The Theme of "Demise" as Referenced in Shakespeare's Theater: Hamlet as a Case Study

Ali al-Anezi

Higher Institute of Dramatic Arts, Kuwait

Abstract

This study is an examination of the theme of "demise", which occupied a pivotal space in the Elizabethan theater in general, and the works of William Shakespeare in particular. This study seeks to examine such a theme through 'excavating the theatrical history' and studying contemporary criticism of the great Elizabethan poet's ideology and belief.

This research paper answers a set of questions, most notably: what are the reasons behind the noticeable rise of devilish assassinations on the theatre of a believer playwright such as Shakespeare? What lies behind all this on-stage violence, which leads to an increase in blood-thirst? What motivates the great English poet to give ghosts an important theatrical role? This study aims to explain why Shakespeare was preoccupied with this theme, which is a reflection of the Shakespearian theatre during the third period of his works, known as "The Overflowing Period".

In order to draw valid and objective conclusions, the study has selected an indicative model in which the theme of "demise" controls the events of the play "Hamlet". This play clearly represents the doctrine of "demise", as all the main characters perish, with the exception of some secondary ones who survive.

The conclusions of the study show that the concept of "demise" is close to the religious beliefs of Shakespeare. Based on this, it is clear, that the Catholic Church creed is reflected extensively, which is represented in the doctrine of "purgatory" during the aforementioned period. For this reason, the study recommends reading the theatrical processes from a critical-historical perspective. History leaves its marks that can be interpreted as a literary text through the fears, intellectual and political transformations imbedded in its pages.

Keywords: William Shakespeare, Hamlet, demise, purgatory, gender, chauvinism, Elizabeth I, Elizabethan age, theater criticism, Greenblatt.

ISSN: 1026-9576

DOI : 10.34120/0117-040-160-001

To cite this article الإشارة المرجعية للبحث/

العنزي، علي: "مرجعية "الفناء" في مسرح شكسبير.. (هاملت نموذجاً)"، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، جامعة الكويت: العدد 160، 2022، 11 - 46.

Āl'nzy, 'ly: "mrǧ'yẗ "ālfnā'" fy msrḥ šksbyr..(hāmlt nmwḏǧā)", *Arab Journal for the Humanities*: 160, 2022,11-46.

مرجعية "الفناء" في مسرح شكسبير.. (هاملت نموذجاً)

علي علي العنزي

أستاذ مساعد، قسم النقد والأدب المسرحي، المعهد العالي للفنون المسرحية، الكويت

الملخّص

شغلت ثيمة "الفناء" مساحة مركزية في أعمال المسرح الإليزابيثي بصفة عامة، وأعمال وليم شكسبير بصفة خاصة، وتبدت هذه الظاهرة بصورة أوضح في الفترة الثالثة من أعماله المعروفة باسم "مرحلة النضج الفائقة الجودة"؛ وتهدف هذه الدراسة إلى تفسير هذا الانشغال الكبير بتلك الثيمة، من خلال النبش في حفريات التاريخ المسرحي وما جاوره، وتدارس التوظيف النقدي المعاصر للمكونات الفكرية والعقائدية لشاعر المسرح الإليزابيثي العظيم.

وسعت الدراسة إلى نبش ما سبق، من خلال تقاطع المنهجين الوصفي والتاريخي بشكل علمي دقيق، سعياً لدراسة وتفسير المرجعيات التي شكلت مآسي الانتقام، وما صاحبها من مبالغة في تصوير الأحداث الدموية، و"الفناء".

وتساءلت إشكالية البحث: ما سرائر كثرة الاغتيالات بمهارة شيطانية في مسرح كاتب مؤمن كشكسبير؟ ولماذا تبدي كل هذا العنف؟ ولمَ كل هذا النزوع إلى الدماء؟ وما دوافع شاعر الإنجليزية العظيم، لمنح موتى البشر من الأشباح، دوراً مهماً؟ أيعدّ الموت بالنسبة لهذا الكاتب الإنجليزي، مجرد وتيرة يشد فيها متلقيه، ويجذب عبرها أبصار النظارة للحصول على تعاطفهم؟ أم إن شُرب كأس المنون هي النهاية الوحيدة المتاحة عنده، لصراع الأبطال؟ أو لربما كانت الدعوة برمتها مجرد مفهومات ثيوقراطية تسكن شكسبير، من باب أن ما فناء الإنسان وخروج الروح من جسده، والانتقال إلى مرحلة الحياة الأخرى، إلا النهاية المؤكدة لكل أحياء الوجود؟

ومن أجل التوصل لنتائج تحمل القدر الكافي من الموضوعية، اختارت الدراسة نموذجاً دالاً تسيطر فيه ثيمة "الفناء" على أحداث المسرحية؛ "هاملت" القادرة على الإيجاز بـ"فناء" تسع من أصل إحدى عشرة شخصية مركزية، لا يحيا في رحابها إلا الشخصيات الدرامية التي ليست لها وظيفة مهمة.

وتبين نتائج الدراسة، اقتراب مفهوم "الفناء" من المعتقد الديني للمسرحي الإليزابيثي، ويتضح تأسيساً على ذلك، مدى انعكاس المعتقد الكاثوليكي، متمثلاً في عقيدة "المَطهر" على النص الشكسبيري؛ وتوصي الدراسة لهذا السبب، بقراءة الخطاب المسرحي، من منظور تاريخاني؛ فللتاريخ علاماته التي يمكن تأويل النص الأدبي، من خلال ما يتركه من مخاوف وتحولات فكرية وأخرى سياسية على صفحاته.

الكلمات المفتاحية: ويليام شكسبير، هاملت، الفناء، المَطهر، التعصب، الجنوسة، الشوفينية، إليزابيث الأولى، العصر الإليزابيثي، النقد المسرحي، غرينبلات.

الإشارة المرجعية للبحث/ To cite this article

العنزي، علي: "مرجعية "الفناء" في مسرح شكسبير.. (هاملت نموذجاً)"، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، جامعة الكويت: العدد 160، 2022، 11 - 46.

Ālʿnzy, ʿly: "mrǧʿyẗ "ālfnā'" fy msrḥ šksbyr..(hāmlt nmwḏǧā)", *Arab Journal for the Humanities*: 160, 2022,11-46.

1- على عتبات الإشكالية

تبحث هذه الدراسة، في الظاهرة المسرحية لرواج ثيمة "الفناء"، إبان المرحلة الثالثة من أعمال الشاعر والمؤلف المسرحي الإنجليزي ويليام شكسبير (1564ـ1616)، المُمتدة بين عام 1601 وعام 1608؛ ذلك أنه بعد أن يقرأ المرء ما وصل إلينا من أعمال المسرحي الإليزابيثي، يرد في ذهنه سؤال محمل بالدهشة، وعلى الفور: لماذا تبدى كل هذا العنف، ولِمَ كل هذا النزوع إلى الدماء؟

نحاول أن نتقصى تفسيراً لجوهر هذه الظاهرة المسرحية وطبيعتها المُركبة، في غالبية الدراسات التي تناولت المسرح الإليزابيثي بصفة عامة، وشكسبير بصفة خاصة، فلا نعثر – في حدود اطلاعنا – إلا على حيزٍ تنظيري تَشيَّع للإنشائية، أو تفسيرات غير مُقنعة، تتصف بالعمومية والإبهام.

نحاول أن نعثر على مفهوم ناجز أو تصور واضح لمبحثنا الموالي، عبر الانغماس الواعي في الظاهرة المسرحية، فنفرد هذه الدراسة للمسألة الماثلة، ولأن المدخل الأساس والصحيح للحديث عن تبلورها، وتعميق ما تمس من قضايا وشؤون مسرحية، ذات طبيعة اشتقاقية، يتطلب تقليب نموذجٍ مسرحياً، نخص إشكاليتنا بمبحث عميق من مباحثها، يصب الاهتمام حول ما اكتنزته مسرحية "هاملت" من دلالات وأفكار واستنتاجات، أو لنقل ما يقع في محيطها الدلالي من مفاهيم وثيقة الصلة، نستجلي معانيها ونضيء حواشيها ما وسعنا الجُهد، بوصفها أوضح ما يُمثل – على ما يبدو لاحقاً – لإدراك سمات الظاهرة التي نروم إنجاز قراءة بشأنها، على نحو يُفضي إلى الإقناع، ويطفئ رغبة من يحمل بين ضُلوعه قدراً كبيراً من الفضول.

2- الدراسات السابقة

نُشر الكثير حول مؤلفات سيد المسرح الإنجليزي ويليام شكسبير، وحاول الباحث – تأسيساً على ذلك – أن يكتشف ما رتبه الدارسون حول ثيمة "الفناء"، متفطناً إلى أنه قد يكون مثمراً، أن نوسع أفق البحث، وأن نناقش ما ورد فيها، وأن نمحص صحة

مضامينها، خصوصاً أن مناقشة ذلك تُعد ضرورية. ولما كان بوسع الباحث أن يذكر، في السياق هذا، قلة من الكُتب العربية العلمية المسرحية التي من شأنها أن تُغني في مجال "الفناء"، لنشرها ضمن هذه الدراسة – فلعله من المفيد أن نزود القارئ، بأهم ما رُصد من مؤلفات أغلبها أجنبية، جعلت الحظوظ قوية، للانفتاح على عصر "المسرحي الإليزابيثي" وتأويله، ونوردها ملخصة على النحو الآتي:

(1) "التراجيديا الشكسبيرية" لـ أ. س. برادلي (1980)، بمنزلة معجم حداثي للمأساة؛ وترجع أهميته إلى توقف الكاتب عند مصطلحات المسرحية المأساوية، بمعزل عن المنهج التقليدي في تناول الكلمات المصطلحية، وذلك على غرار ما ساقه برادلي من أن "الخلل المأساوي" الذي عزاه أرسطو – في معرض حديثه عن المأساة في "فن الشعر" – إلى الضعف الداخلي الذي يتسبب في تعاسة البطل ويقوده إلى الزلة العظيمة، يرجع عند شكسبير، إلى فعل يدي البطل، لا نتيجة الوقوع ضحية العجز أمام القدر، كما في المأساة الكلاسيكية.

(2) تحت عنوان Elizabeth I: The Competition for Representation تقدم الناقدة Susan Frye في عام (1993)، تعريفاً وافياً بالملكة إليزابيث الأولى، بوصفها أكثر النساء ظهوراً في أوائل أوروبا الحديثة، وتولي الدراسة أهمية كبرى، لنضالها نحو بناء قوتها، في مجتمع أبوي.

(3) يجمع كتاب الناقدة Kate Chedgzoy، الموسوم بعنوان Shakespeare, Feminism, and Gender: Contemporary Critical Essays. (2001)، مجموعة من الدراسات النقدية الإستراتيجية في مجال النقد الأدبي النسوي لأعمال شكسبير، التي تصور هيمنة "الفكر الذكوري" على التوجه الفكري، لسيد المسرح الإنجليزي.

(4) العالم الأمريكي التاريخاني الشهير Stephen Greenblatt يقدم دراسة قيمة بعنوان Hamlet in Purgatory (2001)، يتعمق خلالها في الافتتان الطويل بشبح هاملت، وتأخذنا رحلته الجريئة – في نهاية المطاف – نحو منطقة دينية/

فكرية مدهشة، حول كاثوليكية شكسبير، وتقديم قراءة جديدة ورحبة حول "هاملت" ومعتقد "المطهر".

(5) "حداثة شكسبير" لإسماعيل سراج الدين (2002). يستفيد الكاتب مما يمتلكه من معرفة واسعة بالفكر الغربي، لمناقشة ما يراه استنتاجات نقدية خاطئة، محاولاً الاستدلال على لحظات تنوير جديدة، تتحرك فيها شخصيات شكسبير المأساوية.

(6) "شكسبيريات" لنهاد صليحة (2005)، التزم بتحليل وتقييم لمكنون شخصية هاملت، باستخدام عدد من الرؤى الراهنة، المناقضة والمناهضة لقواعد النقد التقليدي للنص الأصلي.

(7) يتضمن كتاب The Hidden Beliefs and Coded Politics of William Shakespeare. لمؤلفته Clare Asquith (2005)، نظرة جديدة وكاشفة على كيفية تعامل شكسبير سراً مع القضايا السياسية الأكثر عمقاً في عصره، والكيفية التي جسدت عبرها نصوصه، التاريخ الخفي لإنجلترا الاستبدادية في القرن السادس عشر.

(8) "شكسبير" لديفيد بفينجتون (2010)، يسوق معلومات مهمة عن حياة شكسبير، تساعدنا على وضع أعماله في سياق معتقداته، ومثله العليا، وآماله، ومخاوفه المحيرة. ويتطرق الكتاب محللاً، المصادر المألوفة للموضوعات التي لطالما أبهرت كتاب السيرة الذاتية لشكسبير، وأعني الدين والسياسة والجنس.

وليس من المماراة في شيء أن يلاحظ الناقد المعاصر، من سياق عناوين الكتب والإصدارات النقدية الآنفة الذكر، أن المراجع الأساسية للدراسة، مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بمحيط بحثنا الماثل، وذلك في غمرة طموحنا لولوج الأفق الأرحب لما تكتنزه دراسات أولئك النقاد المتصلين بالثقافة المسرحية المعاصرة من مفاهيم جديدة، نظن أنها تبوأت مقاماً أثيراً.

