اللقــب: بوقـــــرومـــة

الاســم: حـــكيمـــــــة

الجامعة: جامعة المسيلة– الجزائر

الرتبـــة: أستاذة محاضرة "أ"

الهاتـــف: 53 .43 29. 93.7 0

07 .75 .99 .47. 41

العنوان الإلكتروني: Hakima1200@ gmail.com

الموضوع:

سيميولوجيا المسرح بين النص و العرض
مسرحية "هاملت" لشكسبير نموذجا

المـــــلـــــخـــــــص:

تعتبر مسرحية "هاملت" لـــ "شكسبير"من أبـــرز الأمثلـــة لاســـتعمال علـــم الســـيميولوجيا في عناصر البناء الأساسية وهي: الشخصـــية و الحـــدث و الحبكـــة الأساســـية و الثانويـــة و الأسلوب، و يوظف "شكسبير" في هذه المسرحية علامـــات أيقونيـــة فـــي إنتـــاج الـــدلالات،

كما أنه يجعل هدفا لشخصياته تعبر عنه بشكل واضح، و قد لجأ إلى تضليل بعض العلامات التي يبدو ظاهرها غير حقيقتها، و هي ظاهرة يتستر خلفها "هاملت" لاتخاذها قناعا يقيه كشف الملك و مستشاره و حاشيته لحقيقة بحثه وراء سر مقتل أبيه و مصداقية ما أخبر، و الهدف من ذلك هو تحقيق العدل في الحكم و في الفعل.

إنّ أسلوب كتابة "هاملت" كان أسلوبا تراجيديا، و قد تناسبت علاماته مع ذلك الطابع التراجيدي محملة بدلالات الحزن السّامي، كما أن الأسلوب الحواري في مسرحية "هاملت" متنوع من حيث المستويات العلاماتية، بداية من المساجلة و النقاش فالاستجواب و المراوغة و الخداع فالمناجاة، انتهاء بالمصارحة و التحدي و الكشف فالانتقام العادل الذي يتحقق على أنقاض المملكة و نظام الحكم الفاسد. و في مسرحية "هاملت" هناك علامات متطابقة سواء على المستوى العالمي أو على المستوى المحلي، تتركز غالبا في العلامات الاعتباطية و التوافقية.

المـــــــــداخـــلـــــــة:

مما لا شك فيه أن الاتجاهات النقدية الحديثة لها جذور ضاربة في التراث النقدي، رغم أن نظرتنا النقدية للأعمال الفنية لا تصدر عما قيل في الأمس، فنقد اليوم لا يهتم بجماليات العمل الفني أو وضوحه، أو استجلاء ما فيه من غموض و أسرار، و إنما يهتم بالدرجة الأولى

بالأبنية و العلاقات التي تربط بينها، و من هنا يبرز دور علم العلامات، الذي يسعى إلى تحليل علامات الرسالة و أبنيتها، بهدف الاستكشاف، من أجل أن يبين أين يتم بناء النص.

إن مادة علم العلامات هي التواصل البشري، و سيميولوجيا المسرح هي إحدى محاولات هذا العلم، رغم صعوبة الرسالة المسرحية و تعقدها، لأن عددا كبيرا من النظم الجمالية تعمل فيها في آن واحد، مما يجعل تحليلها مثيرا و صعبا، حيث تتعدد مستويات النص(كمستوى الأحداث و الزمان و المكان و الشخصيات)، كما تتعدد مستويات العرض و عناصره، و دور القراءة السيميولوجية إبراز هذا التعدد، رغم أنها لا يمكن أن تكون قراءة نهائية، ذلك أن كل قراءة جديدة تبرز شفرات أخرى، ثم أن قراءة المخرج المسرحي لا ينبغي أن يكون صورة طبق الأصل من النص، « فتفسير المخرج لنص مسرحي يقوم بإخراجه هو نص جديد، هو نص العرض الذي يتلقاه المتفرج بعد سلسلة من القراءات عبر مراحل الإنتاج الفني»**(1)**.

إن علم العلامات يدور حول العلامات و علاقاتها البنيوية، و سيميولوجيا المسرح لا تبحث عن حقيقة المعنى، يعني أنها لا تسعى إلى البحث عن المعنى الصحيح، و إنما تسعى إلى استخلاص عدد من المعاني الممكنة خلال العلاقات البنيوية **(2)**.

و سوف نحاول في هذه الدراسة اكتشاف التيمة الرئيسية في مسرحية "هاملت" لـ شكسبير فـ « النص في حقيقته عالم من المعميات و بناء متشابك الألوان لا تنفتح أبوابه بعين منهجية واحدة، و لكن عن طريق القراءات المنهجية المتعددة »**(3)**، و سوف نبين في هذه المسرحية كيفية توظيف العلامات ، و نكشف عن الدلالات المسكوت عنها في خطاب "هاملت".

و تجدر الإشارة إلى أن مسرحية "هاملت" و غيرها من مسرحيات شكسبير، تلتزم القاعدة الأرسطية للبطل التراجيدي،حيث يقول أرسطو:« إن التراجيديا بإثارتها لعاطفتي الشفقة و الخوف تحقق التطهير من مثل هذه العواطف »**(4)**، و لهذا يجب أن يكون البطل القادر على التحول من السعادة إلى الشقاء، قادر على أن يربطنا بمصيره و أن يعكس تجربتنا، فيثير لدينا الشفقة في نفس الوقت، و يربطنا بالمصير المأساوي الذي ينتهي إليه البطل، لذلك « فإن البطل الفاضل بشكل مطلق أو الشرير بشكل مطلق لا يثيران فينا انفعالات الشفقة و الخوف، أما البطل القادر على إحداث هذا الأثر، فهو الذي يسمو على مستوى الفرد العادي، و لكنه ليس فاضلا تماما، إذ أنه يرتكب خطأ معينا في الكم يؤدي به إلى مصيره المأساوي »**(5)**، و أفضل مثال لذلك تراجيديا أوديب لسوفوكليس، حيث قام أوديب بقتل أبيه في لحظة من لحظات

الاندفاع العاطفي، مما جعله يقع في سلسلة من الأخطاء المترتبة عما يسميه أرسطو بـ "الهامارشيا"(**6**).

فأوديب طبقا لنبوءة العراف، كان مكتوبا عليه أن يقتل أباه و يتزوج أمه، و ذلك قبل أن يولد، و عندما ولد سلمه أبوه لأحد الرعاة لكي يتركه في الخلاء حتى يموت، و لكن الراعي يشفق عل الطفل و يسلمه إلى زميل له يحمله إلى ملك كورنثة، فيتبناه هذا الملك، حتى إذا شبّ أوديب و سمع بنبوءة العراف هاجر من كورنثة كي لا يتورط في هذه الفعلة الشنعاء، و يتجه إلى طيبه، و في الطريق تنشب مشادة بينه و بين أبيه الحقيقي "لايوس" ملك طيبة، فيقتله أوديب في فورة انفعاله، ثم يتوجه إلى طيبة و قد حل بها بلاء الوحش الرهيب الرابض على أبوابها يطرح على أهلها ألغازا لا يعرفون لها حلا، و يهلك من لا يجيبه بالحل الصحيح، و يحل أوديب اللغز و ينقذ المدينة، فينصبه أهلها ملكا عليها خلفا لملكهم القتيل، و يهبونه زوجة "لايوس" لتصبح زوجة له، و بذلك تتحقق نبوءة العراف، فيقتل أوديب أباه و يتزوج أمه، فيكون بذلك أنّ أوديب كان مسخرا لتنفيذ إرادة القدر التي قادته إلى مصيره المفجع.

