صلاح القصب ومسرح الصورة

سامي عبد الحميد

في بداية الثمانينيات وبعد ان قدم (هاملت) بشكل تختلف عن الشكل التقليدي وقدم (صلاح القصب) (الملك لير) و(احزان مهرج السيرك) و(الحلم الضوئي) اخذ المخرج صلاح القصب يسمى مسرحه (مسرح الصورة) وفي محاولة للتنظير لهذا التوجه كتب ونشر العديد من المقالات تكاد تتشابه في مادتها ومفرداتها مع اضافات بسيطة. ولفتت انتاجاته المسرحية سالفة الذكر وما بعدها (العاصفة) و(طائر البحر) و(الخال فانيا) و (الشقيقات الثلاث) انظار المهتمين بفن المسرح لما حققته من استجابة قوية لدى جمهور من المسرحيين والمثقفين. وحيث ندرك ان لا مسرح من دون صورة، فقد كان من الضروري معرفة مقصد (القصب) من تلك التسمية خصوصاً قد استهوتني بعض اعماله مما دفعني الى المشاركة بتمثيل ادوار رئيسة في بعضها. واصبح واضحاً فيما بعد انه قصد احلال الصورة المسرحية بدل الكلمة، وتفضيل ما هو مرئي على ما هو مسموع معتقداً على غرار ارتو، ان الكلمة المنطوقة لم تعد تصلح كأداة تعبير فني. وعلى هذا الاساس فقد كان (القصب) يعمد اختصار النص الذي يتصدى له الى ادنى حد من الكلمات، حتى يصل احياناً الى الحذف العشوائي لكثير من الجمل التي تحمل معاني ودلالات لايمكن الاستغناء عنها وخصوصاً في نصوص شكسبير المليئة بالبلاغة والصور الشعرية. ولم يكن يكتفي بحذف الجمل بل يعمد ايضاً الى حذف الكثير من الشخصيات الموجودة في النص الذي يعالجه. في (الشقيقات الثلاث) مثلاً ابقى على فتاة واحدة. وفيما عدا البطل فهو يعوم الشخوص الاخرى وربما يدمج شخصية باخرى او يشطر الى شطرين. وهو عندما يفعل كل ذلك لان العناصر الدرامية- الشخصية، الفعل، الحوار، الفكرة- لاتهمه بقدر ما يهمه الشكل. وهو لم يخف شكلانيته بل اعلنها صراحة ويعتقد (صلاح) ان الجمال لا يتحقق الا بالشكل. اما المضمون فليس غاية من غاياته ولكن هل استطاع ان يخفي (الثيمة) التي تسيطر على ذهنه في كل اعماله. ابداً. فثيمة (الموت والدمار والفوضى) لم تغادر ذهنه وظلت مسيطرة على جميع اعماله حتى تلك التي لا تحمل شيئاً منها. لذلك يضع العمل في بيئة توحي بالاجواء المناسبة لتلك الثيمة. ففي (الشقيقات الثلاث) كانت البيئة شبيهة بمقبرة (الملك لير) كانت المفردة الرئيسة قطعة قماش بيضاء كبيرة توحي بالكفن وتبدو احيانا اخرى كالقفراء. كما ان المفردات التي يستخدمها وفي هذا العمل يكرر استخدامها في اعمال اخرى حتى لو اختلفت في طبيعتها وهي تلك المفردات مثلاً –شريط الفيلم السينمائي والالات الموسيقية الخرس والالة الكاتبة التي يضرب عليها احد الممثلين كيفما اتفق. وبواسطة تلك المفردات يريد الاشارة الى توقف الزمن.

