دار المنظومة
DAR ALMANDUMAH
الرواد في قواعد المعلومات العربية

العنوان:	أهمية الساحرات و دلالتها في مسرحية مكبث لشكسبير
المصدر:	آداب الكوفة
الناشر:	جامعة الكوفة - كلية الآداب
المؤلف الرئيسي:	صكبان، قاسم كاظم
المجلد/العدد:	مج 4, ع 10
محكمة:	نعم
التاريخ الميلادي:	2012
الصفحات:	441 - 466
رقم MD:	188786
نوع المحتوى:	بحوث ومقالات
قواعد المعلومات:	AraBase
مواضيع:	الدراما، المسرحية الإنجليزية، مسرحية مكبث، شكسبير ، وليم، الساحرات، النصوص الأدبية، النقد المسرحي، الأدب الإنجليزي
رابط:	http://search.mandumah.com/Record/188786

© 2021 دار المنظومة. جميع الحقوق محفوظة.
هذه المادة متاحة بناء على الإتفاق الموقع مع أصحاب حقوق النشر، علما أن جميع حقوق النشر محفوظة. يمكنك تحميل أو طباعة هذه المادة للاستخدام الشخصي فقط، ويمنع النسخ أو التحويل أو النشر عبر أي وسيلة (مثل مواقع الانترنت أو البريد الالكتروني) دون تصريح خطي من أصحاب حقوق النشر أو دار المنظومة.

أهمية الساحرات ودلالتها في
مسرحية مكبث لشكسبير

المدرس المساعد

قاسم كاظم صكبان الظواهري

جامعة الكوفة/ كلية التربية

أهمية الساحرات ودلالتها في مسرحية مكبث لشكسبير

المدرس الساعد

قاسم كاظم صكبان الظواهري

جامعة الكوفة/ كلية التربية

مشكلة البحث:

من البديهي أن كل شيء في المسرح يدل، وأن النص المسرحي حامل أو متضمن لعدد غير محدد من العلامات والإشارات الدالة، ومن خلال تشابك وتداخل وتقاطع المنطوق اللفظي (الحوار) الحامل الفرعي لمختلف الأفكار والرؤى وحسب توزيعها على الشخوص الممثلة في تشكيل بنية النص السردية، تظهر القراءات المتنوعة السطحية منها والعميقة.

والساحرات في نص مكبث تشكل عقده المشكلة لهذا البحث والمتمثلة في التشكيك بفكرة الساحرات وصوتهم المكتوب، ومن خلال قراءة شبكة العلاقات المحبوكة يمكننا البحث في الكيفية التي رتبت على أساسها العلامات الدالة والية اشتغالها داخل الخطاب المكتوب. لنتوصل إلى ما تفرزه هذه العملية من نتائج، يمكن أن تضاف إلى دائرة البحث الكبيرة لنتاج شكسبير.

أهمية البحث:

أن دراسة العلائق الدلالية في النص الأدبي وكشفها، يترتب عليه تحقيق دل معين يمكن أن يكون حلا للشفرات البنيوية وحبلا لقيادة الأفعال الدرامية. وتكمن أهمية البحث في الخوض بتلك المسارات وأن بدت قديمة حديثة أو العكس فإنها لا تخلو من رياضة فكرية وصورة من صور البحث العلمي والتي يمكن أن يفاد منها طالبها.

أهداف البحث:

يهدف البحث إلى تشخيص أهمية الساحرات بقيادة الفعل الدرامي في المسرحية نتيجة تفكيك البني التي أعطت للنص المسرحي أهميته من خلال هذه الشخصية. ثم التعرف على دلالات النص التي تحيلنا باتجاه حل شفراته الملفوظة والغير ملفوظة.

منهجية البحث:

حينما ينبغي علينا التعرف على دلالات مسرحية أو أية مادة اتصال لغرض التعرف على مضمونها أو ما تحمله صياغتها الشكلية من دلالات أو مقاصد أو تأثيرات أو علاقات، فإنها دراسة تحليل مضمون، وهذا الأسلوب هو من أنماط المنهج الوصفي، والذي اعتمده الباحث منهجا لهذه الدراسة.

حدود البحث:

تتمثل حدود البحث في تطبيقاته على تأثير الساحرات في الشخصيات والأحداث المسرحية في نص مكبث لشكسبير.

تحديد المصطلحات:

١. الدلالة: "د ل ل- (الدليل) ما يستدل به والدليل، الدال وقد (دله) على الطريق، يدله (دلاله) ودلوله" [١]. والدلالة اصطلاحا "القضية التي يتم خلالها ربط الشيء والكائن والمفهوم والحدث بعلامة قابلة لأن توحي بها" [٢]. أو "هي كيان سيكولوجي ثنائي المبنى، وتتكون من الدال والمدلول (الفكرة والصورة الصوتية) وتنشأ من عملية الربط بينهما" [٣].

أما التعريف الإجرائي فهو: مجموعة العلامات الإشارية والرمزية، والتي يمكن أن تحيلنا إلى فك الشفرات.

٢. الساحرات: "السحر عمل تقرب فيه إلى الشيطان وبمعونة منه، كل ذلك الأمر كينونة للسحر، ومن السحر الأخذة التي تأخذ العين حتى يظن أن الأمر كما يرى وليس الأصل على ما يرى... والجمع أسحار وسحور، وسحر: سحرا وسحرا وسحرة. ورجل ساحر من قوم سحرة وسحار، وسحار من قوم سحارين... وقيل: أصله الاستمالة، وكل من استمالك فقد سحرك. وقوله تعالى: **(يَا أَيُّهَا السَّاحِرُ ادْعُ لَنَا رَبَّكَ بِمَا عَهِدَ عِنْدَكَ إِنَّنَا لَمُهْتَدُونَ)** يقول القائل: كيف قالوا لموسى يا أيها الساحر وهم يزعمون أنهم مهتدون؟ والجواب في ذلك أن الساحر عندهم كان نعتا محمودا، والسحر كان علما مرغوبا فيه... والساحر: العالم. والسحر: الفساد. وطعام مسحور إذا أفسد عمله" (٤).

والسحر هو إخراج الباطل في صورة الحق، وهو الخديعة واحتجوا بقول القائل:

فإن تسألينا فيم نحن فإننا عصافير من هذا الأنام المسحر

كأنه أراد المخدوع، الذي خدعته الدنيا وغرته" (٥).

وعليه سيكون تعريفنا الإجرائي للساحرات: هي شخصيات فاعلة، مؤثرة، ومن خلال السحر قادت مصائر بقية الشخوص إلى أقدارها.

المبحث الأول

(في دلالة العائدية)

بالاستناد إلى محققين ومحررين يعتقد كينيث ميوار محقق ومقدم الطبعة التي اعتمدها الباحث من مسرحية مكبث لشكسبير، أن جميع مشاهد الساحرات وهكاتة (ربة السحر) هي مقحمات ومنحولات، وليست من قلم شكسبير. لكنها وبرغم هذا الرأي أمسكت الساحرات حبل القيادة لكل المسرحية منذ الوهلة الأولى حتى نهاية مكبث.

فالفصل الأول يستهل (بمشهد الساحرات) وهن يمهدن لحياكة خيوط المأساة ومتابعتها، وأماكن وأزمنة ظهورهن في الدفع بإحداث الفعل المسرحي باتجاه العقد والذروة.