3- المُقدمة

قسم أستاذ الأدب الإنجليزي في جامعة ييل، روبن بوست هاليك (1895 - 1933)، في كتابه "الأدب الإنجليزي الجديد لهليك"[1]، أعمال شكسبير إلى أربع فترات، فهناك مسرحيات ما قبل 1595[2]، المتوردة بالتفاؤل والحب، واللغة المُنمقة بألوان الشعر المباشر والنثر السلس، ونموذجها كوميديا الأخطاء، حلم ليلة منتصف الصيف، روميو وجولييت، ريتشارد الثاني، وريتشارد الثالث[3]. أما منتوج الفترة الثانية؛ فيمتد ما بين عام 1595 و1601[4]، ويُظهر تقدماً في الكتابة، وبصيرةً أعمق في الطبيعة البشرية، وانحساراً في المبالغة، وتقديراً أكبر لنمو الشخصيات، ووريداً فلسفياً كثيف الطاقات الإيحائية، من شأنه أن يفجر ينابيع الحُب والعُزلة في أعماق الذات، ما صير "..أكابر المفكرين وأعاظم الكتبة على الشهادة له – شكسبير –بأنه أخبر خبير بخفايا القلوب، وأمهر كشاف لخباياها"[5]، ويبرز من بين أعمال هذه الفترة مسرحية كما تشاء، وتاجر البندقية، وهنري الرابع، وهنري الخامس[6].

ويمكن أن نصف الفترة الثالثة، الممتدة من 1601 إلى 1608، بأنها الفترة التي شعر فيها شكسبير، بأن أوانه قد حان أمام جلال الموت؛ لقد مزقه وجع الرحيل واعتراه القلق، بعد خيبات أمل كبيرة؛ فبعد أن انسحب وحيده هامنت Hamnet من الحياة باكراً، عن أحد عشر عاماً في عام 1596، غابت شمس والده جون شكسبيرفي عام 1601، تاركاً مكاناً دائماً لا يملؤه أحد. ثم جاءت ثالثة الأثافي، حين أَعدَمت الملكة إليزابيث الأولى (1558-1603) في العام ذاته، إيرل إسكس Earl of Essex قصاصاً بالسيف أمام أقرانه في ساحة برج لندن، بتهمة الخيانة العظمى، واعتَقلت جلالتها بالتهمة ذاتها، كافل شكسبير ومناصره مسرحياً إيرل ساوثهامبتون الثالث هنري ريزلي[7] Henry Wriothesley, 3rd Earl of Southampton (1573 - 1624)[8]، ولا تهمنا تفاصيل الأحداث، إلا في حدود دخول سيد المسرح الإليزابيثي تاريخ تقويض الحُكم الملكي؛ لقد سقط شكسبير، كأبطال مآسيه، في دائرة الشُّبهات، مقهوراً ولا حيلة له، بتهم من قبيل السعي لرفع النفس إلى تاج إنجلترا، وهو الذي يرى نفسه أميناً على كرامة المُلك[9].

هذا بإيجاز، هو الإطار التاريخي للأحداث، على نحو ما رواه روبن بوست هاليك –

الذي أجد أن مهمتي ليست إعادة ذكر الحجج التي أوردها، بل إبداء الإعجاب برؤيته الثاقبة للتراث الإنساني، التي يجوب في إطارها هذه النصوص المألوفة – إذ أدرك الناقد ذو الحساسية الفائقة، أن ثمة تظاهراً ما يجعل مرارة الفقد، وفواجع هذه الفترة، تُكسب أروع مآسي شكسبير وأكثرها تأثيراً بالأدب العالمي، قيمةً وجمالاً خارقين. ترنو الدراسة إلى أن تبعث على تأملها وإلطاف النظر في معانيها، ولنا أن نشير – بوجه أو بآخر – إلى الباب الذي فتحه شكسبير أمام متوالية متون تلك "المرحلة"، الممتدة في الزمان والمكان، لا يعتور مفهوماتها ضعف، ولا يخالطها وهن، بوصفها مظهراً من أرقى المظاهر الأدبية وأقواها، ويظهر هذا الفهم، في المواضع التالية: يوليوس قيصر (1599-1600)، هاملت (1600-1601)، عطيل (1604-1605)، الملك لير (1606-1606)، ماكبث (1605-1606)، أنطونيو وكيلوبترا (1606-1607)[10].

ومن الشائق أن الملهاتين اللتين كتبهما شكسبير في المرحلة الداخلة في نطاق الدرس، وهما دقة بدقة (1603-1604)، والأمور بخواتمها (1604-1605)، تثيران التفكير وتستفزان العقل، أكثر من الضحك[11]، بفضل احتوائهما على الكثير من الفكاهة المريرة، التي تجمع عنصري الجدّ والهزل[12]، وتحمل في تضاعيف جوهرها الكثير من المشكلات والقضايا في آن واحد، وهو ما سُمي عُرفاً بالمسرح الدامع، واصطلاحاً الكوميديا السوداء Dark Humor، حيث يتم التعاطي مع الأحدوثة الجادة، بشكل ساخر.

وهكذا، إذن، سُميت أعمال المرحلة الثالثة[13]، "مرحلة النضج الفائضة بالجودة" The Overflowing Period، بوصفها أعظم الإبداعات التراجيدية لشكسبير[14]. وتأتي تأسيساً على ذلك، محاولتنا للنبش في حفرياتها ودلالات ما جاورها، سعياً وراء الوقوف على مفاهيمها وما ترتب عليها. وبعد هذا الربط التقديمي، أفلا يغرينا ذلك لأن نحاول أن ندرك تفسير تقديم "هاملت" كمقابل نموذجي لها؟

4- لماذا "هاملت"؟

ليس من المُماراة في شيء أن يُلاحظ المرء، وجود اتفاق نقدي على أن شكسبير الذي "..يتخطى حدود الزمان والمكان"[15]، وكأنه "..نيران الشمس التي تحترق بينما تمر

الأجيال"[16]، يُنعت نصه "هاملت" الوارف الظلال، بصفته أعظم أعمال سيد الشعر الإنجليزي، وذلك بوصفه نبتاً فكرياً ناضجاً، لم يفقد جاذبيته المسرحية منذ لحظة انبلاج بنية النص، وبزوغ مبدئه على السطح، قبل أربعة قرون، حتى إن المخرج الروسي فسيفولود مايرهولد (Vsevolod Meyerhold (1874 -1940، الذي يُعد إحدى القوى الأساسية في المسرح الحديث، ردد أنه "إذا اختفت فجأة، جميع المسرحيات على الإطلاق، وبأعجوبة نجت هاملت فحسب، فستنجو دور العرض في العالم كافة؛ هو نص مهيأ لأن يكون النجاح حليف كل من يقوم بتقديمه"[17]. وترى أستاذة النقد والدراما الإنجليزية نهاد صليحة أنه "لا يستطيع كاتب أو ناقد أن يتعرض للمسرح الإليزابيثي دون أن يتوقف [...] عند "هاملت" ليتأملها ويعيد تفسيرها"[18]، ويذكر إسماعيل سراج الدين صاحب كتابي "شكسبير عصرياً" و"حداثة شكسبير" أن ".. أكبر إسهام لشكسبير هو خلقه للشخصية التي أرى أنها أول بطل حديث حقيقي في الأدب، ألا وهي شخصية هاملت"[19]، مستطرداً: "يُعد هاملت- بلا شك - إحدى الشخصيات الأكثر تعقيداً في الأدب، ويمكن لأجيال متعاقبة أن ترى في هاملت انعكاساً لشكوكهم"[20]، ويعضد هذا القول الأستاذ بجامعة أوكسفورد محمد مصطفى بدوي لدى حديثه خلال ترجمته لنص "هاملت": "هاملت من أبلغ ما رسم شكسبير"[21]، "لقد كان شكسبير في جملة رواياته معلم أخلاق"[22]، أما هاملت؛ فإنه، كما يصفه فورتنبراس، رجل، على الأرجح، لو صار ملكاً، "فسيبرهن على أنه ملك رائع"[23].

نلاحظ، إذن، أن روح "هاملت" وقيمتها، قد تتصدر - برأي كوكبة من رواد النقد في أقاصي المعمورة - المشهد المسرحي عالمياً، سواء على مستوى النص، أو في الوقت ذاته، على مستوى العرض، لكن السؤال الذي يطرح نفسه - بإلحاح هنا - لماذا نخص هاملت بهذه المسألة، وأعني مبحث "الفناء"، الذي نشتم منه رائحة الجنازة البشعة، والتابوت العتيق، ودفق الدماء؟

من خلال مزج التفكير الكمي بالنوعي بين مسرحيات "الفترة الثالثة" الآنفة البيان، المكناة "مرحلة النضج الفائضة بالجودة"، تفيد الاستنتاجات المنفتحة على التأويل، أنه قلما توجد مسرحية يفنى أبطالها كافة، وسط كل هذه التداخلات الرجراجة لصور الجثث، كنص "هاملت"؛ إذ إن تسعاً من أصل إحدى عشرة شخصية مركزية، تُزهق أرواحها بلا وداع أو

وصية، وكأن فجوة من الموت فغرت داخل النص، أو أن مقبرة تترامى داخله، وهم بالترتيب، على النحو الآتي: (الملك هاملت، بولونيوس، أوفيليا، روزنكترانتز، جيلدنستيرن، ليارتيس، جيرترود، كلوديوس، الأمير هاملت)؛ حيث ينهض نص "هاملت" على مشهد دموي مروع، تربطه بالدماء وشائج قربى عميقة، بالشكل الذي يجعله حقيقاً بلقب المأساة "الأبلغ"[24].

ومن اللافت أيضاً، أننا ألفينا شكسبير، يُشيد وزن الشخصية المأساوية في "هاملت"، بحسب "الفناء"؛ وأعني أن موت الشخصية مرتبط بدرجة رئيسة، باعتبارها "شخصية مركزية" أم لا، وذلك على الجانب الرمزي العام الآتي:

1- لا يحيا في النص إلا الشخصيات الدرامية التي ليست لها وظيفة ضرورية أو مهمة لتطوير الحبكة الدرامية، لاسيما أصحاب السطور الأقل ومن تبعهم ومن والاهم، وذلك على النحو الوارد في ترجمة عبدالقادر القط، الصادرة عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب بدولة الكويت:

أ- يبقى هوراشيو حياً، ويقتصر حواره على (110 سطور شعرية قصيرة) أكثر من الشبح (19 سطراً شعرياً طويلاً).

ب- يمتلك حفارا القبور (43 سطراً نثرياً) أكثر من جيلدنستيرن (23 سطراً شعرياً)، وكلاهما لا وظيفة محورية له في مجرى الأحداث.

ج- لدى فورتنبراس العدد الموجز الأقل من السطور (5 أسطر شعرية طويلة)، ويردد - بالتقريب - مُجملها، في الاختتامة المسرحية.

2- ترتبط "الشخصية المركزية" بأحبولة "المؤامرة المركزية"؛ وأعني اغتيال الملك هاملت King Hamlet، تليها - بدرجة أقل - مواجهة تهديد النرويج للدنمارك.

3- بالنظر إلى ترتيب الوفيات المأساوية، تحدث الوفيات المُبكرة خارج المسرح، وحينما تخلو ساحة المعركة لأبطال النص البارزين، يقع "الفناء" على الركح.

وهكذا، إذن، يتضح لِمَ كانت "هاملت" المأثرة التي كان لها دور بارز، ولأسباب موضوعية جادة ومعقدة، في تكوين رؤية الدراسة بشأن الفترة الثالثة من الحياة المسرحية

لشاعر الإنجليزية الأهم؛ إن أفكار النص وكلماته تنطق في كل صفحة من صفحات الدراسة، بدواة كاتب اشرأبّ صُعداً إلى مناجاة أجرام السماء، وأطاق الإكباب على أبعد أغوار الأسرار في الطبائع البشرية[25]. ونظراً لدوام "هاملت" وبقائها، مستندة إلى صداها الذي يتردد في وعي الأجيال، كنص خارق للقيم الفنية السائدة، وفي ضوء ما تبوأته المسرحية من مقام أثير، وبسطته من مفاهيم، واكتنزته من أفكار، لاسيما القدرة على اختزال معان وسياقات متعددة في قليل من الأبيات، بما يرتبط لاحقاً بلوازم "الفناء"، من قسوة، وعداوة، وفقد، وثأر، وانتقام، وعقاب، وخيانة، وقتل (بمعرفة أو من دون معرفة)- فليس من المماراة في شيء أن يلاحظ الناقد العربي المعاصر، أنها النص الأقدر على تفجير ينابيع الظاهرة التراجيدية الشكسبيرية التي نروم قراءاتها، قراءة تنتهي إلى نتائج مؤثرة.

5- في سياق "الفناء"

لا جرم أن ثمة تساؤلات كثيرة ومحيرة، تبعث على إلطاف النظر، وتدقيق التأمل بشأن خوض أبطال شكسبير في أنهار من الدماء، إبان تراجيديات المرحلة الثالثة؛ لقد صار من الممكن أن يلاحظ النُّظارة – على مستوى الأحدوثة المأساوية – ذلك المخزون الأسطوري اللافت للنظر للحظات "الفناء"، وكأن الشاعر الإليزابيثي يملك خبرة خاصة ومميزة بدوافع الجريمة، بما له من براعة لفظية، وبصيرة ميكانيكية وسيكولوجية نافذة في التأليف؛ حيث تتوكأ ارتسامات "الفناء" على تنظيم عام مترابط، مفعم بالترويع، في حبكة تراجيدية عنيفة، مُثيرة ببراعة فائقة لانفعالات التوجس، والقلق إزاء بطل لا يستحق الشقاء[26]، يتصدى لأشخاص جبلوا من إرادة خالية من العواطف.

