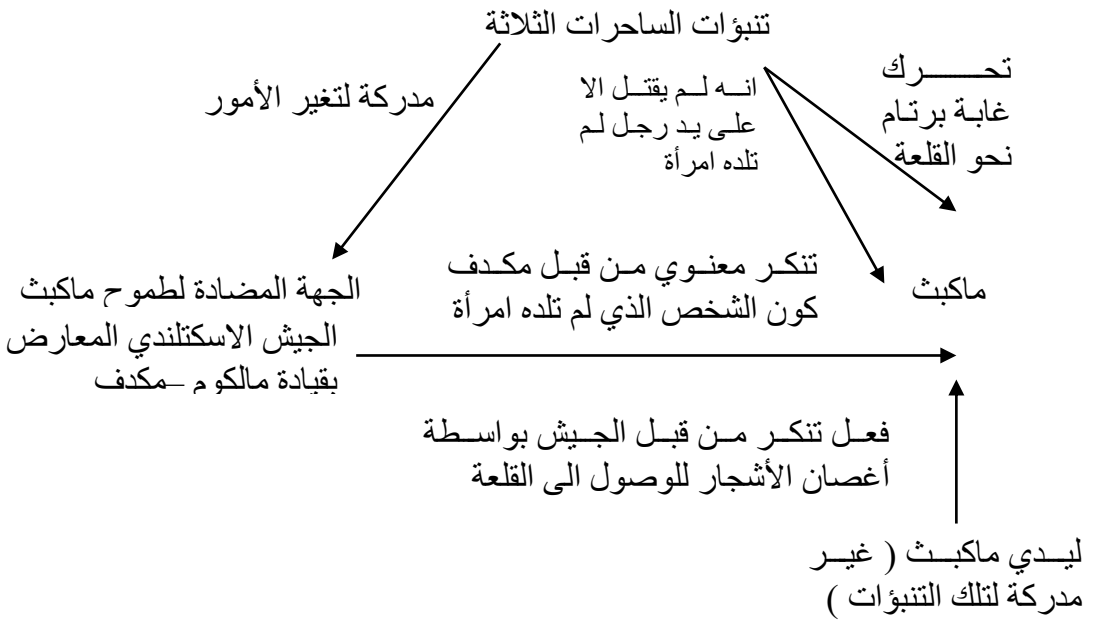
2- الليدي ماكبث : أخرجوني من هنا ، يا أنتم !

3- مكبث : تولوا أمر السيدة . ص80.

فتتنكر الليدي ماكبث بالفعل ، بأن تدعي انهيارها عند سماع خبر مقتل الملك دنكان ، وبذلك فهي تسعى الى أدراك الموقف في اللحظة الحاضرة حتى يستكان الجميع من براءتهما ويقع اللوم على الحارسين في مقتل دنكان ، فيقوم ماكبث بقتلهما من اجل قطع أي خيط يؤدي الى كشف فعلتهما وهم مدركين في الوقت نفسه أنهما أمام عديد من الصراعات الانعكاسية تجاه الشخصيات المضادة ولاسيما أبناء الملك فيجدا من فرارهما (أبناء الملك) مبتغى لتبرير مقتل الملك ومن ثم تتويج ماكبث على العرش .

2- التنكر الجسدي بواسطة التقنيات (تحرك غابة برتام نحو القلعة) .

أ- خط سير فعل التنكر:-



ارتسم ذلك الفعل في حدود زمانية ومكانية اختلفت عن فعل التنكر الأول ، فكان المكان هو غابة برتام ، والهدف هو الوصول الى القلعة ، أما الزمان فهو امتداد لبشاعة الجرائم التي اقترفها ماكبث ضد الكثير من الأمراء ، واللوردات في اسكتلنده في سبيل المحافظة على عرشه غير الشرعي .

انغمس ماكبث في ملذاته الانتقامية ضد اقرب الناس اليه ومنهم (بانكو) الذي كـــان علـــى علم بتنبؤات الساحرات ومن ثم فأن ماكبث أدرك لحظة الخطر في تحقيق النبؤة التالية وهي أن أحفاد بانكو سيصبحون ملوكاً ، فكانت الوسيلة لتفادي ذلك الأمر هو اللجوء الى مبدأ التصفية الجسدية ليكون الجو مهيأ لمسك زمام الأمور دون الإفلات منه ، فها هو يستعمل الحيلة للإيقاع ببانكو ، وكان فعل التنكر الوسيلة لأدراك هذه الحيل وكان كالأتي :-

1- تنكر معنوي من قبل ماكبث وزوجته بوساطة (القناع المصطنع ، والكلام الكاذب):-

مكبث : هو ذا ضيفنا الكبير .

الليدي ماكبث : لو نسيناه ، لكان مثل فجوة في وليمتنا الكبيرة وبات كل شيء غير لائق تماما .

مكبث : (الى بانكو) سنقيم هذه الليلة عشاءً رسمياً واني ألتمس حضورك . ص88.

فها هما ينطلقان بفعلهم التنكري من اجل بناء خيوط اللعبة التنكرية ومن ثم الإيقاع ببانكو مدركين في الوقت نفسه أهمية اللجوء الى الكلام المزخرف مع شخصية كانت مدركة لتطلعات ماكبث غير الشرعية ، فكان تحديد المكان والزمان آلية مهمة لنجاح لعبتهم التنكرية ، فالزمان حدد في منتصف الليل حيث ينطلق بانكو مع ابنه فليانس ، ليجدا القاتلين في انتظارهما في منتصف الطريق من اجل قتلهما ، أما المكان فكان على اتصال وثيق بطبيعة الزمان السابق الذكر ، حيث المكان الذي يقتل فيه بانكو (منتصف الطريق).

2- تنكر جسدي بالتخفي من قبل القاتلين :-

مكبث : أن الشجاعة تشع من عيونكما بعد ساعة على أكثر تقدير سأدلكما أين تختفيان وأعطيكما أدق المعلومات عن أفضل وقت وأفضل لحظة فيه لأن الخطة يجب أن تنفذ الليلة وبعيداً عن القصر وتذكّرا دائماً أنني يجب الا أكون مدار شبهة ومعه ابنه فليانس الذي يصحبه حتى لا نترك عيوباً في العملية . ص95.

بعد تهيأة الخطوط الأولى لعملية القتل ، يسعى ماكبث الى بناء خطة محكمة من اجل الإيقاع ببانكو فكان القاتلان هما الأداة او الوسيلة لتحقيق ذلك الأمر وفق صيغ مدروسة سابقاً من قبل ماكبث، فكان هذان القاتلان قائمين بفعل التنكر وهما غير مدركين لهول الجريمة ، فهما قاما بهذا الفعل ولم يضعا في حساباتهم طبيعة العمل الذي يقومان به ، لهذا يمكن القول أن فعل التنكر في هذا الموقف حدث من قبل شخصيتين مساعدتين من اجل تحقيق هدف لشخصية أخرى ، وبهذا سعى شكسبير الى أعطاء الموقف صفة التناقض في أدراك الشخصيات لأفعالها في لحظة تكون هذه الشخصيات مترددة في فعلها ألجرائمي ، لكن الدافع كان مادياً نحو أهداف تباينت واختلفت ضمن مواقف درامية اتسمت بالبعد الانطولوجي البعيد على الفعل الدرامي المتكامل ، ولعل الصفة الجمالية التي اكتسبها ذلك الفعل هو في كيفية رسمه من قبل ماكبث ومن ثم تحقيقه من قبل شخصيتين من خلال التنكر الجسدي بفعل (التخفي)، وها هما الشخصيتان تنطلقان في خطتهما :-

بانكو : (الى فليانس) ستمطر هذه الليلة .

قاتل (1) : دعه يسقط (يهجمان على بانكو)

بانكو :أ ، خيانة ! اهرب يا فليانس الطيب،اهرب ، اهرب ، اهرب ، فلعلك تثأر . ص102

يقتل (بانكو) وتتجلى الصدفة الدرامية الى أن يهرب (فليانس) ليلتحق بالجيش الاسكتلندي عند الحدود ، هذا الهروب الذي سارت عليه اغلب الشخصيات التي عانت من جرائم ماكبث تفادياً له وكذلك أيجاد الفرصة المناسبة للانقضاض عليه .

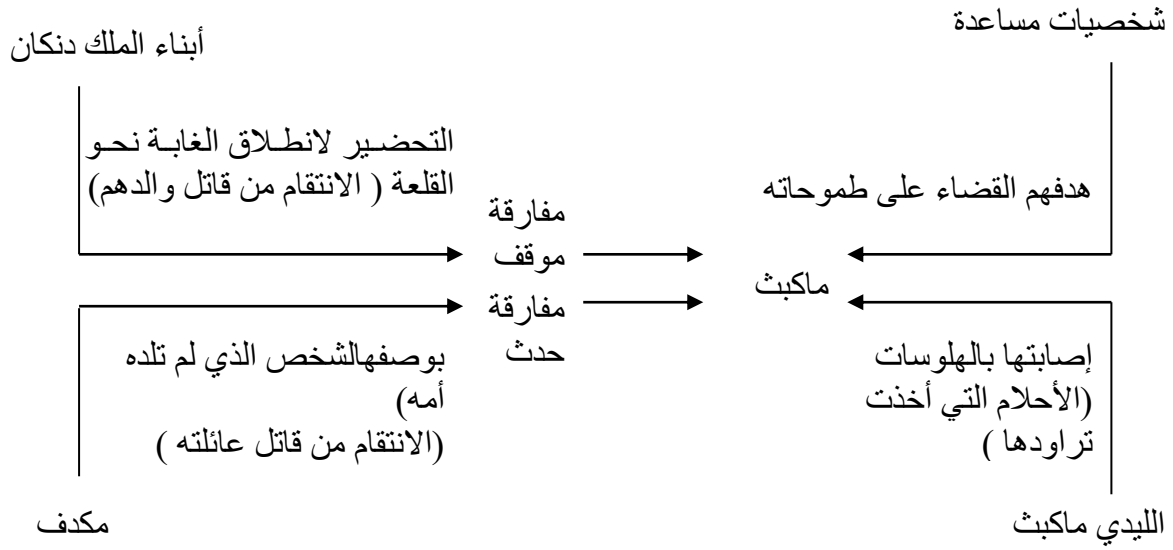
أسس هذا الفعل ، لفعل التنكر الجسدي (تحرك غابة برتام) كون أن ماكبث بعد مقتل (بانكو) وهروب ابنه ، آخذت تساوره الكثير من الشكوك والمخاوف من انتقام هؤلاء الذين اخذوا يتجمعون عند الحدود فما كان منه الا اللجوء مرة ثانية الى الساحرات من اجل أرشاده نحو أيجاد الحلول المناسبة لتلك المخاوف ولاسيما أن زوجته الليدي ماكبث أخذت تنهمر وراء أمراضها النفسية فوجد من تنبؤات الساحرات الجديدة التي مر ذكرها دافعاً مهماً لتأكيد رغباته غير الشرعية فهو تيقن انه لن يموت الا بالمستحيل (تحريك الغابة – والموت على يد رجل لم تلده امرأة):-

1- طيف 1: مكبث ! مكبث! مكبث! احذر من مكدف احذر من سيد مقاطعة فايف . ص124.

2- طيف 2 : كن سفاحاً ، وجريئاً ووطيد العزم :اضحك واحتقر قوة أي رجل فما من احد ولدته أمّ سيؤذي مكبث . ص125.

3- طيف 3 : كن شجاعاً كالأسد ، تياهاً ولا تهتمن بمن يغضبك بمن يزعجك او في أي مكان هم المتآمرون فمكبث لن يندحر ابداً الى أن تأتي غابة برتام العظيمة الى قلعة (دنسينان) العالية لتحاربه . ص125.

وبهذا يسعى (ماكبث) الى القضاء على (مكدف) من اجل تطويق التنبؤات كافة ، وفي الوقت نفسه الأيمان بعدم زعزعته من العرش ، فما كان من (مكدف) الا الهروب وترك عائلته متجهاً نحو الحدود . أن طبيعة البناء الدرامي للشخصيات جعلت من الحدث عرضة للكثير من الانعكاسات الضرورية لتناميه وفق إحداثيات ارتسمت في ظل أفعال الشخصيات،ولاسيما أن الشخصيات المضادة لأفعال ماكبث أخذت تنمو في بناء خططها الانتقامية ضده في ظل موجود انغمس على الإطاحة به وفق المخطط التالي :-



لجأ شكسبير الى أيجاد التناقض ليس في الشخصية نفسها وإنما جعل من كلام الساحرات حاوياً على الكثير من التناقضات بين صحة التنبؤات وبين صحة تحقيقها ، فالساحرات يوفرن جواً من الطمأنينة لماكبث وفي الوقت نفس يعد الجيش عند الحدود الخطط التي تتطابق مع تلك التنبؤات على الرغم من عدم أدراك الجهتين لنوايا الأخرى ، والخاسر الوحيد هو (ماكبث) كونه الهدف الذي يسعى من خلاله الجميع للقضاء عليه ، فماكبث امتلك الثقة المفرطة في تنبؤات الساحرات وظن انه لا يقهر ابداً :-

مكبث : لا تأتني بأخبارهم بعد ألان دعهم يهربون جميعاً لم أتعّفن بالخوف الى أن تتحرك غابة برتام الى دنسينان من هذا الصبي مالكولم ؟ الم تلده امرأة الأطياف التي تعرف كل ما يحدث للبشر في المستقبل ، قالت لي لا تخف يا مكبث فما من رجل ولدته امرأة سيتغلب علينا . ص161.

فقد ماكبث ادراكاته الحسية كافة لما يحاك ضده تاركاً تلك الأفكار وراء ظهره ، حتى يأتي الرسول ويخبره عن تحرك الجيش ، فنجده يصارع أنانيته المطلقة في التصديق بمثل هذه الأخبار هذا من ناحية ادراكاته الحسية ، أما من ناحية ادراكاته النفسية فهو رجل انهارت اغلب قواه النفسية في ظل

صراعه مع الأشباح التي أخذت تراوده عن الأشخاص الذين قتلهم ، ومن ثم فانه شخصية تقولبت وفق تلك الأمور التي جعلت منه يسعى نحو أهداف توسعية ليجد نفسه أمام مطبات تحذيرية من أشخاص مقربين له ، لكنه لا يبالي لذلك الأمر ، لكن هذا لا يضع باللوم عليه بل شكسبير لجأ الى زيادة التوتر والتناقض بين الشخصيات نفسها ولاسيما في مواجهة فعل التنكر ، فهذا الفعل غير واضح ولا يمكن التحقق منه الا عندما تتحرك الغابة معلنة عما خطط له (مالكولم) و(مكدف) :-

مالكولم : دع كل جندي يقطع غصناً ويحمله أمامه وبهذا نخفي عدد أفراد جيشنا

وتظل عيون جنود العدو فيخطئون بما يخبرون عنا . ص166

فكانت النبؤة الأولى تتحقق عندما ينطلق الجيش بأمر من (مالكولم) وهم متنكرين بتقنية أغصان الأشجار من اجل التخفي ومن ثم أدراك أسوار القلعة ، وماكبث لا يصدق ذلك الأمر ، ولعل تيقن ماكبث بتحرك الغابة يحدث في لحظة كشف التنكر من قبل الجنود بعد الوصول الى القلعة تاركين وراءهم الأغصان التي هجموا بها لتجعل (ماكبث) أمام مفارقة من نوع موقف :-

مالكولم : وألان نحن قريبون كافية القوا عنكم أستار الشجر وأسفر عن أنفسكم كما انتم عليه . ص172.

وها هو شكسبير يرسم الموقف الدرامي بصيغة أكثر أحكاما وجمالية عندما يجعل من ماكبث يعيش فعل تنكر مضاد ولاسيما بعد تحقيق النبؤة الأولى،فيتقابل مع مكدف ليتقاتلا فيجد الكشف من قبل مكدف عن تحقيق النبؤة الثانية لينتج هذا الفعل مفارقة حدث،عندما يجد ماكبث نفسه أمام نهاية محتومة ولاسيما أن مكدف كشف تنكره المعنوي أمام شخصية اقترفت الكثير من الجرائم لتجد نفسها في هذا الموقف :-

مكبث : أن حياتي محصنة بتعويذة سحرية ، لا يمكن أن تستسلم لرجل ولدته امرأة

مكدف : فلتيأس من تعويذتك ودع الشيطان الذي كنت في خدمته دائماً

ويخبرك أن مكدف شق خديجاً من بطن أمه . ص176-177

يمكن القول فعل التنكر في ماكبث اكتسب صفة الجمالية بصورة واضحة من خلال تأثيره على صور وأبنية الشخصيات التي أثرت بصورة مباشرة على طبيعة الحدث ولعل شخصية ماكبث عاشت جمة من التضادات بين فعلها التنكري والفعل المضاد لها من قبل(مالكولم – مكدف) فكانت الصراعات الداخلية والخارجية عنصراً مهما في تنامي وتمحور ذلك الفعل نحو الحل ، ومن ثم كان فعل التنكر في تلك المسرحية مختلفاً ومتنوعاً من حيث النوع (تنكر معنوي – جسدي) ومن حيث الشخصية القائمة بذلك الفعل،او من حيث تأثيره على المواقف الدرامية او من حيث عدد الشخصيات القائمة به ولو أن الفعل الثاني اكتسب صفة التجريد الجمالي بوصفه قائماً من قبل مجموعة من الشخصيات وكان تنكره الجسدي تعبيراً واضحاً عن جمالية الخطة المرتسمة من ذلك الفعل ولاسيما أن فعلى التنكر تقلدت به الشخصيات نفسها التي انخرطت ضمن الموقفين التنكريين ، وبهذا كان فعل التنكر في هذه المسرحية منطوي ضمن سياق الحدث وله الدور الأساسي والفعال في تناميه .

Research Summary

Shakespeare's plays set up a historic turning point in the construction of the laws of the world stage, to take most of them play the old school and new dictionary based on the stage at which the formulation of their views and build the play, Shakespeare Vdrama Alarstip out the parameters in the building where the drama of the broken base of the three units (time, place. the topic) of biased towards the new concept has been characterized by a spirit of change at the level of construction in spite of the dramatic impact of past experience is clear, but the revolutionary spirit that characterized him Shakespeare Imam falling definitions, a historical responsibility to digest its implications in terms of texts to Shakespeare's dramas , were the methods or means of technical capacity that has characterized the texts, and the denial of one of those technical methods which have been based on the latest aesthetic towards the goals clearly and dramatically higher than during the devastating effects of the elements of dramatic structure, in this sense sought by the study are to (aesthetics denial of Shakespeare's plays), this research has included four chapters, Chapter I singled out the framework for the systematic research has been included on the problem of the search is centered on the following question, can deny that the methods given in the images and personalities to the buildings aesthetic dimensions Shakespeare gives impact on the overall structure of drama? , As demonstrated the importance of research and the need to highlight, through the act of denial in the study of Shakespeare's plays as the source of the collection of the meanings of the text of the entire theater, and a new study at the level of academic studies on the art Shakespearian. The goal of the research was the disclosure of an act of denial and its impact on the attitudes and motivations of characters and their effectiveness

within the structure of Shakespearean drama, but the limits of the search was limited in time for the period (1593 - 1606) in line with research samples, and concluded this chapter to determine the terms or the definition of terms necessary in the title search, or its research to clarify the terms appeared in the theoretical framework. The second chapter contains the theoretical framework and previous studies, included four Investigation, the first to study the philosophy of my denial of some philosophers, scientists, while the second topic was on my study of Greek drama in denial, while the third topic was included in the study of denial Romanian drama, while the fourth topic has been in denial for me to study Shakespeare's plays, concluded this chapter, including a researcher from the theory of indicators in addition to previous studies. The third chapter, containing the search procedures, which included the identification of research community in accordance with the spatial and temporal limits set out in the first quarter, while the research sample was chosen (6) plays (the wives of Windsor Almrahtan, lesson Bakhawatim, King John, Henry IV, Vol 1, Hamlet, Macbeth), and according to the justification Btrqp intent drafted by the researcher and the reasons for the purpose of the research and the results of a scientific, but a search had been adopted by the descriptive analytical approach and analysis of samples by the findings of the researcher of the indicators within the framework of the theoretical.

Chapter IV contains the results have been reached by the researcher through the analysis of the samples according to data indicators of the conceptual framework and ensure the right deviation of each type of Shakespeare's plays (comedy - History - tragic), this chapter has also included the conclusions and recommendations, proposals and list of sources and references as well as Arab and Supplements Ktaatm study and a summary in English.

الفصل الرابع

النتائج

أولاً :- التنكر في مسرحيات شكسبير الكوميدية (العبرة بالخواتيم ، زوجتا وندسور المرحتان):-

1- ارتسمت جمالية فعل التنكر في الحدث الكوميدي الشكسبيري بشكل أساسي بما ينتجه من مفارقات سواءً كانت (لفظية او حدث او موقف) .

2- احتوى الحدث الكوميدي الشكسبيري على التنوع في توظيف فعل التنكر ، سواءً كان تنكراً جسدياً ام تنكراً معنوياً .