وفي هذا علامة مشفرة تؤكد عائديه الشهد إلى شكسبير فنيا وعرفيا. لأن العلامة عنصر من عناصر الشفرة، فهي لا تخرج على النظام الرمزي المتفق عليه بين الرسل والمستقبل أو بين أفراد المجتمع.

ومن الناحية الفنية هناك استهلال مليء بالعلامات يحرك الشخصيات في المشاهد المتسلسلة، أي أنها بنيت على أساس هذه العلامات:

ساحرة (١): أما المكان؟

ساحرة (٢): ففي القفراء ماثل.

ساحرة (٣): حيث نلتقي بمكبث.

فإذا اعتبرنا العرض التمهيدي عنصر من عناصر الحبكة المهمة في التقنية المسرحية فإن "اقل أنواع التمهيد حاجة للجهد هو ذاك النوع الذي يتألف من إيصال معلومات لا يمكن الاستغناء عنها عن طريق حديث الشخصيات الثانوية التي كان يستطيع الكاتب المسرحي أن يخلق منها ما يشاء والتي كان يتخلص منها عندما ينتهي العرض التمهيدي... ومن الأمثلة الرائعة على مهارة شكسبير في استخدام هذه الوسيلة هما مشهدا الافتتاح في مسرحيتي ماكبث وهاملت" (٦).

وبعد الالتقاء بمكبث في المشهد الثالث يرسمن خريطة البناء الذي ينبغي عليه السير في خطاها لينال مبتغاه، وفي ذات الوقت يعدن العدة لأحداث أخرى بعد اللاحقة وهي ما دار بينهن وصديق مكبث (بانكوو) عندما سألهن عن دوره ومكانته وكيف ستؤول به الأحداث.

فإذا كانت الساحرات علامة وفعلها مشفر فستفضحه وتكشفه بالتأكيد الأفعال المتلاحقة من خلال اللغة في العمل الدرامي والذي يهيئها إلى أن تتحول إلى أشارات مرمزة تشير شبكة جديدة من العلاقات. وهذا ما حدث فعلا عندما ظهرت هكاتة (ربة السحر والساحرات) في المشهد الخامس من

الفصل الثالث وهى توبخ الساحرات على فعلتهن وبوحهن ودفعهن لمكبث بقتل ضيفه الملك الاسكتلندي دنكن وتجاسرهن على كشف بعض الألغاز من دون أن تدعى للقيام بدورها، إذن ستتدخل لتثأر من فعلتهن المشينة وفي هذا وضع للبنة جديدة لبناء مستقبلي جديد يقود الأحداث بشكل مغاير.

هكاتة: كيف جسرتن على التعاطي والتعامل مع مكبث بالألغاز وقضايا الموت وأنا سيدة رقاكم،... أصلحن أمركن الآن: هيا... هيئن الأواني والرقي ولوازم السحر وغيرها... إني في الهواء لراحلة، وسأقضي الليلة، لغاية مدمرة وقاتلة. فعلة كبرى لابد أن تقضى قبل الظهيرة..... فالكلمة من جهة أولى منفتحة على إمكانات من العلاقة تعدها بنية النظام اللساني، ولكن من جهة ثانية، كلما تحققت العلاقات الافتراضية ضمن الخطاب وعرفها المتكلمون نجد أن اثر المعنى الناتج عنها يتخزن في الذاكرة وانطلاقا من هذه اللحظة يتعلق المعنى بالإشارة ويعطيها مضمونا" (٧). فإبانة بعض الأفعال أو الكلمات والعبارات التي تقوم بها الساحرات وبهذا الشكل، لا ترسم في مخيلة المتلقي الكيفية التي تبنى فيها الأحداث، فحسب، بل ما ستنتج هذه الأفعال من أحداث لاحقة، فشكسبير هنا يهيئ (المتلقي- القارئ) إلى معنى هذه الإشارة ومضمونها ليكتشف بذاته ومن خلال الذاكرة التي تحتفظ بهذا الكلام، طبيعة العلاقات التي ينبغي، أو من المفترض أن تحدث في سياق السرد.

"تستهل الساحرات بالغناء المشهد الأول من الفصل الرابع لتضيف حلقة جديدة أخرى وتزود النص المسرحي بدافعية مكملة عندما تشرك مكبث بقوة اكبر من قوة السحر وهي من الابتكارات الشكسبيرية والتي سبق أن استخدمها في هاملت ألا وهي تقنية الطيف بعد أن يجسدها على الخشبة بثلاث شخصيات طيفيه" (٨).

وقبيل أن تنتهي المسرحية من سردها بعد أن يتهيأ مكبث لتقبل (الحقيقة المسحورة!) ليموت بسيف مكدف، تظهر خاتمة العلامات لقيادة الساحرات الفعل الدرامي من خلال حوار مكبث الذي يقول فيه: "ملعون ذلك اللسان الذي يخبرني بهذا، لأنه زعزع العنصر الأسمى في كإنسان ...." (٩).

فلو استعرضنا أهم عناصر الحبكة كما يوضحها (فرد ميليت وجيرالدايدس بنتلي) في كتابهم (فن المسرحية)* واللذان يعتبران العرض التمهيدي أول عناصرها والتي تجلت بكل وضوح في ما استعرضناه. وأن الإيماء يأتي بالمرتبة الثانية والذي يأخذ وظيفته من العنصر الأول ويعتبرها بمثابة زرع البذرة: "كثيرا ما تحتاج المسرحيات ذوات الحبكة المعقدة إلى عدد كبير من الأشياء أو الظروف أو الدوافع لتعقيد مشاكلها وإلى حلها ويجب أن (نزرع) هذه الأشياء والظروف في الجزء الأول من المسرحية بحيث تظهر في مكانها الطبيعي وتكون جاهزة ليلجأ إليها عند الحاجة وتشمل هذه الإيماءات في المسرحيات التي تقوم على نسق قصص الأسرار على المفاتيح –الحقيقة أو المزيفة– التي تصبح ضرورية في نهاية المطاف لتوفير الحل المعقول والمقبول للمشكلة" (١٠).

أما العنصر الثالث والرابع وهما التعقيد والأزمة واللذان يشكلان الذروة في مثلث فريتاج، أي القمة العليا التي يدفع بها التمهيد لتنزل باتجاه الحل. "وعنصر التعقيد والأزمة أساسيان... في إدخال أشخاص أو حوادث تعيق البطل عن الوصول إلى غايته أو تذكي الصراع الدائر بين قوتين متخاصمتان...." (١١). والعنصر الأخير (الحل) يكون نتيجة أو تحصيل حاصل للأحداث الفرعية والرئيسية التي يقودها ويبدعها كاتبها.

فتلمس فعل الساحرات في صياغة اغلب عناصر الحبكة يحيلنا وبقوة إلى عائديه مؤلف النص الأدبي، وللأستاذ (بول)* خير داعم لرأينا حيث يقول:

"إن شكسبير كان يعرف كتاب لزلي عام ١٥٧٨– حيث نجد أن أخوات القدر هن شياطين تنكرت كنساء، ربما هن في مسرحية شكسبير... كما انه تأثر ببعض التفاصيل عن حياة جيمز ستيوارت الذي سقط من السلطة عام ١٥٨٥ ولقي مصرعه عام ١٥٩٥ والمنشورة في كتاب صدر عام ١٩٠٣، يؤكد تعامل زوجة ستيوارت مع الساحرات وأنها تعتمد على أجوبتهن..." (١٢).

