أبعاد القوى الخارقة والغيبيات في مسرحيات شكسبير

مكبث /أنموذجا

أ.م.د.حبيب ظاهر حبيب

كلية الفنون الجميلة – جامعة واسط

الفصل الأول: الإطار المنهجي

مشكلة البحث والحاجة إليه: القوى الخارقة و/ أوالغيبية هي القوى التي تتسبب بالأحداث التي لا قِبَلَ للإنسان العادي بالتحكم بها لأنها تفوق مستوى مقدرته، ويمكن تسميتها بـ (القوى ما فوق الطبيعة **Supernatural / paranormal**) ويعد وجود القوى الخارقة وحضور الغيبيات من الظواهر التي تشكل عنصرا أساسيا في النص والعرض الدرامي منذ نشأة المسرح، وقد بلغت ذروة تأثيرها الدرامي/ المسرحي إبان العصر الإليزابيثي، لإيمان المجتمع بها عصر ذاك، فضلا عن انتشار التنظير والأدبيات السائدة والساندة للموضوع التي تتناول الأشباح والأطياف والسحر، وقد اضمحل ظهورها بظهور الاتجاه نحو الواقعية **Realism** والطبيعية **Normalize**، وإن استعراضا سريعا لتاريخ المسرح أو قراءة عدد من النصوص المسرحية لمختلف الحقب التاريخية – ما قبل الواقعية - يظهر بشكل جلي أن القوى الخارقة / الغيبية: الآلهة والسحرة والأشباح والأطياف والشياطين واستحضار الأرواح والنبوءات ذات حضور فعال في كثير من النصوص/العروض المسرحية، وتشكل هذه القوى علامات بارزة، وغالبا ما يكون لفعلها دور في تحول الصراع كما تسهم في تغيير مسار الفعل الدرامي.

إن ظاهرة وجود قوى خارقة/ غيبية هي إحدى سمات المسرح الإليزابيثي وما سبقه من العصور، ووجودها أمر طبيعي بالنسبة لجمهور تلك العصور لأنه كان مؤمنا بوجودها ومعتقدا بفعاليتها، ويعد شكسبير ابن العصر الإليزابيثي لأنه كان يقدم نصوصه/ عروضه للبلاط الملكي ولعموم الجمهور الانكليزي، والبحث يتناول ظاهرة (القوى الخارقة/ الغيبية) في مسرح شكسبير الغني بها، مثل: الطيف في مسرحية هملت، ونبوءة العراف في مسرحية يوليوس قيصر، وعصا (بروسبيرو) في مسرحية العاصفة، ومن أكثر نصوص شكسبير كثافة بالعناصر الخارقة/ الغيبية هي مسرحية (مكبث) التي يتجلى فيها العنصر الخارق/ الغيبي بأوضح أشكاله، وتتعدد هذه الأشكال وتتداخل في النسيج الدرامي للنص بصورة يندر مثيلها في نصوص شكسبير الأخرى.

توجد في مسرحية مكبث أربعة مشاهد للساحرات (أخوات القدر) يستعرضن خلالها نبوءاتهن وقواهن والرقى التي يستخدمنها في أعمالهن، ويظهر شبح (بانكو) مرتين في مشهد واحد، ويظهر

شيء/ جماد (خنجر) يقوم بفعل - يطير في الفضاء- ويقف هذا الخنجر موقف الند لشخصية البطل (مكبث) أو كمعادل موضوعي لقوة الخصم/ البطل. لقد تعددت الشخصيات التي تتمتع بقوى خارقة/ غيبية في مسرحية مكبث حتى بلغ عددها تسع عشرة شخصية (ساحرات وأشباح)، وهي بلا شك مثيرة للانتباه في هذه المسرحية لما لها من سيطرة على أجواء النص / العرض، ولها فعالية مؤثرة بقوة في دفع الفعل الدرامي باتجاه التصعيد والمزيد من الإثارة والتشويق. ولغرض التعرف على ظاهرة القوى الخارقة والغيبيات وأبعاد وجودها وأهميتها الدرامية في مسرحيات شكسبير، تم الشروع بهذا البحث.

والحاجة إلى البحث في هذا الموضوع قائمة لأنه يتصدى لظاهرة ملحوظة في مسرحيات شكسبير، ولم يجد الباحث دراسة متفردة سابقة تناولت هذه الظاهرة مما قد يشكل إضافة معرفية جديدة إلى دراسات المسرح الشكسبيري.

أهمية البحث: تتجلى أهمية البحث الحالي في إلقائه الضوء على ظاهرة الغيبيات والكشف عن أبعادها التاريخية/ العقائدية والاجتماعية وأهميتها الدرامية في مسرحيات شكسبير ليفيد منه الباحثون والمخرجون في عروضهم.

هدف البحث: يهدف البحث إلى التعرف على ظاهرة القوى الخارقة والغيبيات والكشف عن أبعاد وجودها، وأهميتها الدرامية في مسرحيات شكسبير.

حدود البحث: يقتصر هذا البحث على دراسة ظاهرة القوى الخارقة والغيبيات في مسرحيات شكسبير.ويحدد مسرحية مكبث أنموذجا للتحليل، لاحتوائها على أكبر حشد من الظواهر والشخصيات الخارقة / الغيبية.

تحديد المصطلحات:

الأبعاد ومفردها البعد وهو

" 1) مصطلح تصويري فضائي من الهندسة، ويستعمل في جل المفاهيم الاجرائية، المستعملة في السيميائية.

2)ويقترح غريماس التمييز بين بعدين (مثال الكيس الثقيل/ الوعي الثقيل)

3) كما نميز البعدين (البراغماتي /الادراكي) كمستويين متميزين وتراتبيين، تتموضع داخلهما الاحداث ، التي يصفها الخطاب " (1)

التعريف الاجرائي: الابعاد: أفق المعاني/ الدلالات التي ترمي اليها و/ أو تحتملها شخصية أو مفردة أو صورة /مفهوم يتضمنها النص/ العرض المسرحي.

جاء في المعجم الفلسفي أن مصطلح الخارق للطبيعة **(Supernatural)** هو:

" كل ما خالف العادة فهو خارق، والفرق بينه وبين المعجز ان المعجز يقارن التحدي، والخارق لا يقارنه، ويطلق الخارق على ما يخرق نظام الطبيعة كالمعجزات والكرامات والارهاصات، فهي خارقة للنظام الطبيعي المعلوم[...] الخارق قد يطلق على ما يجاوز قدرة الإنسان لا على ما يجاوز نظام الطبيعة كقدرة بعض الأفراد على الاتصال بعالم الغيب أو قدرتهم على قراءة الأفكار او اتصافهم بسرعة الكشف والالهام. وقد سميت هذه الامور بالخوارق لمجاوزتها قدرة الأنسان، لا لمجاوزتها قدرة الآلهة "(2)

وبالمعنى نفسه جاءت كلمة خارق في معجم آخر:

" الخارق: ما جاوز العبد او طبيعة المخلوقات كالمعجزة والكرامة. والخارق للطبيعة Supernaturalism : كل ما خرج على الطبيعة وقوانينها." (3) القوى الخارقة تحتمل مقاربات مع مفردة (الغيب) التي وردت في القرآن الكريم في آيات عدة منها: سورة آل عمران- آية 179: **(وما كانَ اللهُ لِيُطلِعَكُم على الغَيب)** " أي أنتم لا تعلمون غيب الله في خلقه حتى يميز لكم المؤمن من المنافق لولا ما يعقده من الأسباب الكاشفة عن ذلك "(4) وبالمعنى نفسه جاءت الآية في تفسير آخر " أي ليس من الحكمة أن يخبركم مباشرة أيها المسلمون عما في قلوب المنافقين، بل انتم تكتشفون ذلك مع الأيام "(5) وفي سورة الأنعام- آية 59 **(وعنده مفاتِحُ الغَيبِ لا يَعلَمُها إلا هو)** وتفسيرها: " رسول الله (ص) قال: مفاتيح الغيب خمس لا يعلمهن إلا الله" (إن الله عنده علم الساعة، وينزل الغيث، ويعلم ما في الأرحام، وما تدري نفس ماذا تكسب غدا، وما تدري نفس بأي أرض تموت، إن الله عليم خبير " (6) وجاء تفسير آخر للآية نفسها كالآتي: " أي لا شيء يغيب عن علمه تعالى" (7) نستنتج من مجمل معنى الغيب في الآيتين الكريمتين أعلاه - وآيات أخرى -هو: إن العلم والإطلاع على الغيب سواء كان معرفة مجريات الآتي من الزمن/المستقبل، أم العلم بما تكنه الأنفس، أمر مغلق دون الإنسان. أي انه لا يوجد على الاطلاق أي علم بما سيحدث بالاتي من الزمن/ المستقبل.

وردت مقاربات للغيب في كتاب التعريفات للجرجاني بالمعنى نفسه الوارد في تفسير الآيات كما في أعلاه :

" الغيب المكنون والغيب المصون: هو السر الذاتي وكنهه الذي لا يعرفه إلا هو، ولهذا كان مصونا عن الأغيار، ومكنونا عن العقول والأبصار " (8) يتضح من تعريف الجرجاني أن الغيب

هو أمر لا محدود بالقياس مع القدرة الإنسانية العادية، لما في الغيب من أسرار لا تجد لها تفسيرا على وفق الإدراك الحسي والعقلي البشري، وهذا من منظور ديني إسلامي ولكن لابد من الإشارة إلى أن بعض العقائد والمجتمعات تعتقد بقدرات خارقية/غيبية لبعض الأشخاص يختصون بها دون غيرهم لمكانتهم الروحية أو لاتصالهم بكائنات ما.

سحر Magic:

1- السحر فن يزعم إحداث آثار مضادة لقوانين الطبيعة بواسطة طقوس وأعمال خاصة كالإشارات والرقى، وتعول الطقوس السحرية على قدرة السحرة.

2- عرف السحر من زمن قديم، وكان له شأن كبير بوجه خاص لدى الجماعات البدائية وآمن به نفر غير قليل في التاريخ قديمه وحديثه.

3- في جوه نشأت التجربة العلمية وان كانت ترد آثاره إلى قوى خفية تفوق الطبيعة، في حين إن العلم يعتمد على علاقات ثابتة بين الظواهر الطبيعية. (9)

<u>التعريف الإجرائي</u> :القوى الخارقة/ الغيبية: هي كل ما يغيب عن قدرة مدركات الإنسان الطبيعية،وهي القوى التي لا يعرف الإنسان بوعيه العادي مكان قدومها (من أين تأتي) ولا مكان اختفائها(إلى أين تذهب) ولا يعلم مصدر ولا مدى قوتها، كما أن دوافع أفعالها ومصادر نبوءاتها غالبا ما تكون مجهولة. وقد تكون لكائنات حية، أو لجمادات متحركة، لديها طاقة كامنة تتحرك وتطير وتفعل بواسطتها ما تريد أن تفعل بما لا يتوافق مع الشرائع والأعراف والقوانين العلمية، ومن القوى الخارقة والغيبيات أعمال السحر والعرافة والتنجيم، وظهور الأطياف والأشباح وغيرها.

"المسرحية التاريخية:

1) استغلال للخلفية التاريخية، في النسيج المسرحي.
2) وقد تعتمد (المسرحية التاريخية) على الوقائع الحاصلة.
3) إعادة إنتاج للوقائع، بمنظور تحليلي-تصويري "(10) والباحث يتبنى التعريف أعلاه للمسرحية التاريخية لأن المسرحية التاريخية لا تعني نسخا لوقائع تاريخية بل قراءة معاصرة لتلك الوقائع.

ذهان Psychosis:

" حالة عقلية مرضية تنتج عن عدم قدرة الأنا على كبت الرغبة اللاواعية تنقطع معها الصلة بين الأنا والعالم الخارجي ، فيخلق اللاوعي واقعا وهميا بديلا " (11) يتبنى الباحث هذا التعريف لأنه ينطبق على حالة الليدي مكبث في النموذج المختار في إجراءات البحث.

الفصل الثاني: الإطار النظري

المبحث الأول: الأصول الدينية/ التاريخية لوجود ظاهرة القوى الخارقة الغيبيات في المسرح

يرتبط العرض المسرحي في مختلف العصور- بصورة ما - بالثقافة العامة لجمهوره الذي يقصده، بقصد التقرب من ذائقته، وليضمن التفاعل والتأثير حسيا وفكريا بمتلقيه، وإذا ما قدم المخرج عرضا لنص مؤلف من خارج مجتمعه - من تلك النصوص/العالمية التي يرى فيها معالجة قضايا إنسانية عامة - فإنها بلا شك تتضمن شيئا من تقاليد وأعراف وعادات مجتمع المؤلف، حتى وإن لجأ المخرج إلى أعلى درجات التجريد فإنه بالضرورة سيُبقي على بعضٍ من رواسب أصول النص الاجتماعية والتاريخية وصورها ومفاهيمها، وهذا الأمر يظهر بوضوح في النصوص التي كتبت لتعرض منذ العصور الأولى لنشأة المسرح وحتى العصر الإليزابيثي، وعلى وجه التحديد تلك النصوص التي كتبها مؤلفون هم أعضاء في الفرق المسرحية.

كان المؤلف يكتب في بدايات نشأت المسرح المسرحية ليعرضها، وعلى ذلك فإنه يحرص على تقديم ما ينال رضا واستحسان متلقيه، وفي الوقت نفسه يتلمس الوسائل المؤثرة فيه، ومن تلك الوسائل التي استعان بها المؤلف منذ ما يقرب على ثلاثة آلاف عام، وشكلت عنصرا مهما في بنية العرض المسرحي هو وجود وفعل القوى الخارقة والغيبية، وذلك استنادا إلى ما يجمع عليه الباحثون الانثروبولوجيون ولا يختلفون حوله وهو" إن المجتمعات البشرية قاطبة تعتقد بوجود الكائنات الروحية والغيبية وهي تؤدي طقوسا ومراسيم محددة تهدف إلى استعطافها لضمان رضاها ولتجنب سخطها "(12) ويبدو أن للإيمان بالعناصر الخارقة/ الغيبية حضور واسع وفعال منذ البداية المتكاملة لعناصر العرض المسرحي في اليونان القديمة قبل أكثر من ألفين وخمسمائة عام، هذا بدون الأخذ بالحسبان المظاهر الدرامية التي يناهز عمرها أكثر من ثلاثة آلاف عام، وجميعها ترتبط بالديانات الوثنية التي كان الاعتقاد بها سائدا، وعليه كانت العروض المقدمة تمثل أحد المظاهر الطقسية وفيها محاكاة للآلهة والأبطال، وتجسيدا لحكاياتهم الأسطورية، وما يستلزم ذلك من ظهور لفعل للقوى الخارقة والاستناد إلى عناصر غيبية، ولهذا الأمر امتدادات إلى العصر الإليزابيثي في انكلترا / عصر وليم شكسبير.