3- سيطر فعل التنكر على الحدث الكوميدي الشكسبيري منذ انطلاقه وصولاً الى حل لكافة أفعال الشخصيات ، حيث ارتسم على صيغ بنائية مختلفة ومتنوعة سواءً من حيث التأثير ام التوظيف ام الهدف .

4- يأخذ فعل التنكر بوساطة شخصية المرأة خصوصية في الحدث الكوميدي .

5- كان فعل التنكر قائماً بوساطة شخصيات مرموقة تقوقعت ضمن خصوصية المجتمع الذي تنتمي اليه

6- أضفت سلسلة التناقضات بين الشخصيات التي تحدث ضمن الموقف التنكري الواحد جمالية على الحدث الكوميدي ، بوصف أن ذلك الحدث احتوى على التنوع في توظيف الشخصية التي وقع على عاتقها القيام بفعل التنكر او المضادة له او المساعدة للشخصية القائمة بفعل التنكر .

7- كانت العلاقة المحورية بين الشخصية المتنكرة وما يحيط بها من موجودات أساسية لبناء فعل التنكر وفق آلية الهدف والدافع من ذلك الفعل .

8- لعبت الحبكة الثنائية دوراً بارزاً وفعالاً في رسم آلية فعل التنكر.

9- اللغة النثرية أحدى الوسائل المهمة لتأكيد وزيادة فعل التنكر و قوته في الحدث الكوميدي وغالباً ما يطبع الموقف التنكري في التمازج بين اللغة النثرية والشعرية .

10- يلجأ شكسبير في بناء فعل تنكر دقيق الى استخدام أدوات مادية مساعدة لبيان محدودية أفعال الشخصيات لاسيما المضادة لفعل التنكر ومنها أداة (الخاتم ، الرسالة) ، وكانت هذه الأدوات محوراً رئيساً لإضفاء الجمالية على صور وابنة الشخصيات .

11- تنطلق الشخصية المضادة لفعل التنكر في أفعالها الاستحواذية وهي غير واعية أنها تسعى الى نهايتها المحتومة والمفروضة عليها في اغلب الأحيان في ظل انسياقها في تحقيق أهداف الشخصية المتنكرة نفسها التي تكون مدركة من قبلها ولاسيما أن الظروف الزمانية والمكانية هي التي قولبت أفعال تلك الشخصيات .

12- تقلدت الشخصية المضادة لفعل التنكر ،فعل تنكر ثاني على الأغلب على شاكلة الفعل المضاد لها او تختلف عنه وفي الموقف التنكري نفسه ، وبذلك تكون المفارقة حاضرة لتؤدي عملها الدرامي في عملية التصادم بين الفعلين .

13- سعى شكسبير الى أعطاء فعل التنكر قوة مؤثرة على طبيعة البنية الدرامية من خلال أيجاد الحل لكافة أفعال الشخصيات وذلك عن طريق كشف فعل التنكر في نهاية المسرحية .

14- كان التنوع في توظيف فعل التنكر دافعاً لدى شكسبير الى أيجاد أساليب جديدة لرسم الموقف التنكري ، فكان أسلوب (مسرحية داخل مسرحية) او أسلوب (فعل التنكر داخل تنكر) ،أداة مهمة لإضفاء الجمالية على البنية الدرامية .

15- سعى شكسبير في حدثه الكوميدي الى توظيف مواقف تنكرية تكون على اتجاه معاكس عن فعل التنكر الرئيسي الذي تدور حوله قصة المسرحية ، وقد تكون هذه المواقف منطوية ضمن ذلك الحدث او تكون مروية على لسان أحدى الشخصيات (غير منطوية ضمن الحدث) .

ثانياً - التنكر في مسرحيات شكسبير التاريخية (هنري الرابع ج1 ، الملك جون) :-

1- جمالية فعل التنكر في الحدث ألتأريخي الشكسبيري ضعيفة من حيث البناء لافتقاده الى صفة الاستمرارية داخل الحدث ، وبذلك كان الفعل متقطعاً ًفي عملية ارتسامه داخل الحدث .

2- امتاز فعل التنكر بخصوصية التنفيذ من قبل الشخصية المتنكرة فكانت الصفة الانفرادية هي المسيطرة في رسم الفعل .

3- توزع فعل التنكر في الحدث ألتأريخي من حيث تقلده من قبل الشخصيات على صيغ متنوعة ، اختلفت من حيث كونها (رئيسة او ثانوية) ، او من حيث أهدافها (الشخصية ، ذاتية مساعدة) ، او من حيث التأثير على البنية الدرامية ، وبالتالي على صور وأبنية الشخصيات المنخرطة داخل الحدث .

4- ارتسمت جمالية فعل التنكر في الحدث التاريخي بشكل أساسي وواضح بما ينتجه من مفارقات ، فكانت المفارقة اللفظية ومفارقة الموقف حاضرة بقوة في بناء ذلك الفعل .

5- اكتسبت جمالية فعل التنكر في المسرحية التاريخية طبيعة المشاركة من حيث الجهة المضادة لذلك الفعل ، فكان التناقض بين الشخصيات حاضراً في بناء الموقف التنكري ، فكانت المواجهة فردية وكذلك جماعية .

6- فرض فعل التنكر المعنوي السيطرة على الحدث التاريخي، فعاشت الشخصية المتنكرة جملة من الصراعات الخفية والظاهرة بين ما تريد ان تسعى اليه وما تحاول التأقلم معه ، فكانت صراعاتها الخارجية تعبيراً واضحاً عن ما تعيشه تلك الشخصية من صراعات .

7- يرسم شكسبير فعل التنكر داخل الحدث وفي الموقف الواحد نفسه على الثنائية من حيث النوع فكان هنالك (التنكر المعنوي والتنكر الجسدي) ، وكانت هنالك الشخصية الواحدة القائمة بهذا التنوع ، واحياناً عدد معين من الشخصيات.

8- واجهت الشخصية المتنكرة وفي بعض المواقف فعلاً تنكرياً ثانياً ومن شخصية أخرى كأن تكون الشخصية المضادة ، وقد يكون التضاد في الفعلين مدركاً من قبل أحدى الشخصيتين او غير مدركة فيما بينهما .

9- لجأ شكسبير التي تطعيم الحدث التاريخي بالموقف الكوميدي الذي يكون اساسياً لأبعاد الرتابة او الملل التي قد تصيب الحدث ، وهذا الموقف احتوى على الشخصية الكوميدية التي وقع على عاتقها مواجهة الكثير من المفارقات الناتجة من فعل التنكر .

10- الدوافع والأهداف من فعل التنكر غير واضحة المعالم ، بوصف أن الشخصية المتنكرة لا تسعى في اغلب الأحيان الى مصلحة خاصة بل تلجأ الى ذلك الفعل من اجل أيجاد المتعة .

11- كان لغزارة الحدث التاريخي المليء بالحروب ومشاهد القتل والانتقام إن يجعله عرضة للكثير من الإرباكات الدرامية ، فما كان من شكسبير الا زيادة تأثير وحدتي الزمان والمكان ، من اجل بناء أدق لفعل التنكر ، الذي انعكس بمجملها على صور وأبنية الشخصيات في ظل انهماكهما ألتقمصي في حيثيات ذلك الحدث .

12- ابتعدت شخصية المرأة وبشكل كبير عن تقلد فعل التنكر ، او أن تكون شخصية مساعدة للشخصية المتنكرة ، وبذلك ارتسم ذلك الفعل على شخصية الرجال فقط ، وبصورة قابلة للجدل مما افقد ذلك الفعل صفته الجمالية المتكاملة من حيث التنوع في جنس الشخصية المتنكرة .

13- عدت لحظة كشف فعل التنكر كأداة مهمة او ضرورية لبناء مواقف تنكرية أخرى خاصة في المسرحية التاريخية وان الشخصية المتنكرة تكشف أفعالها أمام الشخصية المضادة نهاية كل موقف ، من اجل التأكيد على دور ذلك الفعل في بيان حتمية الهدف الذي تسعى اليه .

14- ارتسمت الشخصية المضادة لفعل التنكر على صور تتسم أحيانا بالغباوة في مواجهة الموقف التنكري ، ومن ثم وقع على عاتقها مواجهة أقوى من الشخصية القائمة بفعل التنكر ومن ثم أيجاد الحلول المناسبة لإدراك خطط تلك الشخصية .

15- وظفت اللغة النثرية بشكل محدود ، فكان الموقف الكوميدي الذي تضمنه الحدث التاريخي ، حاوياً على هذه اللغة من اجل إعطاء فعل التنكر صفته الجمالية المؤثرة على صور وأبنية الشخصيات .

ثالثاً- التنكر في مسرحيات شكسبير التراجيدية (ماكبث – هاملت) :-

1- امتاز الحدث التراجيدي الشكسبيري بتوظيف فعل التنكر المعنوي ، بل انه كان المسيطر على ذلك الحدث.

2- اختلف فعل التنكر في المسرحية التراجيدية الشكسبيرية من حيث التوظيف على خلاف الحدث الكوميدي فقد يكون في اغلب الأحيان منطلقاً من بداية الحدث حتى نهايته وقد يكون متقطعاً .

3- كان فعل التنكر في المسرحية التراجيدية الشكسبيرية قائماً في الأغلب بواسطة شخصيات مرموقة داخل المجتمع وفي بعض الأحيان تكون الشخصيات الثانوية مشتركة في الموقف التنكري أما متقلدة لذلك الفعل او مشاركة فيه .

4- فرض طبيعة الحدث التراجيدي على الشخصيات المنخرطة في الموقف التنكري الى أدراك علاقتها سواءً من ناحية محسوسها الداخلي ام الخارجي لأدراك دوافعها او أهدافها من ذلك الفعل ، فكان التناقض في ذلك الحدث حاضراً بين الشخصية المتنكرة او المضادة مع دواخلها او مع الشخصيات الأخرى .

5- ارتبطت جمالية فعل التنكر بشكل أساسي بما ينتجه من مفارقات وكانت المفارقة اللفظية حاضرة بشكل قوي ومؤثر بالحدث ، لأن شكسبير وظف التنكر المعنوي بالكلام الكاذب ليكون منطلقاً لدى شخصياته التراجيدية لأدراك أهدافها .

6- أهم ما يميز فعل التنكر هو اكتسابه صفته الانفرادية سواءً من حيث تقلده او من حيث عدد الشخصيات القائمة او عدد الشخصيات المضادة لدلك الفعل ضمن الموقف الواحد .

7- واجهت الشخصية المتنكرة صراعاتها الضدية من خلال فعل تنكر ثاني ومن شخصية أخرى وغالباً ما تكون الشخصيتان المتنكرتان غير مدركتين لما تواجه من أفعال مضادة .

8- خلت الشخصية المتنكرة في الحدث التراجيدي من الدوافع والأهداف الواضحة لانخراطها في فعلها التنكري ، فغالباً ما تلجأ الى البحث عن وسائل مساعدة لزيادة قوة هذا الفعل من خلال رسم شخصيات مساعدة او محركة يقع على عاتقها مسؤولية دفع الشخصية المتنكرة عن تحقيق أهدافها ولاسيما أن هذه الشخصيات تعلم بتنكرها .

9- يلجأ شكسبير من اجل زيادة جمالية الحدث المسرحي في ظل انعكاس فعل التنكر داخله الى توظيف أساليب تكون بمثابة النواة الأساسية لبيان حتمية العلاقة بين الشخصيات داخل الحدث وبالتالي أيجاد التأزم لأدراك طبيعة أهدافها وتأثيرها على البنية الدرامية ، فكان أسلوب (مسرحية داخل مسرحية) (تصوير أحداث خارج الحدث الأصلي) أداة مهمة لبيان أهمية فعل التنكر وبالتالي إضفاء الصفة الجمالية المجردة .

10- يلجأ شكسبير الى كشف مبكر لفعل التنكر ويكون هذا الكشف أداة ضرورية لبناء مواقف تنكرية أخرى ، واحياناً يكون الكشف متأخراً ليؤدي النهاية المحتومة للشخصيات .

11- تكون الشخصية المضادة لفعل التنكر ذكية في أكثر أوقاتها من خلال إدراكها او كشفها لفعل التنكر المقام ضدها ، وتقع على هذه الشخصية مسؤولية اكبر في بناء الموقف التنكري ، على خلفية الصراع المتضاد مع الشخصية المتنكرة التي تسعى الى هدف يعاكس أهدافها الاستحواذية .

12- تسعى الشخصية المتنكرة وراء أهداف خاصة بها وليس أهدافاً عامة تخص طبقة معينة من الناس ، وبذلك فأن التنفيذ الانفرادي لفعلها جعلها عرضة للكثير من المفارقات الشخصية التي ارتسمت وفق الموقف التنكري المنخرطة فيه ، فكانت هذه الشخصيات متباينة ومختلفة في صراعاتها .

13- أخذت شخصية المرأة الدور المهم في تأكيد ورسم فعل التنكر وهذه الشخصيات وقع على عاتقها مسؤولية تبني أفعالها المساندة في ظل انعكاسها ضمن الموقف التنكري .

14- ينتهي الحدث التراجيدي الشكسبيري بحل متوازن لكافة الأفعال المتصارعة ، وهذا الحل ينتج على الأغلب من فعل تنكر ثاني غير فعل التنكر الذي انطلق منذ بداية الحدث ، وهو فعل مخطط له سابقاً سواءً كان من قبل الشخصية المضادة ام القائمة بفعل التنكر نفسها ، وبذلك تكون المفارقة حاضرة لتؤدي دورها الدرامي القوي في أدراك ماهية تلك الشخصيات .

15- يؤسس فعل التنكر او ينطلق من دوافع انتقامية او من دوافع قدرية لتجد الشخصية المتنكرة أهدافها على أساس تأقلمها مع فعلها التنكري ، وما تواجه من تضادات ضمن الموقف التنكري .

فهرست المحتويات

الموضوعات	الصفحات
الإهداء	أ
شكر وتقدير	ب
ملخص البحث	جـ - د – هـ
فهرست المحتويات	و- ي
الفصل الأول : الإطار المنهجي	**1- 7**
أولا : مشكلة البحث	1- 3
ثانياً : أهمية البحث والحاجة إليه	3
ثالثاً : أهداف البحث	3
رابعاً : حدود البحث	3
خامساً : تحديد مصطلحات	4- 7
الفصل الثاني : الإطار النظري والدراسات السابقة	**8-110**
المبحث الأول :	8-25
فلسفة التنكر في الفكر الفلسفي العالمي	8-9
التنكر عند أفلاطون	10-15
التنكر عند ارسطوطاليس	16-20
التنكر عند أفلوطين	21-25
المبحث الثاني :	26-61
التنكر في المسرحية الإغريقية	26 - 28
التنكر عند اسخيلوس	29 - 38
التنكر عند سوفوكليس	39 - 46
التنكر عند يوربيدس	47 - 52
التنكر عند ارسطوفان	53 - 61
المبحث الثالث :	62-77
التنكر في المسرحية الرومانية	62- 63
التنكر عند سينكأ	64 - 69
التنكر عند بلوتوس	70 - 77
المبحث الرابع :	78-106
التنكر في مسرحيات شكسبير	
المسرحية في عهد الملكة إليزابيث	78- 80
1- كتاب سبقوا شكسبير في التأليف المسرحي	
أ- توماس كيد	80- 82
ب- كريستوفر مارلو	82 - 84

2- كتاب معاصرين لشكسبير في التأليف المسرحي	
أ- توماس ميدلتون	86 – 84
ب- توماس ديكر	88 - 86
جـ - توماس هيوود	88
د- جون مارستون	89 - 88
التنكر في مسرحيات شكسبير	90
مقدمة	91 - 90
طبيعة الموضوعة الشكسبيرية	92 - 91
طبيعة فعل التنكر في مسرحيات شكسبير	95 - 93
التنكر في مسرحيات شكسبير الكوميدية	100 - 95
التنكر في مسرحيات شكسبير التاريخية	102 - 100
التنكر في مسرحيات شكسبير التراجيدية	106 -102
ما أسفر عن الإطار النظري من مؤشرات	109-107
الدراسات السابقة	110
الفصل الثالث : إجراءات البحث – تحليل العينات	215-111
اولاً : إجراءات البحث	112 -111
1- مجتمع البحث	111
2- عينة البحث	111
3- منهج البحث	112
4- أداة البحث	112
ثانياً : تحليل عينات	215 - 113
1- مسرحية زوجتا وندسور المرحتان	130 - 113
2- مسرحية العبرة بالخواتيم	141 - 131
3- مسرحية (الملك جون)	158 - 142
4- مسرحية (الملك هنري الرابع ج1)	174 - 159
5- مسرحية (هاملت أمير الدنمارك)	203 - 175
6- مسرحية (ماكبث)	215 - 204
الفصل الرابع	224 - 216
1- النتائج	220 – 216
2- الاستنتاجات	223 – 221
3- التوصيات	224
4- المقترحات	224
5- المصادر	233 - 225
الملاحق	235-234
ملخص البحث بالانكليزية	A

المصادر

القرآن الكريم

أولاً : المعاجم

1. ابن منظور . لسان العرب . ج (7) . القاهرة : الدار المصرية للتأليف والترجمة . المؤسسة المصرية العامة للتأليف والأنباء والنشر ، د . ت .
2. الرازي (محمد أبي بكر القادر) . مختار الصحاح . الكويت : دار الرسالة ، 1983.
3. بدوي (عبد الرحمن) . موسوعة الفلسفة ، ج2. ج3 . ط1 . قم : منشورات ذوي القربى ، 2006.
4. تيلر(جون رسل) . الموسوعة المسرحية، ج2. ط1.تر: سمير عبد الرحيم ألجلبي . بغداد : وزارة الثقافة والأعلام ،دار المأمون للترجمة والنشر ،1991.
5. جماعة من كبار اللغويين العرب . المعجم العربي الأساسي . لاروس ، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، 1989 .
6. ألجلبي (سمير عبد الرحيم) . معجم المصطلحات المسرحية . ط1 . بغداد : وزارة الثقافة والأعلام ،دار المأمون للترجمة والنشر ،مطابع دار الشؤون الثقافية العامة ،1993.
7. الحسيني (محمد مرتضى). تاج العروس . ج 14. الكويت : مطبعة حكومة الكويت ،1965.
8. صليبا (جميل) . المعجم الفلسفي . ج1 . ط1 . قم : منشورات ذو القربى ، 1385 .
9. علوش (سعيد). معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة . الدار البيضاء : منشورات المكتبة الجامعية ، 1984 .
10. فتحي (إبراهيم).معجم المصطلحات الأدبية . تونس : المؤسسة العربية للناشرين المتحدين ، ب.ت.
11. مصطفى (إبراهيم) ، واخرون . المعجم الوسيط . ط5 . إيران : مؤسسة الصادق للطباعة والنشر ، د . ت .
12. ب . م . الموسوعة الفلسفية المختصرة . تر : فؤاد كامل ، لبنان : بيروت ، دار القلم ، منشورات مكتبة النهضة ، بغداد ، ب . ت .

ثانياً :- الكتب

13. ايفا نز (أيفور) . موجز تاريخ الأدب الانكليزي . ط2 . تر : شوقي السكري و عبد الله الحافظ ، القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ، 1960 .
14. ـــــــــــ . تاريخ الأدب المسرحي الانكليزي . تر: علاء الدين حمودي وعبد المطلب عبد الرحمن . بغداد : وزارة المعارف العراقية ، مطبعة المعارف ، 1962 .

15. الأهواني (احمد فؤاد) . أفلاطون . ط4 . القاهرة : دار المعارف ، 1991 .

16. إبراهيم (وفاء محمد) . علم الجمال (قضايا تاريخية معاصرة) . القاهرة : مكتبة غريب ،د.ت.

17. أبو ريان (محمد علي) . تاريخ الفكر الفلسفي (أرسطو والمدارس المتأخرة) . ج2 . مصر : الإسكندرية ، دار المعرفة الجامعية ، 1984 .

18. أفلاطون . جمهورية أفلاطون . تر: فؤاد زكريا . القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر . دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، د.ت.

19. بنتلي (اريك) . الحياة في الدرامية . ط3 . تر : جبرا إبراهيم جبرا . بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، 1982.

20. برادلي (ا.س). التراجيديا الشكسبيرية . ج1 . تر : حنا أليأس . القاهرة : وزارة الثقافة والإرشاد القومي . المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر . مطبعة الحرية، د.ت .

21. باندولفي (فينو) . تاريخ المسرح . تر : الأب أليأس زحلاوي . دمشق : منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، 1979 .

22. بوتس (ل ،ج). الملهاة في المسرحية والقصة . تر: ادوار حليم . القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والإنباء والنشر . الدار المصرية للتأليف والترجمة ، 1958 .

23. بيرجيس (انطوني). تاريخ . تاريخ الأدب الانكليزي . ط3 . تر : خالد حداد . دمشق : دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر ، 2005 .

24. باورا (س.م). الأدب اليوناني القديم . تر : محمد علي زيد و احمد سلامة محمد . مصر: دار سعد بالقاهرة . دار القومية للطباعة والنشر ، د .ت .

25. بدوي (عبد الرحمن) . أرسطو . ط1 . الكويت : وكالة المطبوعات . لبنان : بيروت . دار العلم ، 1980 .