من هذا نخلص إلى أن اختلاف النقاد والكتاب وتشكيكهم بحوارات الساحرات ربما يعود أحيانا إلى إضافة الممثلين أو الممثلات لبعض من الجمل أو الحوارات والتي تؤثر على النسق أو الوزن الشعري المكتوب. ولكن مهما يكن من إقحام للحوار أو الأفكار على نص شكسبير المعروض في زمنه لا يؤثر في رسم الإطار العام للمسرحية. أكانت أو لم تكن كتابة الحوارات بقلمه يعكس طبيعة تأثر وتأثير الكاتب بواقعه المعاصر والذي أنتج هذا الجنس من الشخصيات الشكسبيرية وخلق لها الفعل الفاعل على الشخصيات الإنسانية وفي ذلك دلالات معينة.

المبحث الثاني

في دلالة التوظيف

إن علم الدلالة يعني بدراسة وظيفة الكلام، وتفكيك سلسلة الكلام في إطاره اللساني إلى عناصره الأساسية المتمثلة في الأصوات والكلمات والبني والتي غالبا ما يكون هدفها التعرف على وطائفيتها.

فلو تجاوزنا وظيفة الأصوات المنطوقة لأن النص الأدبي أجنبي (مترجم) ولا يمكن إسقاط دلالة الصوت العربي على الأصوات الأجنبية لاختلاف الخصوصيات، وبدأنا بوظيفة الكلمات باعتبارها صور ذهنية متجهة باتجاه واحد، أي أنها خطيه، ومن المؤكد أن لها دال معين وألا فما الذي تعنيه تكرارات الكلمات (أسماء الحيوانات)، القطة، العلجومة أي الضفدع، الخنازير، البوم، الأفعى، لسان كلب، حراشف تنين، أنياب الذئب، مرارة معزى، أمعاء نمر... الخ؟

كان المتلقي الشكسبيري ينتمي إلى واقع يؤمن بتأثير القوى الخارقة والأساطير حتى أن هذه القوى هي التي تؤثر على سلوك الفرد فتخلق له المشكلات وتقدم له الحلول في ذات الوقت. وهذا ما ظهر في اغلب الأعمال المسرحية والرواية للكثير من الكتاب الإنكليز اللذين سبقوا كتابة مكبث شكسبير ١٦٠٣-١٦٠٦، فـ (روبرت غرين) قدم -الأخ الراهب بيكون والأخ بنغاي- نحو ١٥٨٨، وجيمس الرابع نحو

١٥٩٠، وقد اختار منطلقا تاريخيا غامضا تم في نطاقه حبك تصميم منوع يعالج الحب والمغامرة والسحر، والمسرحية الأولى تتناول منجزات ساحرين متنافسين، يحاول كل منهما أن يبز الأخر في فن السحر... وعلى ذلك، نجد أنفسنا في مواجهة ثلاثة عوالم، عالم السحر، وعالم الحياة الأرستقراطية، والعالم الريفي الساذج" (١٣).

وما هذه الاستخدامات إلا توظيف للأنماط الدلالية المتبعة في الثقافات الإنكليزية (الساحرات، الخظ وسوء الحظ، الحياة والموت، الشمس والقمر، البحر واليابسة) ليلقي بظلاله في الإعمال الدرامية باعتبارها مظهر من مظاهر الأبنية الاجتماعية.

فالشد والتأمل ما بين المرسل والمستقبل أقوى عندما تكون مادة الرسالة غير واقعية، خيالية تعتمد الشعوذة والسحر في ألفاظها وأفعالها، خاصة في المجتمع ذي الثقافة المتفاعلة مع هذا النمط، لاسيما بعد اختيار لغة ما ورائية ذات ملامح متميزة يمكن من شأنها أن تفرض على النص علامات دلالية ذات رمزية قابلة للتأويل، وهنا قد وظف شكسبير الساحرات بثنائية متعاكسة في بنائها، متوافقة في قبول فكرتها ونتائجها.

ففعل الساحرات اللا معقول يتجسد بحقائق ملموسة ومحسوسة، تقود مكبث إلى الطاعة العمياء لينقلب انقياد العاقل الواقعي باتجاه اللا معقول ولو بدرجات مختلفة. وإذا كانت العلامات التي تشير إليها الساحرات في أوقات القتل (قتل الملك) أو (قتل مكبث) ضرب من ضروب الأساطير "فيمكن القول بأنه في كل أساطير العالم يكون لدينا الآلهة والكائنات الخارقة وهي تلعب أدوار الوسطاء بين القوى العليا والإنسانية السفلى" (١٤).

وما هذه الأدوار إلا توظيفات غير مباشرة تخدم مستوى الأفعال لتتشابك بقوة ويدفع بها إلى الذروة. فعندما تملي الساحرات مخيلة مكبث بثلاثة عبارات مرمزة:

الأولى/ سلاما يا أمير غلاميس.

الثانية/ سلاما يا أمير كودر.

الثالثة/ يا ملكا فيما بعد.

تتعدد القراءات عند المتلقي مكبث وبانكو وكذلك المتلقي (القارئ- المتفرج) عن ماهية المعاني لهذه العبارات وما هي دلالاتها، فإشراك شكسبير ذاكرته الخيالية مع ذاكرة المتلقي بعد أن قرأ مستواه الثقافي، لأن المشاركين في عملية الاتصال لا يبدعون النصوص فقط، فالنصوص أيضا تحتوي ذاكرة هؤلاء المشاركين وتتضمنها، ولذلك يؤدي استيعاب ثقافة معينة لنصوص ثقافة أخرى إلى إشاعة، وبث بعض أنماط السلوك، وبذلك يؤكد لنا النص بإيمان المتلقي الإنكليزي المطلق بتحقيق الوعود والأفعال التي تريد تعميمها وتحقيقها القوى العليا والتي توضحها وتبينها الساحرات أو الكهنة وغيرهم ممن يعتقد بقابليتهم على كشف أو قراءة خط سير البشرية والطبيعة، وبذلك يعني أن المجتمع منقاد إلى هذه الأفكار وفي نموذج مكبث خير مثال.

فمنطلق الحبكة المبنى على شخصية مكبث في تلك العبارات أو الكلمات يرسم صورة ذهنيه تتجه باتجاه خطي واحد، لأن الدال مقيد وغير مرن ولا يقبل التأويلات والتفسيرات الأخرى.

فالعمل المنطقي هو سلوك نجم عن باعث معين، وطبيعة هذا الباعث في مسرحية معينة يعتمد اعتمادا كليا على مفهوم المؤلف للطبيعة البشرية، إذ أن هذا المفهوم يخضع لتحوير مفهوم الطبيعة البشرية الشائع في العصر الذي يعيش فيه هذا المؤلف" (١٥).

ولكن الطبيعة البنائية للنص المكبثي لم تقف عند هذا القانون ألترميزي بل تجاوزها فكانت العلاقة بين الدال والمدلول متحركة... إلا أنها بطبيعتها ارتدادية لأن الخطاب أو النص كما يعتقده (بارت) * (ازدواجية جوهرية) (١٦) يقدم معنى ويرمز إلى أخر. "وبذلك يقع الخطاب في أفق تناقض هائل فهو شفاف ظاهريا، يسمح بأي اختراق من اجل خلق الأثر السطحي أو الرديف أو الموازي إلا انه يسمو عليه ويتجاوزه لتوفره على أثار مجاورة قد توازيه قيمة في المعنى.. فهو نتاج وعي قرائي" (١٧).