وما زال الكثير من الناس في العصر الحالي مؤمنين بوجود القوى الخارقة/الغيبية، ولاسيما تلك المرتبطة بالعبادات والشعائر الدينية ومعظم الأديان السماوية وغير السماوية التي تتضمن تلك

القوى، على الرغم من إنها عصية على التفسير المنطقي/ العقلاني، لكن المؤمن -بالضرورة - يسلم بما تأتي به من خوارق وغيبيات.

ترتبط الخوارق والغيبيات في الديانات القديمة –عادة- بـ (الأسطورة) التي تعد من أقدم الأشكال الأدبية الشفهية. والأسطورة هي الحكاية الدينية المقدسة لعقيدة المجتمع المؤمن بها، إذ يرى كثير من الباحثين في الانثروبولوجيا: " أن العالم البشري في أصله البدائي ..تسيطر عليه العقائد الغيبية والسحرية، ويعتمد على طقوس وشعائر لا تلتزم بالضرورة بمنطق الواقع التجريبي والعقلانية " (13) بمعنى أنها أمر يصعب تفسيره أو لا تفسير منطقي له أصلا، لكن تأثير الأمور الخارقة/ الغيبية العقائدي واضح في الجانب الاجتماعي المعاش للمجتمعات وظاهر في ثقافتها، وهناك من يرى " إن الأسطورة وجدت لتقديم الأسباب الكامنة وراء كثير من الظواهر التي كان يراها الإنسان البدائي في العالم الواقعي " (14) فهي – أي الأسطورة – إذن محاولة الإنسان الأولى لتفسير وفهم ما يجري حوله من ظواهر الطبيعة وحوادث القدر وغيرها في مرحلة ما قبل التفسير العلمي.

وخير تَمَثل للخوارق والغيبيات في الثقافة يكون في (الأدب) وقد حدد (تودورف)ثلاث وظائف يسعى لها العنصر الخارق:" وظيفة براكماتية، فالخوارقي مؤثر ومخيف أو على الأقل يحير القارئ ويؤرقه. - وظيفة تخص المعنى والدلالة، فالخوارقي يعبر عن ظاهرته الخاصة به أي عن نفسه بنفسه.- وظيفة تركيبية ، فالخوارقي يدخل في تطور السرد وهذه الوظيفة الأخيرة مرتبطة أكثر من الوظيفتين السابقتين بكل عمل أدبي "(15) وفي الأدب المسرحي شواهد كثيرة على توظيف العناصر الخارقة والغيبيات في نصوص كثير من الكتاب، قبل وإبان وبعد العصر الإليزابيثي، ومن المسرحيات ذات الشهرة الواسعة التي تعد خير مثال يمكن مراجعته أو استذكاره كواحد من النصوص المسرحية الكلاسيكية القديمة هي: مسرحية (أوديب) لمؤلفها (سوفوكليس) التي تلعب فيها النبوءة – نبوءة العراف (تيرسياس)- دورا أساسيا في تحول الأحداث ويمكن القول إن النبوءة تشكل الوضعية الأساسية في المسرحية التي تتدفق منها أفعال الشخصيات جميعا، ووجود (أبو الهول) أو مجرد الحديث عنه وما يمكن أن يفعله وهو كائن خرافي/أسطوري ظهرت من خلاله قوة شخصية البطل (أوديب) عندما تفوق عليه، إن مسرحية (أوديب) هذه مثال متيسر، لكنه لا يغني عن النظر في أعمال (أسخيلوس) و(يوربيديس) التي تزخر فيها القوى الخارقة والظواهر الغيبية مثل ظهور الآلهة ونبوءات العرافين، أما نصوص مسرحيات الكاتب الروماني (سينيكا) فإن أطياف المسرح الإليزابيثي متأثرة بما قدمه –سينيكا- للرومان من مسرحيات تتسم بالقسوة والوحشية الدموية.

وقد بُعث العرض المسرحي من جديد بعد فترة ليست بالقصيرة من الانقطاع خلال العصور الوسطى، وكان جل ما قدمه مسرح العصور الوسطى هو تلك المسرحيات التي تتعلق بالديانة

المسيحية – من حيث الموضوع والحكايات – وقد قُدِمت عروضه داخل الكنيسة وتسمى بمسرحيات المعجزات (Miracle) بمعنى أنها كانت تتضمن المعجزات التي جاء سرد وقائعها في الكتاب المقدس وكانت شخصياتها من المريمات والملائكة وما يقومون به من أفعال خارقة وما يغيب عن قدرة الإنسان العادي، ولا يملك إلا أن يسلم بها.

ومن الأمثلة البارزة - أيضا - على الحضور الكثيف للقوى الخارقة/ الغيبية هي مسرحية (فاوست) التي تأسست على قدرات شخصية تتمتع بقوى خارقة وهي شخصية الشيطان. وأول من كتب فاوست هو الانكليزي (كريستوفر مارلو) " وبعد مسرحية مارلو توالت المسرحيات على فاوست بأعداد مذهلة حتى انه الفت 41 مسرحية عن فاوست قبل ظهور مسرحية جيته " (16) ومن أشهر من كتب فاوست لسنج، وقد مثلت فاوست في مسرح العرائس كحكاية شعبية، وكذلك قدمت كثيرا بشكل الأوبرا، وتم إخراجها للسينما.

هذه المسرحية ترقى إلى مستوى الأسطورة، إذ توجد فيها عناصر تحاكي الأساطير لما تتضمنه من حركة الفعل الغامض والغريب، والقدرة الفائقة/الخارقة التي تتمتع بها الشخصيتان الرئيستان (فاوست والشيطان) فضلا عن الطابع المأساوي – الغامض والمخيف - الذي يؤطر أجواءها، حتى أن الكثير من النقاد اصطلحوا على تسميتها بمسرحية أسطورة فاوست وهي " تتناول شخصية رجل يبيع روحه مقابل المعرفة ثم يتورط على نحو مفجع تقريبا في محاولة إصلاح الأمور في النهاية. يعود أصل الأسطورة إلى القرون الوسطى، إذ كان فاوست ساحرا عاش في القرن الخامس عشر. ونشرت أول نسخة أدبية متماسكة من القصة عام 1587. وكانت المعالجة الأولى للقصة مسرحية مارلو Marlowe (القصة المفجعة للدكتور فاوستس) التي كتبها حوالي عام 1588 وشاعت في التراث الشعبي كمسرحية دمى" (17) إن مسألة تكرار كتابة (فاوست) من قبل عشرات الكتاب المسرحيين وتكرار إخراجها أضعاف ذلك يدل على نوع من الأهمية لهذا النوع من الحكايات التي يشكل العنصر الخارق وعالم السحر احد مقوماتها الأساسية، ويرى عبد الرحمن بدوي أن " فاوست هو نموذج الإنسان الساعي إلى المزيد من القوة، أو الكمال، بوسائل خارجة عن الطبيعة هي ما يعرف بالسحر، بأوسع معانيه، فالمستقبل مجهول والإنسان يريد معرفة ما سيجيء به، والقوى الطبيعية الميسرة له قاصرة، فيبحث عن قوى خارقة كي يسخرها لتنفيذ ما يصبو إليه، والطبائع الموجودة في الواقع تقف في سبيله أو تعجز عن أداء ما يطلب، فليلتمس إذن أدوية لتحويلها إلى ما ينجح في تحقيق أغراضه. وتلك مهمة السحر.ولما كان السحر تحديا للإلوهية لأنه يدفع إلى خرق النظام الذي خلقته، فانه استعان بقوى متمردة على الإلوهية، على رأسها الشيطان، ومن لف لفه من الجن " (18)هذه صورة عن الجو العام لمسرحية فاوست ومحورها الذي يدور في فلك القوى الخارقة وعالم السحر والغيبيات. لقد أعيدت كتابتها بالاستناد إلى الأصل التاريخي لشخصية فاوست وما رافقها من نسيج حكائي/ أسطوري وقدمت بأشكال

درامية عديدة - مثل مسرح الدمى والأوبرا أو السينما - وهذا يدل على رواج واسع للدراما التي تأخذ فيها القوى الخارقة حيزا وتؤدي فعلا لأن له تأثيرا قويا في نفس المتلقي على مر العصور.

ولابد من الإشارة إلى أن العرض المسرحي منذ نشأته في القدم وضع في حساباته الكيفية التي تظهر فيها القوى الخارقة فخصص لها جزءا من تقنياته المستخدمة، وهذا واضح من خلال الإطلاع على تصاميم بنايات المسارح اليونانية والرومانية والإليزابيثية والتقنيات المستخدمة في تلك العصور ومن هذه التقنيات ما يسمى بـ " الآلة الإلهية : Deus ex machine تعبير لاتيني يعني حرفيا (الإله خارج الآلة) ويترجم في اللغة العربية في كثير من الأحيان بحسب معناه: (التدخل الإلهي) أو (الحيلة المسرحية) والآلة الإلهية تقنية كانت تستخدم في المسرح اليوناني ثم الروماني حيث كانت الخشبة مجهزة بآلة يهبط منها إله يقوم بحل المسائل المستعصية في الحدث " (19) وهذا يؤكد استمرار وأهمية حضور الشخصيات الخارقة والفعل الغيبي في كل أو معظم العروض المسرحية في تلك العصور.

وبخصوص أهمية وضرورة وجود القوى الخارقة في النص المسرحي يقول (الارديس نيكول) : " لا يذهبن بنا الظن، بطبيعة الحال، إلى أن استخدام البطل ذي الدم الملكي كان الوسيلة الوحيدة التي لجأ إليها الكتاب المسرحيون القدامى لضمان وجود الروح العام العالمي في مسرحياتهم، بل إن ثمة وسائل كثيرة لا تخفى على احد في المسرحيات اليونانية والانجليزية على السواء، وإن تكن وسائل لم يذكرها أرسطو. والراجح أن أهم هذه الوسائل هي الإظهار المباشر لقوة من القوى فوق البشرية. قوة تصلح في الحال لأن تكون وسيلة لها من القدرة ما تستطيع به خلق جو أفسح مدى من الجو الذي تستطيع خلقه هذه الحوادث الفردية المجردة التي تجري فوق المسرح " (20) وعليه يمكن تحديد ثلاث أمور تضطلع بهما القوى الخارقة / الغيبية في النص/ العرض المسرحي هما:

الأول: ضمان سيادة الروح العالمي.

الثاني: إضفاء أجواء من الغموض والدهشة والغرابة.

الثالث: دفع الفعل الدرامي إلى الأمام لما يمكن أن تقوم به تغيير في مجريات الأحداث أو تحول وانقلاب في الشخصيات

مع الأخذ بالحسبان أن مسألة وجود وقوة حضور/ تأثير القوى الخارقة وحدوث أفعال ترتبط بالغيبيات تعتمد على ثلاث نقاط أساسية:

1 - مدى إيمان المتلقي بوجود القوى الخارقة / الغيبية.
2 - قدرة المؤلف /المخرج على الإقناع بأهمية وضرورة وجود العناصر الخارقة /الغيبية.

3 - قوة الإيهام بالفعل الذي تؤديه في النص/العرض، ومدى مساهمتها في صنع الجو النفسي العام.

المبحث الثاني: الأهمية الدرامية للقوى الخارقة والغيبيات في النص/العرض المسرحي الشكسبيري

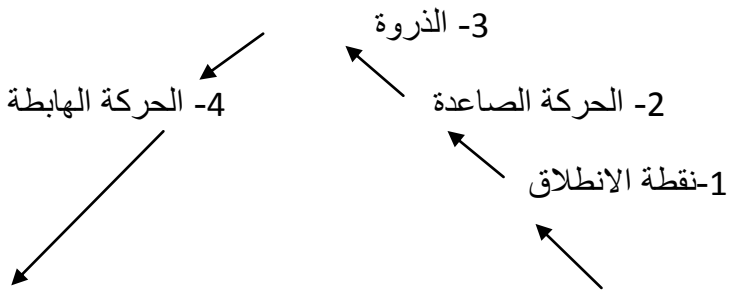
في البدء لا بد من عرض الإطار الفلسفي/ الأسس الدينية-اللاهوتية- والتاريخية الذي استندت إليه الدراما في العصر الإليزابيثي/ عصر شكسبير في تقديم شخصياتها الخارقة وأعمال السحر والعرافة والفعل الغيبي،إذ وجدت:(ثلاث مدارس فكرية في القرنين السادس عشر والسابع عشر بشأن الأشباح قبل حركة الإصلاح الديني، كان الإيمان بوجودها لا يشكل صعوبة فكرية للرجل العادي، لأن العقيدة الكاثوليكية بوجود (المطهر)تهيئ تفسيرا كاملا لها بمصطلحات اللاهوت، ولو أن مفكرين من أمثال القديس توما الاكويني خاضوا أحيانا في تأملات استبقت بعض الشيء النظرية البروتستانتية اللاحقة، والواقع أن العقيدة الدينية والمعتقد الشعبي، في هذه الحالة ، أيد كلاهما الآخر، فكان معظم الكاثوليك في عصر شكسبير يؤمنون بأن الأشباح هي أرواح الموتى. أما المدرسة الفكرية الثالثة فهي لـ(ريجينالد سكوت) وكتابه (اكتشاف السحر 1584) الذي الحق به (بحث في الشياطين والأرواح) يعتقد الجميع بأنه أحد مصادر شكسبير ورأي سكوت تشككي كليا وهو كمسيحي بالطبع لا ينكر وجود الأرواح أما ما يناقشه تفنيدا فهو إمكان اتخاذ هذه الأرواح أشكالا مادية) (21) كانت هذه المدارس الفكرية المرتبطة بالفكر الديني السائد في ذلك العصر حاضرة في وجدان متلقي، مما استوجب على المؤلف المسرحي أن يأخذها بالحسبان لأنه يكتب المسرحية ليعرضها من جهة، ومن جهة أخرى يحافظ على مدى رواج أعماله الدرامية، لأن العرض المسرحي كان عرض ترتاده جميع طبقات المجتمع بِعَدِهِ جزءا من ثقافتها. إذ تؤكد جميع المصادر على أن العرض المسرحي الإليزابيثي Elizabethan theatre كان عرضا جماهيريا عاما، وإن وجدت أماكن في صالة الجمهور لجمهور النخبة فإن الحيز الأكبر كان هو (الباحة) وهي المساحة المخصصة لطبقات المجتمع الدنيا. ويقدم الارديس نيكول وصفا لصالة المتفرجين بحسب الطبقات الاجتماعية في العصر الإليزابيثي وكالآتي:" كانت البناية المكشوفة السقف، تتألف من أرضية ليس فيها مقاعد، معدة للمتفرجين ضعيفي الحال، بينما القاعات كانت تؤمن أسباب الراحة للمتفرجين الذين يستطيعون دفع مبالغ باهظة، أما الأقلية المحدودة التي تستطيع أن تدفع مبالغ كل الرسوم الأخرى فقد خصصت لها (قاعة اللوردات) أما الجزء الأمامي من القاعة السفلى، فقد كانت على مقربة من خشبة المسرح. بحيث كان المتفرجون يشاهدون منصة مفتوحة، تواجه منتصف الساحة، مساحتها تقارب أربعين قدما مربعا، يعلوها نصف سقف، مستند إلى أعمدة لتأمين شيء من الحماية للممثلين عندما يكون المناخ قاسيا " (22) ويستطرد (نيكول) في وصفة لخشبة المسرح والمنظر الإليزابيثي قائلا : " أما خشبة المسرح فقد كانت مكشوفة، تسندها من الخلف واجهة، ذات بابين أو أكثر يستخدمها الممثلون في خروجهم ودخولهم. إن الأثاث