كان لابد من تعرف مرجعيات القصب سواء كانت قصدية ام عفوية- وباستعراض سريع لحركة المسرح العالمي في هذا القرن تقف عند (غوردن كريغ) الذي اكد على الصورة المرئية قلل من قيمة الكلمة المنطوقة في الفن المسرحي معتقداً الفن لا يهتم بمظاهر الحياة اليومية ولكن بالكشف عالم الخيال الروحي. وان الجمال المثالي لا يمكن التعبير عنه مباشرة بل عن طريق الافتراض والرمز. ونتوقف بعد ذلك عند السوريالية حيث الدعوة للتلقائية والصدفة والجمع بين العناصر المتنافرة بدلاً من توحيد العناصر المتالقة، واللجوء الى عدم توازن الصورة والى تشتيت البؤرة-اكثر من حركة واحدة في اللحظة الواحدة داخل الصورة المسرحية. وكل ذلك ليس الا انعكاساً لحالة الفزع والاحتقار والشكوكية التي تفرضها ظروف الحرب القاسية ثم نصل الى (آرتو) الذي اعتقد ان مشاكل الانسان هي التي تقع خارج حدود العقل. تقع في الامور التي تقسم النفس الانسانية وتقسيم المجتمع، الامور التي تقود الى الكراهية والعنف والمقاومة. والمسرح بالنسبة له اشبه بالتجربة الدينية والتي يشترك فيها الجميع وتزول فيه جميع الفوارق والمسرح بالنسبة له اشبه بالطقس وموضوعاته الاسطورية ولكن ليست تلك التي للماضي بل للاساطير الجديدة التي تقع من فعل يشبه الطاعون الذي يهدم كل صيغ القهر الاجتماعي حيث يتهاوى النظام وتتلاشى السلطة وكل الفوضى وينفتح المجال امام الانسان لاظهار دوافعه غير المنضبطة والتي ترقد في روحه.

ويبقى الممثل في مسرح الصورة الذي يدعو اليه (القصب) هو العنصر الاساس اذ نادراً ما يستخدم ديكوراً لعمله بل يستخدم المسرح الخالي ويملاءه باجساد الممثلين وببعض الملحقات –اقفاص، شواخص المقابر، اسرة المستشفى، الالات الموسيقية، قطع القماش- ونادراً ما يلبس ممثلين ازياء تشير الى الفترة والمحلية بل يلبسهم ملابس اشبه بملابس اليوغا. وتبقى حركة الممثل وتعبيره الجسدي هو الاهم. ولا يلتفت (صلاح) الى التعبير الصوتي ووضوح الكلمة الا قليلاً. وقد توصلت الى النتائج التالية حول عمل الممثل.

١-مصدر ابداع الممثل في مسرح الصورة خياله وابداعه ورؤاه التي لا حدود لها فهو حر في حركته وفي تكوين التشكيلات البلاستيكية.

٢-المسرح صومعة الممثل يدخلها ليمارس طقوساً اكثر مما يمارس العاباً او محاكاة للاخرين وفي ممارسته الطقسية لا بد من ان يسحب اليه المتفرج ليشاركه.

٣-الهدم والبناء وسيلة من وسائل المخرج والممثل لتكوين الصورة والوصول الى الجمال المثالي. الممثل يرسم صوراً متعددة وفق احتمالات عديدة وتفسيرات عديدة وهو حر في خلق البؤر المتعددة.

٤-لا اهمية للالقاء ما دام الجسد هو الذي يعبر وهو الذي يوحي بالدلالات وحيث ان الكلمة تفضح الاسرار لذلك يمكن الاستغناء عنها قدر الامكان فان مسرح الصورة يفضل الايماءة والتعبير الجسماني العصي على الفهم والمفتوح على كل الاحتمالات.

٥-لا يحاكي الممثل الشخصية الحياتية بل يخلق الشخصية أعلى مستوى مما في الحياة، انه النموذج، انه المثالي، انه الاعلى، انه الشمول، انه الشكل والمضمون في آن واحد، انه شاعر المسرح يرسم بجسده الصور وبلاغتها يراها المشاهد فتأخذه اليها ليسبح في فضاءاتها ويرتفع الى سماها وينتشي باجوائها، فالاجواء هي الاهم في مسرح الصورة.

٦-تعبيرات الممثل وحركته لا منطقية، غير مبررة، انها صادرة عن اللاوعي عن الفطرة، عن البداهة، الممثل يحلم، والحلم ضد المنطق وضد التبرير.

٧-الحس الايقاعي-زمناً ومساحة- هو ما يجب ان يمتلكه ممثل مسرح الصورة. فالايقاع هو الذي يمنح العرض ديناميكيته وهو الذي يثير مشاعر المشاهدين ويحرك عقولهم.