و إذا كان "أرسطو" قد أكد أن الصراع في هذه المسرحيات يدور بين البطل و قوة خارجية هي القدر أو الآلهة التي ترسم له مصيره، فإن شكسبير في مسرحياته بما ذلك مسرحية "هاملت" نقل مجال الصراع إلى داخل عقل البطل ذاته، كونه يضع هذا البطل في صراع مع إنسانيته و ليس مع قوة خارقة عنه، لذلك فهو يهبه قدرة نفسية و عقلية خارقة.

و هذا الاستعداد النفسي للوقوع في الخطأ هو الذي يؤدي بالبطل إلى مصيره التراجيدي و بالتالي فإن الخطأ التراجيدي عند شكسبير هو خطأ إرادي، و لكنه يلبس ثوب القدرية، بأن يضع البطل في موقف لا يمكن أن يتحاشاه، و هكذا يصبح القدر عند شكسبير في داخل البطل، و ليس خارجه (**7**).

و يتخذ هذا القدر الداخلي أحيانا شكل الخرافة مثل شبح الأب في "هاملت"، إذ يتردى البطل في سلسلة من الأخطاء النابعة من إرادته، دون أن يكون له اختيار في الموقف أو القدرة على الهروب من هذا الموقف، فـ"هاملت" يتحول من الانتقام، ثم فكرة الحياة و الموت، و بذلك يضع نفسه في موقف لا فرار منه،« و يصبح مصيره محتوما كأنه جوال ضلّ طريقه في الصحراء »(**8**).

إن البطل التراجيدي الشكسبيري يثير فينا انفعال الفخر، لأنه يتطهر من خـــلال المعانـــاة، فالأثر التراجيدي « ينتج عن التوازن بين انفعالي الفخر بالبطل و الرعب لمصيره. فنحن نحس بالفخر إزاء البطل، لأنه يعرف مصيره و يصبح هذا المصير سببا لتأمله الحياة من حوله»**(9)**.

فبطل شكسبير يتميز بقدرة فائقة على التحمل، و قدرة على فهم أكثر عمقا للحياة الإنســـانية، و هذه القدرة تصاحبها نزعة دائمة إلى الجنون، كما يحدث مع "هاملت" الذي يؤدي بـــه تأملـــه لفكرة الانتقام إلى ما يشبه الجنون أو تصنع الجنون، و رغم ذلك لا يفقد القدرة على الإدراك، إذ يصبح "هاملت" في لحظات جنونه أكثر إدراكا للعالم من حوله، حتى ليدفع "بولونيوس" إلـــى أن يقول:

كم تحمل إجاباته أحيانا من معان عميقة!

تلك فضيلة غالبا ما تصاحب الجنون.

و لا يمكن للعقل و التعقل أن يلدها بمثل هذا العمق **(10)**.

كما أن مسرحيات "شكسبير" المأساوية تتميز بظاهرة عجيبة، ألا و هي ظهور الأشـــباح و الأرواح فيها،« و فكرة وجودها تحول دون تناول هذه المآسي التي تظهر فيها تنـــاولا واقعيـــا، فلقد جعلها شكسبير مركز أحلامه الشاسعة، و النقطة المركزية للحلم، كنقطة الشـــكل الهندســـي المستدير، تهيمن على كل شيء في المحيط و تحدّده، و لو كان هذا الشيء مقـــدار شـــعرة ...! »**(11)**.

إن هذه الأرواح في مسرحيات شكسبير كالنغمة الأصلية في المقطوعة الموسيقية التي يجب أن تنسجم معها بقية النّغمات، « إنها أجزاء أصلية، و ليست دخيلة عليها. إنها الرمـــوز الحيـــة لعالم ما فوق الطبيعة، المحدق بالعالم الطبيعي،... »**(12)**.

و في مسرحية "هاملت" خلق شكسبير شبحا في والد "هاملت"، لأن شبح والد "هاملت" الـــذي يتحرك إلى جانب الستائر في أول المسرحية ليس أضحوكة، « إنّه ليس سيدا من سادة الممثلين مدّرعا بشكته، أو خيالا سخريا، إنه تكشف مؤقت للقوى غير المنظورة التي تهيمن على الحركة المسرحية و أمر واضح من شكسبير بأنه لا معدى لرجال المسرح من أن يوقظوا أخيلتهم مـــن سباتها، و أن يسلموا عقولهم التي يدّعون سلامتها، للنعاس »**(13)**.

إن مسرحيات شكسبير، بما في ذلك مسرحية "هاملت"، تفيض بمشاهد العاطفة الجامحة ذات الأوصاف المذهلة التي تحير الألباب، و رغم ذلك هناك إبطاء و زحف في أدائها، و من خلال كل ما سبق ذكره، يمكننا القول إن مسرحيات شكسبير لا يمكنها أن تُخرج كما ينبغي، بـــل لـــو

اجتمع أبرع ممثلي الدنيا و أشدهم انفعالا و حاولوا أن يمثلوا "هاملت"، لما أمكـــنهم أن يمثلـــوه على الوجه الصحيح.

فهذا العمل يمثل محاولة الوقوف وقفة منهجية من منظور علم العلامات أمام نتـــاج تفســـير مستويات المعنى في العرض المسرحي لمسرحية "هاملت" التي تمثل علامة بارزة في الإبـــداع المسرحي، لـــ "شكسبير"، و لذلك فإن الفعل الدرامي عند "هاملت" في هذه المســـرحية هـــو رد فعل لفعل مضى، كما أنّ الحدث فيها يمثل رحلة بحث عن الهوية و الحقيقـــة، فكانـــت وســـيلة "هاملت" في رحلة بحثه عن هويته و عن حقيقة ما رواه الشبح، و قد رأى "هاملت" أن الســـعي إلى العدالة عن طريق الثأر هو الذي يحقق له هويته و يزيل حيرته، و لقد ارتبطت العدالة عند "هاملت" بالقصاص من القاتل و كانت أداته الشواهد و الدلائل ثم السيق أخيـــرا، و قـــد تحيـــر "هاملت" في تنفيذ وعده للشبح و هو يقضي بقتل "كلوديوس"، و هو أمر فـــي غايـــة الصـــعوبة بالنسبة لـــ "هاملت"، الذي فكر في الموت كمخرج من هذا المأزق، فقرر تنفيذ وعده بعد التحقق من الشبح، وانتهى إلى اختيار سبيل التحقق و الاستدلال التجريبي.