المتنقل لا يوحي، ولو من طريق الخيال، عما إذا كان الفعل يجري داخل الدور أم خارجها، كما يشير الأمر إلى المشاهد المفروض عرضها في الظلام. وهكذا يمكن لشجرة واحدة، إن اقتضت الضرورة أن تنوب عن غابة، ومائدة واحدة وعدد من المقاعد أن تعطي انطباعا عن حانة بينما سرير متحرك يعني غرفة منام، وكذلك فإن حمل مشعلا متوهجا قد يوحي بحرارة شمس حزيران في ظلام الليل"(23) وهناك من يرى أن تصميم بناية المسرح الإليزابيثي بكافة تفاصيلها أنموذجا متكاملا " حيث يتداخل مكان التمثيل مع مكان الفرجة، ويستثمر الفضاء بكافة أبعاده أفقيا وعموديا. فالخشبة التي توجد على مستوى الجمهور تسمى الخشبة الدنيا Down stage تعلوها عموديا خشبة عليا Up stage تتكون من طابقين أحيانا وتقدم فيها مشاهد الشرفات والنوافذ والأسوار، هذا فضلا عن الفتحات في أسفل الخشبة التي تخرج منها الأشباح ويطلق عليها اسم الفخ traps " (24) يلاحظ من هذا التوصيف أن مهمات مواقع الخشبة وفضاءها واضحة، وينطوي على دلالة بينة على الحضور ذي الأهمية للقوى الخارقة /الغيبية إذ تم تخصيص موقع لتظهر منه وتختفي فيه هذه الشخصيات.

عرف شكسبير ككاتب مسرحي وممثل ورجل أعمال، والصفة الأخيرة لم تكن معروفة عن شكسبير أو على الأقل غير متداولة فقد كان شكسبير " أحد المؤسسين في شركة لورد شامبرلين في عام 1594، وهي مؤسسة مسرحية لعب فيها دورا ثلاثيا كممثل وحامل أسهم وكاتب مسرحي. بنت الشركة مسرحها الخاص بها /الكرة الأرضية/ في عام 1599. عندما صعد جيمس الأول إلى العرش عام 1603 أصبح هذا المسرح تحت الرعاية الملكية المباشرة فغير اسمه إلى /شركة الملك/ " (25)هذه المعلومة مفيدة في مجريات البحث الحالي لأنها توضح مدى أهمية أن يُرضي الكاتب والممثل ذائقة جمهوره وأسباب حرصه على اجتذابهم إلى العرض المسرحي، علما أن العديد من المصادر تشير إلى أن الجمهور الانكليزي يمتاز بصعوبة المراس والتعبير المباشر الفوري عن رأيه حول ما يتلقاه. أما الوسائل التي التمسها شكسبير لاستقطاب الجمهور والتواصل مع متلقيه فقد وجدها في تنوع المسرحيات بحسب التوجهات العامة للشعب الانجليزي في ذلك العصر، لذا يلاحظ أن شكسبير كتب عروض مسرحيات تراجيدية وكوميدية، وكان يستند كثيرا في كتابته على الخلفية التاريخية، لذا يلاحظ القارئ وجود شخصيات ووقائع مستلة من التاريخ، ويمكن تصنيف عدد من مسرحياته بأنها مسرحيات تاريخية، كل ذلك لخلق توافق مع ذائقة وتوجهات الجمهور الانكليزي المعاصر لشكسبير.

تتجلى عبقرية شكسبير في مآسيه الأربع (هملت وعطيل والملك لير ومكبث) وهي الأشهر بين مسرحياته السبع والثلاثين، إذ احتلت هذه المسرحيات الأربع الحيز الأوسع من البحوث والدراسات المكتوبة عن الأدب الشكسبيري،ومن الظواهر الملحوظة في نصوص شكسبير ظاهرة القوى الخارقة/ الغيبية التي ترد في عدد من المسرحيات مثل : هملت، يوليوس قيصر،

العاصفة، مكبث، وتبدو هذه الظاهرة غامضة ومدعاة للتأويل والتفسير، بحسب حركة الزمن والرؤية الإخراجية والمرجعية الثقافية للقارئ، وقد يستهجن بعض قراء الأدب وجمهور المسرح المعاصر وجود القوى الخارقة/ الغيبية في مسرحيات شكسبير الذي يُعَد من أعظم كتاب المسرحية، في حين ينظر بعض آخر إلى القوى الخارقة/ الغيبية على أنها من جماليات المسرح الشكسبيري لكونها من عناصر الإثارة والتشويق، فضلا عن إنها تضفي مسحة من الغموض على الجو النفسي العام للنص والعرض وكانت منسجمة مع ذائقة وعقيدة الجمهور الإليزابيثي فقد "كان للمسرحية الشكسبيرية حرية واحدة واسعة: لم تكن مرغمة على الالتزام بذوق طبقة معينة. تستطيع أن تكون واطئة الذوق أو رفيعة الذوق حسب ما يقتضيه الموضوع. ولكن ليست هذه ميزتها الوحيدة، لها بالإضافة حرية الخيال المطلق. لم تكن المسرحية الشكسبيرية فنا استهلاكيا إنما فن مشاركة " (26) فالمسرحية الشكسبيرية هي مسرحية لعموم طبقات المجتمع، يحضرها الجميع من مختلف المستويات الثقافية والمعيشية، وليس أدل على ذلك من أقسام مناطق صالة الجمهور. فالصورة المعمارية للمسرح الإليزابيثي تعطي انطباعا واضحا عن طبيعة العرض المسرحي عصر ذاك ولاسيما العرض الشكسبيري لأنه مادام هناك وجود في التصميم لأماكن دخول وخروج الأطياف والأشباح، يمكن الاستنتاج أن وجود القوى الخارقة/الغيبية يشكل ما يشبه اللازمة للعرض المسرحي، ويؤكد: أن لوجود القوى الخارقة/ الغيبية أهمية في العرض المسرحي لأنها جزء من جمالياته إذ يكمن فيها عنصر الغموض والاضطلاع بفعل يبهر المتلقي ويدفعه باتجاه التطلع للآتي من الحدث، هذا من جهة، ومن جهة أخرى يلاحظ أن للقوى الخارقة/ الغيبية مهمة إجراء تحولات في الفعل المسرحي ففي (هملت) تبدأ نقطة انطلاق الحدث بظهور الشبح. والأمر نفسه يحدث في (مكبث) إذ تتشكل الوضعية الأساسية ونقطة الانطلاق للمسرحية نتيجة لقاء مكبث وبانكوو بالساحرات وانطلاق النبوءات، ولها دور مهم أيضا في بناء الأجزاء اللاحقة في النص والعرض المسرحي بحسب ما جاء في البنية الدرامية التقليدية التي جسدها (فيرتاغ) في هرمه (كما في الشكل أدناه):



التقديم 5- حل العقدة أو الكارثة

(هرم فيرتاغ)(27)

تتمحور كثير من مسرحيات شكسبير ومنها مسرحية مكبث تتمحور حول شخصية واحدة تعنى بقيادة الأحداث عبر سعيها لفرض إرادتها على الشخصيات، ونادرا ما يلحظ انقلابا في بنية الشخصيات الشكسبيرية، لأنها تستمر بسلوك تصاعدي مضطرد متوافق مع تصاعد الصراع ومثال ذلك شخصية هملت، وليرٍ، وعطيل، وكريولانس، ومكبث، وجميع هذه الشخصيات تحقق حضورا واسعا في حركة النص الشكسبيري ومن ثم في فعل الشخصيات الأخرى وينعكس ذلك تلقائيا إلى ذات المتلقي، إذ " لم يكن شكسبير معنيا بخلق بشر حقيقيين، بقدر ما كان معنيا بخلق التأثير المسرحي أو الشعري كان مسحورا بصعوبة جعل ما هو سيكولوجيا بعيد الاحتمال، يبدو ببراعة فنه أمرا ممكنا" (28) تقدم الشخصية المحورية في مسرحية مكبث " الرجل المستوحد كنذل – بطل، نبيلا في عزلته وفي الوقت نفسه مدانا أخلاقيا " (29) وفي معرض حديثه عن مكبث يقول الكاتب المسرحي (مايترلنك) : " إن الذي يشكل ما في هذا العمل من حياة عميقة ووجود أولي سري يكاد لا يحد، هو هذا الحضور الكبير، هذا الحشد الذي لا ينقطع، من هذه الصورة الشعرية كلها على السطح يطفو الحوار الضروري للفعل. ويبدو انه الوحيد الذي تلتقطه آذاننا، ولكن اللغة الأخرى، في الواقع هي التي تصغي إليها غريزتنا، مشاعرنا اللاواعية، روحنا، إن شئت. وإذا كانت الكلمات المنطوقة أعمق تأثيرا فينا من كلمات أي شاعر آخر، فما ذلك إلا لأنها يدعمها جحفل كبير من القوى الخفية " (30) وهنا تتم الإشارة إلى حضور وفعل القوى الخارقة/ الغيبية وكأنها تعطي للنص دفقا من لغة الفعل يسير إلى جانب لغة الكلام وله تأثير أقوى منها هي لغة مستندة إلى مفاهيم/ صور راسخة في المتلقي عصر ذاك. وإن كان المتلقي المعاصر – بحسب جبرا إبراهيم جبرا – يقول " نحن لا نعلم رأي شكسبير الشخصي في السحر والسحرة، هل كان يوما يؤمن بمبادئ الملك جيمز الوارد في كتابه علم الشياطين (ديمونولوجي) أم انه أقرب إلى الموقف المتشكك الذي وقفه ريجنالد سكوت والذي يبدو أصح عقلا لنا اليوم، إلا انه كان بوسعه أن يستخدم السحر لأغراض درامية في زمن كان فيه كل إنسان تقريبا يعتقد أن الساحرات قنوات يمكن بها تسليط حقد الأرواح الشريرة على البشر" (31) إذا كنا نرى هذا الرأي فإن النظرة المعاصرة إلى وجود القوى الخارقة /الغيبية يمكن أن تكون علامة رمزية للقدرات الشريرة الموجودة على امتداد العصور. ومن ثم لابد من الضلوع بعملية تحليل تاريخي لمكبث إذا أُريد لها فهما بحسب روح عصرها الذي هيمنت عليه القوى الخارقة/ الغيبية، ولا تعدو مسألة اللجوء إلى التحليل السيكولوجي لشخصيات (مكبث) وما تأتي به من أفعال كونها مسألة تأويل لا يمكن معه حصر ما جاء في مكبث من أحداث وسلوكيات بصورة يسيرة الإقناع والتكامل .

ومن الأهمية بمكان النظر إلى مسرحية (مكبث) من وجهة تاريخية لأن شكسبير كان قد استعان بكتابة أحداثها واستلال الجزء الأكبر من شخصياتها من بعض المصادر التاريخية، إذ يعد " مصدر(مكبث) الرئيسي ولعله المصدر الوحيد، كان كتاب تواريخ اسكوتلندا The chronicles of Scotland لمؤلفه هولنشيد Holished "(32) لكن ما يهم مجال البحث الحالي أن ثمة مرجعية تاريخية لحكاية مكبث. أما القوى الخارقة والغيبيات في هذه الحكاية التاريخية فقد كانت موجودة ورائجة في مجتمع الأحداث التاريخية في عصرها، كما أن لها رواجا واسعا في مجتمع شكسبير الذي يعد امتدادا للثقافة السائدة في ذلك العصر، وعلى رأس المجتمع وأهم شخصية في انكلترا عصر ذاك هو الملك (جيمز) الذي كان يؤمن بوجود السحر والساحرات والأطياف والأشباح، إن أجواء المسرحية/ العرض كتبت لتتناسب مع ما يهفو لرؤيته المتلقي المعاصر لشكسبير لأنه كان يكتب للعرض أكثر من كتابته للقراءة الأدبية، فأجواء السحر والأطياف وعموم العناصر الخارقة/ الغيبية كانت ذات تأثير على المتلقي، لأنها تمثل جزءا من ثقافته وتتفاعل معها لأنها مأخوذة من الإرث الحي للمتلقي، وبهذا الصدد يقول (كينيث ميوار) في مقدمته لمسرحية مكبث: " فإن الذي لا ريب فيه هو إن هولنشيد كان مصدر المسرحية الرئيسي، وان شكسبير جمع بين وضع مقتل الملك دَفّ وبين ما يرد بعد ذلك عن مكبث. ولعله تلقى بعض التلميح عن السحر من قصة هولنشيد عن النبلاء الذين تآمروا مع الساحرات على الملك دَفّ ، ولكنه بكل تأكيد استقى تفاصيل عديدة من مصرع دَفّ على يد دونوالد وزوجته، بما فيها تحريض زوجته له، وان الملك كان في ضيافة القاتل وكان قد وهبه الهدايا، ومقتل المرافقين اللذين أسكرهما دونوالد وزوجته قبل أن يأويا إلى الفراش، وسخط دونوالد المصطنع ، وظواهر الطبيعة العجيبة التي رافقت الجريمة" (33) ولكنه لم يكتف بعرض حوادث تاريخية بل أوجد لها معادلات موضوعية معاصرة وانعكاسات معاشة، فإن " ما يملأ جو (مكبث) من الخيانة والشبهة وجد له موازيا في انكلترا أيام مؤامرة البارود فيكون في الإشارة العابرة ما يساعد في تحديد موقف من نظام مكبث ومن الشؤون المعاصرة في آن معا "(34) إن مسرحية مكبث عبارة عن صور متوالية في قصيدة طويلة، تتكلم جميع شخصياتها بلغة شعرية عميقة ذات أبعاد إنسانية، ولكن البعد العام أو السمة الطاغية على الشخصيتين الرئيسيتين (مكبث وزوجته) هي سمة الشر، فهما يعبران قولا وفعلا عن حقد وبغض وضغينة وعداء مستمر تجاه الآخرين ، أنهم يخلقون لأنفسهم أعداء، لينتقموا منهم، مكبث وزوجته أحدهما يكمل الآخر في الشر والتعبير عنه، ولا يتوقفان إلا بالموت.