وحيث إنه لما كان ما تقدم بشأن محورية "هاملت" كمنجم عظيم، فلعلنا في محاولتنا النبش في مصائر أبطال المسرحية، التي يحتفظ العالم لها بمكانة كبيرة في ذاكرته، نستطيع صوغ الأسئلة التشككية الآتية: لماذا استخدم شكسبير هاجس "الفناء" بصورة فعّالة في أعماله؟ وما سرائر كثرة الاغتيالات بمهارة شيطانية في مسرح كاتب مؤمن كشكسبير؟ وما الذي دفع المسرحي الإليزابيثي لمنح موتى البشر من الأشباح، دوراً مهماً؟ وهل عكست علاقة الجرائم النكراء بالأدب، الأحوال الثقافية في ذلك العصر الذي آمن معظم أناسه بالأشباح

والساحرات والسحرة؟[27] أيعدّ الموت بالنسبة لهذا الكاتب الإنجليزي، مجرد وتيرة يشد فيها متلقيه إليه، ويجذب عبرها أبصار النظارة للحصول على تعاطفهم صوب البطل/ البطلة في نهاية المسرحية؟ أم أن شُرب كأس المنون هي النهاية الوحيدة المتاحة عنده، لصراع الأبطال، حتى إن "الفناء" انفرد أحياناً بدور البطولة في بعض روائع مآسيه؟ أو لربما كانت الدعوة برمتها مجرد مفهومات ثيوقراطية تسكن فكر شكسبير، من باب أن ما فناء الإنسان وخروج الروح من جسده، والانتقال إلى مرحلة الحياة الأخرى، إلا النهاية المؤكدة لكل أحياء الوجود؟ وهل ثمة دليل على أن شكسبير آمن بمعتقدات ذلك العصر؟ وكيف، يا ترى، يمكن تحليل نصوصه كالموشور، لمراقبة أفكار سكرات الموت؟

6- مفاهيم "المَطهر" وأنساقه

بعد أن يقرأ المرء "هاملت" قراءةً تحليليةً، يرد في ذهنه سؤالان محوريان محملان بالدهشة، هما:

1- هل تتصادم أفكار "هاملت" مع منظور ذلك العصر الإليزابيثي الصارم، الذي كانت فيه سلطة الحكم مطلقة، وتشتمل – من دون مواربة – على ما هو زمني وروحي معاً؟[28]

2- ما القيم والأفكار التي كانت سائدةً في مجتمع رَهباني محافظ وملتزم وطائفي[29] كالمجتمع الإليزابيثي؟

ظلت الآراء والمعتقدات لوليام شكسبير – من الصعوبة المنهجية – موضع نقاش نقدي مستمر، يعود تاريخه إلى عهود طويلة تفوق المائة والخمسين عاماً[30]؛ ونهضت التفسيرات النقدية التي تناولت – قبل ذلك التاريخ – كُتاب المسرح الإليزابيثي بصفة عامة، وشكسبير بصفة خاصة، على رؤوس أقلام نقدية وليدة تجربة قصيرة – على الرغم التراث الغني بالنصوص – وتأويلات تتصف بالعمومية والإبهام، من قبيل مساهمات الناقد الإنجليزي صامويل جونسون (1709-1784) حول ما تسمح به قواعد النقد من الخلط بين المأساة والكوميديا، والدعوة إلى الوحدات الثلاث كقواعد أساسية لكتابة مأساة متكاملة،

كوصايا أرسطية، لم يبدِ لها شكسبير أي اعتبار[31]. غير أن ما استرعى انتباهنا – في الشأن الذي ننبشه أعلاه – تمثل في خطاب أستاذ الإنسانيات بجامعة هارفارد، وأحد مؤسسي التاريخانية الجديدة، الشكسبيري ستيفن غرينبلات، الذي رأى أن الافتراض العام حول الآراء والمعتقدات الروحانية لشكسبير، كان أميل ما يكون نحو الالتزام بتعاليم الكنيسة الأم للطائفة الأنغليكانية، كنيسة إنجلترا الرسمية Church of England، المُعلية لتعاليم المذهب البروتستانتي دون غيره من المذاهب. بيد أن هـذا الرأي، لم يكن مقنعاً – بصفة قطعية – لغرينبلات نفسه؛ فسجـل في كتـابه المُحكم الصُنع "هاملت في المَطـهَر"، اقتـراب شكسبير –وإن بصورة مُضمرة – من المذهب الكاثوليكي، اقتراباً بلغ منتهاه حد نعته بأنه كان كاثوليكياً بالسر[32]، بيان ذلك بعضاً من مفهومات الموت – الكنسية على وجه التحديد– التي سنشتغل على استكناه حقائقها، واستكشاف دقائقها.

دعونا نفحص الأمر بدقة أكبر علنا نبدد الحيرة العلمية، وننظر في صحة منطلقات غرينبلات السالفة عبر القراءة الموالية: تنشأ عبارة "كنيسة إنجلترا" – بحسب "قاموس القديسين" Dictionary of Saints – مع انفصال الكنيسة عن روما في عام 1534؛ لم يكن لدى إنجلترا – قبل ذلك الوقت – فصل بين الكنيسة والدولة[33]؛ إذ حُكمت سياسياً من قبل الملك، وأُخضعت روحياً للبابوية الكاثوليكية الرومانية[34]. وهكذا، إذن، استقلت الكنيسة في عهد الملك هنري الثامن (1509-1547) Henry VIII والد الملكة إليزابيث، الذي كان ما زال مثقلاً بتراث وقيم العصور الوسطى، فارتد عن الكاثوليكية، وحكم لضرورات اجتماعية وسياسية كملك بروتستانتي[35]. لن نغوص في غياهب التاريخ، لكن التحول البروتستانتي جاء قبل وقت قصير من ولادة شكسبير في عام 1564، وكان تحولاً دموياً مهلكاً وامتحاناً مليئاً بالخوف، قضى على شريحة اجتماعية عن آخرها تقريباً[36].

ومقتضى الكلام، تم الضغط بشدة لبسط الممارسات الجديدة للكنيسة؛ ونشأت توترات عميقة، سقط على إثرها الكثير من الكاثوليك، بسبب المقاومة الواسعة النطاق لحتمية فرض[37] "عهد الإصلاح البروتستانتي" [38]Protestant Reformation، الذي

اتسع ليشمل قمع الأديرة بشكل صارم، وأحال إلى معانٍ وسياقات واسعة، نستشرف من خلالها الآتي:

1- ارتداد شكسبير عن المذهب البروتستانتي[39]، بناءً على تحليل الأدلة الظرفية المأخوذة من السجل التاريخي لأسرته.

2- جزم كهنة "كنيسة إنجلترا"، بصحة مفارقة شكسبير لديانة الملك. (أكد أستاذ اللاهوت في جامعة كامبريدج وصاحب أرفع منصب كنسي إنجليزي، رئيس أساقفة كانتربري (2002-2021) الأسقف روان ويليامز Rowan Williams هذه الفكرة بالقول: "كانت لشكسبير خلفية مناصرة للكاثوليكية"[40].

3- وأخيراً وليس آخراً – في المسألة الجادة التي تستنطق محجوب "هاملت" – حظر الممارسات التي اعتمد عليها الكاثوليك لتسهيل عبور أحبائهم إلى الجنة، وبالتحديد عقيدة "المَطهَر"، التي سنتوقف عندها خاصة، في المجرى الرئيس.

ننطلق من رؤوس الأقلام هذه؛ سعياً للانغماس الواعي بالظاهرة؛ فعلى الرغم من أن التعليم المسيحي المُرقم 1030 للكنيسة الكاثوليكية وعنوانه "المَطهَر" Purgatory ، لما يرد ذكره بشكل مباشر أبداً في "هاملت"، فإن الشبح يشير بوضوح إلى أنه عائد منه، ومحكوم عليه بالسير ليلاً، والصوم حتى يتم حرق الجرائم البشعة التي ارتُكبت في أيامه، سعياً وراء التطهر:

الشبح: إني روح أبيك، قُضي عليّ أن أتجول إلى وقت معلوم في الليل وألزم عذاب الحريق في النهار إلى أن يحترق ما اقترفت في حياتي من آثام دنسة ويتطهر[41].

ويستدعي الحديث السالف عن "المَطهَر"، وقفةً وحواراً معقدين؛ نظراً لما يطرحه من مفاهيم وأنساق دينية، تطبع تصورات وقضايا "الفناء" عند شكسبير: إذ تستنكر كنيسة إنجلترا رسمياً ما تسميه "العقيدة الرومانية بشأن المَطهَر"[42]، فيما تؤسس الكاثوليكية تعاليمها على ممارسة الصلاة من أجل الأموات في أثناء "الحالة الوسيطة التي تلي الموت للتطهير التكفيري"[43]، بيان ذلك أن بابا الكنيسة الكاثوليكية يوحنا بولس الثاني (1920-2005)

يُنبئ في كتابه "التعليم المسيحي للكنيسة الكاثوليكية " The Catechism of the Catholic Church باب "المَطهَر": "إن الذين يموتون في نعمة الله وصداقته ولم يتطهروا بعد، تطهيراً كاملاً [...] يخضعون من بعد موتهم لتطهير يحصلون به على القداسة الضرورية لدخول فرح السماء"[44]؛ لقد سقط الملك هاملت قتيلاً بالسُّم، دون أن يتلقى طقوس الكنيسة الأخيرة، فلم تُمح الذنوب التي ارتكبها في حياته، وأضحت روحه حبيسة ذلك "المَطهَر"، لا يمكنها بلوغ دار الخلود، حتى تتطهر من خطاياها الدنيوية.

وهكذا يجلو أن الطيف الكاثوليكي للكاتب، يُبقي - ضمن رحم النص - على الاعتقاد بوجود مكان ثالث - يُشبه البرزخ عند المسلمين - لا هو السماء ولا هو جهنم، تذهب إليه أرواح الموتى الذين لم يتطهروا في حياتهم الدنيا تطهراً كاملاً، في حين "..عارض البروتستانت الفكرة برمتها"[45]. وفي زمن يتشكل الوعي خلاله بأدوات عديدة، أهمها المعتقدات الدينية، تبدو فكرة "المَطهَر" القائمة على العدل، شبيهة بأحبولة شبح الملك الداعي - بمنظور أرسطي - إلى ضرورة توزيع المثوبات والعقوبات على الشخصيات تبعاً لأعمالها الفاضلة والمرتذلة.

وهكذا، إذن، نرى أن التنظيم العام للمسرحية يغدو معتمداً - بطريقة حاسمة - على شخصية الطيف القادمة من كابوس التاريخ الإليزابيثي، والمنزلقة دلالياً نحو التفجير الدائم لمعنى "المَطهَر"، تلك العقيدة التي كانت في مركز شبكة واسعة من العادات الروحانية المُتعلقة ذهنياً بالجنائز والمآتم والهلاك، لدرجة بسطت مبدأ أن طيف الملك، هو جوهر التفسير الذي لا يمكن فصله عن جسد المسرحية؛ إذ إنه في الوقت الذي ركزت فيه العبادة البروتستانتية - في أشد أشكالها صرامة فكرية وأخلاقية على الوعظ والتفسير الكتابي - استطاع شكسبير تخصيص وتحويل "الطاقة الروحية" المرتبطة بالطقوس الكاثوليكية المحظورة، وفي مقدمها توق الإنسان الكاثوليكي للتواصل مع الموتى، ومساعدتهم على طرد الأرواح الشريرة من عالم الموتى، لجذب أبصار النظارة لربما، جذباً عاطفياً اندماجياً؛ حتى أصبح فضاء "المَطهَر"، أشهر طيف شبح في الأدب.

مَثل الملك هاملت، عالم القرون الوسطى، حيث الشرف والفخر والقتال البطولي، بينما مثل الأمير الدنماركي النبيل المعدن، الشكوك المسيحية الحديثة، تجاه الدرس البروتستانتي

المتشدد، إزاء طقوس المؤسسة الدينية الكاثوليكية المُستضعفة. ولعل طيف الشبح، قد عبر بالأحرى عن أمرين:

أولاً: فـزع الكاثوليك الأحيـاء وروعهـم من النسيـان بعد المـوت.

ثانياً: فجيعة الكاثوليك المتوفين، من دون الخضوع لطقس "المَطهَر".