26. ـــــــــــــ . خلاصة الفكر الأوربي . القاهرة : مكتبة النهضة المصرية شركة الطباعة الفنية المتحدة ، 1970 .

27. بنتون (وليم) . الجمالية . تر: ثامر مهدي .بغداد .دار الشؤون الثقافية العامة ، 2000 .

28. تومس (جورج). اسخيلوس وأثينا (دراسة في الأصول الاجتماعية للدراما) .تر: صالح جواد كاظم . جمهورية العراق : منشورات وزارة الأعلام . سلسلة الكتب المترجمة ، 1976

29. التكريتي (جميل نصيف) . قراءة وتأملات في المسرح الإغريقي . العراق : منشورات وزارة الثقافة والأعلام . دار الحرية للطباعة ، 1985 .

30. التكريتي (ناجي) . الفلسفة الأخلاقية الأفلاطونية عند مفكري الإسلام . ط3 . بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة . أفاق عربية ، 1988 .

31. جديدي (محمد) . الفلسفة الإغريقية . ط1. الجزائر : الدار العربية للعلوم ناشرون . منشورات الاختلاف ، 2009 .

32. حبيب(مصطفى طه). شاعر الكون وليم شكسبير. القاهرة .مكتبة الأدب في الجماميز .مطبعة التوكل ،1944.

33. حاوي (إيليا) . اسخيلوس و التراجيديا الإغريقية . ط1. بيروت : دار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر ، 1980.

34. ـــــــــــــ . سوفوكليس و التراجيديا الإغريقية ، ط1 . بيروت : دار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر ، 1980.

35. ـــــــــــــ. يوربيدس والمسرحية الإغريقية ، ط1 بيروت : دار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر ، 1980.

36. ـــــــــــــ. شكسبير والمسرح الإليزابيثي ، ج1 ط1 بيروت : دار الكتاب اللبناني للطباعة والنشر ، 1980.

37. حسين (طه). من الأدب التمثيلي اليوناني (سوفوكليس) . ط2. لبنان : بيروت . دار العلم للملايين ، 1978.

38. الحكيم (فائق محمد علي) . تاريخ المسرح . ج1 . العراق : جامعة بغداد . أكاديمية الفنون الجميلة ، 1979 .

39. حسين (محمد كامل) . في الأدب المسرحي من العصور القديمة والوسطى . لبنان : بيروت . دار الثقافة . مطبعة المرسلين اللبنانيين ، 1960 .

40. الخفاجي (قيس حمزة) . المفارقة في شعر الرواد . الحلة . مطبعة دار الأرقم ، 2007 .

41. الدسوقي (عمر) . المسرحية نشأتها وتاريخها و اصولها .ط5 . القاهرة : دار الفكر العربي . مطبعة الرسالة ، 1970 .

42. دفينيو (جان) . سوسيولوجية المسرح دراسة على الظلال الجمعية . ج1 . تر : حافظ الجمالي . دمشق : منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، 1976 .

43. ديور (ادوين) . فن التمثيل الأفاق والأعماق . ط1 . تر : مركز اللغات والترجمة – أكاديمية الفنون . نيويورك : الناشر . هولت . زينهارت . وونشتون ، 1962 .

44. الزبيدي (علي) . محاضرات في تاريخ الأدب المسرحي . ج1. العراق : وزارة التربية والتعليم . مطبعة الجامعة بغداد ، 1962 .

45. رضا (حسين رامز محمد) . الدراما بين النظرية والتطبيق . ط1 . لبنان : بيروت . المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، مطبعة الحرية ، 1972 .

46. رشدي (رشاد) . فن كتابة المسرحية . القاهرة : دار الفن للنشر ، 1985 .

47. سخسوخ (احمد). تجارب شكسبيرية في عالمنا المعاصر . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . مطابع الهيئة المصرية العامة ، 2005 .

48. سكر (إبراهيم) . الدراما الإغريقية . القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر . دار الكتاب العربي للطباعة والنشر . المطبعة الثقافية ، 1968 .

49. ـــــــــــ . الدراما الرومانية . القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر . دار الكتاب العربي للطباعة والنشر . المطبعة الثقافية ، 1968 .

50. سالم (محمد عزيز نظمي) . تاريخ الفلسفة . مصر : الإسكندرية . مؤسسة شباب الجامعة ، د.ت .

51. سرحان (سمير). دراسات في الأدب المسرحي . العراق : بغداد . وزارة الثقافة والأعلام . دار الشؤون الثقافية العامة . أفاق عربية ، د . ت .

52. شكير (عبد المجيد) . الجماليات (بحدث في المفهوم ومقاربة للتمظهرات والتصورات) . ط1 . سوريا : دمشق . دار الطليعة الجديدة ، 2004 .

53. تشيني (شلدون). تاريخ المسرح في ثلاثة ألاف سنة . تر : دريني خشبة . القاهرة . وزارة الثقافة والإرشاد القومي . المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر ، د.ت.

54. صليحة ، نهاد . أضواء على المسرح الانكليزي . القاهرة،مطابع الهيئة المصرية للكتاب ، 2005 .

55. طبانة (بدوي). النقد الأدبي عند اليونان . ط1 . القاهرة : مكتبة الانجلو المصرية ، 1968 .

56. طاليس (أرسطو) . علم الأخلاق الى نيقوماخوس . ج1 . تر: بارتلي سانتهلير . نقله الى العربية . احمد لطفي السيد . القاهرة : دار الكتب المصرية ، 1924 .

57. ـــــــــــ . أرسطو دعوة للفلسفة . قدمه : عبد الغفار مكاوي . بيروت : دار التنوير للطباعة والنشر ، د .ت .

58. ـــــــــــ . في النفس . تر: عبد الرحمن بدوي . الكويت . وكالة المطبوعات ، لبنان : بيروت . دار العلم ، 1980 .

59. ـــــــــــ . الخطابة تر: عبد الرحمن بدوي . الكويت . وكالة المطبوعات ، لبنان : بيروت . دار العلم ، 1979 .

60. طاليس (ارسطو) . فن الشعر . تر: إبراهيم حمادة . مصر . مكتبة الانجلو المصرية ، د.ت.

61. عامر (عطية) . النقد المسرحي عند اليونان . بيروت : المطبعة الكاثوليكية ، 1964.

62. عوض (لويس) . البحث عن شكسبير . القاهرة : دار المعارف بمصر ، 1980 .

63. عثمان (احمد) . الأدب اللاتيني ودوره الحضاري . مجلد (12) . الكويت : عالم المعرفة . سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون ، 1989 .

64. ـــــــــــ . الشعر الإغريقي تراثاً إنسانياً . الكويت : عالم المعرفة . سلسلة كتب ثقافية شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون ،1984 .

65. عصمت (رياض). البطل التراجيدي في المسرح العالمي . ط1. لبنان : بيروت . دار الطليعة للطباعة والنشر ، 1980 .

66. عيد (كمال) . فلسفة الأدب والفن . ليبيا . تونس : الدار العربية للكتاب ، 1978 .

67. عدرة (غادة المقدام) . فلسفة النظريات الجمالية . ط1 . لبنان : طرابلس . مروس برس ،1996.

68. فارجاس (لويس) . المرشد الى فن المسرح . تر : احمد سلامة محمد . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب . بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ،د .ت .

69. فيغوتسكي (ل . س) . السيكولوجيا وعلم الجمال . ط1 . تر : احمد محمد خنسة . سوريا : دمشق . دار علاء الدين للنشر والتوزيع والترجمة ، 2000 .

70. كرم (يوسف). تاريخ الفلسفة اليونانية . لبنان : بيروت . دار القلم ، د.ت .

71. كليمن (وولفجانج اتش) . تطور الصورة الشعرية عند شكسبير . ط1 . تر : جمال عبد الناصر واخرون . القاهرة : المجلس الأعلى للثقافة . طبع بالهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية ، 2004 .

72. كوركينيان (م.س) . إضاءة تاريخية على قضايا الشكل (الدراما) . ط2 . تر : جميل نصيف التكريتي . العراق : بغداد . وزارة الثقافة والأعلام . دار الشؤون الثقافية العامة . افاق عربية ، 1986 .

73. كانوفا (ماري كلود) . الكوميديا . ط1 . تر : شطنان التميمي . العراق : بغداد . دار الشؤون الثقافية العامة ، 2006 .

74. كريفش (ستورات) . صناعة المسرحية . تر: عبد الله الدباغ . بغداد : وزارة الثقافة والأعلام . دار المأمون للترجمة والنشر . دار الحرية للطباعة ، 1987 .

75. كوت (يان) . شكسبير معاصرنا . تر: جبرا إبراهيم جبرا . الجمهورية العراقية . منشورات وزارت الثقافة والفنون . سلسلة الكتب المترجمة . دار الرشيد للنشر . دار الجمهورية للطباعة ، 1979 .

76. لؤلؤة (عبد الواحدة) النفخ في الرماد (دراسات نقدية) . الجمهورية العراقية . وزارة الثقافة والإعلام . دار الرشيد للنشر ، 1982 .

77. الماضي (شكري عزيز) . في نظرية الأدب . ط1 . لبنان : بيروت . دار الحادثة للطباعة والنشر ، 1986 .

78. مطر (أميرة حلمي) . فلسفة الجمال نشأتها وتطورها . ط1 . القاهرة : دار الثقافة للنشر والتوزيع ، 1984 .

79. ميوميك (دي .سي). المفارقة وصفاتها . تر: عبد الواحد لؤلؤة . بغداد : دار المأمون للترجمة والنشر ن دار الحرية للطباعة ، 1977 .

80. ـــــــــــ . المفارقة . تر : عبد الواحدة لؤلؤة . الجمهورية العراقية . منشورات وزارة الثقافة والإعلام . دار الرشيد للنشر . دار الحرية للطباعة ، 1982 .

81. ميليت (فردب) و جير الدايس بنتلي . فن المسرحية . تر : صدقي خطاب . بيروت : دار الثقافة ، 1966.

82. ميرشنت (مولين)و كليفورد ولتيش . الكوميديا و التراجيديا . تر علي احمد محمود . الكويت : عالم المعرفة . سلسلة كتب شهرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والأداب ، 1979 .

83. ميور (كنيث). شكسبير وراسين وابسن في مراحلهم الأخيرة . ط1 .تر. عبد الله حسين . القاهرة : دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، 1961 .

84. موسى (فاطمة) . وليم شكسبير شاعر المسرح (1564 – 1616) . القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر . دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، د .ت.

85. مجموعة من النقاد والأدباء السوفيات . دراسات اشتراكية في مسرح شكسبير . ج1 . تر:عبد الله راضي . العراق : بغداد . مطبعة دار الساعة ، 1977 .

86. نيكول (الارداىس). المسرحية العالمية . ج1 . تر: عثمان نوية . الجمهورية العربية المتحدة : وزارة الثقافة والإرشاد القومي،مكتبة الانجلو المصرية . مطبعة الرسالة ،د.ت.

87. ـــــــــــ . المسرحية في الأدب الانكليزي . تر . يوسف عبد المسيح ثروت . الجمهورية العراقية : منشورات وزارة الثقافة والأعلام . دار الرشيد للنشر . دار الحرية للطباعة ، 1980 .

88. نور (علي) . ارستوفانيس عصره وعمله المسرحي . مصر : القاهرة . دار المعارف بمصر ، 1965 .

89. هوايتنج (فرانك ، م) . المدخل الى الفنون المسرحية . ط1 . تر، كامل يوسف واخرون . القاهرة : دار المعرفة . مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر ، 1970 .

90. هوراس . فن الشعر . ط2 . تر : لويس عوض . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ، 1970 .

91. هاريسون (ج . ب). هذا هو شكسبير . نقلها الى العربية لجنة الترجمة في المكتب التجاري . لبنان : بيروت . مطابع دار لبنان ، ب . ت .

92. هيمن (رونالد) . قراءة المسرحية . تر: مدحي الدوري . العراق : بغداد . دار الشؤون الثقافية العامة . مطابع دار الشؤون الثقافية العامة ، 1995 .

93. يوسف (عقيل مهدي) . الجمالية بين الذوق والفكر . ط1 . بغداد : مطبعة سلمى الفنية الحديثة ، 1988 .

ثالثاً :- المجلات و الدوريات

94. اسكندر (فايز) . شكسبير ومسرح كريستوفو مارلو . مجلة المسرح . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . عدد (4) 1964 .

95. ـــــــــ . بين هاملت و التراجيديا الاسبانية . مجلة المسرح القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . عدد (40) ، 1967 .

96. اليوت (ت . س) . كتاب مسرحيون في العصر الإليزابيثي . تر : ماهر شفيق . مجلة المسرح القاهرة : الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر . عدد (13) ، 1970.

97. ديمنيك (دافيد) . شكسبير في محكمة النقد . تر: سرور محمد . مجلة الثقافة الأجنبية . العراق : بغداد . وزارة الثقافة والأعلام . مجلة فصلية تعنى بشؤون الأدب في العالم . عدد (4) ، 2000 .

98. سلمان(عزيز) . مسرحية العاصفة . مجلة المسرح . القاهرة : مجلة شهرية تصدر عن مسرح الحكيم . وزارة الثقافة والإرشاد القومي . عدد (4) ، 1964 .

99. عثمان (احمد) . المصادر الكلاسيكية لمسرح شكسبير . مجلة عالم الفكر . الكويت : تصدر عن وزارة الأعلام الكويتية . مجلة دورية. مجلد (12) ، 1981 .

100. ميسر (اورخان). شكسبير بين شخصياته ومسرحياته . مجلة المعرفة . مجلة ثقافية شهرية . تصدرها وزارة الثقافة والإرشاد القومي . عدد (23) ، د.ت.

101. مجلى (شفيق) . الكوميديا الشكسبيرية . مجلة المسرح . القاهرة : مجلة شهرية تصدر عن مسرح الحكيم . وزارة الإرشاد والثقافة القومي . عدد (4) ، 1964 .

102. ـــــــــ . النثر في مسرح شكسبير . مجلة المسرح . القاهرة : مجلة شهرية تصدر عن مسرح الحكيم . وزارة الثقافة والإرشاد القومي . عدد (40) 1967 .

103. محمد (محمد إسماعيل) . شكسبير والنقد الأدبي في ايطاليا . مجلة المسرح . القاهرة : مجلة شهرية تصدر عن مسرح الحكيم . وزارة الثقافة والإرشاد القومي . عدد (4) ، 1967 .

104. ماثيوز (د . ج ، م) . عطيل ونبل الإنسان . مجلة الحياة المسرحية . سوريا : دمشق . وزارة الثقافة والإرشاد القومي . مطبعة وزارة الثقافة . عدد (2) ، 1977 .

105. مدفعي (وليد). ذروة البناء الدرامي . مجلة المعرفة . مجلة ثقافية شهرية . تصدرها وزارة الثقافة والإرشاد القومي . عدد (3) ، د . ت .

106. هوروفيشز (دافيد). شكسبير والنظرة الوجودية . تر : شفيق مجلى . مجلة المسرح . مجلة شهرية تصدر عن مسرح الحكيم ن القاهرة . وزارة الثقافة والإرشاد القومي . عدد (23) ، 1965 .

107. وين (جون) . طبيعة مسرحيات شكسبير . تر : كمال نادر ، مجلة الثقافة الأجنبية . العراق : بغداد . مجلة فصلية تعنى بشؤون الأدب في العالم . وزارة الثقافة والأعلام . عدد (1) ، 1982.

108. ويلسون (جون دوفر). ملاهي شكسبير السعيدة . تر : ماهر شفيق فريد . مجلة المسرح . القاهرة : مجلة شهرية تصدر عن مسرح الحكيم . وزارة الثقافة والإرشاد القومي . عدد (8) ، 1964 .

109. ب ، م . تعريفات مسرحية (الكوميديا) . مجلة المسرح . القاهرة : مجلة شهرية تصدر عن مسرح الحكيم . وزارة الثقافة والإرشاد القومي . عدد (2) 1964 .

رابعاً :- النصوص المسرحية

110. اسخيلوس . مسرحية الفرس والضارعات . تر: إبراهيم سكر .القاهرة : الدار المصرية للتأليف والترجمة ، د . ت .

111. ـــــــــ . مسرحية أغا ممنون . تر : لويس عوض . القاهرة : دار المعارف بمصر ،ب.ت.

112. ارستوفانيس . كوميديات ارستوفانيس . مجلد (1) (2) (3) . تر: أمين سلامة . جمهورية العراق : منشورات وزارة الثقافة والفنون . مطبعة الشعب ، 1978 .

113. ارستوفانيز . مسرحيات مختارة من المسرح اليوناني (الضفادع) . تر: محمد صقر خفاجة . مصر : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، 1974 .

114. بلاوتوس . كوميديات بلاوتوس (عن النص اللاتيني) . تر: أمين سلامة . القاهرة : دار المعارف ، د . ت .

115. ب ،م . مسرحيات اسخيلوس . ط1 . تر : أمين سلامة . القاهرة : مكتبة مدبولي، 1989 .

116. سوفوكليس . مسرحية سيدات تراخيس وفيلوكتيس . تر : أمين سلامة . القاهرة : المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر : الدار القومية للطباعة والنشر ، 1966 .

117. سينكا . مسرحية هرقل فوق جبل أوتيا . تر : احمد عثمان . الكويت : وزارة الأعلام ، 1981.

118. شكسبير (وليم) . مسرحيات شكسبير (زوجتا وندسور المرحتان) . ط2 . تر : مصطفى طه حبيب . القاهرة : جامعة الدول العربية. الإدارة الثقافية . دار المعارف ، 1993 .

119. ـــــــــــ . مسرحيات شكسبير (دقة بدقة) و(العبرة بالخواتيم) . مجلد (3) . تر : عباس حافظ . القاهرة : جامعة الدول العربية . الإدارة الثقافية . دار المعارف ، 1983 .

120. ـــــــــــ . مسرحية الملك جون . ط3 . تر: محمد عوض محمد . القاهرة : جامعة الدول العربية . الإدارة الثقافية . دار المعارف ،1993 .

121. ـــــــــــ. مسرحية الملك هنري الرابع (ج1) . ط2 . تر : مصطفى طه حبيب . القاهرة : جامعة الدول العربية . الإدارة الثقافية . دار المعارف ،1993 .

122. ـــــــــــ. مسرحية هاملت أمير الدنمارك . ط1 . تر: صلاح نيازي . سورية : دمشق . دار المدى للثقافة والنشر ، 2008 .

123. ـــــــــــ. مسرحية ماكبث .ط1. تر : صلاح نيازي . لندن : مؤسسة الانتشار الغربي ، 2000 .

124. يوربيدس . مسرحية الكترا – اروستيس . تر : إسماعيل البهناوي . الكويت : وزارة الأعلام . 1974 .

خامساً:- الاطاريح والرسائل الجامعية

125. خضير (مجيد حميد حسون) . الزمن في رسوم يحيى بن محمود الواسطي . أطروحة دكتوراه . غير منشورة مقدمة الى مجلس كلية التربية الفنية . جامعة بابل ، 2003 .

126. البياتي (كمال خليل إبراهيم). تعامل المخرج العراقي مع مسرح شكسبير ومدى أظفار صفات مميزة . رسالة ماجستير . غير منشورة . مقدمة الى مجلس كلية الفنون الجميلة . جامعة بغداد ، 1989 .

سادساً :- مصادر الانترنت

127. السويلم (نوال بنت ناصر) . المفارقة في المسرح الشعري . منتديات أزاهير الأدبية . القسم الأدبي . ملتقى التوجيهات النقدية والأدبية المعاصرة ، 2007 .