وإذا كانت مسرحية مكبث مأساة رجل وامرأة يذهبان إلى أبعد مدى في ممارسة الشرور، فهي ليست مأساة إنسان حكم القدر عليه بقسوة دونما ذنب مثل شخصية (أوديب) سوفوكليس، أو أن أطماع الآخرين جعلته يشقى مثل هملت، أو ضحية مكائد الآخرين وحسدهم مثل (عطيل) وجميع هؤلاء نتعاطف معهم ونرثي لهم بسبب ما آل إليه مصيرهم، ولكن (مكبث) لا يحقق مثل هذا التعاطف لتعاطيه مع قوى خارقة/غيبية. إذ تقوم الساحرات منذ بداية المسرحية بدور الموجه

لمكبث وترسم له خارطة مستقبله، وهو لا يتوانى عن لي عنق الزمن للوصول إلى طموحه الذي لا يتوقف عن حد، ليبقى بطلا حتى النهاية.

الفصل الثالث:إجراءات البحث:

يعتمد البحث مسرحية (مكبث) كعينة مختارة، ويعدها أنموذجا للظاهرة التي يتصدى لها، وذلك للأسباب التالية:

1 - احتواء مسرحية مكبث على اكبر عدد من المشاهد التي تحدث فيها أفعال خارقة ونبوءات غيبية وحوار بشأنها.
2 - تضم مسرحية مكبث اكبر حشد من الشخصيات التي تتمتع بقوى خارقة وأكثر عددا من النبوءات، بالمقارنة مع مسرحيات شكسبير الأخرى.
3 - وجود دور فاعل ومؤثر للقوى الخارقة/الغيبية في الفعل الدرامي وتصاعد الحدث، للحد الذي يشكل معه الوضعية الأساس للنص/ العرض.

تحليل نص مسرحية مكبث:

تعد (مكبث) واحدة من أهم التراجيديات التي كتبها شكسبير، ويمكن تلخيص حكايتها بالآتي:

القائد مكبث يقتل دنكن الملك الشرعي لاسكتلندا، لأن الساحرات تنبئه بذلك، وينصب نفسه ملكا، ولكن فعله هذا يجر الويلات عليه وعلى مملكته جراء أفعال القتل والتدمير، مما يجعل وريث العرش الشرعي يستعين بملك انكلترا للقضاء على مكبث، ولاستعادة ملكه.

مسرحية مكبث حافلة بالقوى الخارقة والعناصر الغيبية التي تسهم في صنع الجو النفسي العام للنص – والعرض المسرحي، وسواء كانت لهذه القوى قدرات تتمتع بها شخصيات حية أم مظاهر أخرى مثل حركة الجمادات أم ظهور الأطياف والأشباح، فإنها تضفي على شخصيات العرض التي تتبدى لها، شيئا من الأهمية والغموض والتردد والقلق إزاء مصيرها، ويجعل التوقع بما سيحدث لاحقا خارج توقعات المتلقي العادية، لأن حضور القوى الخارقة والعناصر الغيبية يعني – من مجمل ما يعنيه - وقوع المفاجآت عادة. وإن كانت الساحرات واضحة النبوءات منذ لحظة ظهورها الأولى في المشهد الأول، إلا أن التساؤلات تبقى قائمة وتشويق المتلقي يتصاعد حول كيفية تحقق هذه النبوءات ورد الفعل لما بعد تحققها. وتعد مسرحية (مكبث) من أقصر مسرحيات شكسبير بعد مسرحية (كوميديا الأخطاء) وهي تتكون من خمسة فصول ومشاهد كثيرة: الفصل الأول/ سبعة مشاهد، الفصل الثاني/ أربعة مشاهد، الفصل الثالث/ ستة مشاهد، الفصل الرابع/ خمسة مشاهد، الفصل الخامس/ تسعة مشاهد. وسيقوم الباحث بتحليل النص بحسب الفصول والمشاهد بهدف رصد حركة القوى الخارقة/ الغيبية في الفعل الدرامي.

الفصل الأول:

المشهد الأول: تبدأ المسرحية بتهيئة المتلقي للجو العام الذي سيطغى على عموم النص. المنظر: في العراء، رعد وبرق، تدخل الساحرات الثلاث، كل منها تحمل قطة أو علجومة (ضرب من ضفادع الطين) تستعين بها في أعمالها السحرية، الساحرات ينتظرن القائد (مكبث) ومن أكثر العبارات ذات البعد الدلالي العميق في هذا المشهد هي العبارة التي تجمع على ترديدها الساحرات ويتجلى فيها ما يصبون إليه: **(الجميل هو الدميم، والدميم هو الجميل، على الدوام ...)** هذه العبارة تشكل المبدأ الإستراتيجي لقوى الشر، وهي لا تمت للإنسانية بصلة، وتسعى لقلب الأحوال رأسا على عقب،هذا ما يتضمنه المشهد الأول من علامات وشفرات الشر والسحر مرسلة بوضوح إلى المتلقي.

المشهد الثاني: يلتقي الملك (دنكن) والنبيل (مالكولم) بالرائد الجريح، يكون محور حوارهم شجاعة مكبث وبطولاته التي لم يباريه فيها أحد، يعبر الرائد عن مدى استبسال مكبث في وجه العدو بقوله:**"..وبسيفه المسلول الذي يبخر الدم يشق طريقه، وهو للشجاعة حبيبها، حتى يجابه العبد، ولم يصافحه أو يودعه حتى قده قدا من السرة إلى الشدقين، وغرز رأسه على شرفات قلعتنا "**(35) من هذا الوصف الذي يعضده - حالما يدخل - النبيل(روص) يتبين مدى شجاعة مكبث الوحشية، يكرم الملك (دنكن) (مكبثا) بإمارة (كودور)،لا توجد أية إشارة للعناصر الغيبية وفي هذا المشهد.

المشهد الثالث:تظهر الساحرات للمرة الثانية يرافقها صوت الرعد، تعرض الساحرات الثلاث شرورهن ويتوعدن بإلحاق الأذى بالآخرين وبلا سبب يذكر، مما يؤكد أن طبيعتهن هي النزوع نحو الشر فقط. وفي مستهل دخوله يقول (مكبث) عبارة مقاربة - بما تحمله من متناقضات- للعبارة التي قالتها الساحرات في نهاية المشهد الأول **:" يوما دميما وجميلا كهذا ما رأيت قط "** (36) لم يكن (مكبث) وحده عندما التقى بالساحرات اللاتي كن ينتظرنه، فقد كان برفقته القائد (بانكوو) الذي بادر بالسؤال: **"...ما هؤلاء الذاويات، المشعثات بلبوسهن، لا يشبهن أهل الأرض، ولكنهن عليها؟ أأحياء أنتن؟ أو كائنات يجوز للإنس سؤالكن؟ ..."**(37)

تقدم الساحرات ثلاث تنبؤات ل(مكبث) وواحدة ل(بانكوو):

" ساحرة1: سلاما يا مكبث، سلاما يا أمير غلامس.

ساحرة2: سلاما يا مكبث، يا أمير كودور.

ساحرة3: سلاما يا مكبث، سلاما يا ملكا فيما بعد " (38)

أما ما يتعلق بـ (بانكوو) فالساحرات تخبره بمتناقضات ثلاث:

" ساحرة1: أقل شأنا من مكبث وأعظم.

ساحرة2: أقل منه سعادة. ولكن أسعد بكثير.

ساحرة3: ستلد الملوك، وإن يَفُتكَ أنت المُلْك."(39)

يرغب (مكبث) و(بانكوو) بالاستزادة من معلومات الساحرات ولكنهن يختفين، ويخلفن وراءهن القائدين وسط دهشة عظيمة في الفلاة، (بانكوو) يصف مكبث بقوله **" أراك تجفل، وتبدو خائفا، من أمور جميل سمعها؟"** (40) إنما بدا لمكبث و بانكوو – بلا شك – لا يمكن تفسيره كحالة ذهانية لأنه لا يمكن أن تحدث الحالة المرضية هذه لشخصين في آن واحد الأوهام نفسها التي تحل بديلا عن واقعهم. إن وجود الساحرات في طريق مكبث وزميله هو أمر أعترض طريق (مكبث) و(بانكوو)ليغير مصيرهم، وهو ما كتبه القدر لهما وعليهما، ولا دخل لهم فيه، وإذا كانا يتحملان شيئا منه فهو الانسياق وراء ما قالته الساحرات نبوءات عاشت معهما بإغراءاتها، وكان على ماكبث ابتكار الوسائل للوصول إليها.

يدخل النبلاء (روص) و(آنغس) ليبلغا (مكبث) بسعادة الملك (دنكن) وثناءه عليه، وبأنه قد منحه تكريما له لقب (أمير كودور) فضلا عن (أمير غلامس) الذي ناله بموت (سانيل) الأمير السابق، إن خبر كونه (أمير غلامس) يجعل مكبث يفكر بصدق وواقعية تحقق نبوءات الساحرات، ويستغرق بمناجاة نفسه بمونولوج طويل ينهيه بمقولة **" وما من حقيقي إلا الذي ليس بالحقيقي "**(41) إن المتناقضات التي تتضمنها المقولة تفصح عن أن ما سيكون حقيقيا هو أقرب إلى الخيال ويقصد هنا أن يكون (مكبث) ملكا. يخرج الجميع وعلى رأسهم مكبث للقاء الملك.

<u>المشهد الربع</u> : فورس، غرفة في القصر، يستقبل الملك الجميع، ويثني على جهودهم وانتصاراتهم، لكن ما يفسد نشوة (مكبث) وحبوره هو إعلان الملك (دنكن) الآتي: **" إننا أولينا وراثتنا ابننا البكر مالكولم، الذي نلقبه منذ هذه الساعة أمير كمبرلاند، وهذا التكريم لن نجعله له وحده، يتيما، بل سنجعل شارات النبل تتألق كالنجوم على كل ذي جدارة "** (42) هذا الإعلان يهز (مكبث) ويحبطه وهو ابن عم الملك ومحقق الانتصارات، فيقرر مع نفسه: **" أمير كمبرلاند، تلك عتبة عليَّ أن أكبو عليها أو أطفر فوقها لأنها في طريقي "** (43) بمعنى إن عليه أن يتخطى (مالكولم) ولي العهد/ ابن الملك ليكون ملكا، يخرج مكبث ليرتب قلعته لاستقبال ضيوفه الذين سيكون الملك في مقدمتهم .

<u>المشهد الخامس</u>: انفريس، غرفة في قلعة مكبث، ليدي مكبث تقرأ رسالة من زوجها، يبشرها فيها بما تنبأت الساحرات، يقول لها **:"إن لديهن ما يربو على معرفة الشر"** (44) وعلى الرغم من

معرفة مكبث إن جل اهتمام الساحرات بالشرور إلا انه مستمر بالإعجاب بما لديهن، وذلك لأنه خال من الشر الذي يصحب الطموح بحسب وصف زوجته ليدي مكبث له، تنادي الزوجة على الأرواح – وهي قوى خارقة – لترعى خطط القتل والدمار ولتنزع عنها جنسها وتملأها بأعتى قسوة من رأسها حتى القدم. يدخل مكبث، تستقبله الزوجة وتسرع إلى الاتفاق معه على أن يوكل أمر الليلة إليها، هذه الليلة التي سيبيت الملك (دنكن) في قلعة (مكبث).كلمات الشر والقتل والدمار والقسوة هي الطاغية،وفي هذا المشهد تُظهر ليدي مكبث –وهو ظهورها الأول– طبائع شخصيتها بوضوح شديد.

المشهد السادس: أمام قلعة مكبث، يدخل الملك والنبلاء والمرافقون، تأتي ليدي مكبث لاستقبالهم، وبعد مديح وثناء الملك على مكبث وزوجته يدخلون القلعة.

المشهد السابع: يحاور مكبث نفسه (مناجاة) في إحدى غرفة القلعة، معربا عن خوفه وقلقه من إقدامه على قتل ابن عمه الملك (دنكن) وهو الآن ضيفه، متمنيا **" لو أنها تنتهي عندما تُفعل، لكان من المستحسن أن تفعل بسرعة: لو أن الاغتيال بوسعه أن يعتقل النتيجة..."** (45) تقاطعه زوجته وتدفع به نحو تنفيذ اغتيال الملك، وتعرض له خطتها وتقنعه بها.

يلاحظ أن المشهدين الأول والثاني من الفصل الأول معنيان بتقديم معلومات للمتلقي، وهو ما يسبق المرحلة الأول في (هرم فيرتاغ) ومنه تتشكل الوضعية الأساس التي تهيئ مدركات الجمهور للقراءة النص. أما المشاهد الخمس الأخرى فإنها تشكل المرحلة الأولى من (هرم فيرتاغ) وتسمى (نقطة انطلاق الحدث)التي تبدأ من لقاء مكبث و(بانكوو) مع الساحرات، وتنتهي بوضع خطة اغتيال الملك (دنكن)

الفصل الثاني:

المشهد الأول: انفريس، فناء داخل القلعة، يدخل (بانكوو) ومعه ولده (فليانس) بانكوو لا يستطيع النوم فينادي **:" يا قوى الرحمة، اكبحي فيَّ الخواطر اللعينة التي تستسلم لها الطبيعة ساعة الهجوع..."**(46) يأتي (مكبث) يُعلمهُ (بانكوو **):" الملك أوى إلى لفراشه، كان سروره غير عادي، فأرسل منحا سخية لخدمك، وهذه الماسة يحي عقيلتك بها..."** (47) ينفرد (مكبث) مع (بانكوو) يتحدثان عن أخوات القدر الثلاث، ويعدان بعضهما باتفاق مبهم، يخرج (بانكوو) و (فليانس) يبقى مكبث وحيدا، يتراءى له خنجرا طائرا في الفضاء ومقبضه باتجاه يده، يتحدث (مكبث) للخنجر وكأنه كائن حي، وجود الخنجر متحركا في الفضاء أمر فوق الطبيعي، وهو الأمر الثالث بعد ظهور الساحرات مرتين – في المشهد الأول والمشهد الثالث من الفصل الأول - الخنجر يضيف لمكبث حافزا للقتل عندما يقوده إلى الطريق التي كان ذاهبا فيها وعلى مقبضه قطرات دم، يقول مكبث**:" في هذه الساعة تبدو الطبيعة في نصف العالم ميتة...السحرة يحتفلون**

بطقوس هكاته " (48) يبدو أن مكبث لم يكتف بالساحرات الثلاث بل يذكر هنا (هكاته) ربة السحر والسحرة في العصور الكلاسيكية والوسيطة، يَسمع صوت جرس، زوجته تناديه، يخرج.