1- هاملت و سيميولوجيا النص المسرحي:

يمكن أن نعتبر مسرحية "هاملت" أفضل مثال لاستعمال "شكسبير" للسيميولوجيا فـــي عناصـــر البناء الدرامي الأساسية و هي: الشخصية و الحدث و الحبكة و الأسلوب، و علم الســـيميولوجيا نجد له حضورا في جميع مسرحيات "شكسبير".

و الجدير بالذكر أنّ دراسة هذه المسرحية دراسة سيميولوجية لا تبتعد كثيرا عـــن طبيعـــة المعادل الموضوعي (Objective correlative) حسب طريقة القراءة النقدية التي نظّـــر بهـــا "ت.س إليوت" الذي يقول بأن « الوسيلة الوحيدة للتعبير عن الوجدان في الفن هي بإيجاد معادل موضوعي...أو بعبارة أخرى بخلق جسم محدد أو موقف أو سلسلة من الأحداث تعادل الوجدان المعين الذي يراد التعبير عنه.... »**(14)**.

و بناء على ما ذكره "ت.س إليوت" فإنّ العناصر الدرامية و الفنية التي وظفها شكسبير في مسرحيته لتجسيد مضمونها الفكري غير متعادلة مع المضمون الفكري للمسرحية، لأنها زائـــدة عن حاجة المسرحية إلى تحقيق مضمونها، يقول د. رشاد رشدي: « و إلـــى شكســـبير يرجـــع الفضل في نظرية المعادل الموضوعي، فقد نادى بها "ت.س إليوت" و هو ينقد هاملـــت ســـنة 1919 .. و النظرية بسيطة للغاية و هي في الواقع قانون من قوانين الفن لم يكن لإليوت فضل في ابتكاره بقدر ما كان له فضل اكتشافه، و لكن برغم بساطتها فقد كان لها أثر فعّال في النقـــد

و الخلق على السواء. فكما أنها أصبحت مقياسا توزن به الأعمال الفنية و تساعدنا على تفهمها كذلك أصبحت نبراسا يهتدي به الكتّاب في كتاباتهم »**(15)**.

فحين يوظف الملك كل من "جلدنستيرن" و "روزنكرانتز" ليتجسسا على "هاملت" و ينقلا لـــه أخباره تفصيليا، فإن الملك "كلوديوس" هنا يعتمد معادلا للجاسوسية، و معلوم أنّ أعمال التجسس تتم في عزلة و سرية، أما الدلالة فتكمن في الوظيفة التي من أجلها كانت هذه السرية، و هـــي دلالة وظيفية اعتبرت كأداة تجسس على "هاملت".

« الملك: إنّه لا يروق لي، و ليس مأمون العواقب لدينا أن نترك الحبل لجنونه علـــى الغـــارب »**(16)**.

و هذا ما يدل على خوف الملك من "هاملت" و عدم اطمئنانه إلى حالة الجنون الفجائية التي أصابته، إذ يشك الملك في صحة جنون "هاملت" مثلما شك هذا الأخير من قبل، فتأســـس فعـــل "هاملت" كله على صفة الشك، و كذلك تأسس رد فعل "كلوديوس" على صفة الشك فـــي حادثـــة موت أبيه، فكلاهما يشك في الآخر.

إن صفة الجنون المصطنع التي يوظفها "هاملت" لخداع أمّه و إبعاد الشبهة عنه تعادلها صفة التجسس التي يوظفها "جلدنستيرن" و "روزنكرانتز" بتخطيط أو تكليـــف ملكـــي و تنفيـــذ ضـــدّ "هاملت"، كما يظهر ذلك في الحوار التالي:

« الملك: .. و لذا تهيئا:
سأرسل أوراق تفويضكما في الحال
و عليه أن يرافقكما إلى إنجلترا
إنّ ظروف ملكنا قد لا تتحمل
خطرا مفعما بمحاذير كالتي تنبثق عن
جنونياته كل ساعة
جلدنستيرن: سنأخذ نحن العدّة لذلك. إنّه لقلق
إيماني مقدّس أن تبقى في أمن
و طمأنينة هذه الكثرة الوفيرة
التي تحيا و تقتات على
جلالتكم » **(17)**.

إنّ الكثير من العلامات تحتاج إلى علامة أخرى تفسرها، و هي ما اصطلح عليه "بيـــرس" باسم (ميتا علامة) **(18)**، ففي الفقرة الأخيرة من قول "جلدنستيرن" صورة تضاف إلـــى قـــول "هاملت" بعد أن قتل "بولونيوس"، إذ يصف "هاملت" جثة "بولونيوس" بأنّها وليمة علـــى مائـــدة الديدان، فيقول: « .. لقد عقد عليه اجتماعا عدد من الديدان السياسية »**(19)**.

فعبارة "هاملت" هنا هي من جنس علامة كلام "جلدنستيرن" للملك، « أن تبقى فـــي أمـــن و طمأنينة هذه الكثرة الوفيرة التي تقتات على جلالتكم »**(20)**، فالذين يقتاتون على جلالة الملـــك هم حاشيته، أو الديدان السياسية كما وصفها "هاملت". أمّا الدلالة التي تفسرها العلاقة بين علامة "هاملت" و علامة "جلدنستيرن" هي أنّ الساسة (الحاشية) هي المنتفعة في حياة الملك و في موته أيضا.

يمكن تمييز أربعة أنواع من العلامات المعتمدة في العرف النقدي في الدراسات المســـرحية، و تتمثل فيما يلي:**(21)**

1-علامات أيقونية: و هي تحاكي أو تعكس معناها في شكلها، مثل الصورة الفوتوغرافية، تحيل إلى شكل ما عن طريق محاكاة مظهره الخارجي، أو هي تمثال له نفس الوظيفة.

2-علامات إشارية: يرتبط فيها الشيء بمعناه أو الدال بمدلوله ارتباطا سببيا منطقيا، كارتبـــاط الدخان بالنار أو زرقة السماء بالجو الصحو.

3-علامات رمزية: و هي العلامات التي يرتبط فيها الدال بالمدلول ارتباطا اعتباطيا أو تعسفيا، فالقطة السوداء قد تكون علامة رمزية مدلولها الفأل الحسن لدى شخص أو مجتمع مـــا، و قـــد ترمز إلى معنى مناقض تماما في مجتمع آخر.

4-علامات واصفة (شارحة): و هي كاللّغة الواصفة، ألفاظها هي ألفاظ اللّغة موضوع التحليل، و لكنها ذات صلاحية موحدة، و قواعد تركيبها هي نفس قواعد اللّغة المدروسة.

و على هذا يمكن القول إن عملية إنتاج الدلالة في مسرحية "هاملـــت" تمتـــد مـــن الحـــدث الرئيسي إلى الحدث الفرعي الاستطرادي، فمسرحية "المصيدة" التي هي فرعية تتحول إلى فعل درامي واصف و مفسّر و مؤكد لشكوك "هاملت"، إذ يكشف له عن دور عمّه في اغتيال أبيـــه، أي أنّه يفسر الفعل الرئيسي في المسرحية الأصلية، و هو الفعل الذي أخبره به شبح أبيه.