ملحق رقم (1)

المجتمع الأصلي للبحث

ت	اسم المسرحية	تاريخها	نوعها
1-	كوميديا الأخطاء	1591	مسرحية كوميديا
2-	عذاب الحب الضائع	1591	مسرحية كوميديا
3-	سيدتا من فيرونا	1592	مسرحية كوميديا
4-	حم ليلة في منتصف الصيف	1595-1593	مسرحية كوميديا
5-	تاجر البندقية	1596-1594	مسرحية كوميديا
6-	ترويض الشرسة	1596	مسرحية كوميديا
7-	زوجات وندسور المرحات	1599	مسرحية كوميديا
8-	ضجة فارغة	1599	مسرحية كوميديا
9-	كما تحب (كما تهوا)	1600	مسرحية كوميديا
10-	الليلة الثانية عشر	1600	مسرحية كوميديا
11-	العبرة بالخواتيم	1604-1595	مسرحية كوميديا
12-	واحدة بواحدة	1604-1603	مسرحية كوميديا
13-	الملك جون	1593-1592	مسرحية تاريخية
14-	هنري الرابع ج1	1597	مسرحية تاريخية
15-	هنري الرابع ج2	1597	مسرحية تاريخية
16-	هنري السادس ج1	1590	مسرحية تاريخية
17-	هنري السادس ج2	1591	مسرحية تاريخية
18-	ريتشارد الثالث	1593	مسرحية تاريخية
19-	هنري الثامن	1612	مسرحية تاريخية
20-	يوليوس قيصر	1599	مسرحية تراجيديا
21-	روميو وجوليت	1597-1594	مسرحية تراجيديا
22-	هاملت	1600	مسرحية تراجيديا
23	ترويلوس وكريسدا	1602	مسرحية تراجيديا

ت	اسم المسرحية	تاريخها	نوعها
24-	عطيل	1604	مسرحية تراجيديا
25-	الملك لير	1605	مسرحية تراجيديا
26-	ماكبث	1606	مسرحية تراجيديا
27-	تيمون الاثني	1608	مسرحية تراجيديا
28-	كاريولانوس	1609	مسرحية تراجيديا
29-	بيركليس	1607	مسرحية تراجيديا
30-	العاصفة	1611	مسرحية رومانسية
31-	سيملين ملك بريطانيا	1610	مسرحية رومانسية

مسرحية (هاملت أمير الدانمارك)*

تأليف :- وليم جون شكسبير

سنة التأليف :- 1600

نوعها :- تراجيدية

ترجمة :- صلاح نيازي

قصة المسرحية :-

عاش هاملت الأمير الدانماركي بعد أن ولد يتيماً في ظل حقيقة فرضت عليه وهي زواج والدته من عمه الذي تقلد العرش الملكي بعد وفاة أبيه في ظل ظروف غامضة انخرطت داخل نفس هاملت ، فظهر الشبح ليخبره عن الحقيقة في ظل جريمة غدر حدثت من قبل عمه الملك ، فما كان من (هاملت) أن يعيش متنكراً بادعائه الجنون للبحث عن الحقيقة الخفية او الخيوط الواضحة للجريمة ، فكان أصدقاؤه المقربون له ومنهم (هوراشيو) ممثلين في الجهة المساندة له ، أما الأشخاص الآخرون أمثال (الملكة ، الملك ، بولونيوس ، اوفيليا) فهم يمثلون الجهة المضادة له ليكون تظاهره بالجنون سبيلاً لمجاراة الواقع الذي ينتمي اليه هؤلاء في ظل انعكاسات كانت تهدف الى القضاء على (هاملت) على الرغم من اعتقادهم وإيمانهم بجنونه .

أن تنامي قوة فعل الجنون عند هاملت دفع بالملك الى أيجاد حلول ومسببات تعالج هذا الخطر ، فبحث عن وسيلة لقتل (هاملت) ، فما كان من مقتل بولونيوس وانتحار اوفيليا الا سبب لانتقال هاملت الى انكلترا ، ولاسيما أن (لتريس) ابن بولونيوس جاء بجيش من اجل القضاء على (هاملت) ، فكان في انتظاره الملك بنواياه الدفينة والمضادة لتلك الاندفاعات الانتقامية ، فيعدون الخطة للقضاء على هاملت من خلال أجراء المبارزة بين الاثنين وفي اللحظة نفسها يتفق الاثنان على أن يحمل (لتريس) سيفاً مسموماً من اجل أحكام الخطة حتى وان نجا من الموت بالسيف وتتم المبارزة أمام أعين الجميع ، فيستخدم الملك لعبته التنكرية واضعاً السم في قدح الشراب ليقدم الى هاملت لكن الصدفة تلعب دورها فتهرع الملكة لتناول الشراب المسموم وتموت ، وفي الوقت نفسه يصاب هاملت ولتريس بجروح ولاسيما بعد تبادل السيوف بين الاثنين يموتا معاً ويقتل هاملت الملك بالطريقة نفسها بعد إدراكه الحقيقة

تنتهي المسرحية بموت الجميع ويقلد أمير النرويج ملكاً على الدانمارك بعد الوصية التي تركها هاملت عن طريق هوراشيو الذي بقي على قيد الحياة .

* وليم شكسبير ، مسرحية هاملت أمير الدانمارك ، ط1 ، تر: صلاح نيازي (سورية : دمشق ، دار المدى للثقافة والنشر ،2008)،

تحليل المسرحية :-

تكمن أهمية مسرحية هاملت في كثرة الدراسات والتعليقات النقدية التي تناولت هذه المسرحية ، فضلاً عن المقدرة التأليفيه التي امتاز بها شكسبير عن باقي مسرحياته ، فكانت هذه المسرحية معجماً للكثير من المصطلحات والأقاويل المكنونة او المنطوقة على لسان أصحابها ، لتجد هذه المسرحية انعطافاً أخر بعيداً عن بوصفها دراما مسرحية ، فهي دراما حية بجوهرها ومادتها ، تشعرنا ونحن نطلع عليها أحقيتها في الدراسة والبحث على مدى العصور السابقة حتى وقتنا هذا .

اتسمت هذه المسرحية بغزارة شخصياتها المتنوعة والمختلفة من حيث الصراع او الهدف الذي ارتسم عليها منذ بداية أحداثها وهذا الأمر انعكس على مجمل بقية الأحداث ، حيث أبدع شكسبير في هذه المسرحية في بيان أمر مهم وهو أظهار الجوانب السيكولوجية الدفينة في دواخل الشخصية المسرحية نفسها ومن ثم أبرازها على موجودها المحسوس لتجد امامها تقولبات وانعكاسات خالفت او تطابقت مع أهدافها ومن ثم ارتسمت هذه المسرحية على جوانب جمالية اندثرت في بطون او خفايا النص .

أخذت الاسطورة الهاملتية عند شكسبير منعطفاً أخر في طبيعة التعامل معها فذلك الأمر ظهر جلياً من خلال المقدرة الشكسبيرية على إيجاد البني التحتية والجمالية لمعالجة موضوعة طرحت في حقب سابقة ، فما كان منه الا ان يجد بدائل جديدة يطرحها بشكل مغاير ، ففيزيولوجيا التراجيدية الهاملتية عند شكسبير اكتسبت صفة اللا معقولية القائمة على الافتراضية ، فأبطالها ينخرطون في أفعالها وهم يتقلدون الأخلاقية المزيفة لتحقيق أهدافهم وفي الوقت نفسه يخمدون هذه الافتراضية او يخفونها بالعقلانية المهشمة او المندثرة في بطون الحدث الذي يتواجدون به فهم بذلك ينحدرون بأفعالهم غير واضعين في تصوراتهم تلك المحفوفات الخارجية المحاكة ضدهم سواءً من ناحية هاملت ام الشخصيات المضادة ، فشكسبير لجأ الى أيجاد العلاقة التباينية بين عامة الشخصيات ، فكانت عرضة للكثير من التضاربات الاحترازية ولاسيما أنها سعت منذ البداية الى امتلاك مبدئها الذاتي الانفرادي في تبني سلوكياتها الظاهرية أو الداخلية فكانت واضحة و مكرسة من خلال منولوجاتها الداخلية التي أقحمت بصورة واضحة ضمن الحدث ، فالازدواجية في الشخصية التراجيدية عند شكسبير (هاملت – الملك – الملكة – بولونيوس) نابعة من التناقض في طبائع الشخصيات ولاسيما أن بعض الشخصيات التي اختارها شكسبير لا تتناسب مع سير الحدث او نموه بل القصد منها تبرير أفعال الشخصيات الرئيسة او إيجاد الوسيلة المساعدة لتبرئة أفعالها في ظل انعكاسها مع أفعال الشخصيات الأخرى .

فرضت مورفولوجية الحكاية الهاملتية على شكسبير التعامل مع الحدث بصيغ وأساليب تتفق مع الفكرة المطروحة لطبيعة القصة فاتبع خططاً وأساليب تنطلق نحو مفهوم حيادي للبحث عن إجابات شاملة للتغيرات كافة التي رسمها عن القصة الحقيقية ، ولعل الازدواجية التي سعى إليها بين الفكرة والموضوع كجريان واضح للفعل في مستويين الأول طلب الثأر والانتقام والثاني تمثل في كيفية التعامل

مع خصوصية الفكرة ، وكان فعل التنكر بالجنون عند هاملت منطلقاً لإعطاء الحدث المسرحي صفة التناقض بين الشخصيات ومن ثم رسم المنهج السيكولوجي لجميع الشخصيات وفق أسس جمالية تسير بالحدث نحو الحل المناسب .

ربط شكسبير في ماكبث حتمية القدر بواقع افعال الانسان مثلما ربط في هاملت حتمية الموت المتمثلة (شبح الملك) بحتمية الحياة المتمثلة بهاملت ، فكان الشبح وظهوره المتكرر في المسرحية هو الخط الأساسي والفعال لنمو الحدث في ظل انعكاسات تبريرية لظهور الشبح وفق ادراكات استطاع من خلالها شكسبير ايجاد الحلول والمبررات لظهوره أمام شخصية دون الأخرى فالزمن الغيبي في هاملت ارتبط بالزمن الوجودي لا دراك حتمية مقتل الملك وبهذا فأن مسرحية هاملت اصطدم فيها عالمان (عالم الموت وعالم الحياة) لتبدأ بها المسرحية بظهور الشبح ولتنتهي المسرحية بموت الجميع وهذان العالمان خرجا عن مجراهما سواءً في الزمان ام المكان ليرتسم اللحظة المصيرية التي انطلقت قبل بداية المسرحية وقبل نهاية المسرحية لتعلن وجوب تنفيذ الزمن الغيبي لادراك وضع جميع الشخصيات .

امتلكت مسرحية هاملت مقوماتها البنائية كافة من خلال شخصية هاملت التي تمثلت في طابع عميق جديد تماماً وقوي بشكل غير معقول ، فالحدث في هاملت غير متشابك بل أن شكسبير لجأ الى ايجاد نمو الطابع المتبدل والمتغير بين الشخصيات ، ولعل فعل التنكر وجنون هاملت اخذ الحصة الاكبر في التنوع والاختلاف لاسيما ما يوجهها من شخصيات انغمست في العديد من المفارقات الدرامية .

أن خصوصية الظاهرة المسرحية منذ القدم تجلت في عملية المزاوجة في التثليب البنائي في عملية الوحدة والجمع بين (الحبكة –الشخصية- الفكرة) لإيجاد الصفة الجمالية لخصوصية الحدث المطروح فكان ذلك الأمر صدى تعريفاً متواجداً في هذه المسرحية ، فسعى منذ انطلاقة الحدث ، في صناعة خط بنائي متغير ومتبدل للحدث من خلال ما تفعله الشخصيات في ظل تمحورها ونموها ضمن إحداثيات الحدث الدرامي ، ومن ثم اكتسبت تلك الشخصيات صفة التجدد في بناء افعالها لاسيما وإنها انخرطت في بعض الاحيان في مسلمات خططها وهي لا تدرك طبيعة هذا الفعل وإنها مدركة له فكانت هذه الشخصيات تتقلد في بعض الاحيان سلوكياتها من مغزى انحيازي للبدء بعملية التأقلم مع موجودها الخارجي ولاسيما ان جميع الشخصيات المحيطة بها عاشت افعالها الضدية اما سعيا وراء اهدافها او من اجل مساعدة شخصيات أخرى .

إن من أهم مميزات المسرحية الناجحة هو مقدرتها على صناعة صراع حي ومتكامل بين الشخصيات من اجل إبقاء تلك الشخصيات ضمن نطاق زمني ومكاني في الكثير من الاحيان ضيق او واسع فمسرحية (هاملت) اكتسبت رونقها المأساوي في ظل مقدرة شكسبير على التيقن في توظيف وحدتي الزمان والمكان وفق أسس درامية اختلفت وتنوعت حسب طبيعة الشخصيات المنخرطة فيه ، فكانت هذه المسرحية انعكاساً واضحاً لهذه المقدرة ، فالحدث الأصلي والمهم في المسرحية جرى في

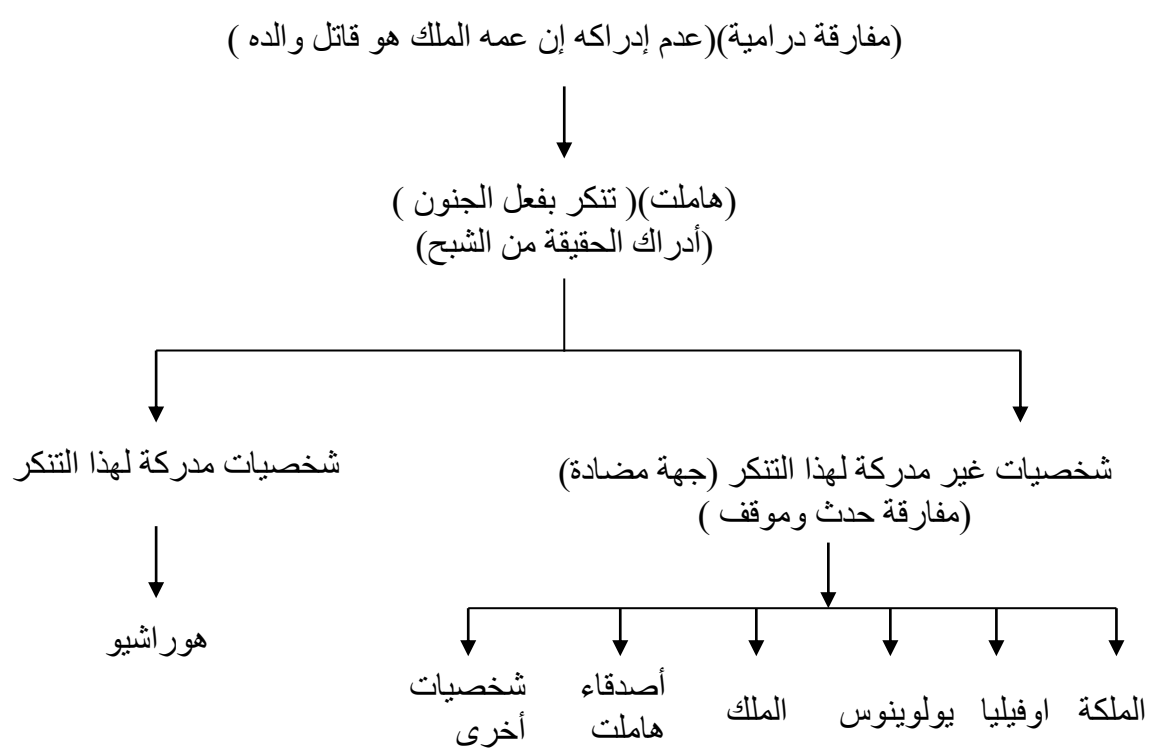
القصر من حيث ظهور الشبح وموت الجميع ، وهذا المكان (القصر) عاش فيه هاملت متقلداً فعله التنكري بالجنون فكانت صراعاته الداخلية والخارجية متقولبة مع طبيعة هذا المكان .

ارتسم فعل التنكر في هذه المسرحية ببراهين درامية تجعل من تلك الشخصيات تتقلد هذا الفعل وهي تضع في تصوراتها انعكاسات هذا الفعل الخطير ، فكانت تلك الشخصيات متسمة بالذكاء الحاذق المتجاوب مع طبيعة الفعل المقام من جهة وماهية الشخصيات المضادة لذلك الفعل وان أهم ما يميز هذا الفعل هو في تقلده من قبل الشخصيات الرئيسة التي تحتل مكانة مرموقة ضمن المجتمع ، فكان هنالك تنكر (هاملت) المعنوي بفعل الجنون ، والتنكر المعنوي بالفعل والقناع المصطنع والكلام الكاذب الذي ارتسم على (الملك) ، وهنالك التنكر بالتخفي من قبل بولونيوس ، لكن يبقى تنكر هاملت هو المسيطر على الجو العام للمسرحية ، ولاسيما ان تنكر الشخصيات الاخرى انحدر من هذا التنكر نتيجة الصراع المتباين بين الشخصيات .

اكتسب فعل التنكر صفة الاستمرارية منذ بداية الحدث وحتى النهاية ، فكان هذا الفعل ولاسيما تنكر الجنون عند (هاملت) متغيراً ومتبدلاً حسب طبيعة الموقف الذي تنخرط فيه الشخصية المتنكرة او طبيعة الشخصيات المضادة او الهدف من التنكر ضمن الموقف الواحد .

لكن يبقى السؤال ، هل إن (هاملت) يتظاهر او يتصنع الجنون ام انه مجنون فعلاً ، فالازدواجية في شخصية البطل التراجيدي ، ينبعان من نفس السؤال لادراك ماهية او حقيقة افعال ذلك البطل في ظل تنبيه هذا النوع من الأفعال ، وهذا ما سعى الباحث تتبعه من خلال القراءة الاتية للمسرحية :-

1- الخط العام لفعل التنكر في المسرحية :-



2- جمالية رسم فعل التنكر

أ- الفصل الأول :-

1- ظهور الشبح وبناء الدافع الشخصي لدى هاملت (تنكر بالجنون)

أن فعل التنكر (تنكر الجنون عند هاملت) في هذه المسرحية اخذ منحى توضيحياً على خلاف المسرحيات السابقة ، بوصفه منطلقاً أساسياً لبيان حتمية العلاقة بين الشخصية المتنكرة في مواجهة الشخصيات الاخرى والسبب يرجع الى تقلده من قبل شخصية انفرادية ارتسمت من خلاله جملة من المفارقات ، وكانت المفارقة الدرامية هي الأساس لبيان تأثير فعل التنكر ولاسيما الشخصية المتنكرة ، اما الشخصيات الاخرى فكانت مفارقة الحدث والموقف هي الأبرز في مواجهة انعكاس فعل التنكر على صورها وبنائها داخل الحدث ، فالمفارقة الدرامية تمثلت في عدم إدراك الشخصيات إن الملك (والد هاملت) قتل على يد أخيه ولاسيما أن اغلب هذه الشخصيات ومنها المقربة (هاملت والملكة) لا تعلم هذا الأمر ، أما مفارقة الحدث فقد تمثلت بما أنتجه تنكر (هاملت) تجاه الشخصيات الاخرى ، وبهذا كان للمفارقة الدور الهام والبارز في زيادة قوة فعل التنكر وتأثيره ، بوصفه قائماً على التنكر المعنوي الصعب الكشف أمام الشخصيات الأخرى .

إن حتمية الحدث الدرامي فرضت على الشخصيات الاخرى إن تنخرط في الحدث التنكري الذي امتد منذ بداية المسرحية حتى نهايتها ليجعل منها شخصيات تتسم بالذكاء والضعف في مواجهة هذه الأفعال ، لاسيما إن هاملت انغمس في تنكره بصورة غير قابلة للجدل او الشك مستمداً من حياته الماضية التي كانت في الكثير من الاحيان انعزالية سبيلاً واضحاً لبناء هذا الفعل وفق خطط مدروسة مكنت الشخصية المتنكرة من مجاراة واقعها الخارجي بعد أن أصبح أصدقاء الماضي من المقربين لعمه (الملك الحالي).

اختلف شكسبير في هذه المسرحية في جعل المواجهة الحتمية بين الشبح والشخصية الرئيسة (هاملت) في بداية المسرحية ، بل جعل من ظهور الشبح أداة استردا دية او استرجاعية لبناء هذا الظهور تجاه شخصيات اخرى تكون مقربة من هاملت ، وهذه الشخصيات كان لها الدور المهم والمساند لهاملت في باقي اجزاء المسرحية ، فحتمية الموت (ظهور الشبح) في بداية المسرحية انعكس بظلاله على عنصر التقويم والإيهام في ايجاد العلاقة الظاهرية لتمحورها وانحدارها في ضروريات الحقيقة الموجودة التي يؤمن بها الانسان ، وهنا يبدأ الفصل الأول بالتقاء الشبح بأعز أصدقاء هاملت وهو (هوراشيو) لينطلق من خلالها الحدث المسرحي :-

هوراشيو : دعنا ننهي خفارتنا ، ونصيحتي ان نبلغ الشاب هاملت بما رأيناه الليلة واقسم ان هذا الشبح الأخرس معنا سيتكلم معه هل توافقان على اطلاعه على الأمر .

مارسيلوس : لنقم بذلك ، رجاءً، واعرف هذا الصباح أين نجده بلا عناء . ص65

يندفع الاثنان نحو (هاملت) وهما مدركان ان ظهوره لا يخلى من حقيقة إجرامية أحلت بوالد هاملت وهما في الوقت نفسه غير مدركين لسبب ظهوره في ذلك الزمان والمكان ، وكأن حتمية الموت الغيبي انساقت وراء ملذاته التخوفية في أدراك ماهية الغموض الساكن وراء موت الملك وبذلك فأن تلك الشخصيات عاشت المفارقة الدرامية في لحظة ظهور الشبح وفي تباين وجهتي النظر المختلفة في سبب الظهور فما كان منهما الا الذهاب الى هاملت لإخباره حقيقة الظهور ، حيث امتلك (هاملت) هواجس داخلية كامنة غير مدركة من قبل الجميع فكانت المنولوجات الانفرادية وسيلة لكشف حقيقة موت والده ومن ثم زواج أمه من عمه الملك :-

هاملت :آه يا رب حتى الوحش القاصر عن العقل يستطيع ان يطيل حداده – تزوجت من عمي شقيق والدي ولكنه لا يشبهه أكثر مما أشبه أنا هرقل وفي خلال شهر تزوجت قبل ان تزول – الدموع الملحية الزائفة . ص73.

وبهذا يجد هاملت المنفذ الضوئي لكسر تلك الشكوك ولو لمدة قصيرة عند ما يأتي أصدقاؤه ليخبروه بحقيقة ظهور شبح والده :-

هاملت :كان رجلاً شهماً ، كاملاً في كل شيء لن أرى له مثيلاً مرة ثانية .