المشهد الثاني:المنظر السابق نفسه. ليدي مكبث خدرت حارسي غرفة نوم الملك، ذهب (مكبث) إلى الملك وقتله وعاد إلى المسرح بيدين ملطختين بدمائه ومعه خنجرين، ومن التداعيات الغيبية لارتكاب الجريمة إن (مكبث) سمع صوتا - لم يعرف من هو، ولا من أين أتى - يصرخ **:" ألا حُرِّمَ عليك النوم، مكبث يغتال النوم"** (49) ويكرر الكلمات نفسها بعد قليل، تؤنبه زوجته واصفة ذهنه بالمريض، وإن عليه أن يغسل الدم عن يديه، وأن يعيد الخنجرين إلى الحارسين النائمين/المخدرين ويلطخهما بدم الملك لكي ينسب مقتل الملك إليهما. لا يجرؤ (مكبث) على الذهاب إلى الداخل حيث الحارسين، تأخذ ليدي مكبث الخنجرين وتدخل إلى الحارسين، تعود بعد حين وقد تلطخت يديها بالدم. يُسمع قرع على الباب، يخرج مكبث وزوجته، الزوجة هي التي مهدت لارتكاب جريمة قتل الملك عندما خدرت الحارسين، وهذا هو الفعل الأول، الذي يدفع مكبث للجريمة، لأنه – وإن كان طامحا في الحصول على المُلك – لم يكن يتصور أنه سيقتل الملك.

المشهد الثالث:المنظر السابق نفسه- المشهد يسمى مشهد البواب لأن الشخصية ذات التأثير الأكبر فيه هي شخصية البواب، طرق يتصاعد على البوابة في الوقت الذي يلهو البواب بشرب الخمر، يتم اكتشاف جريمة قتل الملك، وثمة إشارات يطلقها البواب على أن جهنم تكمن حيث يتواجد هو، ويشبه نفسه ببواب جهنم، ويسمي نفسه بوابا شيطانا، البواب يميل إلى كل ما هو غيبي حين يتحدث عن جهنم والشيطان، بعد طرق كثير يفتح البوابة، يدخل (مكدف) و(لينوكس) ليوقظا الملك، فقد حانت ساعة رحيله، يأتي (مكبث) ويذهب (مكدف) لإيقاظ الملك، يصف (لينوكس) الليلة لمكبث قائلا **:" كانت الليلة هائجة ...إن الناس سمعوا نواحا في الهواء، وزعقات موت رهيبة، وراح طير الظلام ينعب طوال الليل..."** (50) هذه الإشارات الغيبية تمهد للحدث الرهيب الذي يشكل بداية الصراع في المسرحية ، وإحدى الأزمات الأساسية فيها، إذ كان الاعتقاد السائد هو ظهور " دلائل وعجائب عديدة قبل موت الأمراء العظام. وتروي لنا عن الدلائل التي ظهرت قبل موت يوليوس قيصر، منها الضجيج الهائل الذي ملأ الأسماع في الليل في أماكن كثيرة قاصية ودانية" (51) إن كل ما سبق عرضه من مشاهد يعد وضعية تمهيدية بسطت للمتلقي الفعل الدرامي وصولا إلى هذه الأزمة.

يعود (مكدف) فزعا ويخبرهم بجريمة قتل الملك، وعندما يستفسران منه يطلب منهما: **" اقتربوا من الحجرة، وحطموا أبصاركم بمرأى ميدوزة جديدة، لا تطلبا إليَّ الكلام، انظرا ثم تكلما "** (52) يخرج كل من مكبث ولينوكس، ينادي (مكدف) على (بانكوو) وولدي الملك المقتول (دونالبين) و (مالكولم) قائلا **:" أفيقوا ! أفيقوا ! ..جريمة وخيانة... وقوموا كما في قبوركم،**

وسيروا كالأطياف لتشاهدوا هذا الهول " (53) مناشدة (مكدف) بالسير كالأطياف وذكر القبور تنطوي على اللجوء إلى العوالم الغيبية لتحمل منظر الفاجعة. تدخل ليدي مكبث وبعدها يحضر (بانكوو) فيخبرهما (مكدف) بأن الملك قُتل، يرجع (مكبث) و(لينوكس) ويأتي (مالكولم) و دونالبين) مكبث يخبرهم بأنه قد قتل الحارسين لأنهما قتلا الملك. يقول (لينوكس): **"اللذان يحرسان حجرته فعلاها، فيما يبدو، فالأيدي والوجهان منهما كلها ملطخة بالدم وكذلك خنجراهما..."**(54) يغمى على الليدي مكبث، تُحملْ إلى الخارج، يدعو (بانكوو) الجميع إلى اجتماع، بعد أن أعلن للموجودين إلى انه يقف **" في يد الله العظمى، ومن هناك أصارع خطة مكتومة، ملؤها الحقد والخيانة "** (55) يومئ (بانكوو) بقوله هذا إلى (مكبث) دون أن يشعر به الحاضرون. يخرج الجميع عدا أبناء الملك (مالكولم) و(دونالبين) اللذان يتفقان على الهروب خشية أن تطلهما يد الغدر والخيانة.

المشهد الرابع: خارج القلعة، يدخل (روص) وشيخ، يستعرضان ما أصاب الطبيعة من شذوذ، فقد صار النهار مظلما وان السموات اضطربت وخيول الملك (دنكن) **" كسرت معالفها وانطلقت تقارع تقارع الطاعة، وكأنها تريد إعلان الحرب على البشر [...]يقال أنها أكل بعضها بعضا "**(56) هذه أمور غريبة، وتقع خارج قانون الطبيعة، وفوق الواقع، لا يمكن وقوعها إلا في عالم الخيال، إلا أنها تعد جزءا من ثقافة عصر شكسبير وأن المجتمع –حينذاك-يعتقد بها.

إن معظم المشاهد التي تم استعراضها وتحليلها تتضمن وقائع وشهود على أن ما يغلف الجو العام في مسرحية مكبث هو الشؤم والخراب والدم والدمار، وثمة نظام غير طبيعي يحكم مجرياتها يتسبب بحدوث ما يفوق على/ ويغيب عن مدركات الإنسان الحسية والعقلية.

يدخل (مكدف) ليخبر: أن مرتكبي جريمة قتل الملك هما الحارسان، وكانا مدفوعين من قبل أبناء الملك (مالكولم) و (دونالبين) اللذين تسللا وهربا، الأمر الذي يجعلهما موضع الشبهة فيما حدث، يرجح (روص) أن المُلك سيؤول (لمكبث) فيجيبه (مكدف) بأن (مكبث) أعلن ملكاً، ولكنهم لن يحضروا التتويج.

مجريات الأحداث في الفصل الثاني تجسد في مجملها المرحلة الثانية من(هرم فيرتاج) وهي المسماة (الحركة الصاعدة) باتجاه الذروة.

الفصل الثالث:

المشهد الأول: فورس، في غرفة القصر- (بانكوو) وحده يفكر بما تحقق من نبوءات الساحرات لمكبث، فهو الملك وكودور وغلامس، كما وعدته نسوة القدر، ويشكك في أمر مكبث بقوله **" أخشى انك لعبت لعبة غادرة "** (57) ويتذكر نبوءاتهن له ولأولاده. يدخل مكبث ملكا وزوجته

ملكة، يرافقهما (لينوكس) و(روص) ولوردات وآخرين، مكبث يدعو (بانكوو) لحضور وليمة، الأخير يعده بالحضور حين عودته من واجب يقضيه، وسيأتي غدا ليلا لحضور الوليمة، يخرج (بانكوو) وبعده الجميع يغادرون، ولا يبقى إلا مكبث وخادم، مكبث يأمر الخادم باستدعاء رجلين ينتظران لقاءه، يخرج الخادم، مكبث يحدث نفسه عن مخاوفه من (بانكوو) الذي حيته الساحرات بعَدِهِ والداً لسلالة من الملوك، يدخل الخادم ومعه الرجلان لينفرد بهما مكبث، يتبين من الحوار أن مكبث كان قد التقى بهذين الرجلين يوم أمس وأوضح لهما أن (بانكوو) كان وراء فعل تسبب في خفض قدرهما، وأحوجت أولادهم للتسول، بحسب تعبير مكبث، ويكثر من الكلام المحرض ليدفعهما للانتقام من (بانكوو) ويأمرهما مكبث بأن يلقى (فيليانس) مصير أبيه نفسه.

المشهد الثاني:فورس، غرفة أخرى- ليدي مكبث ترسل خادما في طلب زوجها، يدخل مكبث شاكيا حاله من أحلام رهيبة تزلزله كل ليلة وإن ذهنه مليء بالعقارب بسبب من فعلته (قتل الملك) وكأن في هذا الحال تحقيق للصوت الذي لا يعرف مصدره حينما صرخ به في المشهد الثاني/الفصل الثاني: (ألا حُرِّمَ عليك النوم) ويعرب مكبث عن قلقه المتزايد من بقاء (بانكوو) وابنه (فليانس) على قيد الحياة، ويتوعد بمهاجمتهما **" قبل أن تدعو هكاته السوداء خنفساء الحراشف لتقرع بطنينها الناعس جرس الليل المتثائب، ستفعل فعلة مخيفة النبرة "** (58) مكبث دائم الحديث عن (هكاته) ربة الساحرات عندما يذكر القتل وكأنها مقترنة به، إنه يستعين بالخوارق ويربطها بأفعاله الإجرامية ليبقى الشر هو الطابع السائد في المسرحية.

المشهد الثالث: فورس، حديقة فيها، طريق يؤدي إلى القصر- يدخل ثلاثة قتلة اثنان هما اللذان تآمرا مع مكبث على الجريمة في المشهد الأول/الفصل الثالث، أما القاتل الثالث فقد أرسله مكبث تعزيزا إلى الاثنين، يهجمون على (بانكوو) أحد القتلة يوقع المشعل من يده، تُسمع صيحة (بانكوو) الأخيرة **" آه، خيانة! أهرب يا فليانس، أهرب لعلك تنتقم "** (59) يموت (بانكوو) ويهرب ابنه (فليانس).يلاحظ أن لا شيء غيبي في هذا المشهد، ولكنه مشهد دموي.

المشهد الرابع : قاعة فخمة في القصر – وليمة مهيأة، يدخل مكبث وزوجته و(روص) و(لينوكس) ولوردات ومرافقون، يجلسون إلى المائدة، يرحب مكبث بهم، يدخل احد القتلة وينفرد بمكبث قرب الباب، ويخبره بأنهم قتلوا (بانكوو) وأن ابنه (فليانس) هرب.

حالما يعود مكبث لضيوفه متمنيا وجود (بانكوو) بينهم، يظهر شبح (بانكوو)ليجلس في مكان مكبث من المائدة، (روص) يدعو مكبث المذهول للجلوس، لا يجد مكبث مكانا للجلوس، يخاطب شبح (بانكوو) قائلا:

" مكبث: لن تقدر أن تقول، أنا الذي فعلتها، لا تهز لي بخصلاتك الدامية.

روص: أيها السادة، انهضوا، جلالته متوعك.

ليدي مكبث: اجلسوا، أيها الصحب الكرام، كثيرا ما يكون مولاي هكذا منذ شبابه...أرجل أنت؟

مكبث: نعم رجل جسور، يجرأ على النظر إلى ما قد يرعب الشيطان.

ليدي مكبث: ...إن هذا إلا رسم من خوفك، انه الخنجر المسلول في الفضاء الذي قلت انه أقتادك إلى دنكن..." (60) بعد حين يختفي شبح (بانكوو) يعود مكبث إلى هدوءه ويرحب بضيوفه، يشرب معهم نخب (بانكوو)، يدخل شبح (بانكوو) مرة ثانية، يخاطبه مكبث بأن يذهب عنه أو ينازله في الصحراء بالسيف، يندهش الحضور ويستغربون سلوك مكبث لأنهم لا يرون الشبح مثله، يختفي الشبح، ليدي مكبث تتهم زوجها بطرد المرح وفض الاجتماع بالعجيب من سوء السيطرة والنظام، وسط أسئلة الضيوف عما يشاهده مكبث، تتدارك ليدي مكبث الموقف المحرج، يخرج الجميع ويبقى مكبث مع زوجته، يخبرها بنيته الذهاب غدا مبكرا إلى أخوات القدر(الساحرات) ليستنطقهن المزيد.

إن ظهور واختفاء شبح (بانكوو)مرتين في هذا المشهد وذكر الخنجر المسلول في الفضاء ونية مكبث الذهاب إلى الساحرات، يمثل تأكيد على بقاء سيادة الخوارق/ الغيبيات على المسرحية، وقد عمل شكسبير على إنشاء هذه السيادة لإضفاء قوة دافعة للفعل الدرامي، وفي الوقت نفسه سيطرة الأجواء الغرائبية الغامضة كقيمة جمالية في مسرحية مكبث.

المشهد الخامس: القفراء، رعد- تظهر الساحرات للمرة الثالثة وتظهر (هكاته) للمرة الأولى بعد ذكرها في مشاهد سابقة، وهذا الظهور يمثل زيادة في زخم القوى الخارقة/الغيبية.

(هكاته) تلوم الساحرات على تعاطيهن مع مكبث من دون علمها لأنها سيدة الرقى ومبتكرة كل الأذى، وتطلب منهن إصلاح الأمر في الصباح لأن مكبث سيأتي إليهن متسائلا عن مصيره - إن (هكاته) تعلم ما لا تعلمه الساحرات - وتخبرهن بأنها ستذهب لقضاء غاية مدمرة قاتلة، وتغادر في سحابة من الغمام بعد أن تقدم نصائحها للساحرات.