هذه الازدواجية الجوهرية لم يكشفها شكسبير وترك مكبث يعتقد وبإيمان شديد بالنبوءات التي سمعها، معتقد انه لن يقتل برغم هروب أعوانه وقلة جنده واغرئهم بالمال وإقامته بمركز محصن.

وعندما انهارت قوى مكبث وهو يرى اللسان الأخر أو المعنى الثاني الذي لم ينتبه إليه مما سهل على خصمه (مكدف) النيل منه وقتله وهذا ما يؤكده بلومفليد في نظريته السلوكية –المنبه والاستجابة– والتي ترى "إن معنى الجملة، يتولد من الموقف الذي ينطق فيه المتكلم، وما يعقب ذلك من استجابة لدى المتلقي فالمعنى يكون ذهنيا والاستجابة تكون لفظيه" (١٨).

ويمكن أن نمثل ما تقدم بالمخطط التالي:

الكلمات	صور ذهنية خطية	دال	وظيفي
البني	شكل تقني	دال ايقوني	

"فالوظيفة لهذا النوع من الحبكات تتطلب خصائص معينة للحل المرضي في شتى صور المسرحية وهي الوضوح والمعقولية والتشويق" (١٩).

وهذه الخصائص يحاول كل مرسل تضمينها في رسالته، ولكنها كانت بأعلى درجاتها في نصوص شكسبير.

إن قراءة شكسبير لمختلف الكتابات التاريخية والمدونات الخاصة بمكبث واسكتلندا والملك دنكن، جعلت منه مبتكرا عظيما لخلق حوارات مناسبة مع الشخصيات الواقعية أو المصورة ليوظف تقاطعات الحبكات المفصلة لتلك الشخصيات في خدمة البنية العميقة أو الدلالات العليا التي يريد تأكيدها والإشارة إليها.

المبحث الثالث

في دلالة الخيال

يعد الخيال بصفة عامة القوة الخلاقة المبدعة للصور المرئية الملموسة، سواء أكانت صورا مفردة متنافرة أم صورا مترابطة متسقة... "أن الخيال يخلق الرموز ذات الدلالات والمفاهيم المجردة، فهو يتعامل مع الحس والعقل في آن واحد، انه الفكر والعاطفة وقد امتزجا في بناء عضوي خلاق..." (٢٠).

ولم تكن ثقة شكسبير الوطيدة في الخيال مجردة لبناء العلاقات بين الشخصيات المتخيلة أو بالأصح بين ما يستنطق بها الشخصيات من أشعار بل كان يطابق الفعل ألقولي مع الصورة المتخيلة للشخصية في زمانه. فمثلا يصور انعكاسات المشروبات ألروحيه على لسان شخصية البواب (٢١)، لأن المتعارف على هذه الشخصية غالبا ما تقوم بواجبات الحراسة فمن باب تضيع الوقت خلال النوبات كان أكثر الناس تعاملا في احتساء الخمرة هم البوابون لذا فالأشياء أو الصور التي يثيرها الشراب يستنطقها البواب، هذا ما يقرأ في بنية النص السطحية على الأقل. ويمكن قراءة الدلالة العميقة من خلال الأحداث التي ستجري في هذا المكان الذي هو بوابة فكأن المكان جهنم وهو بواب باب جهنم.

وكذا في فعل الشر والدفع له كان يجري على لسان المرأة، فكانت الساحرات ولم يستنطق السحرة. وكذلك قتل الملك دنكن، فبعد نبوءة الساحرات ورسالة مكبث إلى زوجته يخبرها بهذه الرؤى كان مكبث متردد بمصداقية الساحرات ويشكك في أقوالهن، ولكن الليدي مكبث، ما أن سمعت ومنذ الوهلة الأولى وبدون تردد قالت: أمير غلامس أنت، وكودر، ولسوف تكون ما وعدت به (٢٢). وارتسمت صورة التاج الذهبي فوق رأس مكبث في خيالها وبدأت تطلب من القوى ألخارقه مساعدتها في التخلص من الرحمة وتستبدلها بالقسوة: "...علي بك أيتها الأرواح التي ترعى خطط القتل والدمار، وانزعي جنسي عني هنا.

واملآني بأعتى القسوة من رأسي حتى القدم، فاطفح بها! أغلظي دمي، سدي المسرب والممر على كل رحمة،..." (٢٣).

ولم يتوقف خيال شكسبير عند تجسيد المفاهيم السائدة والتي نعتبرها بمفهومنا الحالي استنتاجات أو أمثال أو حكم مثل (اغلب الحروب، سببها المرأة) أو (أكثر المقابر من النساء)، ويقول أليوت في مقارنة بين هاملت والليدي، مكبث، وكيلوباترا: "إن هاملت يسيطر عليه شعور بالاستمئزاز من أمه، ربما كان ذلك شعور سفاح رغم انه لا يذكره –إلا أن أمه ليست بطلة مأساوية، وهي ليست كليوباترا أو الليدي مكبث... فلو أن شكسبير حاول أن يحل المشكلة بأن يجعل أم هاملت شريرة أكثر– ربما يجعلها متورطة تورطا اكبر في موت زوجها.... ولكن كل ما في الأمر هو إنها أم نموذجية، رقيقة ومتفائلة، بل هي عديمة الوجود... ولو أن شكسبير جعلها شريرة أكثر لما ظلت أم نموذجية، ونجد اليوم الليدي مكبث وكليوباترا قطبان ناجحان نجاحا كبيرا في كلتا المسرحيتين لأنهما إيجابيتان" (٢٤).

وهكذا دفع شكسبير بالليدي مكبث بأن تتبنى تحقيق نبؤه الساحرات وتهيئ للقتل كل الوسائل والطرق، "صاحبنا القادم يجب أن يهيئ له، وعليك أن تضع أمر هذه الليلة العظيم في إمرتي.... عليك فقط بصفاء المحيا. فما يتغير الوجه أبدا إلا فزعا. ودع لي كل ما تبقي" (٢٥).

وكلما تعارضت مبادئ معينة مع ما يروم إليه المؤلف يبرر ذلك بحوار يستنطق به الشخصية المعنية، فمثلا عندما تشعر الليدي مكبث بالشك من إمكانية زوجها القيام بالقتل، وأن الغايات العليا لا يمكن الوصول إليها بدون ركوب أجنحة الشر، فإن لم يكن مكبث شريرا فإن الطموح سيجعل منه شرير: "... ليست خاليا من الطموح، ولكنك خال من الشر الذي لابد أن يصبحه، ما تريده شامخا، تريده قدسيا..." (٢٦). هكذا يغذي خيال شكسبير شخصياته ويثبت في مخيلة المتلقي بأن هذه اللحظات هي التي تنقل مكبث من شخصية شجاعة بطولية نبيلة شريفة باتجاه المكر والغدر والجبن والإجرام حتى تقتل الليدي مكبث ضيفها بيدي زوجها والذي كانت نفسه تتصارع بين المطمح والطمع. "انه هنا في حمى مزدوج. أولا

لكوني قريبه وتابعه وكلاهما مانع قوي للفعلة، ثم لكوني مضيفه علي أن أسد الباب في وجه قاتله، لا أن أشهر السكين بنفسي، ثم أن دنكن هذا كان وديعا في تنفيذ صلاحياته، بريء اليد في منصبه الكبير، بحيث أن فضائله سترافع كملائكة ملسنة بالأبواق ضد الفظاعة اللعينة في مصرعه..." (٢٧).