وتجنبـاً للتشـبث بالمعنـى الواحـد أو الاقتصـار عليـه، وحتـى لا نُضيـق المسـارات المختلفـة للنـص، ونأخـذ وضعيـة الخشـبة المفصولـة عن الجمهـور، نفطـن مجـدداً إلى أنه لم يـرد مصطلـح "المَطهَـر" بصيغتـه الدينية صراحـةً في هذا الأنمـوذج المسرحـي أو غيره، على الرغـم مـن أن الحـيرة العلميـة قد تتبـدد، تأسيسـاً عـلى أن ورود مثل هـذه الإشـارة جهاراً نهـاراً، يتعـارض كليـاً مع أسـلوب ذلـك العهد المُتسـم بالقمـع السـافر والزنازيـن لكل ما هـو مخالـف؛ لقـد خضعت جميع أعـمال تلـك المرحلة المسرحيـة "..لآليـة كاملة مـن الرقابة والسـيطرة [...] وصرامـة التنفيـذ، والامتثـال العـام للوائـح"[46]؛ عـلى يـد إدمونـد تيلني Sir Edmund Tilney (1610-1536)، الـذي أدى وظيفـة الرقيـب، والمُرخـص الرسـمي، المعنـي بإزالـة أي سـطور قـد تكـون حساسـة أو مسـيئة لـلأذن الملكيـة؛ وهـو ما قـد يُفسر إحالـة أحـداث "هاملـت" ومنولوجاتهـا المُثقلـة بالإحبـاط واليـأس إلى "الدنـمارك"، كـي يطمئـن الاسـتبداد ويسـتوي. ومهـما قيل عن عظمـة الأدب في عهـد إليزابيث، ففـي أربعة عقـود ونيـف، غـاب بكل ضراوة كثـيرون في السـجون والمنفى مـن المخالفـين الكاثوليك؛ إذ إن أحـداً لا ينكـر أن "الدولـة هي الملـك" [47]وعلى الرغـم من أن الملكة لم تمجـد التفاهة، وشـهدت الفنـون نمـواً ورعايـة مخمليـة في عـصر آل تيـودورHouse of Tudor[48]، فثمة إدراك أن عمليـة الكتابـة الطليعيـة فيهـا مـن الخطب الجسـيم، والأمـر العظيم.

هذا بإيجاز هو الإطار الديني البروتستانتي-الكاثوليكي للأحداث، وبعض التفصيلات المستفيضة لما شاب هذه النظرة من تحولات دموية مهلكة إبان وعقب "عهد الإصلاح البروتستانتي"؛ وبحسب اطلاعنا، لم ير قسم من النقد المسرحي التقليدي في "هاملت"، سوى ثلاث فرادات: "التردد"، و"مأساة الانتقام"، وعدم "الالتزام بالوحدات الثلاث"؛ مما أوقع هذا القسم، في مصاعب جمة، بعضها ما زال قائماً حتى اليوم، إلا أنه

يمكننا – من خلال هذا العرض المُشيد على أساس طائفي – احتساب أحد أهم أسباب شيوع "الفناء" وفوران الدماء، في "هاملت"، بكيفية تُكاثف شؤون الدين مع الخيال المتأخر من العصور الوسطى تحت مصطلح "المَطهر"، وإنه حينما يعود الشبح من المَطهَر، فإنه في الواقع يُعيد عقيدة المَطهَر معه.

7- في سياق التعصب والجنوسة

لأول وهلة، حين نُنقل بصرنا في نصوص شكسبير الرحيبة الشأن، نُدرك أنه ما يزال أحد أكثر كتاب المسرح ارتفاعاً بالأصالة؛ ففضلاً عن كلماته المنسوجة، ووعيه المتوقد، نتعرف تأملات ذاته والعالم من حوله، من ارتباطه الحار والحي بالبيئة الإليزابيثية المليئة – كما أسلفنا – بالتناقضات. تتوالد الفكرة السالفة في كتاباتٍ نظريةٍ تقول: إن الاهتمام الذي أولاه شكسبير بالمأساة، بقع ضوء تنبش في العتمة، بعض زوايا العالم الإليزابيثي المتعدد الآفاق والمستويات؛ يدعم الكتابة الاستدعائية البادئ ذكرها، مجموعة من المؤشرات التي أنبأت بها أستاذة الدراسات الشكسبيرية آنا طومسون، في أنطولوجيا اختارت لها محررتها – بكل كياسة – عنوان "شكسبير، النسوية والجندر"[49]؛ إذ تنهض قوارع ورقة طومسون على فكرة أن شكسبير، أعلن عبر تمزقات مآسيه، وآهات ممثليه، عن ثقافة موشومة بالذكورة، وحياة تُفاقم خطورة إعجابها بالجريمة بإفشاء جوهرها الخشن. هناك دافع معلن للكتابة، لا يكاد يستر دافعاً آخر أعمق، مدفوعاً بغواية نحو هيمنة الذكور المتجذرة؛ سيكون العالم الإليزابيثي المُتبعثر، مكاناً أفضل، إذا مُيزت أدواره؛ بحيث يسيطر على مقاليد حكمه رجال أقوياء، عوضاً عن رخاوة النساء.

ويستعيد رؤى طومسون النقدية، ما استشرفه خبير التوثيق في المحفوظات البريطانية، المُمتلك لما يُعرف في الفكر الغربي، بالفهم الكامل لـ"عقلية عصر النهضة"، المؤرخ الإنجليزي فريدريك إيميشن (1907 - 1995) من أن إنجلترا الإليزابيثية كانت شديدة الذكورية في المواقف والبنية؛ إذ لم يُسمح للنساء بالمطالبة بأي استقلال، بل اعتُبِرن خاضعات كالعجينة التي يمكن أن نصنع منها ما نشاء، لأقاربهن من الذكور[50]؛ يشير إيميشن في هذا الصدد، إلى اعتماد نسوة ذلك العصر على أزواجهن بشكل كبير، حيث شكل الانحراف عن ذلك جريمة

اجتماعية، ربما أدت إلى نبذ المرأة وتكنيتها بالساحرة، أو تلقيبها بألقاب أخرى غير لائقة[51].

ومهما يكن من أمر مؤلفات إيميشن، وهي كتب موثوقة ومدققة، فإنه لا يسع المرء – في كل الأحوال – إلا أن يلاحظ رجحان الرغبة الشكسبيرية في التركيز عند انتقاء أدوار الشخصيات الارتكازية، على تخير شخصيات أنثوية ذات قدرة محدودة على بناء الأحداث[52]، فيما البطل الذكر، محط اهتمام المُتلقي ومثار عواطفه؛ ويمكن أن نُمثل لقصد المسرحي الإنجليزي الواضح بطزاجة، ومن دون لبس، إذا قرأنا بإمعان عناوين نصوص شكسبير التي تبرز دلالاتها الذكورية من خلال أبعادها الكمية بكل وضوح، لقد عنون الكاتب الكبير، خمسة وعشرين نصاً من أصل ست وثلاثين مسرحية، ضمتها المطوية الأولى First Folio، باسم بطل ذكر، تدور حوله رحى الوقائع، ولم تحظ سوى أنثى واحدة هي الليدي ماكبث، منفردة بعنوان نص مسرحي، مثلت خلاله – في الحالين – نواة حافزة للأحداث، لا العمود الأكثر وعياً في حيزي الزمان المكان. إن أظهر ما يُمثل لتبني شكسبير لخصائص الجنس الذكوري، أنه أفقد الليدي ماكبث تأنيثها، فحجب اسمها وألحقها برجلها – Lady Macbeth – لمنح طموحاتها المصداقية التي اكتسحت هذا النص.

اتُّهم شكسبير – في عدة مناسبات – بالمبالغة في استلاب المرأة، التي تبدو - كما سنوضح في قادم الشرح – مرتعشة، وبعيدة عن هموم الجمهور، حتى إن بعض منتقديه جادلوا بأنه رجل شوفيني الجوهر[53]. ويجدر الذكر، أن الناقد الشكسبيري الذي نلمح في كتاباته القدرة على إدراك تداعي الأفكار من أنساق مختلفة، جي أي دوثي، حمل مثل هذه الآراء أو المطابقات، حول "شوفينية" الشاعر الإنجليزي العظيم، معتبراً "ترويض النمرة"، التي كُتبت في فترة قريبة نسبياً من "مرحلة النضج الفائضة بالجودة"[54]، الرافد المعرفي الأكثر صباً في فروض البحث عن شوفينية شكسبير[55]. ولا يُشير دوثي في دراسته إلى العبارات التي ترد إزاء القوالب النمطية للمرأة المأخوذة عند الرجل، والمقترنة دوماً بأن تكون سيدة حالمة "مطيعة" أمام متاهات القمع الذكوري، فنورد الاقتباس التالي من "ترويض النمرة":

كاثرين: زوجك سيدك، حياتك، حارسك ومليكك [...] للزوج على زوجته من الحقوق ما للأمير على أتباعه[56].

وإذا كان الذكر يُمعن عبر الزواج القسري، في العنف والإرهاب؛ فلأنه يمثل حتمية اجتماعية، ولأن آلة المجتمع هي التي تتكلم، وتصيح بحزم، فيما يخفق ويرفرف سوط الشخصية الارتكازية في القطعة المسرحية.

ذلك هو الجانب الرمزي في استعارات المرأة في مآسي شكسبير، ولهذه الاستعارات جانب واقعي كما أسلفت، إلا أن الأسئلة التي يمكن إثارتها حول "الشوفينية" باعتبارها ذات دور فاعل في ملء مناطق الجندر عند شكسبير كثيرة، فما الذي يجعلها حقيقة بالاهتمام؟ ولما تتبادر في أعمال سيد المسرح الإليزابيثي بين الفينة والأخرى؟ وما أفق الانتظار والاستخلاص الذي عمل شاعر الإنجليزي على توجيه المتلقي من خلاله؟

وتجنباً لمزيد من اللبس، وليتخذ حديثنا صبغة مسرحية أوسع، عقب هذا الاستحضار الاستهلالي المُمهد، نستحضر في هذا الصدد، نموذجنا المُصطفى مسرحياً "هاملت"، واجتياح الابن لوالدته وقمعها عقلياً، بدعوى دنسها الجسدي. نستجلب - ونحن المُجبرون على إعمال فكرنا وخيالنا - أن "هاملت" عُرضت للمرة الأولى في عام 1602، حينما بلغت الملكة من العمر ثمانية وستين عاماً؛ لم يكن لدى إليزابيث الأولى أطفالاً يرثونها، وكانت تقترب من نهاية عهدها - على ما يتضح لاحقاً - ولم يكن واضحاً من سيرث تاجها عند الوفاة، وما مستقبل القصر إن لقيت حتفها، وحانت ساعة "الفناء"[57]. تمحض خوف إنجليزي طائل، حول مستقبل إنجلترا، عندما توسد "الملكة العزباء" التراب، من دون زوج أو ولد يرث الرداء والأريكة والتاج؛ كان بإمكانها أن تضع حداً لعدم اليقين من خلال تسمية وريث لسلطانها، لكنها رفضت القيام بذلك، إلى أن انتشر اعتقاد، بأن الملكة أصبحت لا مسؤولة في شيخوختها، وأن إنجلترا تقف على شفا حفرة بسبب امرأة، على تخوم العُمر[58].

نُمحص المقولات السابقة، من خلال الاستدلال المسرحي التالي، فنجد تقاطعات عديدة بين النص والواقع: ثمة أوضاع سياسية متذبذبة في الدنمارك، تماماً كما هو الحال في المملكة الإنجليزية المذكورة أعلاه؛ إذ تتناهب الوساوس والظنون الأمير الطاهر؛ لأن والدته الرؤوم، راقدة في أحضان من يجلس على عرش والده بالقوة الغاشمة. تزوج عم هاملت

الصغير من الملكة على عجل، سعياً لتأمين مطالبته بالمُلك، فيما الابن الشرعي للمَلك الأصلي ممدد على خشب التعذيب.

ونحيل من خلال الحديث عن العلاقة غير الشريفة للملكة بالملك الجديد، إلى تصورات هاملت الأشد اضطراباً وضيق صدر إزاء استماع والدته إلى نداء الشهوة، ذلك النداء الذي انتهى على إيقاع لوحة سريالية من الدماء؛ لقد عَكَسَ اقتران جيرترود بأخي زوجها المتوفى، بعض المعايير الأخلاقية الخاصة بالجسد إبان الحقبة الإليزابيثية، التي يُشكل استباحتها – في واقع الحال – خطباً جليلاً ورزءاً ثقيلاً يجزع منه الرجل الشريف[59]. نستجلب معنى تلك المعايير على النحو الآتي: كان النشاط الجنسي لإليزابيث الأولى قد بعث مخاوف إنجليزية جمة بشأن الصفاء الأخلاقي لإنجلترا الإليزابيثية، من باب أن النساء، لم يكن لديهن فرصة للقتال في ساحة المعركة؛ ومن ثم، فإن العفة هي، المقياس الرئيس لعظم القدر وشيم الفضيلة والشرف. تقول في هذا الصدد، مديرة برنامج دراسات القرون الوسطى وعصر النهضة في جامعة نبراسكا، د. كارول ليفين، المعروفة بلقب مؤرخة إليزابيث: إنه "..بالنسبة للمرأة، فإن مصدر الشرف الوحيد هو رصيدها الجنسي"[60]؛ إن النشاط الغرائزي لجيرترود، لا يثير غضب هاملت ويحوله إلى سياف، لأسباب أخلاقية فحسب، وإنما يُدنس في الوقت نفسه شخصية الملكة أمام النُّظارة؛ ذلك أن والدته التي يعبُدها، ومليكته التي تتولى الحكم – بحكم الوراثة ولمدى الحياة – راقدة الآن في أحضان عدو ينام في فراش أبيه. وهكذا، فإن اتهامات هاملت لوالدته بالخلاعة والمجون، تطعن في فضيلة جيرترود، التي كان كلوديوس، الدعي نفسه، يسميها "..أختنا في وقت ما"[61]، ثم اقترن بها بشكل غير شرعي، قبل مضي شهرين على وفاة أخيه، بطريقة زادها بُعداً عن الكرامة تلك السرعة المعيبة. وتأسيساً على ذلك، يمكن القول إنه على الرغم من وجود رباط مبرم للزوجية بين كلوديوس وجيرترود، فإن تعليقات الأمير النبيل البارعة، لا تمس كلوديوس فحسب، بل تمس الانجذاب الجنسي لجيرترود في الوقت عينه؛ إذ يتهم هاملت والدته الملكة، بارتكاب فعل مخل بالعفة، ينطوي على نشاط جسدي مؤثم، يصفه هاملت بسفاح المحارم[62]، فضلاً عن الرذيلة والجور، وهو ما يقتضي سقوط العائلة المالكة سقوطاً مأساوياً، يسمح بانبجاس فكرة غسل عار الملكة بالدماء.