المشهد السادس : مكان ما من اسكتلندا- يدخل (لينوكس) ولورد آخر، يتداولان بأمر المُلك المغتصب ومقتل الملك دنكن وهروب ولديه، وموقف (مكدف) الرافض للقاء الملك الجديد (مكبث) وغضبه منه. كما يناقشان مسألة الاستنجاد بملك انجلترا (ادوارد) لتقديم المساعدة لهم وإنقاذ بلادهم الذي يشقى تحت قبضة مكبث.يُعد هذا المشهد تمهيدا لحرب ستقع قريبا يُحضر لها المناوئين لمكبث من جهة، ومكبث يعد العدة للتصدي لهم من جهة أخرى.

يتبين من العرض والتحليل للفصل الثالث - كما في أعلاه - انه يمثل قمة (هرم فيرتاغ) وهي مرحلة (الذروة) إذ يبدأ مكبث بسلسلة جديدة من الجرائم والطغيان – التآمر على (بانكوو) الكوابيس تلاحق مكبث، قتل (بانكوو)، ظهور شبح (بانكوو) ، ظهور الساحرات وهكاته تحضيرا

للقاء مكبث، ثم فضح دور مكبث الشرير على لسان المقربين منه، كل هذا يجعل ذروة المسرحية في جوهرها ذروة تأزم لشخصية مكبث نفسه، التي وصلت إلى حد يجب إيقافه عنده.

الفصل الرابع:

المشهد الأول: منزل في فورس، في الوسط قدر كبير يغلي، رعد، تدخل الساحرات الثلاث لتدور حول القدر وتتلو الرقى، ويضعن حيوانات وأشياء مسمومة في القدر ويجعلنها تفور على النار، يطلقن على المزيج (حساء جهنم) وفي أثناء هذه الطقوس السحرية تدخل (هكاته) وساحرات ثلاث أخريات، تثني (هكاته) على ما فعلت الساحرات، ومع الموسيقى يغني الجميع، تخرج (هكاته) والساحرات اللاتي دخلن معها، تستمر الساحرات بطقوسهن ويستشعرن قدوم مكبث، الذي حالما يدخل يتساءل عما يفعلن ويطلب منهن إجابة عن ما يسأل، رعد، يظهر الطيف الأول (رأس مسلح):**" طيف 1: مكبث، مكبث، مكبث! من مكدف خذ الحذر، احذر أمير فايف، اصرفوني، كفى"**(61) يغادر الطيف 1،وقد دفع مكبث وعزز إرادته لمزيد من الشر باتجاه (مكدف) وأمير (فايف). رعد، يظهر الطيف الثاني (طفل دام): **" طيف2: كن دمويا، جسورا، حازما، واسخر من قوة الإنسان، ما من وليد لامرأة سيؤذي مكبث "** (62) يغادر الطيف2. تبدد هذه النبوءة مخاوف مكبث من مكدف، استنادا إلى أن ما من وليد لامرأة سيقتل مكبث لأنه يعتقد بعدم وجود مثل هذا الأمر. على الرغم من ذلك يقرر قتل مكدف. رعد، يظهر الطيف الثالث(طفل متوج في يده شجرة): **" طيف3: ...مكبث لن يقهر أبدا حتى تزحف غابة بيرنام العظيمة إلى قلعة دنسيان العالية "**(63) يغادر الطيف3. يتساءل مكبث عمن يستطيع زحزحة الغابة، أو يأمر الشجرة بأن تقلع جذورها المشدودة بالتراب، يفرح، ويبقى لديه سؤال للساحرات المستمرات بعرض طقوسهن، يسألهن مكبث عن حكم ذرية (بانكوو) للمملكة، تقدم الساحرات إجابتهن بصورة عرض يتقدم فيه ثمانية ملوك، آخرهم يحمل مرآة بيده وتبعهم شبح (بانكوو)الذي يشير إلى الملوك على أنهم ذريته، هذا العرض يجعل مكبث فزعا، ويصفه بأنه منظر رهيب، ترقص الساحرات مع الموسيقى ثم يختفين. يدخل (لينوكس) ليخبر (مكبث) بأن (مكدف) قد هرب إلى انكلترا.

تواجد في هذا المشهد أكبر حشد من العناصر الغيبية في مشهد واحد: ثلاث ساحرات ثم تأتي (هكاته)ومعها ثلاث ساحرات، وبعدها تظهر ثلاثة أطياف، وأخيرا يدخل ثمانية ملوك وشبح (بانكوو) ، يكون المجموع تسعة عشر عنصرا مجسدا، هذا فضلا عن الأفعال الطقسية/السحرية والأشياء والموسيقى والغناء، وأهم ما في المشهد وهو ما يشكل قوة دافعة للفعل الدرامي، ويكون عنصرا جاذبا ومشوقا للمتلقي يتجلى بما قالته الأطياف الثلاث لمكبث: 1- الحذر من (مكدف) 2- ما من وليد لامرأة سيؤذي مكبث. 3- مكبث لن يقهر حتى تزحف عليه غابة بيرنام إلى قلعة دنسيان.

إن الأحداث السابقة تمثل تمهيدا للحظة التي يتصاعد فيها الفعل الدرامي متسارعا باتجاه الذروة بالاعتماد على تأزم وانفعال شخصية مكبث حين يتم عرض الملوك الثمانية/ ذرية (بانكوو) الذي يمشي وراءهم، مما يجعل مكبث مصعوقا، لأن هذا يعني تأكيدا لتحقق نبوءة الساحرات لـ(بانكوو) في المشهد الثالث/ الفصل الأول عندما قلن له: " ستلد الملوك، وإن يَفُتكَ أنت المُلك "

المشهد الثاني: غرفة في قلعة مكدف- تدخل ليدي مكدف وابنها و(روص) الذي يوضح لليدي مكدف بأن زوجها هرب ليس بدافع الخوف والخيانة، بل بدافع الحكمة، لكنها تبقى مستاءة من هروبه وتركها وحيدة مع أبنائها، يخرج(روص) يدافع ابن مكدف عن والده أمام والدته ويرفض اتهامه بالخيانة والكذب. يأتي رسول يخبر ليدي مكدف بضرورة الرحيل مع أبنائها، ويخرج سريعا، يدخل قتلة، أحدهم يسأل ليدي مكدف عن مكان زوجها الخائن، ينبري الابن مدافعا عن أبيه، فيطعنه أحد القتلة، تهرب ليدي مكدف، يتبعها القتلة، يموت الابن. يبين المشهد استمرار مبدأ القتل الذي انتهجه مكبث وصولا إلى العرش، والآن من خلال المبدأ نفسه يثبت أركان عرشه، الأطياف تحذر مكبث من (مكدف) فيقرر قتله، وعندما لم يتمكن من ذلك يقتل عائلته.

المشهد الثالث: انكلترا، غرفة في قصر الملك - يدخل (مالكولم) و(مكدف) يتحاوران بأسى عن بلدهم اسكتلندا، وفي الوقت نفسه يختبر (مالكولم) ابن الملك المقتول (دنكن) ولاء (مكدف) ومدى صدقه، لأنه عانى الأمرين من مكائد مكبث، يتفق الاثنان على التوجه إلى بلدهم، ومعهم عشرة آلاف محارب كامل الأبهة والاستعداد. يدخل طبيب يعلمهم بأن الملك قادم لشفاء مجموعة من الناس المرضى (بالسقام) وهو عمل معجز حقا لهذا الملك الصالح. وهذا الأمر ينضم إلى مجموعة القوى الخارقة/ الغيبية التي تحفل بها المسرحية، وشفاء الملك للمرضى باللمس خاصية يتمتع بها الملك (جيمز) الذي حكم انكلترا في عصر شكسبير، وقد تمت الإشارة إليه في المسرحية تمجيدا وتعظيما للملك - بحسب بعض الباحثين- وتبدو هذه الإشارة للخارقية متوافقة مع سياق الفعل الدرامي والجو العام السائد في المسرحية.

يدخل (روص) ليأسف على ما آل إليه حال بلدهم المسكين، ويخبر (مالكولم) و(مكدف) بأن جيش الطاغية مكبث بدأ بالتحرك، وأن عليهم أن يعدوا للأمر عدته، يجيبه (مالكولم) أنهم متهيئون لأن ملك انكلترا أعارهم (سيوارد) الباسل وعشرة آلاف رجل سينطلقون بهم. (روص) يخبر (مكدف) عن مصرع زوجته وأولاده الذين ذبحوا بوحشية، يحزن (مكدف) ويشتد غضبه ويلوم نفسه ويشعر بالإثم لأنه تركهم، ويتمنى ملاقاة مكبث وجها لوجه. يدعوهم (مالكولم) للذهاب لأن جيشهم جاهز لمواجهة مكبث. لاشيء غيبيا في هذا المشهد سوى الإشارة للمسة الملك السحرية ولكنه يدفع الفعل نحو (الحركة الهابطة) من الذروة التي تمثل المرحلة الرابعة في (هرم فيرتاغ).

أيا كانت الصورة للساحرات والأطياف والأشباح التي وضعها شكسبير في مكبث فلا بد من أن يمثلن قوى تدفع باتجاه استنهاض روح الشر الكامنة في شخصية مكبث وإخراجها بصيغة فعل

يتجسد لينتج منه فعل آخر وهكذا دواليك حتى النهاية. يمكن أن تُقرأ صور الخوارق والغيبيات في مكبث على أنها:

1 - صورة حقيقية كما كان الاعتقاد العام للمجتمع الإليزابيثي.
2 - الساحرات صورة رامزة إلى طموح مكبث الذي جرفه لعالم القتل والجريمة بحق الملك (ابن عمه) وآخرين من أصدقائه وأطفالهم وزوجاتهم، وإن الأطياف والأشباح هي من وحي ذهني مكبث وزوجته المريضين. وتُعَد هذه قراءة حديثة قد لا تنسجم وتوجهات عصر شكسبير.
3 - تعبير عن إرادة شكسبير في التناغم مع ميول وإمكانات الملك (جيمز) السحرية الذي كتبت وعرضت المسرحية في عهد حكمه، وعرضت في بلاطه، فجاءت الساحرات يدعمن إيمان الملك وكتاباته حول السحر.

أيا كان التصور فإن الصورة التي رسمها شكسبير - وأي إخراج مسرحي - لصورة القوى الخارقة/ الغيبية لابد من أن تظهر على أنها قوى شريرة تدفع باتجاه الجريمة.

الفصل الخامس:

المشهد الأول: دنسيان، غرفة في القلعة - تدخل سيدة وصيفة وطبيب كان يحاول علاج ليدي مكبث من حالة المشي والكلام وفرك يديها وغسلها أثناء النوم، أصابتها الحالة بعدما غادر مكبث إلى ميدان القتال، إنها تقول كلاما لا تستطيع الوصيفة البوح به للطبيب، تدخل ليدي مكبث تمشي نائمة وبيدها شمعة، تفرك يديها ويبدو إنها تغسلهما من بقع دم، يسمعها الطبيب والوصيفة وهي تؤنب زوجها/ مكبث غير الموجود، وتتكلم عن: موت الملك ودمه الغزير، وتتكلم أيضا عن: زوجة (فايف) الميتة وأن (بانكوو) قد دفن ولن يخرج من قبره، تخرج ليدي مكبث، ولم تشعر بوجود أحد لأنها نائمة. لقد فَهِمَ الطبيب مقاصد كلامها، وقرر أن ليدي مكبث بحاجة إلى كاهن أكثر منها إلى طبيب، ويدعو لها بالمغفرة.

تفسر حالة الليدي مكبث في ضوء نظريات علم النفس المعاصر على أنها **(ذهان Psychosis)** الذي يعني انقطاع الصلة بين الأنا والواقع الفعلي، مما يؤدي إلى إحلال واقع وهمي بديل وقد يظهر هذا الواقع أثناء النوم كما حدث في حالة الليدي مكبث، ومما لا شك فيه أن شكسبير لم يكن مطلعا على هذه النظرية، إلا انه عمد إلى استخدام هذه الحالة بناء على مرجعية معاصرة تتعلق بمعرفة خبرها بصورة ما وعجز الطب خلال عصره عن معالجتها، بدليل أن الطبيب الذي اطلع على حالتها قرر أنها بحاجة إلى علاج كهنوتي/ روحاني وليس علاجا طبيا.

المشهد الثاني: الريف، قرب دنسيان- يدخل مع الطبول والبيارق (منتيث) و(كاثنيس) و(آنغس) و(لينوكس) وجنود يتحاورون عن الجيش الانكليزي الذي يقوده (مالكولم) و(سيوارد) و(مكدف)

وأن أفضل لقاء للجيشين سيكون قرب غابة (بيرنام) وكأنهم يذكرون المتلقي بالنبوءة القائلة: إن مكبث لن يقهر أبدا حتى تزحف عليه هذه الغابة. أما الطاغية مكبث فقد عزز تحصين قلعة دنسيان. (منتيث) يصف مكبث بالطاغية، (كاثنيس) يقول أن مكبث قد جُن، ويذكر (آنغس) الجرائم الخفية. يقررون التوجه صوب بيرنام ليعطوا الولاء حيث يستحق الولاء.لا توجد أية عناصر ولا حتى إشارة للخوارق/ الغيبيات في هذا المشهد.

المشهد الثالث: دنسيان، غرفة في القلعة- يدخل مكبث وطبيب ومرافقون، تتوالى لمكبث أنباء هروب قادته وجنوده، فيأمر بعدم إبلاغه بشيء منها وان هربوا جميعا إلى أن تنتقل غابة (بيرنام) إلى (دنسيان) وانه لن يفزع من (مالكولم) لأنه ولد من امرأة. يدخل خادم يخبر مكبث بوجود عشرة آلاف جندي في الجيش الانكليزي، يخرج الخادم، ينادي مكبث على (سيتون) الذي يأتي مسرعا ويبلغ مكبث أن ما من أخبار جديدة، مكبث يسأل الطبيب عن حال زوجته (ليدي مكبث) يقول الطبيب:**" مولاي إنها ليست مريضة بقدر ما هي مضطربة بالأخيلة المنهالة عليها، والتي تحجب عنها الراحة"** (64) مكبث يؤنب الطبيب ويطلب منه أن يفحص أورام بلاده ويشخص علتها. وينادي (سيتون) ليلبسه درعه ويعطيه صولجانه، وأن يأتي بالسلاح خلفه، يخرج مكبث، وبعده يخرج الطبيب و(سيتون).لا يتضمن هذا المشهد أية عناصر ولا حتى إشارة لأي قوى خارقة/غيبية.