هوراشيو : يا سيدي اللورد أظن أنني رأيته البارحة.

هاملت :رأيت ؟ من؟

هوراشيو : يا سيدي اللورد ،الملك والدك . ص75.

لكن هذا لا يمنع ان تكون المفارقة الدرامية منعكسة على شخصية هاملت والتي سرعان ما تبتدئ في لحظة معرفته بظهور الشبح ، وهاهو يناجي نفسه :-

هاملت : شبح والدي – مسلح : ليست الأمور على ما يرام اشك بجريمة ... ليت تأتي الليلة والى ان تأتي ، اهدئي يا روحي الأفعال الشنيعة ستنكشف . ص78

يبدأ نمو النزعة الفردية الانطوائية عند (هاملت) في هذه اللحظة من اجل التخطيط ، أولاً الالتقاء بالشبح لمعرفة سبب ظهوره ، وثانياً أعداد الخطط المستقبلية لما يريده الشبح كالأتي :-

أ- التقاء الشبح بهاملت

يتبدى الشك والغموض في سكون الليل المظلم معلناً ظهور الشبح في أروقة جدران القصر المتلبد بالمخاوف ، ليجد هاملت ضالته النفسية الغريزية التي تتبناه في ظل صراعات داخلية وأخرى خارجية ، لتجعل منه إمام حقيقة واضحة منكسرة على جملة من الخواطر التوليدية بين الأب والابن :-

هاملت : لماذا ، ما وجه الخوف ؟ لا اعتبر حياتي تعدل خردله إما عن روحي ، فما الذي يمكن ان يفعل بها ، مادامت لا تموت مثله يومئ لي بالذهاب معه ثانية ، سأتبعه. ص89

يلتقي (هاملت) بالشبح ، ليلجأ شكسبير الى بناء أدق لخيوط اللعبة الدرامية ، بأن يجعل من اللقاء

منفرداً وبذلك فهو يسعى منذ البداية الى جعل لغز الجريمة مكنوناً داخل هاملت نفسه دون الشخصيات الاخرى ، فشخصية هاملت ارتسمت منذ البداية على صور نفسية وأخرى انعزالية من اجل زيادة قوة تأثير الجريمة على نفسية هاملت ومن ثم انعكس ذلك الأمر على علاقته بالمحسوس الخارجي وهنا في لحظة الالتقاء (يصطدم هاملت بخطين تمثل الأول بادراك حقيقة الجريمة والثانية الصورة المنعكسة عن صورة أبيه الحسنة وما يعيشه من عذاب) وهذا الأمر نقل على لسان الشبح وكأن شكسبير أراد بيان الصورة الأخرى لشكلية الصورة الدفينة لأعماله في ذلك الوقت :-

الشبح : ان شبح والدك كُتب علي الطواف طيلة الليل لزمنٍ معلوم ، اما في النهار فمقيد بلا قوت وأنا وسط النيران الى ان تحترق الذنوب التي اقترفتها في هذه الحياة الفانية . ص92-93

ارتسم البناء الدرامي لمشهد اللقاء وفق إحداثيات تمركزت على خلفية اللحظة الماضية والحاضرة وكأن شكسبير أراد بيان حتمية العلاقة الأبوية المندثرة في ذلك الوقت ، فكان الصراع الدرامي متنامياً ضمن حدود اجتماعية ارتبطت بصورة واضحة بحتمية الموت المتمثلة بالشبح وبحتمية الواقع المادي المتمثل بهاملت ، فكان اللقاء بين الشخصيتين فيه نوع من الحذر لادراك هدف كل منهما تجاه الأخـــــر ولاسيما بعد أخبار الشبح لهاملت حقيقة الجريمة :-

الشبح : على هونك ، أظن إنني أشم نسيم الصباح ، سأكون وجيزاً كنت نائماً في بستاني كما هي عادتي دائما كل عصر في تلك الساعة الخالية من التوجس تسلل عمك وصب سم خشب الأبنوس الأسود المقطر في صماغي إذني وعلى الفور توهج كل جسدي الناعم. ص95.

وتنطلق الصراعات الداخلية لدى هاملت في تنفيذ خطة الانتقام :-

هاملت : الى هنا ، اقسما كما في المرة السابقة لن نبوح ، أعانكما على ذلك الرب فأنني مهما مثلت الجنون فكراً وتصرفاً من الآن فصاعداً حينما أظن انه من المناسب ان أتظاهر بغرابة الأطوار وترياني في وقت كهذا فلا تشبكا أيديكما هماً ولا تهزاّ رأسيكما . ص100

يضع هاملت هذه الخطة أمام صديقه هوراشيو وهو ان يتظاهر بالجنون أمام الجميع من اجل كسب الوقت الكافي لادراك او معرفة خيوط الجريمة ومن ثم الانتقام ، وهو بذلك يسعى الى النفاذ نحو ابعد نقطة للدلالة على طبيعة الجريمة ، لكن تنكره بفعل الجنون يكون معروفاً أمام شخصية اخرى تكون مساعدة، وهذا التنكر اكتسب قوته التأثيرية بوصفه تنكراً معنوياً صعب الكشف عنه أمام الشخصيات المضادة مما يعطي الموقف التنكري الصفة الجمالية المجردة التي تظهر المفارقة وبأنواعها كافة ولاسيما ان شخصية هاملت و هوراشيو عاشت المفارقة الدرامية التي دفعت بالحدث الدرامي الى الكشف عن الجريمة أمام تلك الشخصيتين .

فتنكر هاملت بفعل الجنون يتمثل باللوحة الغامضة التي تخفي خلفها الكثير من الدلالات الايقونيه الغامضة التي يحاول من خلالها القارئ تتبع تلك الألغاز وحلها وفق نظرته الشخصية الفاحصة .

ان الدافع الأول من تنكر هاملت بفعل الجنون اكتسب صفته الشخصية في طلب الثأر والانتقام داخل العائلة المالكة لكن هاملت لا يسعى في بادئ الأمر الى قتل الملك وهنا ينطبق محور المسرحية القائم على عدم الإرادة والقوة في تنفيذ الانتقام ، بل يسعى الى فضح الملك ، ومن ثم يبرهن ذنبه أمام الجميع ومن ثم عقابه ولعل التباطؤ من جانب هاملت في تنفيذ الانتقام ومن ثم لجوءه الى فعل الجنون الذي استمر طول فصول المسرحية الأربعة منصب من مقدرة شكسبير على إضفاء جمالية على الحدث لإيجاد الصراع المحتدم بين الشخصيات ، فلو كان هاملت غير متنكر بفعل الجنون وانه امتلك العزيمة والمقدرة القوية في قتل الملك بعد معرفته بالحقيقة ، لانتهى الحدث بفصله الأول وفقدت المسرحية رونقها المأساوي والجمالي.

لا يمكن الأخذ في البدايات الأولى لفعل التنكر عند هاملت بطبيعة هذا الفعل بوصفه تمركز حول مفهوم أحادي متقلد من شخصية واحدة تسعى وراء الانتقام لا تملك القوة والعزيمة في تنفيذه ولعل هاملت في طبيعته السيكولوجية هو إنسان متقلب ومتردد ، فهو لجأ الى فعل الجنون من اجل كسب الوقت ولإخفاء جميع الألغاز النفسية والانتقامية .

2- التنكر المعنوي من قبل عم هاملت (بالقناع المصطنع بالكلام الكاذب) :-

تتناظر شخصية الملك (عم هاملت) مع شخصية هاملت في إنها عاشت عالماً منعزلاً ، عالماً انفرد بالجريمة البشعة تجاه اقرب الناس اليه ، فهذه الشخصية تمرست على اتخاذ القرارات الصعبة وهي تمتلك القوة والعزيمة دون تردد او تباطؤ على عكس هاملت ، فما كان من الملك الا ان قام ببناء عالمه الداخلي والخارجي وفق آلية محكمة لا تثير الشك من اقرب الناس اليه ، ومن ثم فأنه أخذ على عاتقه مسؤولية أفعاله تجاه الشخصيات الاخرى ، فأتخذ التنكر المعنوي كأداة او وسيلة لمجارة ذلك الواقع ، لكن هذا لا يمنع من ان هذه الشخصية عاشت جملة من المفارقات ولاسيما مفارقة الحدث الأصلي وهو إدراكها إن هاملت أصيب الجنون .

اتخذت شخصية الملك من فعلها التنكري ولاسيما القناع المصطنع والكلام الكاذب سبيلاً لإيهام اقرب الشخصيات اليه ومنها الملكة وهاملت ، وبذلك أدراك خطورة هاملت من جهة و إيهام الملكة بالحب الذي يكنه لهاملت :-

الملك : ان في طبيعتك شيئاً عذباً وجديراً بالثناء يا هاملت فتقوم بفروض الحداد على والدك لكن عليك ان تعرف ان أباك فقد أباه وذاك الأب فقد ، فقد أباه . ص70

استطاع شكسبير بناء شخصية متغيرة في ذاتها وفي تأقلمها مع محيطها الخارجي ، فالملك لا يحب الملكة ولا يكن المودة لهاملت وإنما تقيد بواجب المحافظة على العائلة ومن ثم فهو لا يعير كل اهتماماته للشخصيات الاخرى وإنما همه الوحيد هو المحافظة على العرش الملكي فهو شخصية اختلفت ونمت في ظروف الجريمة يصارع ألمه الداخلية لتتقولب في داخله وتنعكس بصورة مغايرة تجاه

المحسوس الخارجي الذي بدأ واضحاً في فعله التنكري ، لذا يمكن القول ان فعل التنكر المعنوي الذي تقلده كان مفروضاً على طبيعته السيكولوجية أي بمعنى أدق (مفروضاً بصورة إرادية) وهذا ما جعل الشخصية تعيش فعلها التنكري وهي غير مدركة لما يحاك ضدها .

ارتسم الحدث الهاملتي وفق عالمين قاما على التنكر ، الأول تمثل بفعل الجنون عند هاملت والثاني تمثل بفعل التنكر المعنوي عند عمه ، على الرغم من التضاد والتباين بين الشخصيات لكشف تنكر كل واحد تجاه الآخر ، فالمفارقة الدرامية ارتسمت على الشخصيات لتدفعهم الى تقلد كل منهما فعله التنكري ، فشكسبير رسم في البداية التنكر المعنوي عند الملك ، لكنه وجد المعادلة الدرامية بين الفعلين في لحظة كشف (هاملت) حقيقة الجريمة من الشبح ، وفي لحظة كسر المفارقة الدرامية في شخصية هاملت لترسم مفارقة الحدث عند جميع الشخصيات من خلال تنكر هاملت .

وجدت شخصية الملك الدافع المهم في تقلد فعلها التنكري ، كون جميع الشخصيات المحيطة به كانت تتودد اليه ولاسيما انه تزوج ام هاملت ، فالشخصيات التي خدمت والد هاملت في الماضي تعيش محاولة كسب رضا الملك الجديد ومن ثم يترك (هاملت) وحيداً .

2- الفصل الثاني :

يرتسم هذا الفصل على صيغ بنائية متنوعة لنمو الفعل الدرامي وسط تمظهرات وانعكاسات صور وأبنية الشخصيات في ظل صراعها في حيثيات الحدث المسرحي ، فلجأ شكسبير الى زيادة التوتر الذي اخذ بالتنامي في الفصل الأول مدركاً في الوقت نفسه أهمية المحافظة على نمو وتطور الصراع وفق آلية ينتهي محورها في الفصل الخامس ، فكانت وحدة الموضوع حائطاً لاستيعاب فكرة المسرحية فهي احتوت على الصراع الداخلي أكثر من الصراع الخارجي بين الشخصيات ، فما كان من شكسبير الا الاهتمام ببيان حتمية العلاقة المكنونة في دواخل الشخصيات وانعكاسها بصورة تلقائية على محيطها الخارجي ، ولهذا كانت الشخصيات في هذا الفصل تسعى الى اكتساب المعرفة الذاتية والشخصية في ظل ظروف تناسقت وانغمست في صور الشخصيات نفسها ، ولهذا كانت هذه الشخصيات على علم بأهدافها في ظل محيط يتقلد عديد من الأوجه ، فالتنكر ليس منحصرا على شخصية هاملت بل على اغلب الشخصيات الرئيسة ، وكان هذا الفعل على النحو الأتي:-

أ- التخطيط للتنكر المعنوي من قبل بولونيوس :-

برع شكسبير في تصوير هذه الشخصية من حيث دوافعها وأهدافها ، فكانت المصلحة او الهدف الشخصي صورة واضحة لتلك الشخصية تاركاً وراءه أخلاقيات الحقيقة الاجتماعية كافة التي تحيط به حتى وان كان أولاده ، فهذه الشخصية ارتسمت وفق صور مختلفة ومتنوعة تقولبت حسب الموقف الذي تنخرط به على الرغم من النوايا الحسنة التي تمتلكها في بعض الاحيان ، لكن هذا لا يمنع من اندراجها ضمن خطط بنائية امتدت منذ بداية الحدث وحتى مقتله .

وها هو (بولونيوس) يخطط مع خادمه (رينالدو) من اجل أدراك حقيقة وطبيعة سفر ابنه (لرتيس) وماهية العلاقات التي يقيمها في باريس :-

1- بولونيوس : استفسر لي أولا من هم الدانماركيون بباريس فحين تجد بهذه الطريقة الملتوية واستدراج التساؤل بأنهم يعرفون ابني ، ستقترب أكثر مما تتجه لك الأسئلة المباشرة تظاهر إن صح التعبير ان لك به معرفة بعيدة ، كأن تقول اعرف والده . ص113

2-" بولونيوس : البسه ما شئت من ملبوسات ملفقة – على الا تكون فاضحة قد تخزيه. ص114.

3- بولونيوس : توثق ان محاورتك مع الشخص الذي تجس نبضه بشأن الشاب الذي تلمح الى عيبه وكأن قد رأى الخطايا المذكورة أعلاه تنتهي على النحو التالي :-

طيب يا سيدي ، او شيء من هذا القبيل ، او يا صديقي او أيها الجنتلمان حسب التعبير او ما يضاف اليه من نعوت متداولة بين الأفراد وفي المجتمع. ص115.

كثيراً ما يلجأ شكسبير في هذه المسرحية الى تصوير احداث خارج الحدث الاصلي لكن هذا لا يمنع من كون هذا الاسلوب هو أساسي في نمو وتطوير الحدث المسرحي الذي انطوى على الكثير من التنوع والاختلاف ، ومن هذا المنطلق فأن بولونيوس فقد الثقة حتى بأقرب الناس اليه ، فهو يطلب من خادمه ان يذهب الى باريس من اجل التجسس على ابنه ، فهنا ينطلق (بولونيوس) بمقدرته الحذقه في تدريبه على كيفية استخدام تنكره المعنوي (بالكلام الكاذب) تجاه شخصيات تكون مقربة من ابنه (لرتيس) من اجل نقل صورة غير مشرفة عن ابنه ، ومن ثم أدراك هدف الشخصية المخططة لفعل التنكر وهو رجوع (لرتيس) الى الدانمارك .

افتقد هذا النوع من التنكر الى صفته الجمالية المتكاملة ، بوصفه افتقد الى الصراع الحي بين الشخصيات (الشخصية المتنكرة والشخصية المضادة) ، فشكسبير لم يصور التطبيق الفعلي لهذا الفعل وإنما اعتمد على الإشارة الى إعداد الخطة وبهذا يمكن القول إنها تنكر غير منطوي ضمن سياق الحدث وليس له الدور الأساسي والفعال في نموه ، وإنما شكسبير أراد بيان حتمية العلاقة الانفكاكية داخل عائلة هذه الشخصية ومن ثم بيان الجوانب السيكولوجية لهذه الشخصية من اجل توضيح ماهية وطابع (بولونيوس) التي اتخذت مبدأ الخصوصية العامة أي ايجاد المشاركة العامة ، لأنها شخصية مفككة في داخلها فلا تجد غير محسوسها الخارجي سبيلاً لإعادة هذا التفكيك ولاسيما إنها كانت مقربة من العائلة المالكة وهي تكن في داخلها أهداف تكون أعلى من مكانتها ولعل اهتمامه انصب على الإيقاع بهاملت ومن ثم كسب ود الملك .

2- انطلاق فعل التنكر عند هاملت

أ- التنكر المعنوي بفعل الجنون من قبل هاملت تجاه اوفيليا :-

ارتسمت العلاقة بين اوفيليا وهاملت على الكثير من الغموض فشكسبير برع بصورة واضحة في

بيان ماهية هذه العلاقة من اجل الغوص في ايجاد التقارب بين الشخصيتين ، لاسيما أنهما داخل الحدث بنيت علاقتهما على الانفصال الشبه جزئي فهاملت لم يتصل بهذه الشخصية الا وهو يدعي او يتظاهر بالجنون فشكسبير لم يعطنا صورة الحب الصادق بينهما ، ومن هذه العلاقة كانت اوفيليا منطلقاً لدى هاملت او الخيط الأول لكشف خيوط الجريمة ، وهاهي اوفيليا تخبر والدها بولونيوس :-

اوفيليا : بينما كنت أخيط في غرفتي الخاصة دخل اللورد هاملت وأزرار سترته مفتوحة كلها ما من قبعة على رأسه وجورباه ملطختان فالتتان فتهدلتا الى رسغي قدميه كأنما حلقتا قيد كان شاحبا بلون قميصه وركبتاه تصطكان ومع نظرة تثير الرثاء في تعبيرها كأنما فلت من الجحيم .

بولونيوس : أمجنون بحبك ؟ . ص116.

إن (اوفيليا) هي البداية الحقيقية او الدافع لانطلاق فعل التنكر عند هاملت فهو يستخدم دائماً تنكره بالجنون تجاهها وهذا الأمر أهم وأعمق من الحب نحوها او من حيث الأهمية فهو يتعامل مع نفسه بقرف تقريباً مثلما يتعامل مع المحسوس الخارجي وهو منقطع عن نفسه ذاتها كما يتعامل مع نفسه فهو يحاور (اوفيليا) على الرغم من تنكره بالجنون حديثاً وضعيفاً يوجد منه شيء مموه يعطي ويموه لكن تنكره بالجنون والقناع المصطنع واللغة أدوات مميزة ومهمة لدرجة عالية من الدقة والبناء ، لكن يبقى السؤال المهم ، لماذا لجأ شكسبير الى إعطاء البداية لفعل التنكر من هاملت تجاه اوفيليا ؟ ولماذا لم ينقل إلينا اللقاء الذي جرى بين هاملت و اوفيليا ؟

وللإجابة على ذلك السؤال ، يدفعنا القول الى المقدرة التألفية التي امتاز بها شكسبير في تحقيق الموازنة الدرامية بين ما يطرحه خارج الحدث وما يطرحه داخله ، فكان اللقاء تعبيراً واضحاً على لسان اوفيليا تجاه والدها بولونيوس عن قوة وتأثير تنكره هاملت بالجنون ، بذلك فأن هاملت سعى في هذا اللقاء الى نقل صورة واضحة عن التنكر بالجنون (حب اوفيليا) ومن ثم نقل هذه الصورة من قبل بولونيوس الى الملك والملكة ، فهنالك تخطيط مسبق من قبل هاملت لانطلاقه بفعله التنكري ضمن الموقف الذي ينتمي اليه ، وبذلك كان ذلك الموقف تأسيساً او منطلقاً لبيان ماهية وطبيعة فعل التنكر عند هاملت كون الشخصيات المضادة (اوفيليا – بولونيوس) عاشت مفارقتين الأولى (المفارقة الدرامية) عدم إدراكهما سبب تنكر هاملت ، والثانية مفارقة حدث عدم إدراكهما إن هاملت يتظاهر بالجنون .

ب- تهيئة الخطة من قبل الشخصيات المضادة لمعرفة حقيقة الجنون لدى هاملت .

بعد إدراك بولونيوس إن جنون هاملت مرتبط بحب ابنته اوفيليا ، يذهب الى الملك والملكة وهما غارقان في التفكير بمرض الجنون لدى هاملت ، فكانت هذه الشخصية انفراجاً واضحاً لديهما للتخفيف من مخاوفهما تجاه هاملت ، وهنا يبدأ بولونيوس :-

بولونيوس : إنني أظن قد وجدت سبب جنون هاملت الحقيقي ، وإلا فدماغي هذا لم يعد يتعقب رائحة شؤون البلاد. ص121

ولأجل كسب ود الملك والملكة ، فأن (بولونيوس) يسعى وراء مصلحته الشخصية ومن ثم ترتيب الأحداث وفق آلية (كسب الشيء حتى وان كان يضر بأقرب الناس إليك) ، فما كان منه الا ايجاد الوسيلة او الأداة لإقناعهما فكانت على النحو الاتي :-

1- أداة معنوية : متمثلة بمقدرة بولونيوس بالكلام المزخرف ، خاصة وان هذه الشخصية كانت مكشوفة الأفعال من قبل الملكة:-

بولونيوس : فاني سأوجز . ابنكم النبيل مجنون اسميه أنا مجنوناً ، لأننا إذا عرفنا الجنون الحقيقي فهل هو لاشيء أخر تقريباً سوى الجنون لكن دعكما عن هذا .