واستناداً إلى هذه النظرة، يُمكن للناقد أن يُحلل بناء النص، من الزاوية الجندرية الموالية: يجب على المرء عند مناقشة النشاط الجنسي لملكات تيودور Tudor queens، أن يأخذ في الاعتبار العلاقة بين الجسد الطبيعي للملكة، والسيادة الرمزية للدولة؛ وتتوسع في الفهم الثقافي هذا، الناقدة في أدب عصر النهضة سوزان فراي Susan Frye، وذلك في معرض حديثها عن ملكة إنجلترا، إليزابيث الأولى: "نظراً لأن أسئلة الزواج والخلافة ربطت بين جسدها الطبيعي والسياسة، فقد سعت إليزابيث باستمرار للسيطرة عليهما، حتى أصبح كيان الملكة، العلامة السياسية الأكثر أهمية في عهدها"[63]. ومهما تكن براعة المظهر التوثيقي للناقدة الإنجليزية فراي، فلنا أن نتساءل: إذا كانت الملكة بهذه العفة، فما الذي يصبو إليه شكسبير؟

إن المستقرئ لصورة إليزابيث على أنها "الملكة العذراء"[64] يلاحظ أنها أثارت من ناحية أخرى سخرية المتلقي الإنجليزي الحصيف، ويبرز في هذا الموضع تحديداً، أطروحة صدرت في عام 1588 بعنوان "عتاب إلى النبلاء وشعب إنجلترا وإيرلندا"[65]؛ إذ طرح الكاردينال ويليام ألين (1532-1594) المُنادي بإعلان خلع إليزابيث الأولى عن الحُكم، أن الملكة فشلت في الزواج؛ "لأنها لا تستطيع أن تقتصر على رجل واحد"[66].

وتشرح ليفين المسألة هذه، على النحو الكاشف الآتي: "..بشأن اتهام الملكة بارتكاب مخالفات جنسية، كان الناس يتهمونها بسلوك مشين بطريقة لم تكن كذلك في الشائعات المماثلة عن [والدها] الملك"[67]؛ لقد شعر عامة الإنجليز، "بحرية التكهن إزاء عشاقها من الأوغاد المفترضين"[68]، وانتقدوا حكايات الحب وطيب الوصال والخلاعة والمجون التي عج بها القصر[69]، وهذا ما قد يدفعنا للتفكير في أن حبكة "هاملت"، قد تعكس سياقات الرغبة الإليزابيثية في ملك ذكر حازم مستقر، ممعن فيما تتطلبه لعبة الحُكم آنذاك من إرهاب، فامرأة القصر غريبة عن تمزقات بيئتها، قوية أمام صغريات المُتع فحسب، ولا يمكن الوثوق بطبيعتها إطلاقاً.

ثمة مجال حيوي آخر، قد يُوسعُ فحصه أُفق المفاهيم الهيكلية التي أود طرحها، يلملم شتاتها، ويعطيها أفقاً أرحب؛ فمن باب أن أحادية المعنى لا تخدم النص الأدبي، ولأن التشبث في المعنى الواحد يعد خنقاً لمسالكه المتعددة، دعونا نفحص – بعد كل ما تم سرده – مغزى

زواج الملكة الدرامية/ جيرترود، والستارية/ إليزابيث، ونُعمل فكرنا وخيالنا بشأن علاقته بـ "الفناء"، علنا نجد فيما بين الشخصيتين، أُحجية غامضة، تمثل طفرة أو عتبة جديدة، من الممكن أن نسبر غورها، ونشد معاقلها، نحو جملة من الحقائق، التي قد تنتشلنا من مجاهل دائرة البحث، وتساعدنا على إنجاز هذه المهمة.

إن دارس النقد لا يبالغ إذا أكد أنه يجد صدى لعبارة غامضة لم نألفها، قد تُعد رافداً معرفياً خصباً لحكاية مسكوت عنها في أعماق "هاملت"، وقد يكون مثمراً أن نناقش ما ورد فيها، ونزيح النقاب عن وجهها لنمحص صحتها. ألمح السير جون إرنست نييل المتخصص في التاريخ البرلماني الإليزابيثي (1890-1975)، إلى أن "..قابلية إليزابيث للزواج أنتجت قلقاً دائماً داخل المجتمع الإليزابيثي"[70]؛ الأمر الذي دفع الملكة نفسها للتحامل – دون لبس – على التصور المثالي للارتباط، بزعم أنها متزوجة من مملكتها ورعاياها تحت أكناف الحماية الإلهية[71]. ويمكن لنا تبعاً لفضاء هذه الإفادة، أن نتساءل عن صدى ما ألمح إليه السير نييل على صعيد مبحثنا الموالي، وعن المحجوب من هذا "الرباط الاجتماعي"؛ أهو صفحة بيضاء، خالية من المعارف؟ أم تفادياً لمُشكلة اجتماعية–سياسية، انعكست على أعمال تلك المرحلة انعكاس الضوء على الأشياء؟

وكنت قد تأملت الجانب التاريخي في دراسات مهيأة لتغطية حياة ملكات إنجلترا ومنحها بعدها التحليلي[72]، فألفيت معاني كثيرة تطرق أذني، وانتهيت إلى استخلاص الآتي: ينطلق خوف الجماهير الإنجليزية من زواج إليزابيث الأولى، من احتمالين سياقهما واحد: الأول خشية اختطاف السلطة، والثاني مخافة ارتهان القرار[73]، لاسيما إذا جادت إليزابيث بنفسها لملك أجنبي، قد يجلب معه رؤى دخيلة للحكم، ويُنزل – بوصفه كبير الملكة والحاكم عليها – تبعية الدولة الإنجليزية برمتها لأسرة خارجية[74]؛ وكان قد ثبت عند ذوي التحقيق والاختصاص – الذين جشموا أنفسهم عناء البحث – أن ارتباط الملكة ماري الأولى Mary Tudor (1553-1558) – وهي الملكة السابقة لإليزابيث – من فيليب الثاني ملك إسبانيا (1527-1598)، كان ارتباطاً كارثياً، اندلع بسببه تمرد واسع وعاصفة من الغضب على يد من ضاقوا ذرعاً بأحوال الملكة[75]، وإذ قسا الجمهور على ملك إسبانيا، فقد أفضوا إلى محاولة خلع ملكة إنجلترا، لصالح أختها إليزابيث[76]، حتى تعود الملكة إلى رشدها وتقوم

سلوكها المعوج. وبعد أن يقرأ المرء قراءة تحليلية ما وصل إلينا من وثائق تاريخية، يتضح أن الملك الإسباني، اعتلى العرش الإنجليزي دون وجه حق – تماماً ككلوديوس –؛ أي دون أن يكون وريثاً شرعياً للمُلك. وعلى الرغم من أن فيليب الثاني كان قريباً مقرباً من الدرجة الثانية لإليزابيث، فإنه كان أجنبياً باعتباره إسبانياً، ولا يمكن للأجانب بموجب القانون الإنجليزي، أن يرثوا أرضاً إنجليزية[77].

لم يحظ مشروع ارتباط ملكة إنجليزية بشخص أجنبي، بأي شعبية في مجلس العموم، وأشعر حشوداً من أبناء الشعب – وفق مساقات تكوينية مختلفة – أن الأمور اختلطت على الملكة التي تُعرض الأمن القومي للخطر[78]، ولم تستطع أن تميز الخبيث من الطيب، أو الزائف من الصحيح. وهكذا إذن، يقترح نيل، أن "إليزابيث كانت متحاملة على فكرة الزواج لمعرفتها أن خطأ ماري الأكبر كمن في زواجها"[79].

هذا هو ملخص حكاية ملكات آل تيودور، التي اختزلناها بفقرة وجيزة، لعلها تسعف القارئ على فهم القصد الذي نرمي إليه على مستوى ثيمة "الفناء"، وأول ما يلفت انتباهنا هو قوة الشبه بين ما تكتنزه الفكرة الرئيسية لحكاية إناث آل تيودور العويصة مع الزواج، وحكاية جيرترود الأشد استعصاءً، فمن أبسط البديهيات، أن فيهما كثيراً من بذور الشبه والتلاؤم وربما الإلهام.

وتأسيساً على ما سبق، وبعد قراءة ملخص الحكاية قراءة تحليلية الطابع، فلا أحد يماري حقيقةً في أنه مهما تفرقت الأفكار والاتجاهات ثم مضت في خطها الخاص، فقد تضمن الاستحضار التاريخي الآنف الذكر، وجوداً أولياً لهذا الحدث الرمز، وأعني مطابقات عناصر الاستلاب – أو الاحتواء – الذكوري لنظام الحكم؛ إذ يستحيل أن تنجو قيادة – الدنمارك في النص أو إنجلترا على أرض الواقع – من طور الاحتضار، أو "الفناء" على وقع رنين السيوف، ما لم تعرفا شرط قيامهما كسلطة، تقترن بنظام ذكوري يملك القوة التي تمكنه من الهيمنة على المقدرات.

منذ اللحظة الأولى، يكشف النص ويؤكد ملمحاً أساسياً من ملامح المطابقات التي رتبها شكسبير بين الدنمارك وإنجلترا: تحقق للكاتب زراعة بذور استحلال الملوك

غير الشرعيين، الاستمتاع بالملكات الإناث الشرعيات في تربتها، وانسلكت هذه البذور في خانة أن مفاهيم السيادة والسيطرة الفعلية على الدولة، تُحدد خلسة في الحجرات الخاصة للملكات؛ حيث يقوم الملوك على الملكات قيام الولاة على الرعية؛ ومن ثم فإن أي نشاط ذي طبيعة جسدية متهاونة، تمارسه الملكة من باب الرفقة والمشروعية الزوجية – سواء كانت إليزابيث أم جيرترود التي أظهرت استخفافاً كبيراً بذكرى أبي هاملت – قد يُوجد في الحالين، مطالبات ذكورية مصحوبة بكارثةٍ تَبسطُ مبادئ "فناء الدولة"، إثر اقتسام العرش.

وفي ضوء تحليلنا السابق لحقيقة النظام الملكي وتناقضاته، نعتقد أن شكسبير درس في النص، تحولات مجتمع نسي شرطه فانزلق إلى نهايته: لقد اغتيل الملك الشرعي على يد العم الأصغر لهاملت، وتم الاستيلاء على الملكة الظل، التي تتحاشى – كأنثى سليبة الإرادة – المتاعب والمشكلات، ولا تسمح لنفسها إلا بصورة جد استثنائية أن يكون لها رأي شخصي في المسرحية. إن هذا التحول الاجتماعي، ليس في نظره سوى مجرد شهوة بهيمية أو انجذاب جنسي، كما أن كلوديوس الملك، ليس شيئاً آخر إلا إمكانية تحول ملك غير شرعي إلى وحش كاسر، منذ أن اغتال أخاه وظفر بمليكته المأخوذة، إلى أن أصبح ذلك الحاكم الدموي الذي يهاجم هاملت، على الرغم من أنه الوريث الشرعي.

لقد أوضح الناقد الإنجليزي جون وين (1925-1994)، هذه الفكرة جيداً في كتابه "العالم الحي لشكسبير"، حين قال: "..شكسبير كاتب سياسي إلى أبعد الحدود [...] وكان يعلم أن سعادة العامة، تكمن إلى حد كبير في مسألة من لديه السلطة في القمة"[80]. وعزا البعض لهذا السبب، كون موضوعات شكسبير "..غالباً ما تدور حول قضايا القوة والسياسة، بل إن كتاباته ذات ميول سياسية مؤكدة"[81]. وحينما تقصينا الدراسات التي تناولت نشأة المسرح الإليزابيثي، وجدنا أن كتابات سيد المسرح الإنجليزي توفر فرصة لفحص وجهات النظر الثقافية في أثناء فترة حكم الملكة إليزابيث[82]، بصرف النظر عن المنظور الذي تتم دراسة شكسبير بموجبه.