المشهد الرابع: الريف قرب دنسيان، غابة في مدى البصر- يدخل مع الطبول والبيارق (مالكولم) والشيخ(سيوارد) وابنه و(مكدف) و(منتيث)و(كانثيس)و(آنغس) و(لينوكس) و(روص) وجنود في مسيرة، أمامهم غابة (بيرنام) يأمر (مالكولم): **" ليقطع كل جندي له غصنا ويحمله أمامه، بهذا سنغطي على عدد جيشنا، ونجعل المستطلعين يخطئون في تقريرهم عنا"** (65) يقرر (سيوارد) محاصرة (دنسيان) حيث مكبث ومن بقي معه من المغلوبين على أمرهم، يخرج الجميع إلى الحرب. لا توجد أية عناصر ولا حتى إشارة خارقة/ غيبية في هذا المشهد أيضا.

المشهد الخامس: دنسيان، داخل القلعة- يدخل مكبث مع الطبول والبيارق ومعه (سيتون) وجنود. يأمرهم مكبث بتعليق الرايات على الأسوار الخارجية، ويعلمهم بأنه سيضحك هزءا من الحصار، ويعدهم بهزيمة العدو، يسمع صراخ نساء من الداخل، يخرج (سيتون) ليعود مسرعا يزف خبر موت الملكة (ليدي مكبث) يتمنى مكبث لو ماتت فيما بعد، يدخل رسول وبعد تردد يقول **:" فيما كنت أقوم بحراستي على التل، أرسلت بصري إلى بيرنام، وفي الحال خيل إلي أن الغابة بدأت تتحرك"**(66) يغضب مكبث ويصف الرسول بالكذاب، ويعده بعقوبة قاسية إن ثبت كذبه، يخرجون.

المشهد السادس: دنسيان، سهل أمام القلعة- يدخل (مالكولم) والشيخ(سيوارد) و(مكدف) وآخرون وأفراد من الجيش وهم يحملون الأغصان، (مالكولم) يأمر بإلقاء أغصان الأشجار ويبدأ بتوزيع المهام استعدادا للهجوم، تنطلق الأبواق بأمر من (مكدف).

المشهد السابع: دنسيان، موقع آخر من السهل- يدخل مكبث محدثا نفسه بأن عليه القتال حتى النهاية ويتساءل:**" من ذاك الذي لم تلده امرأة؟ رجل كذاك علي أن أهاب، دون سواه"** (67) يدخل (سيوارد) الابن، يقاتل مكبث، بعد أن يتعرف عليه، يسقط (سيوراد) الابن مقتولا بسيف مكبث، يخرج مكبث. يدخل (مكدف) متوعدا مكبث ويتمنى لقاءه للقتال، يخرج (مكدف) يدخل (مالكولم) والشيخ (سيوارد) الذي يخبر (مالكولم) بأن القلعة استسلمت بغير عنف ولم يبقَ إلا القليل، يخرجان.

المشهد الثامن: موقع آخر من ساحة القتال، يدخل مكبث، يأتي مكدف، أحدهما يتوعد الآخر بالموت، يتقاتلان:

" مكبث: ...أما أنا فأحمل حياة مسحورة، لن تستسلم لرجل ولدته امرأة.

مكدف: فلتيأس من سحرك، ودع الملاك الذي رحت تخدمه، يخبرك بأن مكدف من رحم أمه انتزع قبل أوانه.

مكبث: ملعون ذلك اللسان الذي يخبرني بهذا، لأنه زعزع العنصر الأسمى فيّ كانسان" (68) على الرغم من تحقق جميع ما أخبرته به الأطياف والساحرات إلا إن مكبث يستمر بالقتال حتى يسقط صريعا وينتهي أمره.

المشهد التاسع: يدخل مع الطبول والبيارق (مالكولم) والشيخ (سيوارد) و(روص) وأمراء وجنود. مالكولم يفتقد (مكدف) وابن (سيوارد)، (روص) يخبرهم بأن الابن (سيوارد) مات ميتة الرجال، يعدهم (مالكولم) بترتيب حداد لائق له، يدخل (مكدف) حاملا رأس مكبث، وينادي على (مالكولم) **" سلاما يا ملك اسكتلندا "** (69) يشكر (مالكولم) الجميع ويدعوهم لحضور حفل التتويج.

لا يتضمن الفصل الأخير أي ظهور للعناصر الخارقة/الغيبية، بل يتضمن تحققا لنبوءات الساحرات والأطياف، وشهد الفصل منذ بدايته تراجعا في قوة مكبث بدءاً من انهيار الليدي مكبث في المشهد الأول، ثم هروب قادة جيش مكبث إلى من يستحقون الولاء في المشهد الثاني، وفي المشهد الثالث تتوالى على مكبث أخبار هروب جنوده وتحشيد عشرة آلاف جندي عليه، وتتحقق نبوءة الساحرات في المشهد الرابع، حين تزحف غابة بيرنام، وفي المشهد الخامس يزف إليه خبر موت زوجته...وهكذا حتى النهاية حين يدخل مكدف حاملا رأس مكبث في المشهد الأخير. في

هذا الفصل حَلَّ فعل التحضيرات للحرب والحرب نفسها محل العناصر الخارقة/ الغيبية وأجوائها كمعادل موضوعي للحركة الهابطة باتجاه (حل العقدة) وهي المرحلة الخامسة والأخيرة من مراحل (هرم فيرتاغ) .

وبناءً على التحليل –في أعلاه- يمكن أن يقرأ المتلقي في مكبث:

1 - الصراع من أجل الحكم والسلطة
2 - التعويض لعقدة النقص لدى مكبث وزوجته عن كونهما بلا أطفال على الرغم من أن الليدي مكبث تقول إنها كانت يوما أما.
3 - الطموح اللا متناهي الذي يدفع صاحبه للإيغال بالدم والمزيد من الشر.
4 - الاندفاع نحو السلطة بفعل قوى خارقة/ غيبية لا بد من أن يؤدي إلى الجريمة والدمار.

الفصل الرابع: النتائج والاستنتاجات

نتائج البحث ومناقشتها:

1-إن وجود القوى الخارقة في مسرحية مكبث جعلها تحتمل مقاربات مع الأساطير (myth) وما أخذه عنها كتاب المسرح الإليزابيثيين من اليونانيين الأوائل قبل الميلاد، وسيادة الروحانية الدينية في مسرح العصور الوسطى، حيث الأجواء الخيالية والأحداث التي تتناول صراع الطبقة العليا من المجتمع، فضلا عن وجود الشخصيات المتفاعلة مع القوى الخارقة، فقد كانت شخصية مكبث تماثل شخصيات الأبطال الإغريق من حيث البنية وما يتعرض له من مغريات المقادير، وتجدر الإشارة هنا إلى أن الساحرات تسمى عصر ذاك (أخوات القدر) مما يدل على امتلاكهن –ولو جزئيا- صفات القدر نفسه الذي كان يحكم حركة الفعل في المسرحية الإغريقية المستقاة من الأساطير، مع فارق الاختلاف : إن مصير شخصية البطل الإغريقي يثير الخوف والشفقة، في حين أن مصير مكبث - ربما- يثير الإحساس بالحنق والتشفي، وربما لأن مكبث بطل وطني قاد الحرب ضد أعداء وطنه بشجاعة، وحقق انتصارات كبيرة ومضطردة أشاد بها الجميع، ولا ذنب له عندما تعرضت له أخوات القدر في طريق عودته منتصرا إلى الوطن، وأغرينه بالنبوءات البراقة التي شاء مكبث أم أبى لابد من أن تتحقق بطريقة أو أخرى. وقد أنساق مكبث وراء النبوءات التي انقلبت عليه وبالا، وقد عبر في حوارات كثيرة عن آلامه وعذاباته تجعل المتلقي يرثي له، بقدر ما تجعله يحقد عليه لما اظهر من خيانة وغدر وتجبر وتكبر.

2-تتكون مسرحية (مكبث) من خمسة فصول، غير متساوية بعدد المشاهد، مجموع المشاهد واحد وثلاثون مشهدا، واغلب المشاهد قصيرة وهذا ناتج عن كثرة الانتقالات المشهدية التي تتناسب مع كثافة الأحداث لدرجة أن بعض المشاهد يكون اقرب إلى اللقطة السينمائية منه إلى المشهد المسرحي، وهذا جعل المسرحية ذات إيقاع سريع وحافل بالتنوع.

3-إن حضور هذه ظاهرة (القوى الخارقة /الغيبية) في مسرحية (مكبث) عصر ذاك تعد أمرا طبيعيا يقبله المتلقي آنذاك، لأنه كامن في عقيدته وجزءا منها، فقد كان الملك جيمز يؤمن بالسحر وان المجتمع الانكليزي كان يعتقد بوجود الأرواح والأطياف الأشباح والسحر وحركة الأشياء بذاتها.

4-وجود امتداد تاريخي لوجود هذه الظاهرة في العرض المسرحي منذ نشأته الرسمية في اليونان القديمة ، جعل منها عرفا مسرحيا لدى المؤلف المسرحي الإليزابيثي.

5-جاء فعل القوى الخارقة/ الغيبية منسجما مع بنية الفعل الدرامي للمسرحية ككل، فهو مكون حيوي من الصعب رفعه من النص من دون التسبب بخلل في احد أسسها المهمة دراميا وجماليا، فإذا حذفت شخصيات الساحرات - مثلا- التي تقوم المسرحية على ما نبأن به مكبث سيحدث ذلك ارتباكا بنيويا في الفعل الدرامي، كما سيهبط مستوى عنصر إثارة وتشويق المتلقي، ما لم يتم معادلة الحذف بعناصر موازية بالأهمية والفعل.

6-وفرت التقنية الموجودة في خشبة المسرح الإليزابيثي دعما جعل حركة القوى الخارقة والعناصر الغيبية أمرا سهلا ومقبولا من المتلقي آنذاك.

7-عمد شكسبير في مسألة تجسيده للعناصر الخارقة والقوى الغيبية في مسرحية مكبث إلى حصر رؤية الساحرات بين مكبث وبانكوو فقط ، أما شبح بانكوو وهو الشاهد على نبوءات الساحرات فلا يراه سوى مكبث، وكذلك الخنجر المسلول في الفضاء حصرها شكسبير بمكبث وحده، مما يجعل النص مفتوحا على القراءات العديدة في عصره وكل العصور.

الاستنتاجات:

لوجود القوى الخارقة والغيبيات في مسرحية مكبث وعموم مسرحيات شكسبير ثلاثة أبعاد:

1-البعد الاجتماعي : ويتجسد بمسايرة الجمهور الإليزابيثي باستخدام وعرض شيء مهم مما يعتقدون به ويشكل جزءا من ثقافتهم، ومن ثم يعد وجود القوى الخارقة والعناصر الغيبية ضرورة اجتماعية، ووسيلة جاذبة للمتلقي عصر ذاك.

2-البعد التاريخي: لقد اعتمد شكسبير على محاكاة أحداث تاريخية في الكثير من حكايات مسرحياته، وقام بصياغتها دراميا، ومنها ما يتعلق بلقاء الساحرات ومكبث الواردة كتب التاريخ. مثل كتاب تواريخ اسكتلندا لمؤلفه هولنشيد.

3-البعد التاريخي/ الدرامي : إذ يعد المسرح الإليزابيثي امتدادا للمسرح اليوناني والروماني الحافل بوجود القوى الخارقة والنبوءات، وقد اعتمدها شكسبير كوسائل درامية في إيصال أفكاره إلى المتلقي.

الهوامش:

(1) سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، بيروت ، دار الكتاب اللبناني، الدار البيضاء، سوشبريس، ط1، 1985، ص51.

(2)جميل صليبا: المعجم الفلسفي،ج1، بيروت، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، 1982، ص 513.

(3) مجموعة من الباحثين: المعجم الفلسفي، القاهرة، مجمع اللغة العربية، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية، 1983، ص79.

(4) عماد الدين أبي الفداء إسماعيل بن كثير القرشي الدمشقي: تفسير القرآن العظيم، المجلد الأول، دمشق- دار الفيحاء، الرياض- دار السلام، ط2، 1998، ص574.

(5) محمد جواد مغنية: التفسير المبين، قم، دار الكتاب الإسلامي، مطبعة ستاره ط 2، 2002، ص92.

(6) عماد الدين أبي الفداء إسماعيل بن كثير القرشي الدمشقي: المصدر السابق، ص 186

(7) محمد جواد مغنية: المصدر السابق، ص171.

(8) علي بن محمد بن علي الجرجاني: كتاب التعريفات، بيروت، دار المعرفة، للطباعة والنشر،ط1،2007، ص 150.

(9)مجموعة من الباحثين: المعجم الفلسفي، مصدر سابق، ص96.

(10)سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، بيروت ، دار الكتاب اللبناني، الدار البيضاء، سوشبريس، ط1، 1985، ص204.

(11) أديث كيرزويل: عصر البنيوية- من ليفي شتراوس إلى فوكو، تر: جابر عصفور، بغداد، دار آفاق عربية، 1985، ص284.

(12) قيس النوري: الأساطير وعلم الأجناس، الجمهورية العراقية، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، مطابع جامعة الموصل، 1981، ص94.

(13)قيس النوري: المصدر السابق، ص11.

(14)فراس السواح : مغامرة العقل الأولى/ دراسة في الأسطورة، بيروت، دار الكلمة ،ط 1، 1989، ص11.

(15) تودورف: الأدب والفانتاستيك،تر: نعيمة بنعبد العالي، مجلة فكر ونقد، العدد 3، ص165، 1970.

(16) جيته: فاوست، تر: عبد الرحمن بدوي، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط 2،2007، مقدمة المترجم، ص41.