الملكة : معنى أكثر و تنميقات بلاغية اقل .

بولونيوس : يا سيدتي ، اقسم على أنني لا استعمل التنميق البلاغي. ص123.

3- أداة مادية:متمثلة بالرسالة التي يبعثها هاملت الى اوفيليا ليخبرها عن حبه الكبير لها وانه مجنون بها

بولونيوس : (يقرأ) الى المعبودة السماوية ومعبودة روحي يا اوفيليا يا أكثر النساء تجميلاً تعبير رديء.

الملكة : هل جاءت لها هذه الرسالة من هاملت. ص124

وبذلك يسعى بولونيوس الى إثبات ذلك الأمر من خلال طرح خطة جديدة لكشف حقيقة تنكر هاملت :-

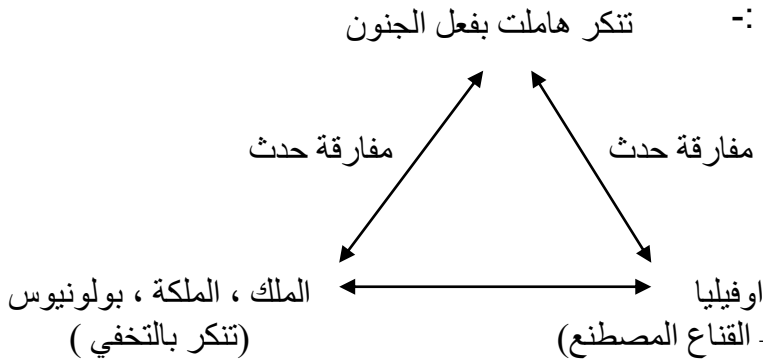
الملك : كيف لنا ان نختبر نظريتك أكثر ؟

بولونيوس : كما تعرف فأنه يمشي لعدة ساعات هنا في ردهة الانتظار.

الملكة : انه يفعل ذلك حقاً .

بولونيوس : في وقت كهذاسأهيئ ابنتي له لكننا ، أنتما وأنانراقب المقابلة من وراء ستارة . ص127

يسعى شكسبير الى ايجاد الازدواجية ليس في الشخصية المتنكرة ذاتها بل وفي فعل التنكر وكما هو موضح في الشكل التالي :-



وبذلك فأن هذه الخطة تضع الجميع منخرطين في فعلهم التنكري دون ان يدركوا حقيقة الجهة المضادة لهم ، فهاملت متمثل بفعله التنكري ولا يهمه شيئاً فهو يعيش أمام الشخصيات الاخرى مفارقة حدث بوصفه يدرك طبيعة الشخصيات التي أمامه ويعرف أهدافها ، أما الشخصيات المضادة فكانت تدرك ماهية الخطط التي تسعى وراءها لكنها لا تدرك طبيعة هاملت التنكرية .

ج- تنكر هاملت تجاه بولونيوس

من هنا ينطلق هاملت بفعله التنكري المعاش ضمن الحدث ، فما كان منه الا ايجاد وسائل وأساليب جديدة تزيد من قوة فعل التنكر وتأثيره لديه ومن ثم عدم كشفه أمام الجميع ، فكلمات الجنون لدى هاملت تمثل البرهان الأقوى للإرادة ، غير ان هذا التنكر واجه الكثير من الصعوبات ولاسيما إدراك هاملت للصور الخارجية المتشابكة أمامه ، فكانت صورة بولونيوس إحدى العقبات المهمة التي واجهته فما كان من اللغة المتنكرة التي تجري على لسان هاملت الا سبيلاً لمعرفة أهداف هذا النوع من الشخصيات ، وها هو هاملت يحاور بولونيوس :-

هاملت : تقولات يا سيدي – لان هذا الشرير الهجاء يقول : ان لكبار السن لحي بيضاء
وان وجوههم متغضنة وان عيونهم تفرز صمغاً اصفراً ثخيناً فأنني مع ذلك
اعتقد انه ليس من الصدق تدوينها بتلك الصورة الصادقة بقسوة .

بولونيوس : (جانبا) ولوان هذا جنون الا إن فيه نظاماً . ص129.

لعبت المفارقة اللفظية دوراً مهماً في تأكيد فعل التنكر ، بوصف هذا التنكر قائماً على الكلام او اللغة حيث أدى ذلك الموقف الى الانهماك في تضارب افعال التنكر من قبل الشخصيات وكذلك ما أنتجه من مفارقات ولاسيما ان فعل التنكر والمفارقة حدثا في إن واحد ، والمخطط الاتي يوضح ذلك الأمر:-

بولونيوس ← تنكر معنوي (القناع المصطنع +الكلام الكاذب) ← مفارقة لفظية ← تنكر بفعل الجنون ← اللغة المكنونة ← هاملت

أن أهم ما يميز هذا الموقف هو الصورة المجردة المنعكسة من قبل فعل التنكر ، لاسيما اللغة المتنكرة التي استخدمها هاملت لأدراك نوايا بولونيوس تجاهه ، فكان التناقض بين الشخصيات واضحاً على الرغم من المقدرة التي امتاز بها بولونيوس في الانخراط في مثل تلك المواقف وبهذا كانت ردة الفعل قوية بين الجانبين من اجل بيان ما يكنه هاملت تجاه بولونيوس فشكسبير ابرز الجوانب السيكولوجية في ذلك الموقف ليبني من خلالها جمالية الموقف التنكري وفق نمو وتطور الشخصيات .

د- الأعداد لكشف الجريمة من قبل هاملت من خلال أسلوب (مسرحية داخل مسرحية)

بعد رجوع أصدقاء هاملت (روزنكرانتز وغيلد نستيرن) العائدين من النرويج وبعد استقبالهم من قبل الملك والملكة وهما يحملان أنباء عن تضامن ملك النرويج مع مملكة الدانمارك يطلب منهما الملك ان يقدما له خدمة تتضمن كشف حقيقة تنكر هاملت بالجنون و بقاءهم في المملكة لمدة وجيزة من الزمن وهم ينعمون بكرم الضيافة فما كان منهم الا قبول العرض ،عاشت شخصيتا (روزنكرانتز وغيلد نستيرن على غرار الشخصيات الأخرى المفارقة الدرامية وهما غير مدركين لماهية شخصية الملك وكيف قتل أخاه ، بهذا يلتقي الاثنان بهاملت وهما مدركان أن صديقهم مصاب بمرض الجنون :-

هاملت : إذن فقيام الساعة قريب ، لكن أخبارك ليست موثوقة دعني اسأل

سؤالاً أكثر تحديداً ما الذي قمتما به أيها الصديقان الطيبان بحيث تستحقان حتى ترسلكما ربة الحظ الى السجن هنا. ص131

ينمو لدى هاملت في الوقت ذاته اتجاهاً معاكساً يضمن عدم الثقة بما يواجه من مخاطر تحيق به فما كان منه إلا اللجوء الى أداة مساعدة لمواجهة تلك التحديات ، فالعلاقة الحتمية بين الثلاثة انصبت على مصالح شخصية وأخرى ذاتية حاولت الغوص في مكنونات أطرها الاجتماعية القائمة على أواصر الصداقة على الرغم من بعد المسافة الجغرافية بين الطرفين ، وبذلك اكسب شكسبير صفة عدم الاستقرار للمكان الذي ينتميان اليه فها هو هاملت يعطي ثقته بالصديقين ليكشف جزاءاً بسيطاً من تنكره لإدراك حقيقة ونوايا أصدقائه :-

1- هاملت : أي شيء ، لكن رأساً ، لقد أرسل في طلبكما وثمة نوع من الاعتراف في نظراتكم التي لم تتقن كرامتكما بما فيه الكفاية دور إخفائها ، اعرف إن الملك والملكة الطيبين قد دعياكما .

2- هاملت : هذا ما يجب إن تخبراني به ، دعني أسألكما بحقوق زمالتنا بانسجام شبابنا ورباط الحب المرعي بيننا وبحق أي شيء اعز يمكن أن يفكر فيه متكلم أفضل مني كونا مستقيمين وصريحين معي هل أرسل في طلبكما أم لا . ص133

ان الموقف الحالي على خلاف الموقف السابق الذي انبرى على الكثير من الغموض في التصارع بين الشخصيات الثلاثة ، فالصراع هنا واضح لكن الاختلاف يكمن في الطبيعة التناقضية لأدراك كل الشخصيات وما تخفيه الواحدة تجاه الأخرى من أهداف نتيجة الثقة الماضية فيتولد لدى هاملت نوع من التردد في كشف التنكر أمام هؤلاء تاركاً الوقت اللاحق لكشف نواياهم ، وهو يتنكر باللغة المزخرفة لتأكيد انه أصيب بمرض نفسي أدى به الى الهلوسة في بعض الأوقات :-

هاملت : سأخبركما لماذا حتى يكون تنبؤي سابقاً لإفشائكما وتبقى علاقة الثقة بينكما وبين الملك والملكة على حالها ولأتسقط منها ريشة واحدة لقد فقدت مؤخراً ولا ادري لماذا كل مرحي وتخليت عن التمارين الرياضية الاعتيادية وإنني كئيب حداً حتى تبدو لي الأرض وهي الهيكل المنسق نتوءاً جبلياً عظيماً . ص133

ارتسمت الجهة المضادة لهاملت وفق صيغ ومظاهر حيث كانت غريبة او صعبة الفهم عليه بوصفها تحمل صفة الازدواجية في الشكل والطبيعة والهدف ، وبذلك كان هاملت يدرك هذا التنوع والاختلاف فأخذ يتأقلم مع هذه الشخصيات وهو يأمل أن يجد من يساعده في كشف الجريمة ، فكان الخيط الأول هو مجموعة من الممثلين الذين حضروا الى القصر منتقلين من النرويج ، فهاملت وجد ضالته الترويحية والثأرية في الوقت نفسه في فهم الخطة المزعم تنفيذها لكشف خيوط الجريمة :-

هاملت :سأجعل هؤلاء الممثلين يؤدون شيئاً شبيهاً بمقتل أبي أمام عمي ، سأراقب ملامحه ،

سأسبره حتى الصميم فاذا جفل بتألم ، عرفت كيف اسلك معه ، قد يكون الشبح الذي رأيته شيطاناً ، وللشيطان قدرة على أن يتخذ شكلاً مريحاً ،....، لابد لي من أسباب أكثر اقناعاً من قصة الشبح في المسرحية سأكتشف خبر الملك. ص147

يبدأ التخطيط المسبق والدقيق من قبل هاملت ليضع حداً لشكوكه تجاه عمه الملك كذلك الملكة على أساس انحيازي ارتسم على مبدأ التهكمية تجاه الأمور المضادة لأفعاله، وبهذا كان هذا الأسلوب موظفاً من قبل شكسبير لمقدرته على التعامل مع الحدث في ظل أفعال قامت وانغلقت على حتمية تحقيق فعل التنكر في ظل فعل تنكر أخر ، وكان هذا الأسلوب ممهداً لإيجاد البذرة الأولى لكشف الجريمة المنغمسة في كينونة الشخصيات التي نمت في ظل جرائمها .

الفصل الثالث :-

تنطلق في هذا الفصل الخطوط العريضة لعملية تبني الشخصيات لأفعالها التي خططت لهـــا منذ انطلاق الحدث ، فهذه الشخصيات مستمرة في أفعالها و لا تزال تدرك او لا تدرك خطورة الموقف الذي انتمت اليه، حيث أنها امتلكت مقوماتها التكوينية كافة في ظل ظروف سواءً كانت واضحة ام غير مناطة في المفهوم الإنساني او الحياتي ، فأخذت على عاتقها مسؤولية أفعالها تجاه الشخصيات الأخرى ، وبهذا فأنها سعت وبصورة مختلفة الى امتلاك حاجاتها السيكولوجية فكان فعل التنكر وسيلة لتنفيذ مقاصدها .

كان هذا الفصل محطة او نقطة لتمركز أفعالها داخل دوائر انغمست على شاكلة الحدث المطروح في ظل ظروف اعتباطية عبرت عن التكتلات النفسية لهذه الشخصيات ، وكان على الشاكلة الاتية :-

1- توسع دائرة الجهة المضادة لفعل التنكر عند هاملت :-

يبقى الملك صريعاً لمخاوفه من محيطه الخارجي ولاسيما هاملت ، ولاسيما بعد اتساع العطف الخارجي تجاه حالة هاملت فما كان منه الا البحث عن أشخاص يكونون على مقربة منه ومن ثم معرفة طبائعه ، فكان أصدقاؤه أداة ملموسة في تبني سلوك الملك تجاه هاملت ، فهاملت عارفاً ًبنوايا هؤلاء ، بصورة غير متكاملة ، الا انه يريد الدليل الواضح لتبني سلوك مغاير ، لذا انصاع وراء رغبات هؤلاء بصورة إرادية تاركاً خلفه العلاقات الماضية التي تربطه بهم ، فهاملت سعى منذ التقائه بـ (روزنكرانتز وغليدنستيرن) الى نقل صورة الرجل المنهار الذي أصيب بمرض نفسي الى الملك ومن ثم كسب الوقت في تنفيذ الانتقام وإيجاد الفرصة المناسبة ، وها هو الملك يلتقي بهم مرة ثانية :-

الملك : الا يمكنكما بحديث غير مباشر أن تستدلا منه لماذا يتظاهر بهذا الخبل ولماذا بخشونة يجعل كل أيامه الهادئة متنافرة بجنون هائج خطير. ص155

فيجد الجواب المناسب الذي يطفئ غليانه النفسي :-

روزنكرانتز: انه يعترف هو نفسه بأنه مصاب باضطراب عصبي لكنه لا يتحدث عن السبب قط .

غليدنستيرن :ولم نجده راغباً في جس نبضه بعزل نفسه بجنون خبيث . ص155

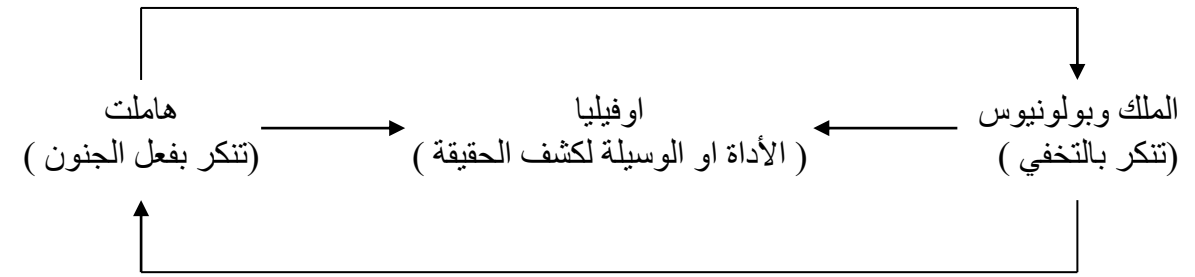
2- التنكر بفعل التخفي من قبل الملك وبولونيوس

في هذا الموقف ينطلق فعل التنكر بالتخفي من قبل الملك و بولونيوس بعد أعداد الخطة في الفصل الثاني لمعرفة حقيقة الجنون لدى هاملت وكانت الوسيلة هي اوفيليا :-

بولونيوس : اوفيليا ،اظهري هنا، وأنت يا جلالة الملك من فضلك سنخفي نفسينا (الى اوفيليا) اقرئي في هذا الكتاب لان الطقوس الدينية تعطي تبريراً . ص157.

أن الشيء اللافت للانتباه في هذا الموقف ، هو أن شكسبير سعى الى أيجاد نوعين من التنكر وفي وقت واحد وكما هو موضح في المخطط الأتي :-

مفارقة حدث



مفارقة موقف

كان التصادم في الأفعال مميزاً في هذا الموقف مما أضفى الصفة الجمالية على الحدث ، حيث ان الشخصيات الرئيسة (هاملت – الملك- الملكة – اوفيليا – بولونيوس) منخرطة فيه ومن ثم فأن الأهداف والدوافع تباينت واختلفت ، وبهذا فأن هاملت عاش لحظتين من تصادم العواطف في مواجهة الشخصيات التي أحبها (اوفيليا) وفي الوقت نفسه كانت الوسيلة لعرض حقيقة جنونه أمام الجميع ، فما كان منه الا تقلد فعل الجنون تجاهها ، ولعل اللغة كان لها الدور البارز في تقوية هذا الفعل ، ومن ثم إيجاد المفارقة اللفظية لتكون صداً قوياً في مواجهة التنكر المعنوي الذي تقلدته اوفيليا بواسطة (الكلام الكاذب – القناع المصطنع) حيث اتخذت هذا الفعل مبرراً لسلوكها تجاهه ، فالشخصيتان انخرطتا في ذلك الموقف وهما غير مدركتين لعواقب الجهة المضادة وما تحاول القيام به :-

اوفيليا : يا سيدي اللورد الطيب كيف حالكم في كل هذه الأيام.

هاملت : أنا بتواضع اشكر بخير.

اوفيليا:يا سيدي اللورد لدي هدايا منك تُقتُ منذ زمن إن أعيدها لك . ص159.

وها هما الاثنان يجدان منفذهما الاستيطاني في ظل ظروف فرضت عليهما من طرفي المواجهة ، على الرغم من أدراك هاملت لطبيعة اللعبة التنكرية ، لكن فعل التنكر والمفارقة دفع بالشخصيات الأخرى المتخفية (الملك وبولونيوس) والشخصية الظاهرة (اوفيليا) الى الأيمان بجنون هاملت وهذا ما يصبو اليه هو ، وهذا الأمر كان سبباً لإيجاد المبررات والخطط الجديدة في مواجهة الجهة المضادة

إذ أن تأثير فعل التنكر في هذا الموقف انصب في صور وبناء الشخصيات ولاسيما شخصية الملك فعلى الرغم من إيمانه بجنون هاملت ،فأنه في الوقت نفسه أدرك مدى خطورة هذا الجنون في تهشيم عرشه الملكي ، فهاملت امتلك من اللغة المكنونة والمغلوطة لتحقيق أهدافه الانتقامية ،فالازدواجية في فعل التنكر الذي جمع بين الجنون واللغة عند هاملت كانت تعبيراً واضحاً عن التباطؤ في تنفيذ عملية الانتقام ، فما كان من الملك الا البحث عن وسيلة للقضاء على هاملت :-

الملك : حب؟ لا تفضي عواطفه الى هذا المنحى ولا ما قاله وان أعوزه النظام قليلاً يشبه الجنون ثمة شيء ما في روحه تحضنه الكآبة كما تحضن الطير بيضها وأخشى خطراً ما سيأتي به التفقيس والتفريخ وحتى امنع ذلك عقدت العزم على جعل أن يسرع الى انكلترا للمطالبة بمدفوعاتنا السنوية المستحقة . ص163.

3- تنفيذ أسلوب (مسرحية داخل مسرحية):-

تتجمع هنا الخيوط التي تم أعدادها من قبل هاملت في الفصل الثاني لتمثيل مسرحية تكون مطابقة لما رواه الشبح عن جريمة القتل ، فكانت الأداة هم الممثلون بعد تدريبهم من قبل هاملت وفي الوقت نفسه كانت الدعوة موجهة الى الملك والملكة وبولونيوس من قبل أصدقائه ، وبذلك ينطلق هاملت في بناء الموقف التنكري وفق أسس دقيقة غير قابلة للكشف ، فهو يدعى الجنون مرة ثانية :-

هاملت : جاؤوا ليمثلوا. يجب أن أتظاهر بالجنون ، اوجد لك مكاناً . ص170

فهو بذلك يعد العدة لأدراج الجميع في موقف العطف تجاهه ، فالجميع يعيش مفارقة الحدث الناتجة من تنكر هاملت ، وفي الوقت نفسه يطلب من صديقه (هوراشيو) أن يراقب ملامح الوجه ، التي تبدو على الملك والملكة لأن (هوراشيو) الجهة الكاشفة لفعل التنكر :-

هاملت : ثمة مسرحية تمثل هذه الليلة بحضور الملك وسيأتي مشهد واحد منها قريباً من التفاصيل ذات الصلة التي أخبرتك عنها بشأن موت والدي أرجوك حين يحين المشهد أن ترصد عمي بأدق انتباه مركز تتمكن منه قوى روحك . ص169.

أن لجوء هاملت الى مساعدة صديقه (هوراشيو) كان بمثابة الهروب من المسؤولـــــية في أدراك الحقيقة ، ومن ثم فان هذا الأمر يبين مدى الضعف الذي يعيشه هاملت في تنفيذ الثأر من خلال إدراكه للحقيقة ولعل فعل الجنون الذي انغمر فيه هاملت جعله بعيداً عن التصورات العقلية التي يعيشها ، فكان (هوراشيو) وسيلة لبيان طابع الشخصيات الأخرى ، ومن ثم أيجاد الجهة المتباينة مع أفكاره ومشاركته في أدراك حقيقة الجريمة وفق ضوابط ارتوائية مكنت (هاملت) من ارتداء الثوب الانتقامي .