ومع شروعنا في تحليل أهمية جيرترود، من حيث الكم أو الكيف، كشخصية درامية رئيسة أو ثانوية في النص، يمكن أن نحدد عبر الجزئية الرئيسة التي اجتزأناها

مـن حبكـة النص، قصـد شكسـبير في مسرحيته، بأنـه تقديم ملكـة هي جيرتـرود، من قوم مُترفـين، تلعـب دور امـرأة مُسـنة مُنعمـة وخليعـة، وعـلى الرغـم مـن أن الملكة هـذه، تعدُّ أهـدأ شـخصيات العمـل، ولا تَظهر كثـيراً على المرزح كشـخصية تطبعها الجـرأة، فإن أهمية الـدور الـذي تلعبـه ينبثـق – برأينا – مـن مسـألتين محوريتين، أولاهما اسـتفزاز الشـخصية المركزيـة سـعياً لتطويـر "مأسـاة الانتقـام"[83]، وثانيتهـما، وهـي الأهـم، تأكيد شكسـبير – بإشـارة ممتعضـة – أهميـة ألا تنخـرط الملكـة، في علاقـة جسـدية تمثـل دنسـاً رمزيـاً للأمة، بقـدر مـا تسـعى إلى صنع الفضيلـة. تلك كانـت المحاولة الواعيـة التي ربطـت بنفاذ وعمق بـين الكتابـة وفق الـتراث الإنجليـزي، وبين حمايـة إنجلـترا، وأعطت للوجـود الإنجليزي التلاحـم والكثافـة في الزمـان والمـكان؛ فالملكـة لا تنتمـي ماريولوجيـاً[84] Mariology إلى طبقـة الثـراء والسـلطة والوجاهـة وبحبوحـة العيـش فحسـب، وإنـما هـي الحاكـم الأعلى لكنيسـة إنجلـترا ورئيسـتها، وتحمـل ألقابـاً لاهوتيـة مجيـدة – بحكـم سـياقها الديني المُقـدس – مثـل "حاميـة الإيـمان" و"حاميـة العقيـدة"[85]؛ بـما يجعـل مـا اقترفتـه جيرتـرود مسـتحيلاً وشـبيهاً بالقتـل، وأحيانـاً أسـوأ، بـل يـبرر شراسـة هاملـت ودمويتـه، التـي أفضـت، تحـت وطـأة الخيبـة الواسـعة، إلى تدمير وانهيـار لكل ما بناه الأسـلاف مـن مُلك، عـبر "الفنـاء" الشـامل للجميع.

لقد اكتسب جسد جيرترود الحسي وزناً بلغ حد التناحر على غنيمة؛ واستلزم وصول كلوديوس إلى ما يصبو إليه، خوض غمار صراعات غير منتهية؛ لذا يصف كلوديوس اعتلاء السلطة، بلهجة اعترافِ مراوغٍ، بعد أن بذلت جيرترود جسدها لمن هو غير جدير ولا يستأهل، بـ "الحرب": "لذلك أختنا في وقت ما، الآن ملكتنا، المفصل الإمبراطوري لهذه الدولة الشبيهة بـالحرب، أليس كذلك؟"[86]. وتأسيساً على تفاعل ظلال الكلمات الذي يفتح الباب أمام متوالية من الأفكار، يمكن القول: إن مصير إنجلترا، لا يعتمد على استئناف النشاط الجنسي للملكة فحسب، وإنما على ما يدعم حسن اختيارها أيضاً، فالمكون الرمزي للسيادة، والماثل في الجسد المادي للملكة، أنتج حالة من القلق داخل الثقافة الإليزابيثية، وعلى جيرترود – تبعاً لمجموعة الأفكار التي ما فتئت تدور في رأس شكسبير – إقامة علاقة

حب عفيفة مع المجتمع، تكون فيها الأنثى جمالاً ناسكاً لا يُمكن المساس به. تلك هي الوسيلة الوحيدة كي ننقذ النظام، ونواصل العيش، ونتكيف دون صعوبة مع أي وضع مهما بلغت صعوبته، وننقذ المجتمع في نهاية المطاف من "الفناء".

إن ما يترتب على اتحاد الملكة بالملك، من آثار الانصياع الجسدي، ليُشكل حتماً قلقاً كبيراً، ويستجلب معنى ضرورة ألا تكون لدى جيرترود عواطف جامحة، وأن تقضي العُمر بتولاً، وإن اكتسى دورها في الحياة جسداً أنثوياً. وإذا كانت جيرترود قد تركت نفسها تنساق مع كلوديوس، وتعير جسدها له تكيفاً مع الواقع، أو لأنها امرأة ضعيفة لا تعرف أن تقول كلمة لا، فإن هذا التكيف هو – تحديداً – الذي سيعرضها ومملكتها لخطر الهلاك. وهكذا، إذن، يلتقط أستاذ الأدب المقارن ليونارد تينينهاوس المركزية الموضوعية لجسد جيرترود ليقول: "إن معضلة المسرحية تنشأ من المعنى والتصرف في جسد جيرترود"[87]. ويعلق أيضاً: " تعتمد صحة الدولة في مسرحية هاملت الإليزابيثية، على حالة الجسد"[88]. وتبعاً لهذا الفهم، فإن على الملكتين الاثنتين – إليزابيث الحقيقية وجيرترود الافتراضية على حد سواء – تحمل ثقل السيادة بمفردهما، وأن تظلا عزباوين لضمان سلامة بلديهما، وإلا أعلن الموت النفير.

وهكذا، إذن، فقبل أن أمضي لأسوق كلمة أخيرة في موضوعة الجندر، أُحب أن أتوقف بشكل ختامي عند بعض النقاط التي تبدت في أثناء هذه المرحلة: الأولى إيماء شكسبير – من طرف خفي – إلى رسم متعصب للنساء؛ إذ تبرز في كتابته، تارة خصائص نسوة فاسدات رديئات مذعنات، وتارة أخرى بسيطات ضعيفات العقل والتفكير، صاحبات قلب رهيف، يسهل تضليلهن واستغلالهن، لا يهمهن من أمر هذا العالم سوى الاستماع لنداء الشهوات، وذلك بالمقارنة مع ذكور نبلاء أخيار أبطال، لاسيما في إطار "هاملت" و"ماكبث"؛ ولا غرو أن هذه الصورة الجائرة، تعد تصويراً متحزباً في أثناء "مرحلة النضج الفائضة بالجودة"، سهل خلق صورة نمطية أدنى للمرأة، بوصفها فريسة أو غنيمة متورطة، أو أضحية مأخوذة بالعنف أو القوة، لالتهامها بشكل مروع على يد شخصيات عالية الافتراس.

والثانية تتعلق بمساحة أدوار الإناث الملائمة لمشكلات البيئة الإليزابيثية، وإسناد الأدوار المسرحية إلى كل منهن، في وضع لا ييسر لهن واقعياً أي توازن: إن تحليل النص الذي

بين أيدينا يمكننا من رؤية سيادة الرجل مقابل انقياد المرأة، وعقلانية الرجل في مواجهة رومانسية المرأة، بيان ذلك ظهور امرأتين رئيسيتين فحسب في "هاملت"، تصوران قدراً كبيراً من الصمت، والضعف المتدفق من التكوين الطبيعي والمخالطة الوجدانية المرهفة للأنثى، مقابل جحافل الرجال الواعين لقدرهم الطبقي. هنا يبدو ضرورياً القول: إن اختيار عدد أقل من الشخصيات النسائية مقارنة بالشخصيات الذكورية، يأتي – برأينا المتواضع – انسياقاً وراء رغبة الكاتب في تنضيد الحياة، بالشكل الذي يجعل تأثير الشخصية الأنثوية ضئيلاً، ويحافظ على المسافة الطبقية الوهمية بين الجنسين، وهو ما نحسبه مقصوداً – من الأساس – في أعمال "الفترة الثالثة" المشحونة بعوامل الانتقام والثأر والقتال.

هكذا كتب شكسبير من باب المغالاة في ممارسة حق الكاتب في ترجيح دلالة دون أخرى، وإغفال أن التشبث بخرافة المعنى الواحد، عملية فيها من الخطب الجسيم، إلى حد إمكانية تجاهل المتلقي لوجود الشخصية الأنثوية أو نسيان أثرها مع إسدال الستار. إن الاختلافات الجسدية والعقلية التي تقسم الرجل الفارس الذي ما استل سيفاً يوماً إلا وعاد يقطر دماً، الباحث في كل زاوية عن مكسب، وتلك المرأة التي يعتريها دوماً القلق وبشكل مخيب، تلك الأنثى المُلحة على الحُب، نموذج الإنسان المُسرف بالعاطفة، الهش المحروم من أي أرض ثابتة، أمام ذلك الإسمنتي القلب، البارد العقل، هي وضعية مُقلقة ومدانة من باب غائية الأدب، لكن شكسبير يلاحظ، لربما، وبنفاذ بصيرة، أنها مع ذلك تشتمل في طياتها على بعض الإيجابيات الثقافية، أهمها تكريس الوضع الطبقي–الشوفيني القائم لمصلحة الجنس الذكوري – الأقوى بين الكائنات والأكثر فروسيةً – لا إقلاقه، أو التشكيك في شرعية حالته.

وليس قصدنا الاستطراد هنا في سرد أعمال شكسبير بوصفه مسرحياً يملك أهدافه، بقدر ما أحببنا التوقف عند إحدى المُطابقات التي تؤكد المضامين الثقافية الخاصة بقوامة الذكور، وأثرها على ظاهرة "الفناء" عند شكسبير على وجه الخصوص، وفي ذلك المجتمع الإليزابيثي على وجه العموم ، فلو عدنا إلى أعمال "مرحلة النضج الفائضة بالجودة" لوجدنا "هاملت" تفتح – بوصفها عملاً ذا بال ذكوري – الباب أمام متوالية من المتون الأبوية التي نافستها إلى هذا الصنيع، نذكر منها – في المجرى الرئيس – نص "عطيل" الخليق بالذكر، حيث الزوجة المسيحية الصامتة الصالحة،

القليلة الخروج من ستر المرأة، والتي لا تعرف شيئاً سوى البقاء خاضعة قولاً وعملاً - بتأن لا يصدق - لزوجها المغوار، المرتدي للبزة العسكرية، فيما تصطف على صدره صفوف الأوسمة والنياشين؛ لقد مثلت "هاملت" - في سياق مماثل - مخططاً خلفياً يجعلها تواطؤ وتقارب بين شكسبير والمتلقي الإليزابيثي، من خلال سياقات اجتماعية-سياسية Sociopolitical مختلفة.

أعلم تماماً أن بعض النقاد، قد يصفون التحليل الآنف بالميكانيكية، لكن المسرح الإنجليزي كان أسير طبقة حريرية راسخة تموله، وتحرض قابليته، وما كان يستطيع إلا أن يدافع عن وجودها الراشد، واستقرار الأرض تحت قصورها؛ لقد ارتاد كبراء القوم وقادتهم، وفي مقدمهم إيرل ساوثهامبتون الثالث، مسرح الجلوب، كثيراً، وكان راعياً سخياً لشكسبير، الذي أهداه اثنتين من قصائده الأطول، "فينوس وأدونيس" (1593) و"اغتصاب لوكريس" (1594)[89] وبالتوازي كانت الملكة مسنة ومريضة وقضت بقية عمرها بتولاً فلم تنجب، وستنتهي عائلتها معها بطريقة مأساوية، ويتحتم شعور بعض معاصري شكسبير، أن فترة ازدهار كبير في التاريخ الإنجليزي ستنتهي لحظة تُسجى في التابوت المُثقل بالأكاليل.

في غضون ذلك، لم تكن إليزابيث الأولى ملكة إنجلترا فقط؛ فقد كانت الحاكم الوحيد المتبقي، وانزلاقها إلى نهايتها يعني "فناء" السلطة؛ ومن ثم سقوط كل القوانين والشرائع؛ لذا كان المزاج - في خلال ذلك - مماثلاً في دنمارك "هاملت" أيضاً؛ فالوريث الضجر، يرغب في قتل عمه الملك الأرعن، حتى لو كان ثمن ذلك التخلص من نفسه؛ الأمر الذي سيترك مملكة الدنمارك - في انحراف سياسي شرس ودام - من دون وريث.

وما دمنا قد سقنا ما سبق، فسنفيد منه، بأن عملية تحول هاملت من متفجع يكوي العار أحشاءه، إلى مُقاتل دموي أنضجته الأحزان، ليست سوى ترديدات لفكرة واحدة ذات صفة أشمل مما نظن، يرومها شكسبير، بيان ذلك أنها تستغرق أكثر من ثلثي المسرحية، لدرجة أنها تتم في أربعة فصول متلاحقة من أصل خمسة، وهذه الفصول والمشاهد المتعاقبة هي بمنزلة دورة تدريبية شاقة ومُكثفة ومحفوفة بالأخطار، لِذَكَرٍ يُردد أن "لائي" مُصادرةٌ على يد أنثى افتقرت للوقار؛ نقول ذلك مؤكدين صحة ما توخينا تحليله، من أن لـ "هاملت"

جانبها الرمزي العام، وأنها كتبت بوعاء حبر كاتب مسرحي، مُلم ببنية السلطة في الأنظمة القائمة، وغير مستغرق بالأوهام الطوباوية، ويرنو – من هذا المنظور – إلى حماية المُلك، عبر نصّ لأحداثه المُركبة، جانب واقعي يرتبط بأحبولة وارفة الظلال، تقوم عليها حبكة المسرحية، على نحو ما يأتي:

أولاً: حدث ما كان في الحُسبان، حيث نُصب ملك اسكتلندا جيمس السادس ملكاً على إنجلترا، تحت كنية جيمس الأول في 24 مارس 1603، وخلف بذلك آخر ملوك آل تيودور في إنجلترا، إليزابيث الأولى، التي ماتت بلا وريث.