إنّ العلامات الدالة (المفسّرة) في مسرحية "المصيدة" تسبق الفعل الذي يُعاد وصـــفه، لـــذلك يحمل ممثلو المصيدة ملامح الشخصيات المحددة لهم مسبقا بمعرفة "هاملت" الذي يصـــبح هـــو نفسه عن طريق الدور الإرشادي الذي يوجه به ممثلي الفرقة الجوالـــة بـــديلا عـــن المخـــرج

المسرحي، إذ يحمل عند توجيهه لطرق الأداء التمثيلي صفات المخرج المسرحي، في حين أنّ الإرشادات تعدّ علامة مسرحية واصفة **(22)**، و يمكن التمثيل على ذلك بما يلي:

« هاملت: أرجوك أن تلقى العبارة كما قرأتها لك، كأنها تقفز خفة على لسانك، أما إن كنت ستتشدق بها، كما يفعل معظم الممثلين، فخير لي أن أطلب إلى دلال المدينة أن يتلو أبياتي هذه، و لا تنشر الهواء بيدك نشرا، هكذا، بل ترفق بالقول، لأنّ عليك حتى في دفق العاطفة و عصفها، بل إعصارها، أن تدرك و تولد اعتدالا يضفي عليها النعومة و السلاسة، لشد ما يسوؤني أن أسمع غلاما مستعار القحف و الشعر يصطخب و يمزق العاطفة مزقا و خرقا بالية.

الممثل: سأفعل يا سيدي.

هاملت: كما أرجوك ألاّ تبالغ بالألفة و اللين، فلتكن فطنتك أستاذك، لائم الكلمة حركتها، و الحركة كلمتها، متقيدا بهذا الشرط، و هو ألاّ تتخطى حشمة الطبيعة، فكل مبالغة في القول و الحركة إنّما هي نابية عن غاية التمثيل، و ما هذه الغاية منذ البدء حتى اليوم، إلاّ أشبه بإقامة المرآة أمام الطبيعة، لكي تعكس للفضيلة محياها، و للزراية صورتها، و لجسد العصر و المجتمع شكله و أثره، فهذا إن أسرفت فيه و هولت، أو تباطأت فيه و ضاءلت، قد يضحك غير العارفين، و لكنه يؤسف ذوي الفهم و الذوق » **(23)**.

فهذه التوجهات علامات واصفة، تشرح فن التمثيل نفسه في أسلوبه الطبيعي، و « شكسبير بذلك يعدّ رائد الأداء التمثيلي الطبيعي، الذي نسب للمخرج الفرنسي الطبيعي أندريه أنطوان في العصر الحديث » **(24)**.

تتبدى في "هاملت" دلالات اللاحياد و دلالات المواجهات الحادة المباشرة و دلالات التضليل و المسكوت عنه و دلالات تجاهل "هاملت" لبعض الشخصيات و دلالات القطيعة بين الشخصيات إلى جانب الدلالات الواصفة و الشارحة، و كلها دلالات تترجم النص ترجمة فلسفية و ترجمة نفسية ذاتية و ترجمة جمالية لتكشف عن مشكلة "هاملت" و أزمته كمثقف و كيفية علاجه لتلك المشكلة، و كيفية خروجه من تلك الأزمة انطلاقا من الواقع الذي وجد نفسه فيه مرتكزا على الحافز و الإرادة و القوة و الوسيلة **(25)**.

يقع "هاملت" في أزمة نفسية بين حزنه على موت أبيه و دهشته من زواج أمّه المتسرع من عمه بعد مرور شهر واحد على موت أبيه، و يشك في مصداقية حبّها لأبيه و مصداقية عمّه، و هذا ما يخالف الحداد، و ينفي عن أمّه صفة الوفاء، فيقول: « أيتها العجلة الفاسقة ترفعني بمثل هذه السرعة الأشرعة الزانية »**(26)**، فكان يفترض تفكير "هاملت في الانتحار لمواجهة ذلك

الواقع، غير أنّ إيمانه باللّه، و وازعه الدّيني القوي يحول بينه و بين إقدامه على ذلك الذي يفكّر فيه:

« آه ليت لهذا الجسد أن يذوب
و تنحل قطرات من ندى
يا ليت الأزلي لم يضع شريعته
ضدّ قاتل الذّات، رباه، رباه » **(26)**.

غير أنّ واقعا افتراضيا جديدا قد حفّزه على كشف أسباب هذا التسرّع إلى زواج أمّه من عمّه، و هو ظهور الشبح، و ما أثاره في نفس "هاملت" من شكوك، لذلك دار فعل "هاملت" حول محور إمكان تحقيق حافزه نحو كشف الأسباب التي سارعت بزواج أمّه من عمّه، فتصنّع الجنون لتضليل الملك و القصر، لكي يبعد عنه أنظار الملك و جواسيسه حتى يعمل في سريّة على كشف اللّغز، فكان ذلك وسيلة مناسبة لإرادته الصلبة:

« ....إذ قد أجد من الملائم بعد اليوم
أن أتظاهر بالبلاهة و الجنون » **(28)**.

فـ "هاملت" يواجه واقعا مضطربا و كيدا لعينا، و هو متحفّز لإصلاح اضطراب ذلك الواقع، لأنّه يرى أنّ ذلك هو قدره الذي ولد من أجله، و هو مصمّم على ذلك، و وسيلته الممكنة هي تصنّع الجنون كعلامة زائفة يتقنّع خلفها ليمهّد لما سيفعله إصلاحا لاضطراب الزمان و قضاء على الكيد اللعين الذي أصاب الزمان بالاضطراب و الخلل، و هكذا كلما واجه "هاملت" واقعا هيّء له الوسائل المناسبة حتى يتمكن من تغييره أو تجاوزه.

يقارن "هاملت" بين علامتين أيقونيتين بصورة والده المقتول غدرا و صورة قاتله في إطار وضع أمّه أمام مرآة ضميرها و وعيها:

« هاملت: انظري إلى هذه الصورة و إلى هذه
حيث الوجود المموه لأخوين اثنين
أترين إلى البهاء المستقر على هذا الجبين
خصلات شعرها هايبيرون، و جبهة جوبيتر نفسه
عين حلقت للأمر و النذير كعين مارس،
و وقفة كوقفة رسول الآلهة
و قد حطّ توًا على تل يقبل السماء

إنّه مزيج لقوام بدا
كأن كل إله بخاتمة قد وسمه
ليؤكد للدنيا أن فيها من فيها هو حقا رجل
هذا كان زوجك » **(29)**.

و هذه صفات نورانية سماوية يضفيها "هاملت" على صورة أبيه، إذ يصفه بأوصاف إلهية، و هو يضعه في مواجهة أمّه.