٨-لابد من توفر الحس التشكيلي لدى الممثل ما دام جسده هو الاداة في رسم الصورة. ويعرف ما تعنيه الخطوط والاشكال والكتل والالوان والفراغات والملمس داخل الفضاء المسرحي.

ولقد وجدت ان (صلاح القصب) في معظم اعماله التي تختلف عن اعمال المخرجين الاخرين في بلدنا ومن خلال عملي معه، يسير بعدة اتجاهات هي:-

الاول:- العمل من خارج النص لا من داخله. فهو يتخذ من النص الذي يختاره نقطة انطلاق وليس مركز ارتكاز. انطلاق لتجسيد افكاره لا افكار المؤلف وللتعبير عن رؤاه واحلامه. وعلى وفق انطلاقته لا يقوم (صلاح) بتفسير النصوص لمثليه بل يترك لهم الحبل على الغارب في نفسير ما يشاؤون وليسبحوا في خيالاتهم حتى يلتقو يوماً من ايام التمارين.

الثاني:- تكرر استخدام مفردة معينة ينقلها من عرض الى اخر ولا يستطيع منها فكاكاً. فاستخدام قطعة زجاج يرمي عليها لوناً معيناً لينتشر على سطحها- استخدمها في (العاصفة) واراد ان يستخدمها في (عطيل) التي تهيأ لاخراج ولم ينجزها وفي (الحلم الضوئي). كما انه يكرر وسيلة تشظي الشخصيات وفقاً لمبدأ ازدواج الشخصية فعل ذلك في (هاملت) وفي (العاصفة). وقطعة القماش استخدمها في (الخليقة البابلية) وفي (لير). وكذلك الالات الموسيقية والالات الكاتبة والشرائط الفيلمية وعليها.

الثالث:- خلق اكثر من صورة في آن واحد وهو يقصد مثل هذا التزامن ليربك انظار المشاهدين ويشتت تصوراتهم. ويبعدهم عن التركيز، وعن فهم الكلمات المنطوقة مسرحية دائمة الحركة ولا لحظة استقرار واحدة فيها. وهذا الاسراف في الحركة انعكاساً لقلق صلاح نفسه واضطرابه وتشوش افكاره الذي هو نتيجة الخوف من الخطر المحدق بهذا العالم. انها موضوعية تتلائم مع فوضى العالم واضطرابه.

صدى
الصورة المسرحية الدالة

أطياف رشيد

عرضت على خشبة المسرح الوطني مسرحية (صدى) إخراج حاتم عودة وتمثيل سمر قحطان بدور الابن وبشرى إسماعيل بدور الام . والمسرحية تتناول موضوع التسامح كما هو واضح من الاقتباس عن ماندیلا في دليل المسرحية(انا لا أستطيع ان أنسى ... ولكن أستطيع ان أتسامح)وموضوع مثل هذا ، التسامح مع الاخر المذنب وفتح المجال لإثبات قدراتة في الاندماج في المجتمع عن طريق فتح الحوار ، وموضوع انساني عام غير ان الوضع العراقي له الحصة الاكبرفي النماذج التي ترشحت عن الارهاب والعنف .وهي طرح جرئ نال استحسان الجمهور القليل الذي حضر العرض والذي اقتصر على الاصدقاء وعوائلهم . كما هو شأن العروض المسرحية في بغداد اليوم .