ينغمس هاملت في فعله التنكري المعنوي ليدخل في خططه ويجر الجميع الى مصيدة المفارقة ويجعل الجميع أمام فكرة الأيمان بجنونه ، ومن هنا تنطلق المسرحية لتعلن أمام الجميع عن جريمة قتل طالت احد الملوك ، وعن طريق أخيه ليتزوج من زوجته ، وينطلق الممثلون بنقل أفكار هاملت حسب

خلفية ما طرحه الشبح له ، ويبدأ هوراشيو بمراقبة ما يرتسم من ملامح على وجه الحاضرين وهنا يبدأ (هاملت) بادراك الحقيقة ويأخذ من لغته مصدراً لبيان حتمية العلاقات داخل هذا الموقف ومعرفة حقيقة الجريمة ولاسيمافي لحظة قيام الممثل بدور الملك (لوسيانوس)عندما يصب السم في أذن الملك النائم :-

لوسيانوس : الوقت ملائم ، عين الوقت بحذق ما من مخلوق يرى يا أيها السم المركب النتن الذي جمع من أعشاب منتصف الليل،....، استأصل بسحرك الطبيعي وقوتك المرعبة هذه الحياة المعافاة فوراً (يصب السم في أذني النائم)

هاملت : يسّمه في الحديقة من اجل ملكه ، اسمه غونزاغو ما تزال القصة موجودة ... سترون في التو كيف سيظفر القاتل بحب زوجته غونزاغو. ص179

عاش الجميع مفارقة الموقف في عدم معرفة حقيقة ما يعرض أمامهم لاسيما أن المفارقة الدرامية انعدمت في لحظة لتؤكد أهمية الفعل المقام ضدهم ، ولاسيمابعد هياج الملك تجاه ما يقدم أمامه ليدرك الخطورة المستقبلية من هاملت .

أن جميع الحاضرين أدركوا خطورة الموقف على الرغم من عدم معرفتهم بطبيعة العرض المقدم أمامهم وهم لا يصغون الى تنهدات هاملت، فجماليات الحدث انعكست بصورة واضحة على صور وأبنية الشخصيات ، لتجد من هذا الأسلوب أهمية تهشميه لطبيعة العلاقات المتباينة بينهم وبذلك يتنكر الملك برفض مثل هذه العروض بوصفها بعيدة عن المنطق والعرف الاجتماعي ، فتكون المفارقة حاضرة في الوقت نفسه فيما يتقلده الملك من تنكر معنوي بعدم اللامبالاة ، فالمفارقة هنا أنتجت التنكر، والتنكر أنتج الكشف أمام شخصيات لتدرك خيوط الجريمة فما كان من هاملت الا الأيمان ، بجريمة الملك خصوصاً عندما يخبره هوراشيو بما ظهر على وجه الملك من ملامح :-

هاملت : ا ، يا هوراشيو الطيب ، أن كلام الشبح موثوق تماماً ، هل لاحظت ؟

هوراشيو : بالتأكيد ، يا سيدي اللورد .

هاملت : حين دار الحديث عن التسمم ؟

هوراشيو : انتبهت الى ذلك بدقة . ص180.

4- خطط بولونيوس وكشف التنكر من قبل هاملت أمام والدته :-

أن توظيف شكسبير لأسلوب مسرحية داخل مسرحية دفع بالحدث الدرامي الى بناء التساؤلات الدرامية على لسان الشخصيات المنخرطة في الحدث ، ولاسيما أن اغلب الشخصيات ومنها الملك والملكة أدركت بصورة مباشرة او غير مباشرة خطورة الموقف سواءً كان هاملت مجنوناً فعلاً ام أن هاملت يخطط لعمل كبير تجاههما ، فما كان من الملك الا أبعاد هاملت الى لندن بواسطة أصدقائه :-

الملك : لست راضياً عنه ولا نأمنه أن نحن تركنا جنونه بلا لجام على هذا كونا على استعداد للسفر سأصدر اوأمري الرسمية حالاً سيذهب معكما الى لندن . ص186.

أما الملكة فقد طلبت اللقاء المباشر مع هاملت بواسطة بولونيوس:-

بولونيوس : يا سيدي اللورد تود الملكة أن تتحدث معك وحالاً.

هاملت :هل ترى هناك غيمة على شكل جمل في الأكثر . ص184.

كان بولونيوس يعي قوة الصدمة التي ارتسمت على هاملت من خلال المسرحية ، فما كان منه الا كسب ود الطرفين ، فدهاؤه ومكره مكناه من الانخراط بين الطرفين لاسيما وانه يسعى وراء أهدافه الشخصية في التقرب من الملك ، فهو لا يحسب حساب المصلحة العامة بل يخطط لا بعد من ذلك من نواحي مستقبلية تدرك عائلته ، فها هو يذهب الى الملك ويقول له :-"

بولونيوس : يا سيدي اللورد ، انه في طريقه الى غرفة أمه الخاصة سأختل وراء الستارة حتى اسمع ما يدور بينهما أنا واثق أنها ستعنّفه تعنيفاً شديداً .....

سأزورك قبل أن تذهب للنوم وأخبرك بما الذي اعرفه . ص187.

ويشهد المشهد الرابع التطبيق الفعلي لخطط بولونيوس في الولوج بفعل التخفي بعد دخول هاملت الى الملكة ، فيختفي خلف الستارة مدركاً اللحظة التي يكشف بها هاملت تنكره أمام والدته ، ليشتد الحديث بين هاملت والملكة فتطلب النجدة :-

هاملت : لا لا اجلسي لن تتحركي لن تذهبي الى أن اثبت أمامك مرآة حيث قد ترين أعماق روحك

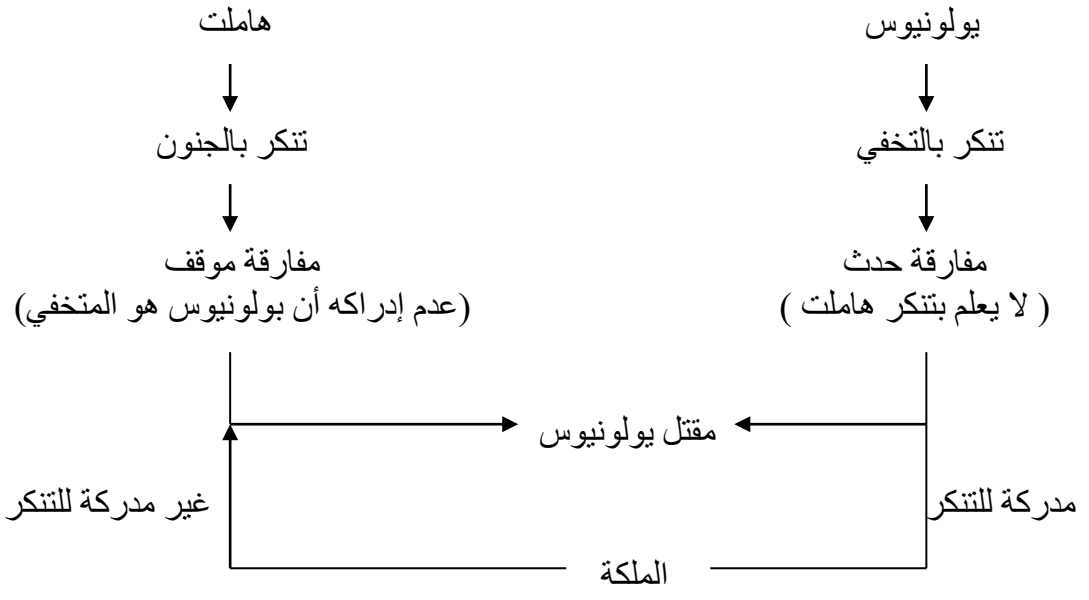
الملكة : ما الذي ستفعله ، أتريد أن تقتلني النجدة ، النجدة . ص193.

فيسمع هاملت حركة وراء الستارة ظنا منه انه الملك :-

بولونيوس : (خلف الستارة) ماذا ! النجدة !

هاملت: ماذا ! فأرة ! قطعة نقد ذهبية لمن يقتلها ، قتلت (يغرز سيفه خلال الستارة). ص193

فالشخصيات الثلاثة عاشت جراء فعلها التنكري مفارقة وكانت كالأتي :-



لم يحزن هاملت لمقتل (بولونيوس) بل وجد نفسه مسروراً لما وجده من مكر ودهاء وخطط بولونيوس تجاهه، فالموقف التراجيدي الوقت انكمش حول ضغوط نفسية وأخرى احترازية في مواجهة ما ستؤول اليه الأحداث اللاحقة ، فانبرت عن شخصية هاملت شخصية محورية في موقف تمركز حول أيجاد حل لتلك الفعلة فما كان منه الا الكشف الجزئي لتنكره أمام والداته :-

هاملت : يا أمي أذا كنت تطمعين بغفران الله فلا تضعي مرهم المداهنة المهدئ على جراح روحك فتظنين أن جنوني هو الذي يتكلم لا خطيئتك . ص200

عاش هاملت في هذا الموقف لحظة من الحقيقة الفعلية في تبني سلوكيات لا تمت بصلة الى أي نزعة فردية ، فكانت أفكاره المجردة متجهة نحو أيجاد جهة قريبة منه ومن الملك في أدراك لحظة الانتقام :-

هاملت : دعيه يقرص خدك بفسق ويدعوك : يا فأرتي ودعيه لقاء قبلتين كريهتي الأبخرة او عبث بشهوانية في عنقك بأصابعه اللعينة يجعلك أن تشرحي له كل هذه القضية وهي آني لست مجنوناً أساسا ولكني مجنون بالحيلة . ص202.

لكن تبقى الملكة واضعة في تصوراتها إصابة هاملت بالجنون فترفض الانصياع وراء رغبات هاملت ، فيدرك انه فشل في أقناعها ومن ثم يحس بنزعات فردية احتوت على التردد في تنفيذ الانتقام ، و بذلك ارتسم هذا الموقف على انعكاسات درامية انحصرت داخل العائلة الواحدة لتعلن عن حدودية الحدث ضمن اطر زمانية ومكانية محددة وضيقة تنم عن معالجة سريعة لما فعله عم هاملت من فعلة شنيعة دنت اقرب الناس الى العائلة المالكة .

الفصل الرابع :-

أن أهم ما يميز مسرحية هاملت ، أن جميع او اغلب شخصيات المسرحية تنخرط ضمن الفصل الواحد لأدراك أهدافها فقدرة شكسبير تجلت في رسمه لصفة التباطؤ على الشخصيات في تنفيذ أفعالها ، وهذه الشخصيات اكتسبت صفتها أللانعزالية في طبيعة المشاركة الجماعية في الصراع فكان الحدث الهاملتي مبنياً على مواقف اتخذت من صيغة التضاد والتباين مشروعاً استبيانا في تعاملها مع الموجود الذي يحيط بها ، فالموقف التراجيدي في مسرحية (هاملت) أسس على التنكر والمفارقة ، فكانت أبنية الشخصيات ذات صفة جمالية نزوعية نحو امتلاك الشيء وهذا ما أعطى الصورة المسرحية صفة التناقض في أبراز الصراع بين الشخصيات فالشخصيات الرئيسة اتخذت من هياكلها الدرامية مبتغى ترويحياً او استحواذية لأدراك مبرراتها وفق صيغ بنيت على مقدرة فائقة من الذكاء .

كان الفصل الرابع الشريان الرئيسي الذي يغذي ويوتر الحدث المسرحي ، على خلفية ما فعلته الشخصيات منذ انطلاقها في التأسيس لأهدافها في الفصل الأول،فما كان منها الا أيجاد الحلول السريعة لتحديد وجهتها الدرامية ، وهذا الأمر انعكس بصورة واضحة على نموها في هذا الفصل .

كان للشخصيات الثانوية الحاضرة والغائبة الدور البارز والمهم في رسم الحدث في ذلك الفصل

ولاسيما أن الفصول الثلاثة السابقة كانت نقطة لتأجيج اندفاع هذه الشخصيات نحو انخراطها في الفعل الدرامي بكل قواها ، ومن ثم أيجاد المسببات الاقناعية في تبرير سلوكياتها الخارجية ولعل شخصية (هاملت) كانت الواجهة لتمركز أفعالها نحو نقطة مركزية انقيادية ، وبهذا كان هذا الفصل حاوياً على الاختلاف والتنوع في الصراعات بين الشخصيات ، فكان فعل التنكر في هذا الفصل على الشكل الأتي:-

1- فعل التنكر المعنوي (بالكلام – القناع المصطنع – الفعل) من قبل الملك :-

أ- بعد أن علم الملك بمقتل بولونيوس على يد هـامـلت ، وجد الفرصة المنـــاسبة في أبعاد هاملت عن الدانمارك من خلال أقناع الشخصيات المحيطة به بأسباب أبعاده ،فكانت الملكة هي المواجهة الأولى:-

الملك : ا ، ياغيرترود ، لنذهب فحالما تلمس الشمس الجبال حتى نشحنه من هنا ، أما عن هذه الفعلة الخسيسة فعلينا بكل ما أوتينا من سلطة وبراعة أن نتحمل مسؤوليتها ونجد العذر لها . ص216.

أن شخصية الملكة متقلبة ومتغيرة تسعى وراء سكينتها الروحية النفسية بعيداً عن المطبات العائقية كافة التي تحاول هدم روح الحب تجاه ابنها هاملت ، فهي شخصية عاشت مدركة منذ بداية المسرحية حتى نهايتها غير متيقنة فيما أذا كانت تعرف حقيقة جريمة زوجها ام لا ، فهي تسعى الى التقارب بين هاملت والملك ، فتشعر إزاء هاملت بشيء أجرامي يتعلق بالزواج السريع بعد موت والده ، فبخداعها تريد أن ترى سعادة ابنها مع اوفيليا ، و فجأة تنصدم بمقتل بولونيوس على يد هاملت فتنعدم الخطط الماضية والحاضرة والمستقبلية لتدرك الحل الأمثل لنجاة ولدها هاملت ، فما كان من تنكر الملك المعنوي الا طريقاً سهلاً لدخوله في أعماق نفسية الملكة ومن ثم تحقيق هدفها ، فكانت المفارقة اللفظية حاضرة في ذلك الوقت لتنطبق على الملكة ، فالموقف الحاضر يؤسس لانطلاق خطط الملك في التخلص من هاملت ومن ثم أبعاد كافة الشبهات عنه ولاسيما الجهة المضادة لطموحاته (هاملت).

ب- التنكر المعنوي من قبل الملك تجاه أصدقاء هاملت :-

يجمع الملك كل المقربين من هاملت من اجل بناء خطة محكمة ضده ، فالشخصيات ومنها (روزنكرانزد وغيلدسنترون) عاشا المفارقة منذ انطلاق أفعالهم وهم لا يدركون حقيقية الجريمة وهم مؤمنين بأن هاملت قد جن ولاسيما بعد قتله لبولونيوس ، فالملك أنتظر هذه اللحظة لصناعة تنكره مع المفارقة اللفظية في أقناع الشخصيتين في الذهاب الى انكلترا مستصحبين معهم هاملت هرباً من انتقام لرتيس ابن بولونيوس فالملك وظف الناحية العاطفية التي امتلكها الصديقان في التأثير على هروبه :-

الملك : الى روزنكرانزد وغيلدسنترون وراءه خطوة بخطوة حببا له الصعود على السفينة بسرعة لا تؤجلا سفره أريده أن يغادر هذا المكان الليلة اذهبا لقد تم كل شيء ووضعت عليه الأختام . ص223

ج- التنكر المعنوي من قبل الملك تجاه هاملت

يقف الملك هائماً بأفكاره التجريدية الإجرامية واضعاً في تصوراته وجوب التخلص من هاملت ، فكان

تنكره المعنوي وسيلة لجذب هاملت نحو المصيدة ولاسيما بعد توفر المحيط الخارجي المناسب لذلك :-

الملك:يا هاملت،من اجل سلامتك على وجه الخصوص التي نحرص عليها فإننا سنرسلك على جناح السرعة بعيداً من هنا نتيجة فعلتك على هذا هيئ نفسك السفينة جاهزة والريح مواتية والرفاق سيرعونك وكل شيء مشدود للإبحار الى انكلترا . ص222

يكمن خلف كلام الملك الكثير من الأهداف الغامضة ، ولاسيما انه وضب ذلك الأمر مع أصدقائه برسالة مرسلة الى ملك انكلترا دون أن تعرف الشخصيتان محتوى الرسالة : -

الملك : يا ملك انكلترا إذا كان لحبي أية قيمة لديك ولابد أن قوتي العظيمة تجعلك مدركاً لحاجتك أليه وما دام خوفك منا لا يفرضه جيشنا فعليه لا تنظر ببرود الى أمرنا الملكي الذي يوضح تماماً في رسائلنا الموت الفوري لهاملت ،اقتله يا ملك انكلترا . ص223

انبرت شخصية هاملت على الكثير من الصيغ والأساليب الملتوية بوصفها شخصية ، أدركت حقيقة الجريمة وعرفت الأوجه المتنكرة لجميع الشخصيات ،فهاملت الشكسبيري مختلف عن ماكبث الشكسبيري ، فهو قائم على أسس درامية قوية تلجأ في مواقفها الى جعل كلتا الشخصيتين على اتصال بعالمها المحسوس والداخلي ، فهاملت ليس شخصية واعية او غير متفهمة بل مدركة لنوايا الملك تجاهه ولاسيما بعد تقديمه للمسرحية ، فاتبع المرونة في التعامل مع أفعال الملك المكشوفة أمامه ، وكذلك اللغة المكنونة وسيلة لدى هاملت لمعايشة الواقع :-

هاملت : ليس حيث يأكل ، بل حيث يؤكل ، أن اجتماعاً كنائيساً من

الديدان الماكرة منعقدة عليه ألان . ص221.

فهو في كلامه او لغته يكن معنى آخر للملك ، حيث يخبره بقرب اجله وانه سوف يفعل به ما فعله ببولونيوس ، وبذلك كانت المفارقة اللفظية حاضرة بين الطرفين .

د- التنكر المعنوي من قبل الملك تجاه لتريس :-

تصاب اوفيليا بالجنون بعد علمها بموت آبيها ، فعاد أخوها لتريس من باريس لينتقم حتى أدرك الملك خطر ذلك ولاسيما بعد أخبار الرسول له :-

الرسول : انج بنفسك يا سيدي البحر وهو يطغي على ساحله لا يجتاح الأراضي المنخفضة بالسرعة العارمة التي يتغلب فيها الشاب لتريس وهو على رأس قوة عاصفة . ص233

كان الملك فرحاً بهذا الرجوع ولاسيما أن (لتريس) يكره هاملت قبل أن يتظاهر بالجنون فجاءت الفرصة المناسبة لتأجيج هذا الكره ، فكان موت والده وجنون أخته منطلقاً للقضاء على هاملت وهـــا هو الملك يستقبل لتريس بلغته الخفية المكنونة فزادت المفارقة اللفظية هذا التنكر قوة ووضوحاً وكان كالأتي:-

1- اللقاء الأول

ويتضمن فعل التنكر المعنوي تجاه لتريس في أقناعه بعدم صلته بمقتل بولونيوس :-

الملك : لابد لي من مشاركتي في مصابك ما لم ترد أن تنكر علي حقي ، اذهب اختر أيا من أصدقائك الحكماء وسيستمعون ويحكمون بينك وبيني . ص238

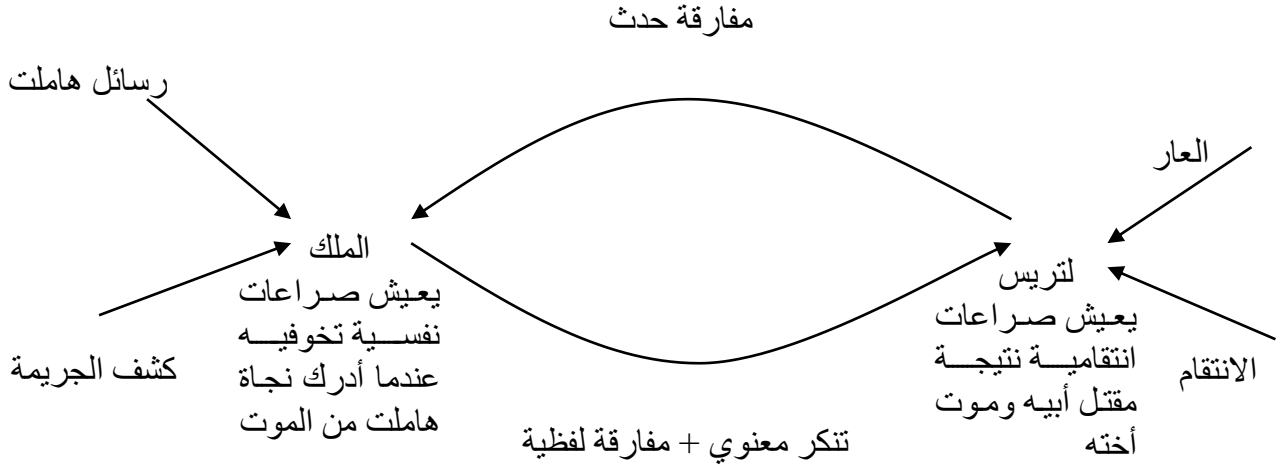
وبهذا فأن الملك يضع في حساباته طلب الثأر من قبل لتريس ليجد من خلاله الدافع او الوسيلة للخلاص من هاملت على الرغم من أيمانه بأن هاملت قتل على يد ملك انكلترا.