أمّا عن الصورة الأيقونية لعمه، الذي هو زوج أمه و قاتل أبيه، فيضعها موضع المقارنة مع صورة أبيه، فيقول:

« .. انظري الآن ما يلي
هذا هو زوجك، كسنبلة عفنة،
يرزأ سليم أنفاسه، ألك عينان ؟
أتمسكين عن الرّعي في هذا الجبل الجميل
لتسمني على هذه القاع البوار؟ ها؟ ألك عينان
ليس لك أن تسمي ذلك حبا: ففي سنك هذه
عنفوان الدم خامل متضع
يأتمر بما تحكمين، و أي حكم ينصرف
عن هذا، إلى هذا؟ لا بد أن لديك حسا
و إلاّ لما استطعت النزوة، و لكنه لا ريب حس
مفلوج، لأن الجنون، أجل الجنون لا يشط
و لا الحس يستعيده الهوج المخبول
إلاّ و يبقى على شيء من قدرة الخيار
يعملها في مثل هذه الفوارق، أي شيطان
غرر بك معصوبة العينين؟ » **(30)**.

فهنا يصف صورة عمه المعلقة كتقليد تعمل به الزوجات في مجتمعه ذاك، في مقابل صورة أبيه التي يعلقها "هاملت" كأيقونة على صدره، فصورة عمه تعدّ نقيضا لصورة أبيه، مما أخجل أمه و جعلها توسل إليه:

« كفى بربك يا هاملت!

إنك لتسدد عيني إلى أعماق نفسي
فأرى هناك بقعا سوداء عميقة
لن تفارق لونها» **(31)**.

فالملاحظ أنّ "هاملت" اتخذ من الأيقونتين (صورة أبيه مقابل صورة عمه) أداتين للمقارنة بهدف تأكيد أو إثبات فكرته الحقيقية عن عمه في ذهن أمّه للاتفاق معها على تغيير نظرتها إلى عمه و بأنه تنطبق عليه تلك الصفات التي وصفه بها و التي أثبت صحتها، مما جعله ينجح في إقناعها، و من هنا تغير مجرى الحديث.

هناك في خطاب "هاملت" المسرحي علامات مضللة و ملفقة، يستتر خلفها، و يتخذها قناعا يقيه كشف الملك و مستشاره و حاشيته لحقيقة بحثه وراء سرّ مقتل أبيه و مصداقية ما أخبره به الشبح، فوظف "هاملت" علامات مضللة ليتقي بها عيون الجواسيس الذين بثهم عمه في كل مكان يتواجد فيه، ليكشف حقيقة اغتيال عمه لأبيه واغتصاب عرشه، و الهدف من توظيف "هاملت" للعلامات كوسيلة لتضليل عمه و الحاشية هو الحقيقة و العدل في الحكم و الفعل.

كما أنّ هناك دلالات مسكوت عنها في خطاب "هاملت"، أي غير مصرح بها، إذ تتفق مظاهر نظرة "هاملت" مع نظرة أمه لحادثة وفاة أبيه في ظاهرها، و لكنها تختلف في باطنها،«ذلك أن للكلمة في سياق الجملة أو العبارة وظيفة ذات ظاهر و باطن، أما ظاهر الجملة فيكشف عنه فهم طبيعة العلاقة بين الراسل و المرسل إليه، أما المسكوت في الجملة فيحتاج من الناقد جهدا تأمليا و عمقا في فك شفرته »**(32)**.

و في مسرحية "هاملت" تتعدد مظاهر المسكوت عنه، و كمثال عن ذلك ما يطرحه الحوار الدائر بين الملك و "هاملت" و أمّه للعديد من التساؤلات، كمثل سؤال: هل تتوافق نظرة "هاملت" لمسألة موت أبيه مع نظرة أمه أم تختلف عنها، فتقول له أمه:

«...أنت تعلم أنه أمر عادي: ما من حي إلا و يموت يوما عابرا من خلال الطبيعة هذه في اتجاه الأبدية

هاملت: أجل يا سيدتي، إنّه لأمر عادي »**(33)**.

فهاملت أحس منذ البداية مرارة في زواج أمه من عمه خلال شهر من وفاة والده، بينما ترى الأم، و زوج الأم الذي هو العم و الملك أن "هاملت" يظهر بمظهر غير لائق، لكونه يعيش حالة حزن على فقد والده، إذن فكلا الطرفين ينتقد المظهر من قبل الآخر، و لذلك نجد "هاملت" يتحول من حالة إحساس بخطأ ما فعلته أمه و عمه بما يتنافى مع تقاليد الحِداد و مراسمه

بتسرعهما في الزواج، ثم يتحول الإحساس بالخطأ إدراكا للأمر بوصفه خطيئة و ليس خطأ، لأن الخطأ غير مقصود، بينما الخطيئة مقصودة و مخالفة للشرع.

إن الموت أمر عادي، و الحزن على ذلك أيضا أمر عادي، فلماذا يبدو حزن "هاملت" مستنكرا ومنبوذا من طرف الأم التي هي زوجة القتيل، و لهذا ردّ على أمه بشيء من الاحتداد: « هاملت: يبدو لك يا سيدتي؟ أنه و لا ريب أمر خاص »**(34)**.

إن خطاب هاملت يحل شفرة الخطاب الذي يبدو ظاهريا أنه يتوافق مع خطاب أمه، إذ يفرق "هاملت" بين مظاهر الحزن البادية من علامات الأزياء السوداء و التنهدات و الدموع الدالة على الحزن، و بين العلامات غير الظاهرة التي تختفي لارتباطها بالمسكوت عنه في خطابه أو في المظاهر المادية الملموسة سمعا و رؤية.

تعدّ الرسائل علامة أيقونية « لأنّها تحلّ محلّ لسان صاحبها و لفظه الغائب، فتنوب عنه في التعبير عن مراده و حاجته و علاقته و باعثه »**(35)**، فرسالة "هاملت" عند عودته سرا من رحلة الشروع المدبر لقتله بيدِ ملك إنجلترا تنفيذا الوصية الملك "كلوديوس" إلى ملك إنجلترا التي حملها صديقي "هاملت"، متضمنة رغبة الملك في التخلص من "هاملت"، فهذه الرسالة و رسالة "هاملت" إلى "كلوديوس" كلتاهما تحل محل لسان صاحبها، و لفظه الغائب، فالرسالة هنا علامة أيقونية، و ناقل الرسالة هو علامة واصفة شارحة، لأنه يتجاوز النقل إلى التعليق الواصف الشارح.

و يمكن القول كذلك إنّ الشبح كان له دور بارز بوصفه علامة أيقونية في صنع التشويق، فقبل ظهور الشبح لـ "هاملت" كان الحديث عنه مجرد علامة تشويق، و بعد ظهوره تحولت العلامة المحكي عنها إلى علامة مادية مجسدة، و قد ظلت علامة أيقونية، حيث تتضافر دلالة المكان مع دلالة الزمان لتخلق المناخ الطبيعي الذي يهيئ لحدوث الفعل الدرامي و تأكيد دلالاته. و للمكان و الزمان دلالة تعمق نواة الحدث في المشهد الافتتاحي للعمل المسرحي**(36)**. و في هذه المسرحية نجد المكان هو " قلعة إلسينور"، و في أعلى القصر مكان الحراسة، و الزمان هو ليل حالك شديد الظلمة، و « القلعة تعني المكان الحصين الذي يتحصن فيه الملك و الملكة في بلد ما من هجمات متتالية حدثت من قبل و متوقعة زمن حدوث الحدث الذي سيدور أمامنا في ذلك المشهد »**(37)**. و دلالة الظلام هنا دلالة باطنية مستترة لا يعلن عنها النص الموازي للمشهد الافتتاحي:

« قلعة إلسينور في أحد الأبـــراج، ظـــلام، فرنسيســـكو فـــي مكـــان الخفـــارة يـــدخل عليـــه برناردو»**(38)**.