كان الشعراء الرومانسيون في إبداعهم للقصائد يرون أن الخيال والبصيرة لا ينفصلان في الواقع، وإنما يكونان موهبة واحدة في كل الأغراض العملية والبصيرة توقظ الخيال ليعمل، وهو بدوره يزيد في قدرتها عندما ينشط، أي انه عندما تكون ملكاتهم الإبداعية منصهرة في بوتقة الخيال، فان حاستهم تلهمهم سر الأشياء فيسبرون غورها ببصيرة خاصة ثم يصوغون اكتشافاتهم في أشكال من صنع الخيال...." (٢٨).

وإذا نظرنا إلى الخيال كما يتحدث به الفلاسفة المسلمون باعتباره قوة أو ملكه تستعيد بها الصور التي مضت، أو تؤلف منها صورا جديدة أو هو عندهم قوة مصورة تحفظ صور المحسوسات التي يدركها الحس المشترك وتبقيها الذاكرة لفترات طويلة حتى وقت استعادتها. وحسب تقسيم (ابن عربي) وأتباعه للخيال إلى أربعة أقسام وهي الخيال المطلق والخيال المحقق والخاصة بنور الهوية الإلهية أو الحضرة الجامعة، فيما يكون القسم الثالث وهو الخيال المنفصل الذي يفسر على انه عالم له حضرة ذاتيه يظهر فيه الحس ويدرك منفصلا عن شخص التخيل، وهو نوع من خداع البصر، ويتعلق بالحالة النفسية لشخص المتخيل. أما القسم الرابع هو الخيال المتصل الذي يعني القوة المتصورة المتخيلة في الإنسان بما لها من طاقة على الخلق والابتكار (٢٩).

وعلى ضوء مصطلح الخيال المتصل والمنفصل تتجسد مفاهيمه بأجمل صورها في حوار مكبث والذي يتصور فيه الخنجر:

"أخنجرا هذا الذي أرى أمامي ومقبضه باتجاه يدي؟ تعال، دعني أمسكك: لم أنلك، ولكني ما زلت أراك. يا رؤية قاتلة، الست تستجيب للحس، كما للبصر؟ أم أنت محض اختلاق زائف صادر عن دماغ بالحمى مضطهد؟ ما زلت أراك، ملموسا شكلا كهذا الذي أستله الآن. انك تقتادني في الطريق التي

كنت ذاهبا فيها، وسلاحا مثلك كنت استخدم.- أمست عيناي أضحوكة حواسي الأخرى.... في هذه الساعة تبدو الطبيعة، في نصف العالم، ميتة، والأحلام الشريرة تخادع النوم المسف: السحرة يحتفلون بطقوس "هكاتة" الكالحة و"الموت" الضامر أيقظه حارسه الذئب الذي ساعته هي عواؤه، فراح يخطئ متلصصة، كخطى "طار كوين" الغاضبة، يسرى كالشبح نحو غايته...." (٣٠).

لقد التفتنا إلى خيال شكسبير من خلال تصويره التخيلي للساحرات وشخصياته المتأثرة بهن.

المبحث الرابع

في الدلالة الصوتية (إيقاع التكرار)

"الإيقاع جزء من البناء العام للنص الأدبي، له فاعلية تسهم في تقديم الدلالة تقديما منظما يربط بين مقتضبات الأحوال وطبيعة الأقوال" (٣١).

ومن أهم نتاج فعلي لإيقاع النص هو التكرار، أي تكرار لفظة ما أو جملة أو إيماء أو فكرة معينة، وفيه اثر يمكن تلمسه من خلال القراءة الأولى وهناك دلالات لا يمكن التعرف على أثرها في هذه القراءة وإنما يتطلب ذلك عدة قراءات. كما أن التكرار يرد أحيانا في السرد التمثيلي وأحيانا ضمن الأداء الغنائي أو الحوار الذي يعبر عن حالة معاناة أو حتى بهجة وفرح.

تكرر الساحرة كلمة -تمضغ- ثلاث مرات (٢٣)، تشير بذلك إلى الطريقة التي تأكل بها زوجة البحار لتعطي للقارئ دلالة ابعد. ففي أبسط تفسيراتها السخرية والاستهزاء من شخصية المرأة كإنسان، لأن المضغ الذي يعني إدارة الأكل في الفم عدة مرات وبشكل مقرف وهي انعكاس لحالة تصويرها من قبل الساحرة، وهذا يدفعها إلى أن تكرر كلمة (سأفعل) في الجملة اللاحقة لتؤكد إصرارها على ملاحقة البحار وتفعل فعلها السحري ألتدميري، وهكذا تتكرر صور الألفاظ التي تلحق ببني البشر على لسان الساحرات

[٣٣] وهكاته [٣٤] لكن الشخصيات التي تقع ضمن تأثير فعل الساحرات للتعرف على مثل هذه الحقيقة التي تنطوي حتى على مكبث وصديقه وذلك للوعود المبهرة والمستقبل العظيم الذي سمعاه.

وعلى مستوى الكلمة والفكرة تتكرر كلمة سلاما، فعندما تحييه الساحرة الأولى "سلاما يا مكبث، سلاما يا أمير غلامس" [٣٥]. وهذا يمكن توقعه لأنه انتصر على المتمردين وأعاد مقاطعة غلامس إلى المملكة، فهذا اللقب يستحقه ويمكن تحقيقه، ولكن الساحرة الثانية تكرر عليه ذات التحية والسلام وتلقبه بـ (أمير كودر) [٣٦]، فينبهر ويصبح من أصحاب المطامح بعد أن يعرف وبسرعة من خلال رسول الملك (روص) ليخبره بالنبأ الأول ويدخل الرسول (أنفس) ليخبره بالنبأ الثاني ولكن الساحرة الثالثة تكرر نفس التحية وتلقبه بالملك فيما بعد [٣٧].

وهكذا تطفح الدلالات عند مكبث كشخصية وعند المتلقي كقارئ. عند مكبث تظهر دلالة صدق النبؤات والإصرار على التحقيق وكأنه لابد منه، ودلالة السمو بفعل الانتصار وعليه أن يفكر بأن لا يضع للخسارة مكانا في قاموسه. وهكذا تتعدد الدلالات، حتى عند المتلقي الذي ينشد إلى الكيفية التي ستؤول إليها الأمور بعد سماعه هذه التنبؤات فإنه سيشارك مكبث في تفكيره، وسيتساءل على سبيل الفرض، بهذه السهولة تنصب الملوك؟ بالتأكيد، كلا، وإنما ستجري أحداث غاية في التعقيد يتصرف فيها مكبث بطلا مقداما، أم متآمرا غدارا؟ و(إن من فاز باللذات كان جسورا) كما يقال في المثل (ويحكم الناس قتلة متهورون؟!!) وتنفتح التساؤلات بسبب التكرار الذي يقول عنه بانكو: "بل بالنغمة ذاتها، والكلمات..." [٣٨].

