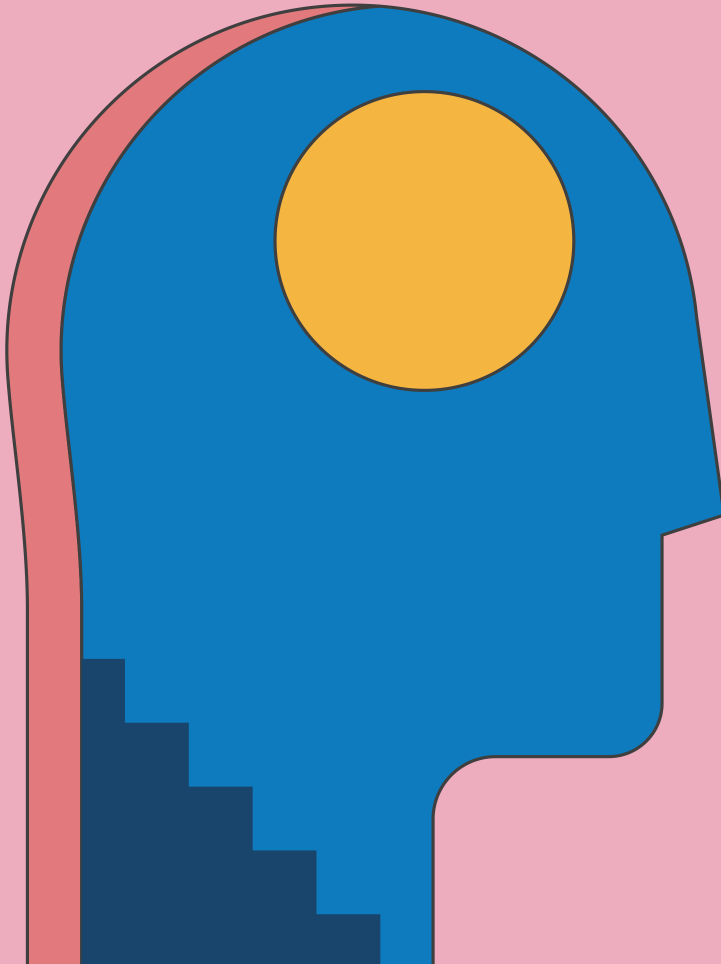


هارولد بلوم

# شيكسبير

ابتكار الشخصية الإنسانية

ترجمة محمد عناني





# شيكسبير

ابتكار الشخصية الإنسانية

تأليف

هارولد بلوم

ترجمة

محمد عناني



Shakespeare

Harold Bloom

شيكسبير

هارولد بلوم

الناشر مؤسسة هنداوي

المشهرة برقم ١٠٥٨٥٩٧٠ بتاريخ ٢٦ / ١ / ٢٠١٧

يورك هاوس، شبيت ستريت، وندسور، SL4 1DD، المملكة المتحدة

تليفون: ١٧٥٣ ٨٣٢٥٢٢ (٠) ٤٤ +

البريد الإلكتروني: hindawi@hindawi.org

الموقع الإلكتروني: https://www.hindawi.org

إنَّ مؤسسة هنداوي غير مسئولة عن آراء المؤلف وأفكاره، وإنما يعبر الكتاب عن آراء مؤلفه.

تصميم الغلاف: ولاء الشاهد

الترقيم الدولي: ٩٧٨ ١ ٥٢٧٣ ٣٦٤٩ ٠

صدر أصل هذا الكتاب باللغة الإنجليزية عام ١٩٩٨.

صدرت هذه الترجمة عام ٢٠٢١.

صدرت هذه النسخة عن مؤسسة هنداوي عام ٢٠٢٤.

جميع حقوق النشر الخاصة بتصميم هذا الكتاب وتصميم الغلاف محفوظة لمؤسسة هنداوي.

جميع حقوق النشر الخاصة بنص العمل الأصلي محفوظة للسيد الدكتور محمد عناني.

## المحتويات

٩	تقديم
١١	إهداء
١٥	شكر وتقدير
١٧	التسلسل الزمني
٢١	تصدير المترجم
٢٣	إلى القارئ
٢٧	عالمية شيكسبير
٤٧	<b>الباب الأول: الكوميديات المبكرة</b>
٤٩	١- كوميديا الأخطاء
٥٩	٢- ترويض الشرسة
٦٩	٣- سيّدان من فيرونا
٧٥	<b>الباب الثاني: المسرحيات التاريخية الأولى</b>
٧٧	٤- هنري السادس
٨٩	٥- الملك جون
١٠٥	٦- ريتشارد الثالث
١١٧	<b>الباب الثالث: تراجيديات اكتساب الصنعة</b>
١١٩	٧- تايتوس أندرونيكوس
١٣١	٨- روميو وجوليت