إنّ دلالة الزمان و المكان هنا ترتبط بدلالة الفعل و ما يكشف عنـــه بقـــول أو بحركـــة أو إشارة، « لأن كلمة قلعة مجردة تدل على حالة حرب و كلمة برج تدل على معسكر أو سجن ، و كلمة ظلام تدل على التجسس أو الغموض أو الرعب و تدل لفظة الخفارة على الحاجة الدائمة إلى الحماية، فالقلعة تعزل من بداخلها عمن في خارجها » **(39)**.

إنّ دلالة أفعال الشخصيات تكشفها علامات الكلام و علامات الحركة، فعند دخول "برناردو" بسلاحه وزيّه العسكري، و بقاء "فرانسيسكو" في مكان الخفارة، يعني أن "فرانسيسكو" قد بوغت بدخول الشبح عليه في الظلام، و لذلك تضاف المباغتة كعلامة للعلامـــات الســـابقة (القلعـــة، البرج، الخفارة، الظلام).

2-هاملت و سيميولوجيا العرض المسرحي:

إنّ أسلوب كتابة مسرحية "هاملت" هو أسلوب تراجيدي، و لذلك كان من الطبيعي أن تتناســـب علاماته مع ذلك الطابع التراجيدي محملة بدلالات الحزن السامي، فالأسلوب التراجيدي يعرّفـــه "فنسنت" بوصفه « نبيلا متناسبا مع المكانة الاجتماعية للأبطال، و كذلك مع إحساساتهم بحيـــث يسهم كل شيء في نصيب (الحزن السامي) »**(40)**.

و الأسلوب الحواري في مسرحية "هاملت" متنوع المستويات العلاماتية بداية من المساجلة و النقاش فالاستجواب و المراوغة و الخداع فالمناجاة، انتهاء بالمصارحة و التحـــدي فالكشـــف و الانتقام العادل الذي يتحقق على أنقاض المملكة و الحكم الفاسد، الذي يخلص البلاء من القتلة و من عادة الثأر التي حث عليها الشبح، و من ثم لمّا تحقق للشبح ما أراد، لم يظهر فـــي نهايـــة المأساة، مما يعني حصوله على الثأر الذي حرص "هاملت" عليه.

و في العرض المسرحي تعتبر العلامة وسيلة للتجسيد الإبداعي، و كـــذا عمـــل المخـــرج المسرحي قائم على تجسيد العلامات و نقلها من مستوى إلى آخر.

إنّ عرض "هاملت" أخرجه "رودني بينيت" (Rodni Bennett) من إنتاج "سيدريك مسينا" (Cedric Messina)، و قام بدور "هاملت" "ديريك جاكوبي (Derek Jacobi) **(41)**.

و في هذا العرض نجد العديد من الدلالات التي تخلقها العلامات سواء فـــي الحركـــة أو فـــي المناظر أو في الألوان و في الإضاءة و في وسائل التنكر أو في المـــؤثرات و هـــي علامـــات النص المسرحي، و قد انتقلت من مستوى التلقي الفردي عن طريق قراءة النص إلى مســـتوى

التلقي الجماعي الذي تصوره المخرج بوسائل و تقنيات تجسيدية، و هو تصور قائم على تفسير النص و علاماته من منظور سيميولوجي مرئي و مسموع في الإرسال و الاستقبال، مع تباين هذا الاستقبال من متفرج إلى آخر، مما يجعلنا أمام نص آخر هو نص المخرج الذي له وسائل توصيل متنوعة سمعية و بصرية سواء من حيث الأداء أو التأثير، على عكس نص المؤلف الذي يتخذ الكتاب وسيطا بصريا.

يقدم "شكسبير" منهجه في إخراج مسرحياته على لسان "هاملت"، و هو يوجه ممثلي الفرقة الجوالة نحو أداء الأسلوب حيث أن هدف "شكسبير" يلتقي مع قيم العصر الإليزابيثي الذي عاش فيه، حيث هدف الإخراج و التمثيل نحو إظهار الفضيلة، و هي فضيلة النبلاء، فكان يبرز الفضيلة ليراها النبلاء، و كان يركز على كل زاوية يبرز المغزى من خلالها حركة الممثلين و الشخصيات **(42)**، و يركز "شكسبير" في إخراج كل مسرحياته على أداء الممثل و ليس على المناظر، و قد أشار "عبد المنعم الحفني" أنّ الإخراج الحديث لمسرحيات "شكسبير" اتخذ منحى طبيعيا وابتعد عن التجريد و مال نحو التجسيد **(43)**.

يشير "جلين و لسون" إلى أن استقراء منهج "شكسبير" في إخراج أعماله، يرتكز على فن الممثل أولا و أخيرا **(44)**، و إذا تأملنا توجيهات "هاملت" لممثلي الفرقة الجوالة نتأكد من ذلك، حيث يعبر "شكسبير" هنا عن رأيه في الفرق القديمة و الحديثة في زمنه:

«هاملت: أليس من العار على هذا الممثل
في رواية من الخيال، في حلم الألم
يُكره روحه على تلبس وهمه
فتحتدم، و يشحب منه المحيا بأجمعه؟
الدموع في عينيه و الهياج في قسماته
و صوته يتكسر و يتهدج و كل
وظيفة في جسمه
تتلبس ذلك الوهم.. و ذلك كله من أجل لا شيء
من أجل هيكوبه »**(45)**.

و في الإخراج العربي لمسرحية "هاملت" صور "السيد بدير" شبح والد "هاملت: تصويرا رمزيا، إذ اكتفى ببؤرة ضوء زرقاء متحركة ترمز إليه. و في إخراج "محمد صبحي" لـ "هاملت" بدأ العرض بنهاية الحدث (موت هاملت) و أنهى به العرض، كما أنه حذف عودة

"فورتنبراس" من نهاية عرضه المسرحي، واكتفى بوصية "هاملت" لـــ "هوراشيو"، و هو بـــذلك قد غير من المغزى الذي أراده "شكسبير"، حيث الفساد يؤدي إلى الفناء **(46)**.

يرى "علي عواد" أنّ « العرض المسرحي فعل سيميائي، تشكل بنيته المكونة من مجموعـــة من علامات صوتية و حركية، و صورته المترابطة، إحدى معطياته الأساسية، و بمعنى أنّ كل شيء في العرض المسرحي علامة » **(47)**.

تشتمل العلامة الإطارية للمشهد الافتتاحي في العرض المسرحي على وسائل تجسد الحـــدث تجسيدا بصريا و صوتيا تتمثل في المنظر و الأزيـــاء و الإضـــاءة الدراميـــة و الموســـيقى و المؤثرات الصوتية و الحيل، و هي علامات كلها تتضافر و تترابط و تتفاعل من أجـــل خلـــق الجو العام أو الإطار السيميولوجي العام للحـــدث، و هـــي علامـــات غيـــر لغويـــة، و نظـــام سيميولوجي.