(17)جون رسل تيلر: الموسوعة المسرحية، ج 1، تر: سمير عبد الرحيم الجلبي، بغداد، سلسلة المأمون، دار الحرية للطباعة، ط1، 1990، ص201.
(18) جيته: مصدر سابق، ص7.
(19)ماري الياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، ط 2، 2006، ص58.
(20) الارديس نيكول: علم المسرحية، تر: دريني خشبة، الكويت، دار سعاد الصباح، ط 2، 1992، ص ص 154-155.
(21) ينظر: جون دوفر ولسون : ما الذي يحدث في هاملت، تر: جبرا إبراهيم جبرا،الجمهورية العراقية، وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر،1981، ص66-68.
(22)الارديس نيكول: المسرحية في الأدب الانكليزي، تر: يوسف عبد المسيح ثروة، بغداد، دار الرشيد للنشر، 1980، ص88.
(23) المصدر السابق نفسه، ص88.
(24)ماري الياس وحنان قصاب حسن: مصدر سابق،ص 183.
(25) ليليان هيرلاند وآخرون: دليل القارئ إلى الأدب العالمي، تر: محمد الجورا، بيروت:دار الحقائق للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1986، ص 202.
(26)جون وين: طبيعة مسرحيات شكسبير، تر: كمار نادر، في مجلة الثقافة الأجنبية العدد الأول- السنة الثانية، بغداد، دار الجاحظ، دار الحرية للطباعة، 1982،ص151.
(27) ماري الياس وحنان قصاب حسن: مصدر سابق، ص221.
(28) وليم شكسبير:مكبث،تر: جبرا إبراهيم جبرا، بغداد، دار المأمون للترجمة والنشر،دار الحرية للطباعة،1986، مكبث ص41 .
(29) جانيت ديلون: شكسبير والإنسان المستوحد، تر:جبرا إبراهيم جبرا، بغداد، دار المأمون للترجمة والنشر، دار الحرية للطباعة،1986 ، ص193.
(30) وليم شكسبير: مصدر سابق، ص46.
(31)وليم شكسبير: المصدر نفسه، ص50
(32)وليم شكسبير: المصدر نفسه، ص26.
(33) وليم شكسبير: المصدر نفسه، ص30.
(34)وليم شكسبير: المصدر نفسه، ص20.
(35) وليم شكسبير: المصدر نفسه، ص68.
(36) وليم شكسبير: المصدر نفسه، ص73.
(37) وليم شكسبير: المصدر نفسه ص73.
(38)وليم شكسبير: المصدر نفسه، ص73.
(39) وليم شكسبير: المصدر نفسه، ص74.
(40) وليم شكسبير: المصدر نفسه، ص74.
(41)وليم شكسبير :المصدر نفسه، ص78.
(42)وليم شكسبير المصدر نفسه، ص82.

(43)وليم شكسبير :المصدر نفسه، ص82.
(44) وليم شكسبير: المصدر نفسه، ص84.
(45)وليم شكسبير: المصدر نفسه، ص91.
(46)وليم شكسبير: المصدر نفسه، ص97.
(47)وليم شكسبير: المصدر نفسه، ص98.
(48)وليم شكسبير: المصدر نفسه، ص100.
(49)وليم شكسبير: المصدر نفسه، ص103.
(50)وليم شكسبير: المصدر نفسه، ص109.
(51) جون دوفر ولسون: مصدر سابق، ص81.
(52) وليم شكسبير: مصدر سابق ،ص110.
(53)وليم شكسبير: المصدر نفسه ص110.
(54)وليم شكسبير: المصدر نفسه ،ص112.
(55)وليم شكسبير: المصدر نفسه ،ص113.
(56) وليم شكسبير: المصدر نفسه ،ص116.
(57) وليم شكسبير: المصدر نفسه ، ص 119.
(58)وليم شكسبير: المصدر نفسه ، ص129
(59) وليم شكسبير: المصدر نفسه ، ص131.
(60)وليم شكسبير: المصدر نفسه ، ص135.
(61) وليم شكسبير: المصدر نفسه ، ص151.
(62)وليم شكسبير: المصدر نفسه ، ص152.
(63) وليم شكسبير: المصدر نفسه ، ص153.
(64) وليم شكسبير: المصدر نفسه ، ص183.
(65) وليم شكسبير: المصدر نفسه ، ص185.
(66)وليم شكسبير: المصدر نفسه ، ص189.
(67)وليم شكسبير: المصدر نفسه ، ص191.
(68) وليم شكسبير: المصدر نفسه ، ص195.
(69)وليم شكسبير: المصدر نفسه ، ص198.

المصادر:

(1) أديث كيرزويل: عصر البنيوية- من ليفي شتراوس إلى فوكو، تر: جابر عصفور، بغداد، دار آفاق عربية، 1985.
(2)الارديس نيكول: المسرحية في الأدب الانكليزي، تر: يوسف عبد المسيح ثروة، بغداد، دار الرشيد للنشر، 1980.

(3) الارديس نيكول:علم المسرحية،تر:دريني خشبة، الكويت، دار سعاد الصباح، ط2، 1992.
(4) جانيت ديلون: شكسبير والإنسان المستوحد، تر:جبرا إبراهيم جبرا، بغداد، دار المأمون للترجمة والنشر، دار الحرية للطباعة،1986.
(5) جميل صليبا: المعجم الفلسفي،ج1، بيروت، دار الكتاب اللبناني، مكتبة المدرسة، 1982.
(6) جون دوفر ولسون : ما الذي يحدث في هاملت، تر: جبرا إبراهيم جبرا،الجمهورية العراقية، وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر،1981.
(7)جون رسل تيلر: الموسوعة المسرحية، ج 1، تر: سمير عبد الرحيم الجلبي، بغداد، سلسلة المأمون، دار الحرية للطباعة،1990.
(8)جون وين: طبيعة مسرحيات شكسبير، تر: كمار نادر، في مجلة الثقافة الأجنبية العدد الاول- السنة الثانية، بغداد، دار الجاحظ، دار الحرية للطباعة، 1982.
(9) جيته: فاوست، تر: عبد الرحمن بدوي، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط2 ،2007.
(10) تودورف: الأدب والفانتاستيك، تر: نعيمة بنعبد العالي، مجلة فكر ونقد، العدد 3 ، 1970.
(11) سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، بيروت ، دار الكتاب اللبناني، الدار البيضاء، سوشبريس، ط1، 1985.
(12) عماد الدين أبي الفداء إسماعيل بن كثير القرشي الدمشقي: تفسير القرآن العظيم، المجلد الأول، دمشق- دار الفيحاء، الرياض- دار السلام، ط2، 1998.
(13) علي بن محمد بن علي الجرجاني: كتاب التعريفات، بيروت، دار المعرفة، للطباعة والنشر، ط1، 2007.
(14)ماري الياس وحنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، بيروت، مكتبة لبنان ناشرون، ط 2، 2006.
(15) مجموعة من الباحثين: المعجم الفلسفي، القاهرة، مجمع اللغة العربية، الهيئة العامة لشؤون المطابع الاميرية، 1983.
(16) محمد جواد مغنية: التفسير المبين، قم، دار الكتاب الإسلامي، مطبعة ستاره ط2، 2002.
(17)فراس السواح:مغامرة العقل الاولى/دراسة في الأسطورة،بيروت،دار الكلمة،ط1، 1989.
(18) قيس النوري: الأساطير وعلم الأجناس، الجمهورية العراقية، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، مطابع جامعة الموصل، 1981.
(19) ليليان هيرلاند وآخرون: دليل القارئ إلى الأدب العالمي، تر: محمد الجورا، بيروت:دار الحقائق للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1986.
(20) وليم شكسبير:مكبث،تر: جبرا إبراهيم جبرا، بغداد، دار المأمون للترجمة والنشر،دار الحرية للطباعة،1986 .

خلاصة البحث: أبعاد القوى الخارقة والغيبيات في مسرحيات شكسبير/ مكبث /أنموذجا

يتصدى البحث لموضوع القوى الخارقة أو/ والغيبية في مسرحيات شكسبير، وتعرف القوى الخارقة/ الغيبية بأنها القوى التي تتسبب بأحداث لا قِبَلَ للإنسان العادي التحكم بها لأنها تفوق مستوى مقدرته، ويعد وجود القوى الخارقة وحضور الغيبيات من الظواهر التي تشكل عنصرا أساسيا في النص والعرض الدرامي منذ نشأة المسرح، وبلغت ذروة تأثيرها الدرامي/ المسرحي إبان العصر الإليزابيثي،لإيمان المجتمعات بها في تلك العصور، وقد اضمحل ظهورها بظهور الاتجاه نحو الواقعية والطبيعية.

إن ظاهرة وجود قوى خارقة/غيبية هي إحدى سمات المسرح الإليزابيثي وما سبقه من العصور، ووجودها أمر طبيعي بالنسبة لجمهور تلك العصور لأنه كان مؤمنا بوجودها ومعتقدا بفعاليتها، والبحث يتناول هذه الظاهرة في مسرح شكسبير لأنه حافل بها، ومن أكثر نصوص شكسبير كثافة بالقوى الخارقة/ الغيبية هي مسرحية (مكبث) التي تتجلى فيها بأشكال واضحة ومتعددة. ويهدف البحث إلى التعرف على ظاهرة القوى الخارقة/ الغيبية والكشف عن أبعاد وجودها، وأهميتها الدرامية في مسرحيات شكسبير.

تكون الإطار النظري من مبحثين: المبحث الأول عرض الأصول الدينية/ التاريخية لوجود ظاهرة القوى الخارقة/ الغيبية في المسرح وقدم نصين مسرحيين يتجلى فيهما دور القوى الخارقة/ الغيبية - هما مسرحية أوديب ملكا لسوفوكليس ومسرحية فاوست لجيته. وتبين أن مسألة وجود وقوة حضور/تأثير القوى الخارقة وحدوث أفعال ترتبط بالغيبيات يعتمد على:مدى إيمان المتلقي بها، وقدرة المؤلف /المخرج على الإقناع بأهمية وضرورة وجودها، فضلا عن قوة الإيهام بالفعل الذي تؤديه في النص/ العرض، ومدى مساهمتها في صنع الجو النفسي العام.

وتناول المبحث الثاني:الأهمية الدرامية للقوى الخارقة والغيبيات في النص/العرض المسرحي الشكسبيري ومن خلال هذا المبحث ظهر: أن لوجود القوى الخارقة/ الغيبية أهمية في النص/ العرض المسرحي الشكسبيري لأنها جزء من جمالياته، إذ يكمن فيها عنصر الغموض والاضطلاع بفعل يبهر المتلقي ويدفعه باتجاه التطلع للآتي من الحدث، وأن لهذه للقوى مهمة إجراء تحولات في الفعل المسرحي ففي هملت تبدأ نقطة انطلاق الحدث بظهور الشبح. والأمر نفسه يحدث في مكبث إذ تتشكل الوضعية الأساسية ونقطة الانطلاق للمسرحية نتيجة لقاء مكبث وبانكوو بالساحرات وإطلاق النبوءات، ولها دور مهم أيضا في بناء الأجزاء اللاحقة في النص/ العرض المسرحي.

في إجراءات البحث تم تحليل مسرحية مكبث بحسب الفصول والمشاهد بالتفصيل ولجميع القوى الخارقة من أفعال الشخصيات والأحداث، وجميع الغيبيات من التنبؤات وكيفية تحققها، وما آلت إليه مسارات الفعل المسرحي المتصاعد حتى النهاية.

الفصل الأخير ناقش النتائج، وتوصل إلى استنتاجات تتلخص بثلاث أبعاد لوجود القوى الخارقة والغيبيات في مسرحيات شكسبير:

1 - البعد الاجتماعي : ويتجسد بمسايرة الجمهور الإليزابيثي باستخدام وعرض شيء مهم مما يعتقدون به ويشكل جزءا من ثقافتهم، بالنتيجة يعد وجود القوى الخارقة / الغيبية ضرورة اجتماعية، ووسيلة جاذبة للمتلقي عصر ذاك.

2 - البعد التاريخي: لقد اعتمد شكسبير على محاكاة أحداث تاريخية في الكثير من حكايات مسرحياته، وقام بصياغتها دراميا، ومنها ما يتعلق بلقاء الساحرات مع مكبث الواردة كتب التاريخ.

3 - البعد التاريخي/ الدرامي : إذ يعد المسرح الإليزابيثي امتداد للمسرح اليوناني والروماني الحافل بوجود القوى الخارقة والنبوءات، وقد اعتمدها شكسبير كوسائل درامية في إيصال أفكاره إلى المتلقي.

The Dimensions of Supernatural and Metaphysical Power in Shakespeare's Plays

Macbeth as an Example

Abstract

This research deals with the subject of the supernatural powers in Shakespeare's plays.

Supernatural powers are those that cause events that man cannot control because they exceed the level of his ability.

The existence of supernatural powers is a phenomena that constitute a key element in the dramatic text and display since the emergence of the theatre and it increased during the Elizabethan age due to the belief of the communities, then this belief decreased after the trend towards realism and naturalism.

This research addresses this phenomenon in the Shakespearean theatre because it was full of supernatural powers. The play of 'Macbeth' is rich of supernatural powers that appear in different, clear and multiple shapes. The researcher tries to identify the phenomenon of supernatural powers and disclose the dimensions of its existence and its dramatic importance in Shakespeare's plays.

The theoretical background falls into two sections. The first section discusses the religious and historical origins of the existence of this phenomenon through analyzing two texts (Oedipus the King) by Sophocles and (Dr. Faustus) by Goethe. It is found out that the existence and impact of the supernatural powers and the related events that happened depend on the receiver's belief in the supernatural powers, the director/author's ability to convince the people of its existence and the power of delusion of the text/display in creating public psychological atmosphere.

The second section discusses the dramatically significance of the supernatural powers in the Shakespearean drama. It is found that the supernatural powers has a significance in Shakespeare's theatric project because it is one of the aesthetics where ambiguity lies and it also contains an action which attracts the audience's attention to what is expected to happen later. The supernatural powers have the role of carrying out transformations in the dramatic action, for example, in 'Hamlet' the starting point is the appearance of the ghost and the same thing happen in 'Macbeth' when the basic situation and the starting point is the meeting among Macbeth, Bunko and the magicians and the release of predications which help building the following parts of the play.

In the procedures of this research, the play of 'Macbeth' is analyzed according to sections and chapters in detail, all the supernatural powers that appear in the actions of the characters and the events, the predictions that have been made, and the results of the dramatic progressing events till the end of the play.

The last section of this research discusses the results that lead to the conclusion that there are three dimensions of the supernatural powers in Shakespeare's plays:

1. The social dimension which is manifested by the Elizabethan audience when they use and display something that they believe in and it becomes part of their culture. As a result, the existence of the supernatural powers is a social need and a means to draw the audience's attraction.
2. The historical dimension when Shakespeare depends on recalling historical events in most of his plays that he dramatically drafted. One of these is the meeting between the magicians and Macbeth that appear in history literature.
3. The historical/dramatic dimension. The Elizabethan theatre is considered an extension to the Greek and Roman theatres that are rich of the supernatural powers and predictions that Shakespeare has used as dramatic means to deliver his thoughts to the receiver/audience.