وتكرار المفردة الواحدة عند الساحرات وهي إزاء فعل إقناعي تطمئن فيه بانكو دالات أخرى، عندما يسأل الساحرات عن مصيره. فيرددن عليه: سلاما، سلاما، سلاما... أقل شأنا من مكبث وأعظم [٣٩]، فيما هو يتساءل عن تضاد مفردة (اقل، أعظم) تخبره الساحرة الثانية"... أقل منه سعادة، ولكن اسعد

بكثير" [٤٠]، فتزداد حيرته (اقل، أكثر) وتدفعه بنفس خطوات دفع مكبث عندما تخبره الساحرة الثالثة (ستلد الملوك... وأن يفتك أنت الملك) [٤١].

وتتأكد نفس الدلالات عند (مكبث والقارئ) و(بانكو والقارئ)، مع الاحتفاظ بالسلم الوظائفي واحتفاظ مكبث بالدرجة الأولى.

وشكسبير طوال المسرحية يلعب بمعاني كلمة (الشرف)، فالرائد المضرج بالدم في مستهل المسرحية، كلماته، جروحه، يقال عنها بأن لها مذاق الشرف، وكذلك الألقاب التي يهبها مالكولم في نهاية المسرحية وهكذا فإن الشرف يعني الجدارة... ومكبث في الفصل الأخير يحزنه انه يلقى التكريم شفويا عوضا عن الشرف حيث تعني الكلمة الاحترام والتقدير، وهذا ما يدور بين مكبث وبانكو قبيل مقتل دنكن.

مكبث: أن أنت التزمت بالاتفاق معي من حينه، أصابك شرف كبير.

بانكو: ما دمت لا افقد شرفا بمحاولتي الاستزادة منه، بل أبقى الصدر مني حرا أبدا. فهناك ارتباط بين الشرف والواجبات والخدمة في مجتمع منظم شديد الحبك، بالتقابل مع انعدام النظام الناتج عن جريمة مكبث الأولى... [٤٢].

وتكرار العدد في المسرحية على لسان الساحرات يحيلنا إلى الاعتقاد السائد في مجتمع الحقبة الشكسبيرية الذي يؤثر الأعداد الفردية ومكرراتها، فالكلمات التي ذكرناها تتكرر ثلاث مرات والساحرات ثلاث، والأطياف ثلاث والتنبؤات لمكبث ثلاث ولبانكو ثلاث وتقول الساحرات (ثلاثا ماءت القطة....) [٤٣]، (لك ثلاث، ولي ثلاث، وأخرى ثلاث، تثلث الثلاث) [٤٤].

وتكرار أشارات نعيب البوم قبل مصرع كل من دنكن، وبانكوو، واليدي مكدف، ودلالة تأكيد الفعل عند الأرقام الفردية محقق لا مجال في الأعراف والعقائد الخرافية عند أغلب المجتمعات القديمة.

وعندما تقدم الساحرات الطيف الأول: وهو رأس مسلح، ويسأله مكبث: قل لي يا قوة مجهولة، ترد عليه الساحرات يعلم ما بفكرك. أي انه هو رأسك ذاته وهو يعلم بما تفكر، ولكنه مقطوع، أي مقتول!!

وهذا ما سيحدث، ولكن من يقتل مكبث؟ فتطلب الساحرة من مكبث السكوت والاستماع إلى ما ينطق به الطيف.

طيف ١: مكبث! مكبث! مكبث! من مكدف خذ الحذر...). فيشكر مكبث الطيف لإصابته في تخمين ما يخشاه. ولكنه لا يعلم أن مكدف ليس وليد لامرأة، فيطمئن أن مكدف لن يؤذيه، ولكي يزداد اطمئنانا يقرر مكبث قتل مكدف وهناك دلالة على أن القاتل يقتل.

فيما يقدم الطيف الثاني على شكل طفل دام يطلب منه: كن دمويا، جسورا، جازما: واسخر من قوة الإنسان، فما من وليد لامرأة سيؤذي مكبث ودلالة الطفل الدامي تشير إلى مكدف وقد انتزع من رحم أمه قبل أوانه هذا من ناحية ومن ناحية أخرى كلما كانت المظالم كبيرة في المجتمع ولانتهاكات الإنسانية للإنسان واسعة كانت الولادات عسيرة جدا، ومن كثرة الموتى يولد المنقذون، فهي إشارة إلى انقاد المجتمع الذي ظلمه مكبث بهذه الولادة (٤٥).

فيما يقدم الطيف الثالث وهو على شكل طفل متموج في يده شجرة: كن هصورا، من يتذمر، أو أن يلتقي المتآمرون: مكبث لن يقهر أبدا حتى تزحف عليه غابة برنيام العظيمة إلى قلعة (نسنيان العالية) ففي نهاية المسرحية يكون مالكولم ابن الملك المقتول هو الملك وفي هذا دلالة على أن الطفل المتموج هو الملك والشجرة التي في يده تدل على أن فكرة حمل أغصان غاية بيرنام من قبل الجيش الزاحف على قلعة نسنيان التي يقبع فيها مكبث هي من أفكار مالكوم نفيه. ومن ناحية أخرى بأن الولادة العسيرة في دلالة الطيف الثاني تدل على ولادة هذا الطفل المخلص والطالب بالثأر من الظالمين (٤٦).

أما تكرار الفكرة، فالنص المسرحي واضحا في تكرار إيقاعية فكلما استهلت الساحرات المسرحية بمجموعة من التنبؤات التي ألتزمتها بقية الشخصيات وبقت تستنطق على هذا الأساس فإن الحبكات الفرعية كلما وصلت إلى نهاية أو الأشراف على اشتباك معقد يدخل الساحرات لتعطي الأحداث ديمومة أكثر وفعل جديد، وهكذا تستمر هذه التكرارات حتى نهاية البطل بالقتل جراء فعل الساحرات، ففكرة الملك المتسلط

الدكتاتور، القاتل، العابث في الحياة الاجتماعية لبني البشر، تتكرر بمر الأزمان في وعي شكسبير حتى كان النتاج في وعي الأجيال المعاصرة التي تعاني ذات المعاناة اختلاف الصور، ولكي تبقى فكرة المسرحية قابلة للتكرار بمر الزمن يختم شكسبير حياة مكبث بجوار تطهيري بمثابة التوجيه للأجيال اللاحقة بالابتعاد عن الانقياد وراء السحر والسحرة، فأنها وأن صدقوا، فبالتالي هم تدميريون لبني البشر من خلال استخدام الألفاظ التي لها القابلية على محل والقابلية في التفسير لأكثر من معنى فيقول: "... ولا يصدقن احد بعد اليوم هذه الشياطين المشعوذة التي تخاطبنا بمعنيين اثنين معا، تحفظ كلمة الوعد للأذن منا، وتنقضها لرجائنا" (٤٧).

ويحيلنا هذا الفهم للكلام بمعنيين إلى التورية في اللغة العربية والتي تعني استعمال لفظ يريد به القائل معنى معين ولكن السامع يفهمه بشكل آخر. وغالبا ما يوظف شكسبير العبارات التي تنطوي تحت فهم هذا المصطلح ليخلق المواقف المحاكة فيها خيوط حبكته الدرامية.

النتائج:

١. غالبا ما يرتبط فهم الفكرة في مفرداتها، ولكن في بعض الأحيان تغيير المفردة أو الجملة والتي تقود إلى معاني أو دالات أخرى لا تؤثر على الفكرة العامة، وهذا يحدث عندما يخرج الممثل عن النص ليحاكي قضايا آنية قريبة في دلالتها لمضمون النص المكتوب. وسرعان ما يعود من دون التأثير على فكرة النص الكلية أو الجزئية وهذا ما نتج عن مناقشتنا للمبحث الأول والقائم على افتراضين.