و تبدأ العلامات غير اللغوية للمشهد الافتتاحي لعرض "هاملت" بإخراج "بينيـــت" بإضـــاءة تخلق جوا ضبابيا يمهد لظهور الشبح كعلامة أيقونية ليؤكد البعد الميتافيزيقي في ظهورها، فقـــد فسرت ضبابية الإضاءة العلامة الأيقونية، و خلقت الدلالة المطلـــوب التعبيـــر عنهـــا، و هـــي (الغموض) فهو الذي يحقق للعلامة الأيقونية المصداقية، إذ ينقل للمتفرج عن طريق الإيهام لذة المهابة التي تصاحب في العادة ظهور ما نخاف منه و ما يرعبنا، « اللذة تصدر نتيجة تجمـــع العلامات و تعقدها، كما حددها علم السيميوطيقا » **(48)**، مع تفاعل ما ترسب في وعينـــا مـــن رهبة.

و في عرض "هاملت"، يبدأ المشهد الافتتاحي مع ظهور العلامة الأيقونية (الشبح) و الـــذي يتزامن مع اصطباغ المشهد بلون الإضاءة الزرقاء الدال على الليل أو الفجـــر، و هـــي دلالـــة زمنية، إضافة إلى دلالة نفسية تخلق لدى المتفرج حاجزا نفسيا بينه و بين ما يشاهده.

و لما كانت « سيميولوجيا الصوت و اللون أو الصورة لا بد لها أن تستعير ترجمان اللغة– كوساطة ضرورية– لأن وجودها متعذر بوساطة ســـيميولوجيا اللّغـــة »**(49)**، فـــإن منظومـــة العلامات غير اللغوية التي تعقدت في المشهد الافتتاحي لعرض "هاملت" إخراج "بينيت" تشـــق طريقها إلى الدلالة العامة للمشهد بانضوائها تحت راية منظومة العلامـــات اللغويـــة، فتوقيـــف "مرسلس" و"برناردو" و "فرنسيسكو" لهوراشيو ترجم معنى وقوفها في نوبة حراسة بأعلى برج قلعة إلسيور و محاولة هوراشيو أن يجعل الشبح يتكلم و يفصح عن سبب ظهوره دلـــل علـــى شخصية الشبح بالنسبة للمتفرجين، و دلالة عدم تكلم الشبح مع أفراد الحراسة على الرغم مـــن

محاولة هوراشيو التي يعمق من مغزاها قعوده أمام الشبح، دليل عل صدقه، مما أدى إلى التكوين الحركي للحارسين، و بينما هوراشيو يضم ذراعيه أمام صدره، دلالة على وقوفهم مكتوفي الأيدي إزاء غموض هذا الشبح والد "هاملت" من الظهور في تلك الساعة المتأخرة من الليل، و تزداد شبكة العلامات تعقيدا و تفاعلا بين منظومة العلامات اللغوية و منظومة العلامات غير اللغوية عندما يجلس هوراشيو و أمامه يجلس "مرسلس" و "برناردو" في مواجهته ليبدأ في سرد حكاية والد هاملت وانتصاره على "فورتنبراس" **(50)**.

إنّ عرض نص مسرحي على خشبة المسرح يختلف في تلقيه عن قراءة النص، ليس لأن القراءة فردية و الفرجة جماعية، و لكن لأن العلامة في النص متصورة، كما أنها علامة متنوعة الأثر من متفرج إلى آخر، و إنما لتغير شكل العلامة العامة للعرض عنها في النص، ذلك أن العرض المسرحي فعل سيميائي، « بمعنى أن كل شيء في العرض المسرحي علامة **(51)**.»

و في نص مسرحية "هاملت" و عرضه، سواء على المستوى العالمي أو المحلي، هناك علامات متطابقة، و هي علامات اعتباطية و توافقية (الرمزية، الإشارية)، كالأبواق مثلا التي لصدحها إشارات اتفاقية متعارف عليها، و هي أنها تشير إلى دخول الملك أو الملكة أو خروجهما، كما تشير من جهة أخرى إلى حالة من حالات الحرب استعدادا أو هجوما أو انسحابا.

إن العلامة الإطارية للمشهد في الفضاء المسرحي تتمثل في الفضاء المسرحي و بساطة الأثاث (كرسي العرش، و كرسي الملكة و مقاعد الحاشية و المستشار)، إذ تخلو المسرحية من المناظر سوى ستارة خلفية و مقاعد بدون مساند خلفية تكشف عن أسلوب المشهد الإليزابيليثي، مع فخامة الأزياء و ثرائها، باستثناء زي "هاملت" ذي اللونين الأسود و الأبيض.

تلعب الأزياء في المسرحيات التاريخية دورا له أهمية كبرى، لأنها تدل على العصر، إضافة إلى أنها تكشف عن التمايز الطبقي و الاجتماعي و التمايز الوظيفي، فالأمير غير الحارس و الضابط غير هذا أو ذاك، فزي "هوراشيو" زي عسكري بنفسجي اللون، و زي الشبح زي معدني لامع،...

تعد حركة الممثلين علامة غير كلامية، ففي مخدع الملكة يشرع "بولونيوس" في الاختباء خلف الستار فور سماعه لصياح "هاملت" تلبية لطلب أمه الذي حمله له "بولونيوس" في المنظر الثاني من الفصل الثاني، حيث تجلس "جرترود" وحيدة و شمعدان شمعة واحدة مضاءة إلى

يمينها على أرضية الغرفة، « و قد تكون الشمعة علامة ترمز إلى أن في حياتها شمعة واحـــدة مضيئة و هي هاملت »**(52)**.

يدخل "هاملت و يده على مقبض سيفه دلالة على توجسه و خوفه مما يمكن أن ينتظره حتى و هو في مخدع أمه، دلالة شك فيها، فقد كانت تظهر الحب لأبيه المغدور، و هي شغوفة بعمّـــه الذي كان يتآمر لقتل أبيه حتى تمكن منه، كما أن قبضه على سيفه و هو في غمده تمهيد درامي لما سيحدث بعد ذلك في مخدع أمّه، و المخرج بذلك يحقق جانبا جماليا ذا أثر نفسي يتعلق بأفق الانتظار عند المتلقي، كما أنه يشكل من جهة أخرى أفق انتظار "هاملت" نفسه، و بذلك يتساوى الأثر المتوقع عند كل من "هاملت" المتلقي الحقيقي الفعلي و جمهور المتفرجين كمتلقٍ مجرد في كل زمان و مكان.

إنّ حركة دخول "هاملت" متحفزا دلالة على أنه جاء مهاجمـــا لا مـــدافعا، يخيّـــب أمـــل "بولونيوس" في أنه سيلقى من والدته شدة و تعنيفا على ما فعله بالملـــك، و دخـــول "هاملـــت" الهجومي ذاك يخيّب أفق انتظار "بولونيوس" و الحاشية.