ثانياً: وحد الملك الجديد التيجان الاسكتلندية والإنجليزية، على الرغم من أن اسكتلندا وإنجلترا كانتا دولتين منفردتين على مستوى السيادة.

ثالثاً: واجهت إنجلترا صعوبات كبيرة وأزهقت أرواح ونفي كهنة تحت حكم جيمس الأول، عقب مؤامرة البارود Gunpowder Plot في عام 1605، ناهيك عن الصراعات المتكررة مع مجلس العموم الإنجليزي.

هذا هو بإيجاز وتكثيف بعض ما أراد شكسبير أن يقوله تاريخياً وسياسياً في "هاملت"، من قناة "الفناء" الحتمي للعباد والبلاد، ذلك النص الذي يعتبر مفصلاً رئيسياً في تجربته المسرحية، مُشكلاً ذروة سنام اتجاهه إلى المسرح المأساوي، وقد اختار له إطاراً مملكة الدنمارك.

ومن باب أن ناقد الأدب، مُجبر على إعمال فكره وخياله، وممارسة طائفة من الأفكار المُتناسلة، لقراءة الأعمال الأدبية قراءة جادة، فقد أوضحنا أن الملكية النسوية طرحت أسئلة مقلقة في بؤرتها من قبيل: هل كانت الملكة، مناسبة – كأنثى – لتمثيل رداء الأمة الإنجليزية العظيمة وتاجها؟ لقد أدى هذا الفهم المخوف على إنجلترا، إلى إقلاق غير محدد للوضع الإنجليزي القائم؛ ما دفع للتساؤل. أكانت إليزابيث توفر قاعدة حُكم مناسبة؟ أم أن للصولجان معياراً واحداً، هو مقاس الرجال؟ إلى غير ذلك، من معان تحط في المجرى الرئيس من جنسها الأدنى درجة، بمفهوم ذلك الوقت. وليس من المماراة في شيء أن نلاحظ أن شكسبير نفسه، لاك بقلمه طائفة من قبيل هذه الأسئلة، لإعادة العالم إلى هرميته التي يروم؛ إذ ما حُكم النسوة إلا قفزة في المجهول، أو فجوة زمنية، لا المملكة خلالها مملكة، ولا الحُكم حُكم.

لم تبرح أفعال النساء أن أدت إلى ذوي صلات الأرحام وشيوع البغضاء، وعدم الاستقرار، لاسيما ما يريقه اتحاد جيرترود كلوديوس من دماء، في غمرة النزاع على قوة التاج. وإنه لا يمكن للأنثى – بصفة قطعية – أن تكون قوية وداهية في ظل نظام ذكوري النزعة، يحمل تهميشاً وتسلطاً متجذراً على النساء. يقول إيميشن: "كان التقدم الاجتماعي خلال هذه الحقبة أشبه بالمستحيل للمرأة؛ لقد حُرمن من الوصول إلى الخطاب الأدبي، الذي هو أداة لغوية وفكرية أساسية للترويج الاجتماعي".[90] وتبعاً لهذا الفهم، لا تستطيع الملكة – سواء كانت إليزابيث أو جيرترود – أن تحافظ على نفوذها السياسي، إلا من خلال عدم الاعتراف بالجندر الذي تنتمي إليه؛ ويتأكد هذا الفهم، حينما تصدع إليزابيث الأولى وتجهر في خطاب واسع الدلالات، أمام قواتها التي ستواجه الأسطول البحري الإسباني في عام 1588: "أعلم أنني لا أملك سوى جسد ضعيف لامرأة ذاوية؛ لكني أملك قلب ملك وقدراته، وملك إنجلترا أيضاً"[91].

8- خاتمة

شغلت ثيمة "الفناء" مساحة مركزية في أعمال المسرح الإليزابيثي بصفة عامة، وأعمال وليم شكسبير بصفة خاصة، وتبدت هذه الظاهرة بصورة أوضح في الفترة الثالثة من أعمال شكسبير المعروفة باسم "مرحلة النضج الفائقة الجودة". وفي محاولة لتفسير هذا الانشغال الكبير بتلك الثيمة – التي يمكن اعتبارها ظاهرة مسرحية غلبت على أعمال شكسبير في تلك المرحلة – سعت هذه الدراسة إلى البحث عن المكونات الفكرية والعقائدية التي شكلت هذه الظاهرة، وذلك في ظل الظروف السياسية القائمة إبان فترة كتابة تلك الأعمال.

ومن أجل التوصل لنتائج تحمل القدر الكافي من الموضوعية، اختارت الدراسة نموذجاً دالاً تسيطر فيه ثيمة "الفناء" على أحداث المسرحية، مسرحية "هاملت" القادرة على الإيجاز بـ "فناء" تسع من أصل إحدى عشرة شخصية مركزية، لا يحيا في رحابها إلا الشخصيات الدرامية التي ليست لها وظيفة مهمة في تطوير الحبكة؛ لاسيما أن النص ينهض بأكمله على مشهد دموي مروع، تربطه بالدماء وشائج قرب عميقة. فكانت "هاملت" من هنا، النموذج التطبيقي المسرحي الأشمل والأقدر على اختزال معاني "الفناء".

وفي محاولة التوقف عند اقتراب مفهوم "الفناء" من المعتقد الديني لشكسبير، نذهب إلى الرأي القائل باقتراب شكسبير من المذهب الكاثوليكي، وذلك وفقاً لسياقات واسعة فندتها هذه الدراسة؛ فعلى الرغم من أن عقيدة "المَطهر" الكاثوليكية لم ترد بشكل مباشر في "هاملت"، فإن شخصية الشبح تشير بوضوح إلى أنه قد عاد من "المَطهر"، فهو محكوم عليه بالسير ليلاً، والاحتراق نهاراً، إلى أن يتخلص من الذنوب التي اقترفها في حياته. ويتضح تأسيساً على ذلك، مدى انعكاس المعتقد الكاثوليكي على "هاملت"، متمثلاً في عقيدة "المَطهر" التي تشير إلى وجود مكان ثالث – لا هو السماء ولا هو الأرض – تذهب إليه أرواح الموتى الذين لم يتطهروا في حياتهم الدنيا تطهراً كاملاً، وعلى الأحياء تقديم العون لأرواحهم؛ وتبعاً لهذا الفهم، نلحظ لربما استجابة شكسبير في مسرحيته إلى التوق الكاثوليكي الإنجليزي للتواصل مع الموتى، سعياً لمساعدتهم.

وحول الخلفية الفكرية وأثرها في صياغة ثيمة "الفناء"، وارتباطها بالظروف السياسية للمجتمع الإليزابيثي، استعرضت الدراسة الحالة الفكرية للعالم الإليزابيثي، الذي سادت فيه ثقافة ذكورية، آمنت بأن العالم سيكون أفضل إذا ما سيطر على مقاليد حكمه رجال أقوياء، بدلاً من نساء يتسمن بالرخاوة، وينعكس ذلك – على ما يبدو – في أعمال شكسبير، التي اكتست شخصياتها النسائية بقدرة محدودة على بناء الأحداث، إلى غير ذلك مما تردد حول أصداء استلاب المرأة، حتى رأى العديد من النقاد، أن الشوفينية (بالمفهوم الإنجليزي المتعصب للذكورة) ذات دور فعال في ملء مناطق الجندر عند شكسبير، فإذا حاولنا التدليل على ذلك من خلال النموذج التطبيقي للدراسة، وجدنا "هاملت" يقمع أمه قمعاً عقلياً بدعوى دنسها الجسدي، فانسياق "جيرترود" وراء نداء الشهوة، كان له أكبر الأثر في هذا "الفناء" الذي آلت إليه معظم شخوص المسرحية. وقد ارتبطت هذه المفاهيم الفكرية، بالواقع السياسي للعالم الإليزابيثي، وانعكست بدورها على أحداث المسرحية، ونهايتها المرتبطة بـ "الفناء"؛ فالأوضاع السياسية القلقة في دنمارك "هاملت"، لم تكن إلا تجسيداً للأوضاع المتأزمة في إنجلترا؛ حيث الملكة بلا وريث، ولم يكن واضحاً من سيرث تاجها عند موتها، خاصة أنها رفضت تسمية من يخلفها في العرش، وكمن خوف الشعب الإنجليزي من زواج الملكة، في أن زواج الملكة من أجنبي ليس له سوى احتمالين: اختطاف

السلطة من قِبل زوج أجنبي يجلب معه تبعية الدولة لأسرة خارجية، أو ارتهان القرار الملكي بزوج يستلب الملكة الأنثى، وقد ألفينا الوقائع السياسية السابقة لتولي الملكة إليزابيث، تبرر هذه المخاوف. وانطلاقاً من هذه النتائج العامة، يمكننا – من هنا – فهم موقف "هاملت" من زواج أمه، الذي اعتبره زواجاً مدنساً، لتحريم زواج الأخ من أرملة أخيه، ومآل هذا الزواج إلى "فناء" شخصيات المسرحية، بل "فناء" المملكة بأسرها. عكس شكسبير في مسرحيته، مخاوف مجتمعه، على خلفية فكرية خاصة بقوامة الذكور، وخلفية سياسية لمجتمع تحكمه امرأة، تثور حولها الشكوك، لتعكس "هاملت" صورة جلية، لتحولات مجتمع نسي شروطه فانزلق إلى نهايته الحتمية، المتوارية خلف حجاب "الفناء".

الهوامش والمراجع

(1) Halleck, Reuben Post: **Halleck's New English Literature**, New York: American Book Company, 1913, pp. 185-188.

(2) أورد د. محمد مصطفى بدوي تقسيماً متطابقاً، عند الناقد الشكسبيري إدوارد داودين Edward Dowden (1843 - 1913)، أطلق خلاله داودين اسم "الورشة" على إصدارات الفترة من (1590 - 1594). شكسبير، وليام: **مكبث**، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2001، ص35.

(3) Halleck's New English Literature, pp. 185-188.

(4) يشير د. بدوي إلى التقسيم نفسه، وفق الناقد إدوارد داودين، الذي أطلق اسم "في الدنيا" على إصدارات الفترة من (1595 - 1599). مكبث، ص35.

(5) شكسبير، ويليام: **عطيل**، ترجمة: خليل مطران، القاهرة: هنداوي للتعليم والثقافة، 2021، ص8.

(6) Halleck's New English Literature, pp. 185-188.

(7) Shakespeare, William: **The Poems: Venus and Adonis, The Rape of Lucrece, The Phoenix and the Turtle, The Passionate Pilgrim** (The New Cambridge Shakespeare) Editor: John Ro, 2nd revised ed., Cambridge: Cambridge University Press, 2006, p. 21.

(8) ارتاد إيرل ساوثهامبتون مسرح الجلوب The Globe Theatre كثيراً، وكان راعياً سخياً للمؤلفين المسرحيين، وفي مقدمهم ويليام شكسبير وجون فلوريو John Florio وتوماس ناش Thomas Nash، وأهدى شكسبير ساوثهامبتون اثنتين من أطول قصائده، "فينوس وأدونيس" 'Venus and Adonis' (1593) و "اغتصاب لوكريس" 'The Rape of Lucrece' (1594).

(9) Halleck's New English Literature, p. 125.

(10) Halleck's New English Literature, pp. 185-188.

(11) Halleck's New English Literature, pp. 185-188.

(12) إلياس، ماري وقصاب، حنان: **المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض**، بيروت: مكتبة لبنان ناشرون، 1997، ص385 - 386.

(13) Shakespeare, William: **Hamlet**. The Arden Shakespeare, 3rd Series by Ann Thompson, Neil Taylor; Published By: AEDEAN: Asociación española de estudios anglo-americanos, Review by: Jesús Tronch PérezVol. 30, No. 1, Junio 2008, pp. 149-157.

(14) يجدر الذكر، أن الاقتراب المتأني من مسرحيات الفترة الرابعة والأخيرة (1608-1612)، يُوضح أنها اتسمت بالعذوبة والهدوء، المُستدعي لعدد أقل من استجابات النقاد والقراء والمُخرجين؛ بوصفها تركت ضراوة عطيل وماكبث وهاملت من ورائها، وانسلكت في خانة الشاعرية التي تبتغي الالتفات إلى دلالات جديدة لم تلتفت إليها من قبل؛ ومن الطريف أن نشير أيضاً – على هدي الملاحظة النقدية السالفة – إلى أن موت والدة شكسبير في عام 1608، دفع بعض النقاد للتفكير بأن موتها، كان ذا أثر قوي في انصراف شكسبير إلى الكتابة بعيون المعايشة الوجدانية، وتوجيه أفقه نحو حنان الأم ومشاعرها الجياشة، فألفيناه يكتب أرقّ مسرحياته، من قبيل سيمبلين Cymbeline، وحكاية الشتاء The Winter's Tale، والعاصفة The Tempest. ويجدر الذكر، أن د. محمد مصطفى بدوي أورد تقسيماً متطابقاً بحسب الناقد الشكسبيري إدوارد داودين، أطلق خلاله داودين اسم "على الأعالي" على إصدارات الفترة من (1608 - 1612)، أما هيلك فيُصنف مراحل الكتابة عند شكسبير إلى أربع فترات، كما أسلفنا؛ وذلك اعتماداً على جودة ونضج الكتابة والتوصيف، كما يلي: الفترة المبكرة Early Period، والفترة المتوازنة Balanced Period، والفترة الفائضة The Overflowing Period، والفترة النهائية The Final Period.