الافتراض الأول: أن كانت المقحمات أو الإضافات في زمن العروض الأولى وبعلم شكسبير، فهذا يدل على قصديه الإضافة.

الافتراض الثاني: أن كانت المنحولات في زمن ما بعد شكسبير، وكما وصلتنا في النسخة المعتمدة. فمن خلال المناقشة أثبت الباحث وحدة الموضوع وأهمية الساحرات في نسج الحبكة المسرحية.

٢. من خلال الكلمة أو الحوار المنطوق للساحرات تم الاستدلال على إن الأحداث الكبيرة هي من الإيمان بالقدر وحتمية وقوعه والذي تبوح به ربات القدر أو ربات الشياطين.

٣. الكشف عن آلية تكرار المفردة وماهية دلالتها في ذاتها أو في مستوى الفكرة للساحرات كفاعلات أو مؤثرات في أفعال الشخصيات الرئيسية الأخرى.

الاستنتاجات:

١. الوظيفة والتوظيف من أهم العناصر الدالة على حقيقة وطبيعة الشخصيات الواقعية القرينة بالشخصيات اللاواقعية في النص. فمن توظيف الساحرات اعتبارها شخصيات لا واقعية والتي تتوقع دائما الواقعي وتسعى إليه باستمرار، استنتجنا حقيقة وطبيعة الثقافة الاجتماعية لمجتمع شكسبير، اعتمادا على مفهوم سوسير لعلم الدلالة باعتباره علم يدرس حياة الدلالات داخل الحياة الاجتماعية، ويدرس مجموعات الدلالات، اللغات، الشفرات، الإشارات... الخ. فكان توظيف المؤلف للشخصية المسرحية مطابقا لفعلها.

٢. وصف أرسطو الخيال بأنه الطاقة العليا التي تمد الإنسان بهيكل الفكر والتي بدونها لا يمكن أن يعي أي مفهوم أو دلالة أو نظرية، وهذا خير وصف للاستنتاج في مناقشة دلالة الخيال لمنتج شكسبير الخاص بساحرات مكبث.

الملخص:

وجد الباحث من خلال قراءة مكبث –شكسبير– أن بعض المضامين الدلالية تشير بانفتاح هذا النص إلى قراءات متعددة. حاول في أربعة محاور مناقشة دور الساحرات دلاليا، وما يثار عن عائدية حواراتهن إلى غير شكسبير، هذا في المبحث الأول. أما المبحث الثاني فيتناول الكيفية التي تم فيها توظيف عمل هذه الشخصيات خدمة لتقديم صورة مقنعة لحركة الفاعلين في مجمل النص المسرحي، وناقش المبحث الثالث كيفية تأثير مخيلة الكاتب الواسعة في رسم خيال صور الشخصيات وأفعال كل شخصية تخدم تنفيذ فكرة

الساحرات، فيما كان المبحث الرابع يشخص التكرارات ودلالاتها في توضيح الفكرة العامة، لنختم البحث بما بأن من نتائج واستنتاجات.

Abstract

Through reading 'Macbeth' by Shake spear , the researcher found some referential implication which refer to the openness of that text to multiple reading, the researcher could to discuss the role of the witches on referentially and what is aroused about the belongingness of their speeches to another writer, not to Shake spear ,are treated in the first section.

The second section deals with the way by which functioning these characters was accomplished to produce a convincing image to the movement of the actors in the synopsis of the theatrical text.

The third section shows the revealing of the impact of the writers imagination in illustrating the imaginative picture of the characters and the doings of each character serve the idea of the witches.

The fourth section specifies the repetitions and their references in showing the general idea to end the research with what has revealed from conclusions.

هوامش البحث

١. عبد الله العلا يلي، الصحاح في اللغة والعلوم، المجلد الأول، ط ١، (بيروت: دار الحضارة العربية)، ١٩٧٤، ص ٤١٢.

٢. بيار غيرو، علم الدلالة، ت أنطوان أبو زيد، ط ٢، (بيروت: منشورات عديدان)، ١٩٨٦، ص ١٩.

٣. فرديناند دي سوسير، علم اللغة العام، ت يونيل يوسف، (بغداد: دار آفاق عربية)، ١٩٨٥، ص ٩٥.

٤. ابن منظور، لسان العرب، المجلد السابع، ط ٤، (بيروت: دار صادر)، ٢٠٠٥، ص ١٥٣- ١٣٦.

٥. أحمد بن زكريا، مقاييس اللغة، ج ٣، كتاب الزاي، باب السين والحاء، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ط ٢ (مصر: مكتبة ومطبعة مصطفى ألبابي الحلبي وأولاده)، ١٩٧٠، ص ١٣٨.

٦. فرد ميليت وجيرالد بنتلي، فن المسرحية، ت صدقي حطاب، (بيروت: دار الثقافة)، ١٩٣٥، ص ٤٠٣- ٤٠٤.

٧. بييرجيرو، علم الدلالة، ت منذر عياشي، (دمشق: دار طلاس)، ١٩٩٢، ص ٤٣.

٨. وليم شكسبير، مسرحية مكبث، ت جبرا إبراهيم جبرا، تحقيق وتقديم كينيث موار، سلسلة المسرح العالمي، العدد ١٢٤، الكويت، ١٩٨٠، ص ١٤٠.

٩. مسرحية مكبث،، المصدر نفسه، ص ١٨٢، المقطع ١٨.

* فن المسرحية، المصدر السابق نفسه، ص ٣٩٣- ص ٤٣٨.

١٠. فن المسرحية، المصدر السابق نفسه، ص ٤١٣- ٤١٤.

١١. فن المسرحية، المصدر نفسه، ص ٤١٥- ٤١٦.

* (بول): هو أحد المحققين والباحثين الذين استند على آرائهم محقق الطبعة التي اعتمدها الباحث والملحقة بالنص المسرحي.

١٢. مسرحية مكبث، المصدر السابق نفسه، ص ٢٢.

١٣. ينظر: الارديسي نيكول، المسرحية في الأدب الانكليزي، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروة، (بغداد: دار الرشيد)، ١٩٨٠، ص ١١١.

١٤. شتراوس، الأسطورة والمعنى، ترجمة د. شاكر عبد الحميد، ط ١ (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة)، ١٩٨٦، ص ٥٣.

١٥. فن المسرحية، المصدر السابق نفسه، ص ٣٩٣- ٣٩٤.

* (بارت): ناقد أدبي فرنسي (١٩١٥- ١٩٨٠)، كتب سيرته الذاتية في كتاب عنوانه (بارت بقلم بارت- ١٩٧٧)، من مؤلفاته (درجة صفر الكتابة- ١٩٥٣). الذي يسير موازيا لأفكار سارتر في تأمله للوضع التاريخي للغة الأدبية. و(مبادئ السيمولوجيا- ١٩٦٤)، والتي أراد بها أن يؤسس إلى سيمولوجيا النقد الأدبي بتبني جوانب من النظريات اللغوية التي طرحها هيلمسليف ومارتينيه وياكوبسن. وكتاب (أسطوريات ١٩٥٧). وهو مجموعة مقالات. وكتاب (عن راسين- ١٩٦٣). وهو تطبيق للبنيوية على مسرح راسين - وكتبه (النقد والحقيقة- ١٩٦٦ الذي جاء ردا على كتيب ل (ريمون بيكار- بعنوان- تقد جديد أم جدل جديد) يهاجم به بارت. وله أيضا (نسق الموضة- ١٩٦٧) و(لذة النص- ١٩٧٣).