من خلال كل ما سبق، يمكننا الوصول إلى جملة من النتائج الهامة و المتمثلة فيما يلي:

– أن مسرحية "هاملت" تتوفر على علامات تشرح الحدث الرئيسي، كما أنها تزخر بالعلامـــات الأيقونية التي تحل فيها كوسيط اتصالي و دلالي، بالإضافة إلى العلامات الرمزية التي يـــرتبط فيها الدال بالمدلول ارتباطا اعتباطيا يتمثل في تجسيد الأعراف السائدة، هذا مع ما وُجـــد مـــن علامات إشارية يرتبط فيها الدال بمدلوله ارتباطا منطقيا.

– يكتسب المكان دلالته من ارتباطه بحركة الكائنات التي تتواجد فيه و تتفاعل معـــه مجســـدة للفعل الذي تجسده مسرحية "هاملت"

– يشكل الشبح في هذه المسرحية علامة أيقونية، كونه يحل محل الغائب.

– تتفاعل العلامات المجسدة للصورة في لغة مرئية مع لغة شعر المناجاة تفاعلا ينقـــل الحالـــة الشعورية لـــ "هاملت" إلى المتفرجين.

– وفّق المخرج في خلق حالة من التفاعل بين الدلالات في لحظات كثيرة تنتظم فيها علامـــات مرئية مع علامات أخرى سمعية، كالحركة و الأزياء و الملحقات و الإضاءة مع الموســـيقى و المؤثرات، مما أنتج دلالات إيمائية ذات مستوى جمالي و تأثير درامي فاعل.

– غيّر العرض المسرحي، حسب إخراج "رودني بينيت" دلالة بدء المشاهد في نص "شكسبير" بدخول الشخصيات التي تقوم عليها الأحداث، حيث يفتتح كل مشهد من مشاهد المسرحية، و الشخصية متواجدة على خشبة المسرح في منظر مظلم، ثم يضيء النور عليهم.

– يتغير إيقاع العلامة من الكلام المصحوب بحركة إلى الحركة المصحوبة بالكلام، و تتغير العلامة من الهجوم الخفيف إلى الهجوم العنيف، كما أنّ حركة الممثلين في عرض "هاملت دور يفصح عن البعد الفكري و الفلسفي للحدث.

– يكشف العرض المسرحي في مسرحية "هاملت" عن الطهارة من الدنس و الفساد و التآمر و العفن الذي فشى في البلاد.

الهـــــوامـــــــش:

1– هاني أبو الحسن سلام، سيميولوجيا المسرح بين النص و العرض، دار الوفاء لدنيا الطباعة و النشر، الإسكندرية، جمهورية مصر العربية، ط1، 2006، ص 7.

2– ينظر: المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

3– المرجع نفسه، ص ص: 7–8.

4– سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، دار غريب للطباعة، الفجالة، القاهرة، د.ت، ص 33.

5– المرجع نفسه، ص ص: 33–34.

6– ينظر: المرجع نفسه، ص 34.

7– ينظر: م ن، ص 36.

8– م ن، ص 37

9– م ن، ص ن.

10–م ن، ص ص:38–39.

11– ادوارد جردون كريج، في الفن المسرحي، ترجمة: دريني خشبة، مراجعة: علي فهمي، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، د.ت، ص 267.

12– م ن، ص ن.

13– م ن، ص ص:268–269.

14-voir : T.s.eliot, the use of poetry and the use of criticism, London, 1964,p 155.

15- رشاد رشدي، شكسبير و المعادل الموضوعي (المسرح)، عدد ممتاز بمناسبة مرور 400 سنة على ميلاد شكسبير، العدد الرابع، أفريل 1964، ص 6.

16- وليام شكسبير، هاملت (أمير دنمركة)، سلسلة مسرحيات شكسبير، ترجمة: محمد عــوض محمد، دار المعارف بمصر، القاهرة، ط2، 1992 م، ص 100.

17- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

18- ينظر: هاني أبو الحسن سلام، سيميولوجيا المسرح بين النص و العرض، ص 74.

19- وليام شكسبير، هاملت، ص 116.

20- م ن، ص 100.

21- ينظر: هاني أبو الحسن سلام، سيميولوجيا المسرح بين النص و العرض، ص.

22- ينظر: م ن، ص 83.

23- وليام شكسبير، هاملت، ص ص: 86-87.

24- هاني أبو الحسن سلام، سيميولوجيا المسرح بين النص و العرض:ص ص: 83-84.

25- ينظر: م ن، ص 96.

26- *وليام شكسبير، هاملت، ص 34.*

27- م ن، ص 35 .

28- م ن، ص 36.

29- م ن، ص ص 69-79.

30- م ن ، ص ص: 106-107.

31- م ن ، ص: 107.

32- هاني أبو الحسن سلام، سيميولوجيا المسرح بين النص و العرض، ص 112.

33- وليام شكسبير، هاملت، ص 31.

34- م ن، ص ن.

35-هاني أبو الحسن سلام، سيميولوجيا المسرح بين النص و العرض،ص 126.

36- ينظر: المرجع نفسه، ص 136.

37- م ن، ص ن.

38- وليام شكسبير، هاملت، ص 3.

39- هاني أبو الحسن، سيميولوجيا المسرح بين النص و العرض، ص 136.

40- م.لابيه.فنسنت، نظرية الأنواع الأدبية، ترجمة: حسن عون، طبعة رويال، القاهرة، د.ت، ص 234 .

41- ينظر: هاني أبو الحسن، سيميولوجيا المسرح بين النص و العرض، ص 142.

42- ينظر: عبد المنعم الحفني، إخراج شكسبير في المدارس الفنية المختلفة (المسرح)، ع 16، أفريل 1965 م، ص ص: 67-70.

43- ينظر: م ن، ص ن.

44- ينظر: جلين ولسون، سيكولوجية فنون الأداء، ترجمة: شاكر عبد الحميد، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الأعلى للثقافة، الكويت، ع 258، 2000، ص 16.

45- وليام شكسبير، هاملت، ص 76.

46- ينظر: هاني أبو الحسن، سيميولوجيا المسرح بين النص و العرض، ص 150.

47- علي جواد، شفرات الجسد، جدلية الحضور و الغياب في المسرح، أزمنة النشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 1996 م، ص 16.

48- سوزان بينيت، جمهور المسرح، ترجمة: سامح فكري، وحدة الإصدارات و مركز اللّغات و الترجمة بأكاديمية الفنون، مهرجان القاهرة الدولي السادس للمسرح التجريبي، القاهرة، 1995 م، ص 144.

49- Todorov et Ducrot, Dictionnaire encyclopédiques des sciences du langage, édition du seuil, 1972, p 121.

50-هاني أبو الحسن سلام، سيميولوجيا المسرح بين النص و العرض، ص ص: 153-154.

51- علي عواد، شفرات الجسد، جدلية الحضور و الغياب، ص

52- هاني أبو الحسن سلام، سيميولوجيا المسرح بين النص و العرض، ص 211.

« »