(15) سراج الدين، إسماعيل: **حداثة شكسبير**، القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2002، ص14.

(16) Knight, G. Wilson: **The Wheel of Fire**, 2d Edition, London: Methuen, 1964, p. 14.

(17) Shostakovich, Dmitri: **Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich**, edited by Solomon Volkow, translated by Antonina W. Bouis, London: Faber, 1981, p. 84.

(18) صليحة، نهاد: **شكسبيريات**، الإسكندرية: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2005، ص126.

(19) حداثة شكسبير، ص24.

(20) حداثة شكسبير، ص24.

(21) شكسبير، وليام: **مأساة عطيل**، ترجمة: محمد مصطفى بدوي، القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2004، ص8.

(22) شكسبير، ويليام: **العبرة بالخواتيم**، ترجمة: عباس حافظ، القاهرة: هنداوي للتعليم والثقافة، 2021، ص11.

(23) عن بفينجتون، ديفيد: **شكسبير**، ترجمة: عبد المقصود عبد الكريم، القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2010، ص118.

(24) مأساة عطيل، ص8.

(25) بتصرف عن شكسبير، ويليام: **عطيل**، ترجمة: خليل مطران، القاهرة: هنداوي للتعليم والثقافة، 2021، ص8.

(26) حمادة، إبراهيم: **معجم المصطلحات الدرامية**، ط2، القاهرة: دار المعارف، 1985، "المُحاكاة" ص202، "البطل المأساوي" ص64، "الخطأ المأساوي" ص109، "الشفقة" ص159، "الخوف" ص110، "التطهير" ص72.

(27) Boas, Ralph P. and Hahna, Barbara M.: **The Age of Shakespeare, Social Backgrounds of English Literature,** Boston: Little, Brown and Co., 1931, p. 93.

(28) Delaney, John P.: **Dictionary of Saints,** 2nd ed., New York - Garden City, Doubleday, 1980, pp. 67-68.

(29) الديانتان الرئيسيتان في إنجلترا الإليزابيثية هما: الكاثوليكية/ الرومانية والبروتستانتية/ الأنغليكانية، وكانت القناعات الدينية والمعتقدات العقائدية شديدة الاختلاف بينهما؛ مما تسبب في إراقة دماء العديد من أتباعهما إعداماً.

(30) Kastan, David Scott: **A Will to Believe: Shakespeare and Religion,** Oxford: Oxford University Press, 2014, p. 15.

(31) Green, Donald, **Samuel Johnson (Twayne's English Authors Series),** Updated Edition, Boston: Twayne Publishers, 1989. p. 142.

(32) Greenblatt, Stephen: **Hamlet in Purgatory**, Princeton: Princeton University Press, 2001.

(33) حدث ذلك، لدى تنصر ملك كينت إيثيلبيرت Æthelberht of Kent (550 - 616) على يد البعثة الغريغورية Gregorian or Augustinian mission في عام 596 للميلاد.

(34) Dictionary of Saints, pp. 67-68.

(35) بسبب رفض البابا كليمنت السابع Pope Clement VII (1478 - 1534) الموافقة على فسخ زواجه من كاثرين أراغون Catherine of Aragon (1485-1536)، والمصادقة على عقد قرانه بالملكة الجديدة آن بولين Anne Boleyn (1501–1536). كان الزواج مدفوعاً بضرورات سياسية، وفي مقدمها أن يكون للملك وريث ذكر.

(36) Ferm, Vergilius: **Pictorial History of Protestantism**, New York: Philosophical Library Inc, 1957, p. 114.

(37) De Groot, John Henry: **The Shakespeares and "the Old Faith"**, New Hope: Real-View Books, 1995. Asquith, Clare: **The Hidden Beliefs and Coded Politics of William Shakespeare,** New York: Public Affairs, 2005.

(38) هو ذلك العهد المسمى أيضاً بالثورة البروتستانتية للإصلاح، وكلها مسميات أطلقت في أوروبا على حركة الإصلاح البروتستانتية المسيحية التي أنشئت كفرع من فروع المسيحية المعاصرة، وقادها الفيلسوف الألماني مارتن لوثر Martin Luther (1466- 1536)، والمصلح الديني الفرنسي جان كالفن Jean Calvin (1509-1564).

(39) H., Mutschmann, and K., Wentersdorf: **Shakespeare and Catholicism**, New York: Sheed and Ward, 195, p. 401.

(40) Turner, Robbin: "Former Archbishop turns tables on William Shakespeare", **Anglican Journal**, national newspaper of the Anglican Church of Canada, 29 July 2016. Retrieved in 12 September 2021, from (https://anglicanjournal.com/former-archbishop-turns-tables-on-william-shakespeare/).

(41) شكسبير، ويليام: **هاملت**، ترجمة: عبد القادر القط، الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، سبتمبر 1971، ص85.

(42) See by Compilers: **The Book of Common Prayer,** article XXII "Purgatory", USA, 1928, p. 212.

(43) Webster, Noah: **Merriam-Webster's Collegiate Dictionary:** Eleventh Edition, Springfield Massachusetts: Merriam-Webster, Inc., 2004, p. 1010.

(44) Paul II, Pope John: The Catechism of the Catholic Church (Latin: Catechismus Catholicae Ecclesiae; commonly called the Catechism or the CCC), [CCC. 1030].

(45) The Book of Common Prayer, p. 212.

(46) Clegg, Cyndia Susan: **Press Censorship in Elizabethan England,** Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 3.

(47) شكسبير، ويليام: **ريتشارد الثاني**، ترجمة: محمد عناني، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص32.

(48) تم إنشاء مجموعات دائمة من الممثلين تحت رعاية النبلاء الأثرياء، وفي مقدمهم فرقة "رجال الملكة إليزابيث" Queen Elizabeth's Men ، التي تم إنشاؤها في عام 1583.

(49) Chedgzoy, Kate: **Shakespeare, Feminism, and Gender: Contemporary Critical Essays,** New York: Palgrave, 2001.

(50) Emmison, F. G.: **Elizabethan Life: Home, Work & Land,** Chelmsford: Essex County Council, 1976, p. 36.

(51) Elizabethan Life: Home, Work & Land, p. 45.

(52) على سبيل المثال لا الحصر، توجد شخصية نسائية واحدة هي ميراندا، في مسرحية "العاصفة"، ويمكن ملاحظة عدد قليل من النساء في "روميو وجوليت"، من بينهن جولييت، والأم، والممرضة.

(53) Duthie G.I.: **Shakespeare**, London: Hutchinson & Co., 1966, p. 147.

(54) كتبت بين عامي 1593 و1594.

(55) Shakespeare, p. 147.

(56) شكسبير، وليام: **ترويض النمرة**، ترجمة: إبراهيم رمزي، بيروت: دار القلم للطباعة والنشر والتوزيع، 2015، ص98.

(57) Haigh, Christopher: **Elizabeth I**, 2nd ed., Harlow: Longman Pearson, 2000, pp. 22-23. Note: "Queen Elizabeth's Decline" (Historical Context Essay) Featured on The Spark - by Sam Yagan, Max Krohn, Chris Coyne, and Eli Bolotin in 1999.

(58) Elizabeth I, pp. 22-23. Note: "Queen Elizabeth's Decline".

(59) يحيل هذا أيضاً إلى سفر لاويين في العهد القديم: "إذا أخذ الرجل امرأة أخيه فهو نجس. قد كشف عورة أخيه. سيكونون بلا أطفال ". (الإنجيل، سفر لاويين 20:21)

(60) Levin, Carole: **The Heart and Stomach of a King**, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1994, p. 68.

(61) هاملت، ص85.

(62) هاملت، ص87.

(63) Frye, Susan: **Elizabeth I: The Competition for Representation**, New York: Oxford University Press, 1993, p. 24.

(64) تبنت إليزابيث الأولى لنفسها لقباً فريداً، لم نتبين له أي أثر بمرسوم ملكي آخر، وهو "الملكة العذراء" Virgin Queen، لتجمع بذلك ما بين فضائل النقاء الجنسي، وسمات السيادة الملكية؛ مما أدى إلى تعزيز السلطة الأخلاقية والشرعية لحكمها، باعتبارها خليفة السماء في الأرض.

(65) Allen, Cardinal William: **An Admonition to the Nobility and People of England and Ireland**, UK: Duncan & Co, 1588.

(66) The Heart and Stomach of a King, p. 81.

(67) The Heart and Stomach of a King, p. 81.

(68) The Heart and Stomach of a King, p. 81.

(69) The Heart and Stomach of a King, p. 81.

(70) Greaves, Richard L.: **Elizabeth I, Queen of England**, From Neale, John Ernest: "Marriage and Political Considerations", Lexington: D.C. Heath and Company, 1974, p. 80.

(71) Elizabeth I, p. 24.

(72) Waller, Maureen: **Sovereign Ladies: The Six Reigning Queens of England New**, York: St. Martin's Press, 2006. See also Whitelock, Anna: **Mary Tudor: England's First Queen**, London: Bloomsbury, 2009.

(73) Sovereign Ladies: The Six Reigning Queens of England New, pp. 84-85, also, Mary Tudor: England's First Queen, pp. 202, 227.

(74) بموجب القانون العام الإنجليزي، واسمه "Jure Uxoris"، أصبحت الممتلكات والألقاب التي تخص المرأة ملكاً لزوجها عند الزواج، وكان يخُشى أن يرث زوج الملكة، مُلك إنجلترا في الواقع والاسم.

(75) حدث ذلك في يناير 1554.

(76) على الرغم من ادعاء البراءة، سجنت إليزابيث الأولى في برج لندن لمدة شهرين، ووضعت لاحقاً قيد الإقامة الجبرية، في قصر وودستوك Woodstock Palace.

(77) Elizabeth I, Queen of England, p. 80.

(78) Porter, Linda: **Mary Tudor: The First Queen**, London: Little, Brown, 2007, also, Tittler, Robert: The Reign of Mary I, London & New York: Longman, 1991.

(79) Elizabeth I, Queen of England, p. 80.

(80) Wain, John: **The Living World of Shakespeare: A Playgoer's Guide**, London: Macmillan, 1965, p. 23.

(81) Tennenhouse, Leonard: **Power on Display: The Politics of Shakespeare's Genres**, New York: Methuen, 1986, p. 1.

(82) Bradd Shore, Shakespeare and Social Theory (Milton Park: Routledge, 2021).

(83) Macdougall, Norman: **James IV (Stewart Dynasty in Scotland)**, East Linton: Tuckwell Press, 1997, p. 22.

(84) العلوم المريميّة؛ وهي الدراسات اللاهوتيّة التي تتصل بالسيدة مريم العذراء.

(85) هاملت، ص85.

(86) Power on Display: The Politics of Shakespeare's Genres, p. 112.

(87) Power on Display: The Politics of Shakespeare's Genres, p. 114.

(88) Shakespeare, William: **The Poems: Venus and Adonis, The Rape of Lucrece, The Phoenix and the Turtle, The Passionate Pilgrim**, The New Cambridge Shakespeare, John Roe (Editor), (2nd revised ed.), Cambridge: Cambridge University Press, 2006, p. 21.

(89) Elizabethan Life: Home, Work & Land, p. 36.

(90) McIntire, Suzanne & Burns, William E.: **Speeches in World History**, New York: Infobase Publishing, December 1, 2008, p. 135.

(91) Speeches in World History, p. 135.

المراجع بالحروف اللاتينية

References In Roman Script

(1) ʿn bfīnğtūn, dīfīd: šksbīr, trğmẗ: ʿbd al-mqṣūd ʿbd al-krīm, al-qāhrẗ: al-mrkz al-qūmī lltrğmẗ, 2010, ṣ118.

(2) Bradley, A.S. (1980). Al-Trağydya al- šekspyrih.: Hanna Elyas. al-Muʾsasah al-Masrya al- ʿamah lltʾlyf w al-Tarğamah w al-Tiʿah w al-Našr. al-Qahira.

(3) ilīās, mārī ūqṣāb, ḥnān: al-mʿğm al-msrḥī mfāhīm ūmṣṭlḥāt al-msrḥ ūfnūn al-ʿrḍ, bīrūt: mktbẗ lbnān nāšrūn, 1997, ṣ385 - 386.

(4) ḥamāda, Ibrāhym (1985). Muʿğam al-Muṣṭalaḥat al-Drāmyah. Dar al-Mʿāryf . al-Qahira.

(5) šksbīr, wylīām: hāmlt, trğmẗ: ʿbd al-qādr al-qṭ, al-kwyt: al-mğls al-ūṭnī llṯqāfẗ wālfnūn wālʾādāb, sbtmbr 1971, ṣ85.

(6) ṣlīḥẗ, nhād: šksbīrīāt, al-iskndrīẗ: al-hīʾiẗ al-mṣrīẗ al-ʿāmẗ llktāb, 2005, ṣ126.

(7) srāğ al-dīn, ismāʿīl: ḥdāṯẗ šksbīr, al-qāhrẗ: al-mğls al-ʾaʿli llṯqāfẗ, 2002, ṣ14.