ينكشف الظلام عن المشهد / الصورة الجامدة بمصاحبة الموسيقى .في عمق المسرح الدلاء الكثيرة التي تسقط عليها الاضاءة الحمراء (دلالة امتلأها بالدم) ويقف الابن قريبا كاشفا عن طبيعة الشخصية وحاملا عقيدته (سجادة الصلاة) . بينما تتفرق وتقل الدلاء الى منتصف الخشبة حيث يبرزلونها الابيض (امتلاءها بماء التطهير) . والام في ملابسها السوداء واناء الغسيل الممتلئ بسجاد الصلاة وتحمل هي الاخرى سجادتها الخضراء . ان هذه الصورة معبرة لدرجة كبيرة لتبدأ بعدها الحركة ويبدأ الكشف(والشرح)عن مضامين العرض ومعانية .الابن الذي عاد يطلب السماح عن جرائمه التي ارتكبها بحق اسرته ، ويطلب الغفران من الام، انتماءه الاول، والنبع الاصل. غير ان مساحة التواصل تضيق. الام لا تستجيب بل تتمسك بتكرار فعل الصلاة . وتضيق مساحة التواصل اكثر (دلالة الميكروفونات النازلة الى اسفل) ، ثم ان هذه الاصوات تتضخم من اجل ان يصل مداها الى الاخرين ، ان تصل الرسالة بقوة وبامعان ، صوت كل من القاتل طالب السماح والام مانحة الغفران والتي تبدو لشدة الحزن غير قادرة على منحه ، فكان انزال العقوبة بالقاتل برفضه من قبل الاخر وعقابه لنفسه (مشهد الجلد بالسوط) هو كل ما تبقى للابن بل ان العودة / الصدى لم تجد جدوى حيث كانت الام لا ترى و لا تسمع ، ولا خلاص من الحمل الثقيل الذي ينوء بحمله الابن وهو ما يتناقض والدعوة في دليل المسرحية ، وان هذا الصدى ما هو الا رجع بعيد لا يمكنه ان يتخذ من الفضاء الاصل مكانا له.

ان الخطاب المسرحي هو خطاب تتضافر عناصره لتكون مظهرا متكاملا هو صورة مختزله توحي وتدل ، لكن برغم المفردات الدالة والصور المسرحية التي صنعها المخرج فقد سقط العرض في هفوات منها انه لم يتخلص من سطوة النص الذي بدا فاقدا لعنصر التوتر ، ففي الحوار بين الام و الابن وتشبيه الاولى بانها الارض والنبع عرض الشهد للمباشرة لقد كان هذا الحوار زائدا لان دلالة الام هي دلالة واضحة ومن السهولة بمكان التوصل اليها من دون الحاجة الى شرحها . كذلك كان حوار الابن في حواره في المشهد الاخير (انها لا تسمع ولا ترى) لقد توصل لها المشاهد وكان بالامكان حذفها فالصورة على المسرح هي تجسيد للكلمة . اما في الفصل بين فصلي (طلب السماح والعقاب وجلد النفس) عن طريق اظلام المسرح فلو ان المخرج ربط بينهما بما يمتلك الموضوع من مساحة واسعة للتعبير لكان اكثر توفيقا في تصوير هذه اللحظة الحاسمة .

اما الموسيقى فلم نشهد لها انسجاما مع الموضوع الا في المشهد الاخير حيث اجتمع الاداء التمثيلي المميز لسمر قحطان مع المضمون مع الموسيقى . وهي المرة الوحيده التي تمكنت فيها الموسيقى من تحقيق دلالتها ورفع وتيرة الايقاع . فأن تنامي الفعل الدرامي لم نشهد له تصاعدا يمثل تنويعا او شدا حقيقيا فقد كان رخوا تخللته لحظات صمت غير مبررة .وبقراءة اخرى لمفردات العرض نخلص الى انه يمكن اختزاله الى ثلاث صور مسرحية / لقطات سينمائية ربما كألاتي الصورة الاولى :هي صورة الافتتاح يتبعه فلاش ثم الصورة الثانية ، مشهد جر الدلاء ،فلاش ثم الصورة الثالثة صورة المشهد الاخير ، سمر يضرب على اناء الغسيل ثم فلاش فأظلام

حينما نذكر ان للعرض بعض الهفوات لا يمكننا تناسي الجهد لكل من المخرج والممثلة بشرى اسماعيل والممثل سمر قحطان فقد كان العرض جريئا في تعرية احدى اهم اسباب الاختلاف وتأصيل الارهاب والعنف.

هاملت في المختبر التجريبي العراقي

عواد علي

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

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

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

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

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

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

ولجواد الأسدي تجربة إخراجية مختبرية مأخوذة عن "هاملت" ، أيضاً ، بعنوان "شباك أوفيليا" ضمن الورشة المسرحية التي أقامها مركز الهناجر في القاهرة في موسم ٩٣ . ٩٤ ، ولكنني لم أشاهدها ، ولم أفلح ، للأسف ، في الحصول على مراجع تتحدث عنها.

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

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

جواد الاسدي