١٦. هوكس تيرانس. البنيوية وعلم الإشارة، ترجمة مجيد الماشطة (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة) ١٩٨٦، ص ١٠٠.

١٧. سلام مهدي الاعرجي، الموروث الدرامي التقليدي ولرؤية الإخراجية المعاصرة في المسرح العراقي، أطروحة دكتوراه غير منشورة، (جامعة بغداد- كلية الفنون الجميلة)، ٢٠٠١، ص ٣٠.

١٨. رشيد عبد الرحمن ألعبيدي، مباحث في علم اللغة واللسانيات (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة)، ٢٠٠٢، ص ١٧٨.

١٩. فن المسرحية، (ميليت وبنتلي)، المصدر السابق، ص ٤٢٦.

٢٠. محمد شبلي الكومي، المذاهب النقدية الحديثة- مدخل فلسفي- (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب) ٢٠٠٤، ص ٨٢.

٢١. ينظر: مسرحية مكبث المصدر السابق، ص ٩٤ ص ٦٥ ص ٩٦.

٢٢. مسرحية مكبث، المصدر السابق ، ص ٧٤، المقطع ١٥.

٢٣. مسرحية مكبث، المصدر السابق ، ص ٧٦، المقطع ٤٠.

٢٤. كولن ولسن، فن الرواية ، ترجمة محمد درويش، (بغداد: دار المأمون للنشر) ١٩٨٦، ص ٢٠٥.

٢٥. مسرحية مكبث، المصدر السابق نفسه، ص ٧٧، المقطع ٦٥.

٢٦. مسرحية مكبث، المصدر السابق ، ص ٧٤، المقطع ١٨.

٢٧. مسرحية مكبث، المصدر السابق ، ص ٨٠، المقطع ١١- ٢٠.

٢٨. المذاهب النقدية الحديثة، المصدر السابق نفسه، ص ٨٥.

٢٩. ينظر: المذاهب النقدية الحديثة، المصدر السابق، ص ٨٠- ٨١.

٣٠. مسرحية مكبث، المصدر السابق نفسه، ص ٨٧، المقطع ٣٣- ٥٥.

٣١. فاضل عبود التميمي، المستوى الصوتي في مسرحية رؤيا الملك، مجلة الأديب، العدد ٥٧، بغداد ٢٠٠٥، ص ٦.

٣٢. مسرحية مكبث، المصدر السابق نفسه، ص ٦٢، المقطع ٥.

٣٣. مسرحية مكبث، المصدر السابق ، ص ٥٧، المقطع ٣- ٤.

٣٤. مسرحية مكبث، المصدر السابق ، ص ١٢٩، المقطع ٢- ١٠.

٣٥. مسرحية مكبث، المصدر السابق ، ص ٦٤، المقطع ٤٧.

٣٦. مسرحية مكبث، المصدر السابق ، ص ٦٤، المقطع ٤٨.

٣٧. مسرحية مكبث، المصدر السابق ، ص ٤٦، المقطع ٤٩.

٣٨. مسرحية مكبث، المصدر السابق ، ص ٦٧، المقطع ٨٩.

٣٩. مسرحية مكبث، المصدر السابق ، ص ٦٥، المقطع ٦٥.

٤٠. مسرحية مكبث، المصدر السابق ، ص ٦٥، المقطع ٦٧.

٤١. مسرحية مكبث، المصدر السابق ، ص ٦٥، المقطع ٦٦.

٤٢. ينظر: مسرحية مكبث، المصدر السابق، المقدمة للكاتب كينيث ميوار، ص ٣٠- ٣١.

٤٣. مسرحية مكبث، المصدر السابق ، ص ١٣٥، المقطع ١.

٤٤. مسرحية مكبث، المصدر السابق ، ص ٦٤، المقطع ٣٨- ٣٩.

٤٥. ينظر: مسرحية مكبث، المصدر السابق ، ص ١٤٠.

٤٦. ينظر: مسرحية مكبث، المصدر السابق ، ص ١٤١.

٤٧. مسرحية مكبث، المصدر السابق، ص ١٨٣، المقطع ١٩- المقطع ٢٢.

قائمة المصادر والهوامش

١. ابن منظور (أبي فضل جمال الدين محمد بن مكرم)، لسان العرب، المجلد السابع، ط ٤، (بيروت: دار صادر) ٢٠٠٥.

٢. ألعبيدي (رشيد عبد الرحمن)، مباحث في علم اللغة واللسانيات، (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة)، ٢٠٠٢.

٣. العلا يلي (عبد الله)، الصحاح في اللغة والعلوم، المجلد الأول، ط ١، (بيروت: دار الحضارة العربية)، ١٩٧٤.

٤. الكومي (محمد شبلي)، المذاهب النقدية الحديثة/ مدخل فلسفي، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب)، ٢٠٠٤.

٥. الاعرجي (سلام مهدي)، الموروث الدرامي التقليدي والرؤية الإخراجية المعاصرة في المسرح العراقي، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ٢٠٠١.

٦. التميمي (فاضل عبود)، المستوى الصوتي في مسرحية رؤيا الملك، مجلة الأديب، عدد ٥٧ بغداد: شباط ٢٠٠٥.

٧. الارديس (نيكول)، المسرحية في الأدب الانكليزي، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروت (بغداد: دار الرشيد)، ١٩٨٠.

٨. جيرو (بيير)، علم الدلالة، ترجمة/ منذر عياش، (دمشق: دار طلاس)، ١٩٩٢.

٩. جيرو (بيير)، علم الدلالة، ترجمة/ أنطوان أبو زيد، ط ٢، (بيروت: منشورات عديدان)، ١٩٨٦.

١٠. فرديناند، (دي سوسير)، علم اللغة العام، ترجمة يونيل يوسف (بغداد: دار آفاق عربية)، ١٩٨٥.

١١. هوكس (تيرانس)، البنيوية وعلم الإشارة، ترجمة مجيد الماشطة (بغداد: دار الشؤوون الثقافية العامة)، ١٩٨٦.

١٢. ولسن (كولن)، فن الرواية، ترجمة/ محمد درويش، (بغداد: دار المأمون للنشر)، دار الحرية للطباعة، ١٩٨٦.

١٣. زكريا (أحمد بن فارس)، مقاييس اللغة، تحقيق عبد السلام محمد هارون، كتاب الزاي، باب السين والحاء، ج ٣، ط ٢، (مصر: مكتبة ومطبعة مصطفى ألبابي الحلبي وأولاده)، ١٩٧٠.

١٤. شكسبير (وليم)، مسرحية مكبث، ترجمة/ جبرا إبراهيم جبرا، تحقيق وتقديم كينيث ميوار، سلسلة المسرح العالمي، العدد ١٢٤، الكويت، ١٩٨٠.

١٥. شتراوس (كلود ليفي)، الأسطورة والمعنى، ت/ د. شاكر عبد الحميد، ط ١ (بغداد: دار الشؤون الثقافية العامة)، ١٩٨٦.

١٦. ميليت (فرد ب) وبنتلي (جيرالد)، فن المسرحية، ت/ صدقي حطاب، (بيروت: دار الثقافة)، ١٩٣٥.