2- اللقاء الثاني

يستعمل الملك أساليبه الماكرة في الكلام الكاذب من اجل بيان حقيقة العلاقة التي تربطه بهاملت وبالملكة وكيف اخذ هاملت يزعزع عرشه الملكي بوساطة جنونه ولاسيما بعد معرفته فشل خطة مقتله في انكلترا عن طريق الرسائل المبعوثة عن هوراشيو :-

هوراشيو:(يقرأ الرسالة) يا هوراشيو،حينما تقرأ هذه الرسالة مكن هؤلاء البحارة من الوصول الى الملك لديهم رسائل له ،فقبل،أن يمر علينا يومان في البحر تعقبتنا سفينة قراصنة قريبة وما أن وجدنا أنفسنا أبطأ شراعاً حتى اضطررنا للقتال وفي حومة تلاحمنا صعدت على سفينتهم .دع الملك يقرأ الرسالة التي بعثها ، وتعال أنت الى سرعة كأنك تهرب من موت . ص240

وهنا ينطلق الملك في محاولة ثانية لإيجاد طريقة أخرى للحد من خطر هاملت فكان لتريس الجهة المناسبة لتنفيذ مأرب الملك وفق المخطط الاتي :-



ينصاع لتريس وراء رغبات الملك ، كون المفارقة اللفظية حاضرة في انهيار القوى النفسية لديه بعد علمه بموت اوفيليا ، فيجد من الملك الطريق للقضاء على هاملت ، ومن ثم يقوم بطرح الخطة التي تبعد الشبهات عن كليهما :-

الملك : أجبرك على راحة بالك انه أذا كان قد عاد ألان وانزجر في وسط رحلته وينوي عدم السفر ثانية فأنني سأجره الى مكيدة هي ناضجة ألان في فكري وبموجبها فأنه لا يختار بل يسقط ، حتى أمه لن تتهم أحدا وستدعوها قضاء وقدراً . ص245.

لكن أدراك الملك مدى قوة هاملت في المبارزة ، جعله يعيد تفكيره بأدوات ووسائل تسبق اللقاء المرتقب

بين لرتيس وهاملت وفق الخطة المعدة من قبل الملك وكانت كالأتي :-

أ- استخدام الأعلام المضادة :-

الملك : فما إن يعود هاملت ، سيعلم انك عدت ، سنعين هؤلاء الذين سيمتدحون براعتك ، ونضع طلاء مضاعفاً على الشهرة التي أضفاها عليك الرجل الفرنسي . ص248

ب- الحيلة باستخدام السيف :-

من اجل القضاء على هاملت نهائياً حتى وان كان جرحاً بسيطاً ، تلجأ كلتا الشخصيتين الى استخدام الحيلة والمكر في تقلد لرتيس السيف أثناء المبارزة :-

الملك : انه لن يدقق في السيفين ، لذا وبسهولة او مع قليل من الحيلة تختار سيفاً غير كليل وبطعنة غادرة تثأر لأبيك .

لتريس : سأقوم بذلك ولذاك الغرض دهنت سيفي لقد اشتريت مرهماً من طبيب متجول مهلكاً تماماً بحيث انك لو غمست فيه سكينة وجرحت بها احد ولو كان خدشاً فانه لا محال ميت . ص249

ج- أعداد الشراب المسموم لهاملت :-

الملك يضع حسابات وتصورات احترازية أذا فشل لتريس بالمبارزة فيقدم حيلة أخرى الى لتريس:-

الملك : حينما تحتر وتعطش أثناء النزال وعلى هذا اجعل الجولات أكثر عنفاً لذلك الغرض وحين يطلب شراباً فأنني سأحضر له كأساً خاصة بالمناسبة فإذا شرب منها في حالة نجاته من طعنتك المسمومة فأن غرضنا يتحقق فيها . ص250

وبهذا يكون فعل التنكر المعنوي من قبل الملك أداة ووسيلة لتبرير الأفعال التي ستحدث لاحقاً في الفصل الخامس ، فشكسبير أبدع في تصوير طبيعة الصراعات التي تعيشها الشخصيات قبل تنفيذ أفعالها التنكرية وهذا الأمر انعكس على جمالية الموقف الدرامي كون أن تلك الشخصيات خططت وسوف تنفذ ، وشكسبير بهذه العلاقة التحصيلية سعى الى أيجاد الكم والنوع في عملية شروع الشخصيات في تنفيذ خططها ، ولعل الأجمل هو أيجاد التنوع والاختلاف الناتج من الانتقال من مرحلة الأعداد الى مرحلة التنفيذ .

الفصل الخامس :-

يمثل هذا الفصل عند الكثير من المسرحيين النهاية المحتومة لكافة أفعال الشخصيات التي انخرطت ضمن الحدث المسرحي ، لكن في هاملت سعى شكسبير الى بناء مواقف جديدة اتسمت بالتنوع من حيث إضافة شخصيات جديدة او صناعة أفعال جديدة بين الشخصيات ، وكأنه أراد طرح حدث جديد له بداية ووسط ونهاية على الرغم من مراعاته لمبدأ وحدة الموضوع في عملية الربط بين الحدث في هذا الفصل وما أسس له في الفصول السابقة .

أن أهم ما يميز هذا الفصل يتمثل في تجمع الشخصيات الغائبة والحاضرة لأدراك ماهية أفعالها وفق نهاية تكون حل لأفعالها كافة ، فكان هذا الفصل النقطة الأساسية لانطلاق الشخصيات وفق خططها السابقة المدركة والغير مدركة من قبلها او من قبل الشخصيات الأخرى لبيان الحتمية العلائقية او الضادية فيما بينها ، فكانت تلك الشخصيات عرضة للكثير من المفارقات التي كان لها الدور المهم والبارز في تدعيم أفعالها المكشوفة او المتنكرة ولاسيما أن اغلب الشخصيات التي انخرطت في أفعالها التنكرية منذ انطلاقة الحدث ارتسمت ضدها المفارقة ولاسيما مفارقة الحدث والموقف ، لتجد المفارقة الدرامية التي ارتسمت على اغلب الشخصيات منذ البداية التهشيم في ظل الحل الجديد .

أن طبيعة الحدث المرتسم في هذا الفصل فرض على جميع الشخصيات أن تسعى وراء ادراكاتها الحسية ضمن المحيط الذي تنتمي اليه ، فكانت صفاتها النفسية عرضة للكثير من الصدمات على صعيد تكوينها المعنوي او المادي ، ولهذا فأنها سعت بكافة السبل لأدراك لحظة البداية والنهاية في مواجهة الطرف الأخر ، وفعل التنكر كان الوسيلة التي ارتسمت منذ البداية لتجد ضالتها في ذلك الفصل وفق صيغ انغمست على خلفية صور وأبنية الشخصيات،وكان هذا الفعل على النحو الاتي :-

1- فعل التنكر بالتخفي من قبل هاملت و هوراشيو :-

أ- عندما يأتي هاملت الى الدانمارك بعد أن نجا من الموت في البحر ليلتقي بصديقه هوراشيو عند الميناء وفي طريق مرورهما بالمقبرة ، يتحدث مع حفار القبور عن صاحب القبر الذي يحفر له :-

هاملت : لأي رجل تحفر هذا القبر ؟

الحفار : ليس لأي رجل ، يا سيدي .

هاملت : لأية امرأة أذن ؟

الحفار : ليس لأية امرأة كذلك

هاملت : من الذي سيدفن فيه ؟

الحفار : واحد كان امرأة ، يا سيدي ، الرحمة على روحها أنها ميتة . ص265.

فالمفارقة تكمن في شخصية هاملت دون أن يدرك انه قبر حبيبته اوفيليا ، وبهذا ارتسم ذلك الموقف على صناعة مفارقة بدون فعل التنكر ، حيث أن هاملت لم يتظاهر بالجنون أمام تلك الشخصية بوصفها لا تؤثر على مسار الخطة المعدة للانتقام ، ولعل الأجمل في ذلك الموقف هو في شخصية حفار القبور الذي لا يعلم أن الذي أمامه هو هاملت :-

الحفار: من كل أيام السنة ، جئت الى هذه المهنة ،في ذلك اليوم الذي تغلب فيه ملكنا الأخير هاملت على فورتنبراس .

هاملت : كم مضى على ذلك ؟

الحفار : الا تعرف ذلك ، كل أحمق قادر على معرفة ذلك ، انه في نفس اليوم الذي ولد

فيه الفتى هاملت وهو الذي أصيب بالجنون فأرسل الى انكلترا . ص266

تمكن شكسبير في هذا الموقف من أيجاد جهتين متصارعتين لا يسعيان الى هدف محدد فالمفارقة ارتسمت على الشخصيات المنخرطة في هذا الحدث كافة ومنها (هاملت – هوراشيو – حفار القبور) فهم يتحدثون عن أمور تخص الطرفين وهم لا يدركون طبيعة الذي يحدث أمامهم ، بذلك يسعى شكسبير الى بناء أدق لانطلاق الشخصيات في هذا الفصل وفق صيغ انساقت وراء ما تنتجه المفارقة من أفعال تؤثر على الشخصيات وبهذا يكون هذا الموقف نقطة انطلاق لما يؤسس بعد ذلك فهاملت و هوراشيو يلجأن الى فعل التنكر بالتخفي عند دخول الملك والملكة وبعض الحاشية وهم يحملون جنازة اوفيليا :-

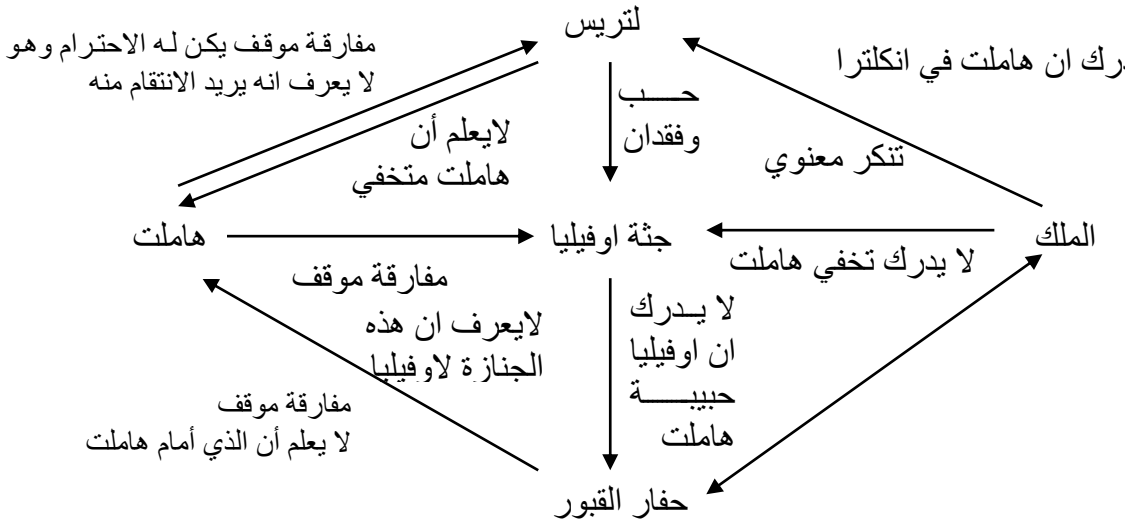
هاملت : جنازة من هذه التي يسيرون وراءها وبهذه الطقوس المختصرة ! يدل هذا على أن الجثمان الذي يشيعونه قد قضى على حياته بيد يائسة أنها تعود لصاحب مقام عال ، لنختبئ بعض الوقت وتراقب . ص269

أن فعل التنكر من قبل هاملت وهوراشيو قائم على دافع استكشافي ليس خوفاً من الأشخاص القادمين بل الهدف منه معرفة صاحب الجنازة ولاسيما أن جميع الأشخاص المشيعين معروفين من قبل هاملت ،فهاملت في تلك اللحظة ظن أنهم يشيعون جنازة بولونيوس ، وبذلك تنطلق مفارقة الموقف في هذه اللحظة ، فالمشيعون لا يعرفون أن هاملت متخفي ، وهاملت لا يعلم أنها جنازة اوفيليا وبذلك ينكسر التنكر في لحظة معرفته أنها جنازة اوفيليا :-

لرتيس : انزلوها في القبر ، عسى أن يطلع البنفسج من شعرها ومن جسدها الطاهر أقول لك ، أيها الكاهن الفظ ، ستكون أختي ملاكاً في الجنة رحيماً بينما آنت تعول في جهنم .

هاملت : ماذا اوفيليا الجميلة . ص271

وبهذا الكشف تتضح أمام الجميع حقيقة واحدة أن هاملت هو لم يمت فالجميع يعلم ويتوهم أن هاملت على علم بموت اوفيليا وانه جاء الى المقبرة لكي يودعها ، فيحدث الصراع والعراك بين هاملت ولتريس ليدخل الجميع في حله :-



ب- يشير هاملت في المشهد الثاني الى نوع من التنكر بالتخفي وهو غير منطوي ضمن سياق الحدث لكنه مروي على لسان الشخصية التي قامت بذلك الفعل من اجل بيان أمر او خطة للشخصية القائمة بالتنكر ، وبذلك كان هذا الموقف وسيلة من قبل شكسبير لاستنفار الحدث الدرامي ومن ثم توضيح ما يخطط له الملك ضد هاملت أمام صديقه هوراشيو بوصفه الشخصية الوحيدة العارفة بتنكر هاملت ، ولعل مقدرة شكسبير تمثلت في التأسيس لذلك الأمر او وضع الخطوط الأولى قبل طرحها على لسان هاملت من خلال الرسائل التي بعثها الى هوراشيو وهو في طريقه الى انكلترا وها هو يتكلم مع صديقه ويقول له :-

هاملت : خرج من حجرتي ملتفاً بردائي وفي الظلام وجدتهما مجتمعين ، لقد بلغت غايتي ، فسرقت وثائقهما واخبرا رجعت الى غرفتي مغامراً ، وقد أنستني مخاوفي الأصول ففتحت الرسائل السليطة التي وكلا بإيصالها الى ملك انكلترا ،.....، تطلب الرسائل عند التمعن فيها ، الا يضع الوقت ، لا، ألا ينتظر الى أن تحد الفأس ، بل أن يقطع رأسي في الحال . ص276

وبهذا تظهر مقدرة هاملت كشخصية واعية للتأقلم مع مثل هذه المواقف فما كان منه الا اللجوء الى الحيلة في صناعة خط مضاد ينتجه من الموت ، وبنفس الوسيلة المعدة لموته الا وهي الرسائل وكانت كالأتي :-

1- هاملت : اخترعت رسالة تفويضية جديدة كتبتها وكأن بخط رجل دين ، كنت فيما مضى اعتقد ، كما يعتقد سياسيونا وقد جهدت نفسي كثيراً .

2- هاملت : عندما تفحص وتعرف هذه المضامين يجب بدون مناقشة لتعاليمها ولا زوغان عنها أن يقتل فوراً حاملاً هذه الرسالة دون أن يعطيا وقتا لطلب المغفرة .

3- هوراشيو : بأي ختم ختمته ؟

هاملت : حتى في ذلك كانت السماء تسير الأمور كان في كيسي ختم والدي وهو أشبه ما يكون بختم ملك الدانمارك . ص278.

افتقد هذا الموقف الى صفته الجمالية ، كون التنكر من قبل هاملت مروياً وبذلك كان الصراع بين الشخصيات منعدماً ، لكن هذا الموقف مهم لبيان حتمية العلاقة الحقيقة وما يكنه الملك تجاه هاملت ومن ثم أدرك الوضع ، وتحديد الخطط المقبلة لمواجهة ما يخطط له الملك تجاه هاملت .

2- كسر التنكر :-

تتجمع خيوط اللعبة الدرامية في محور واحد لتجد حل لصراعاتها المتزمتة كافة منذ انطلاقة الحدث وفق التغير والتنوع في صور الشخصيات في ظل أفعالها المرتسمة ، فكان الحدث التراجيدي في

هذه المسرحية متمركزاً حول مفهوم أحادي الجانب يظهر جلياً الصيغ الانعزالية لتلك الشخصيات في مواجهة الشخصيات الأخرى ، وبهذا وجدت شخصيات هذه المسرحية مطبات درامية تمثلت بالمفارقة بأنواعها كافة لتغير من مسار أفعالها او بمثابة الدافع او الهدف الذي سعت اليه ، فهذه الشخصيات عانت من كثرة التضادات والصراعات مع الشخصيات الأخرى لتجد من آلية الزمان والمكان عنصرين انعكاسيين على سيكولوجياتهم الظاهرة فما كان منهما الا التخطيط السريع لأهدافها كافة ومن ثم أيجاد الحل ، ولعل الجهة المضادة وضعت وخططت لأفعالها المرتقبة لتكون مهيأة بصورة أكثر جدية ، فما كان من الملك ولتريس الا تنفيذ خطة اللقاء او المبارزة بين لتريس وهاملت من اجل الإيقاع بهاملت وفق اللعبة التنكرية التي سبق ذكرها ، وها هو الملك يدعو هاملت الى اللقاء :-

اللورد:يا سيدي اللورد لقد أرسل الملك لكم جلالته تحياته مع الفتى الشاب اوسرك وعاد فابلغ بخبر انتظاركم له في الصالة . ص284

ويستمر الملك في فعله التنكري تجاه لتريس وهاملت ، واضعاً أمام أعينه كافة الأدوات اللازمة لنجاح الخطة وفق الآليات التي تم أعدادها سابقاً وها هو يحضر الأداة الأولى :-

الملك : أعطهما السيفين أيها الفتى اوسرك يا أبن أخي هاملت ، أنت تعرف الرهان ؟ . ص288

ويحضر الأداة الثانية :-

الملك :انصبوا كؤوس النبيذ على المائدة أذا فاز هاملت بالطعنة الأولى او الطعنة الثانية . ص288

وتكون المفارقة حاضرة لتؤدي دورها الانعكاسي على جميع الشخصيات المدركة او الغير مدركة للخطة وكانت كالأتي :-

أ- مفارقة الموقف الأولى :-

يتم تبادل السيوف بين لتريس وهاملت بصورة لاإرادية ، وكانت الصدفة حاضرة لتجعل من الملك ولتريس أما حتمية واحدة أن الموت عدل على كل شخص:-

لتريس : لقد قتلت يا هاملت وما من دواء في الدنيا ينفعك لم يبق في حياتك حتى ولا نصف ساعة آلة الخيانة في يدك حادة ومسمومة لقد رد سيفي الى نحري . ص291.

ويجرح هاملت وكذلك لتريس بنفس السيف المسموم الذي أعده الملك ولتريس بنفسه .

ت- مفارقة الموقف الثانية :-

عندما تشرب الملكة الشراب المسموم الذي أعده الملك لقتل هاملت في حالة قتل لتريس :-

الملك : يا غيرترود ، لا تشربي .

الملكة: سأشرب يا سيدي اللورد ، أرجوك اعذرني.

(تشرب وتقدم الكأس الى هاملت)

الملك : (جانباً) انه الكأس المسموم فات الأوان.

هاملت : لا أريد الشرب ألان ، بعدئذ . ص290

يظهر مفعول السم على الملكة لتدرك لحظة الخطر والحيلة تجاه هاملت :-

الملكة : لا ، لا ، الشراب ، الشراب ، آه ، يا عزيز هاملت الشراب ، الشراب ، لقد سممت . ص291

وبناء على ذلك فان الموقف الدرامي دفع هاملت الى كشف تنكره الذي دام طوال المسرحية بعد انسلاخ المسببات كافة التي منعته من الكشف عنه ، فهو ميت لا محال ، فما كان منه الا الانتقام من الملك الأدوات نفسها التي أعدها :-

هاملت : ورأس السيف مسموم أيضا ، افعل أيها السم فعلك أذن .

(يجرح الملك)

الجميع : خيانة ! خيانة !

الملك : آه رغم ذلك دافعوا عني أيها الأصدقاء لقد جرحت .

هاملت : خذ هذا الكأس أيها الملك الدانماركي الفاسق . ص292

أن فعل التنكر في مسرحية هاملت اعتمد بصورة رئيسية على التنكر المعنوي سواءُ كان (بالقناع المصطنع ام الكلام الكاذب ام الفعل) ، وكان هذا الفعل أساسيا في نمو الحدث منذ انطلاقه حتى نهايته . هذا الفعل ارتكز او تقلد من خلال الشخصيات الرئيسة في المسرحية التي انخرطت في جمة من المفارقات وبأنواعها كافة التي اعتمدت في تأثيرها على طبيعة فعل التنكر ونوعه ، وعلى الشخصية القائمة به والمضادة له ، وبهذا كان فعل التنكر والمفارقة عنصرين أساسيين لبيان المحكم لنمو الشخصيات وتطورها من خلال إدراكها لطبيعة الأفعال او الأهداف التي تسعى أليها ، وبهذا كان فعل التنكر في هذه المسرحية ذا صفة انفرادية في تقلده من قبل الشخصيات ولاسيما أن اغلب الشخصيات المتنكرة تسعى نحو أهداف خاصة بها لا تنفع الصالح العام كون الحدث الهاملتي انحصر داخل العائلة الواحدة في عملية الوصول والبقاء على العرش الملكي .