١٥١ ٩- يوليوس قيصر

١٦٩ الباب الرابع: الكوميديات الرفيعة

١٧١ ١٠- خاب سعي العشاق

٢٠٣ ١١- حلم ليلة صيف

٢٣١ ١٢- تاجر البندقية

٢٥٥ ١٣- ضجة فارغة

٢٦٧ ١٤- كما تحب

٢٩٣ ١٥- الليلة الثانية عشرة

٣١٩ الباب الخامس: المسرحيات التاريخية الكبرى

٣٢١ ١٦- ريتشارد الثاني

٣٤٩ ١٧- هنري الرابع

٣٩٧ ١٨- زوجتان مرحتان من وندسور

٤٠١ ١٩- هنري الخامس

٤٠٩ الباب السادس: المسرحيات المشكل

٤١١ ٢٠- طرويلوس وكريسيدا

٤٣٣ ٢١- العبرة بالخاتمة

٤٤٩ ٢٢- رقة بدقة

٤٧٥ الباب السابع: التراجيديات العظمى

٤٧٧ ٢٣- هاملت

٥٣١ ٢٤- عطيل

٥٨٣ ٢٥- الملك لير

٦٢٧ ٢٦- مكبث

٦٦١ ٢٧- أنطونيوكليوباترا

٦٩٥ الباب الثامن: خاتمة تراجيدية

٦٩٧ ٢٨- كوريولانوس

٧٠٩	٢٩- تيمون الأثيني
٧٢٥	الباب التاسع: الرومانسيات المتأخرة
٧٢٧	٣٠- بيريكليس
٧٣٩	٣١- سيمبلين
٧٦٩	٣٢- حكاية الشتاء
٧٩٥	٣٣- العاصفة
٨٢١	٣٤- هنري الثامن
٨٣١	٣٥- النبيلان القريبان
٨٥٧	خاتمة
٨٨١	كلمة في النهاية





## تقديم

على نحوٍ ما أذكر في كتابي «فن الترجمة» — وما فَتَتْتُ أُرَدُّ ذلك في كُتُبِي التالية عن الترجمة — يُعد المترجم مُؤلفًا من الناحية اللغوية، ومن ثَمَّ من الناحية الفكرية؛ فالترجمة في جوهرها إعادة صَوْغٍ لفكرٍ مُؤلفٍ مُعين بألفاظٍ لغةٍ أخرى، وهو ما يعني أن المترجم يَسْتَوْعِب هذا الفكرَ حتى يُصْبِحَ جزءًا من جهاز تفكيره، وذلك في صورٍ تتفاوت من مُترجمٍ إلى آخر، فإذا أعاد صياغة هذا الفكر بلُغةٍ أخرى، وجدنا أنه يَتَوَسَّلُ بما سَمَّيْتُهُ جهازَ تفكيره، فيُصْبِحُ مُرتَبطًا بهذا الجهاز. وليس الجهاز لغويًّا فقط، بل هو فكريٌّ ولغويٌّ؛ فما اللغة إلا التجسيد للفكر، وهو تجسيدٌ محكوم بمفهوم المترجم للنص المصدَّر، ومن الطبيعي أن يتفاوت المفهوم وفقًا لخبرة المترجم فكريًّا ولغويًّا. وهكذا فحين يبدأ المترجم كتابة نصِّه المُترجم، فإنه يُصْبِحُ ثَمرةً لما كتبه المؤلِّف الأصلي إلى جانب مفهوم المترجم الذي يكتسي لغتُه الخاصة؛ ومن ثَمَّ يَتَلَوَّنُ إلى حدٍّ ما بفكره الخاص، بحيث يُصْبِحُ النص الجديد مزيجًا من النصِّ المصدَّر والكساء الفكري واللغوي للمُترجم، بمعنى أن النص المُترجم يُفصَح عن عملِ كاتبتين؛ الكاتب الأول (أي صاحب النص المصدَّر)، والكاتب الثاني (أي المترجم).

وإذا كان المترجم يكتسب أبعادَ المؤلِّف بوضوحٍ في ترجمة النصوص الأدبية، فهو يكتسب بعضَ تلك الأبعاد حين يُترجم النصوص العلمية، مهما اجتهد في ابتعاده عن فكره الخاص ولُغته الخاصة. وتتفاوت تلك الأبعاد بتفاوت حَظِّ المترجم من لغة العصر وفكره؛ فلكل عصرٍ لغتُه الشائعة، ولكل مجالٍ علميٍ لُغته الخاصة؛ ولذلك تتفاوت أيضًا أساليبُ المترجم ما بين عصرٍ وعصر، مِثْلما تتفاوت بين ترجمة النصوص الأدبية والعلمية.

وليس أدل على ذلك من مقارنة أسلوب الكاتب حين يُؤلِّف نصًّا أصليًّا، بأسلوبه حين يُترجم نصًّا لمؤلِّفٍ أجنبيٍّ؛ فالأسلوبان يتلاقيان على الورق مِثْلما يتلاقيان في الفكر.

فلكلُّ مؤلّف، سواءً كان مُترجِمًا أو أديبًا، طرائقُ أسلوبيةٌ يعرفها القارئُ حدّسًا، ويعرفها الدارس بالفحص والتمحيص؛ ولذلك تَقترن بعض النصوص الأدبية بأسماء مُترجميها مثلما تَقترن بأسماء الأديباء الذين كتبوها، ولقد تَوَسَّعتُ في عَرْض هذا القول في كُتبي عن الترجمة والمُقَدِّمات التي كتبْتُها لترجماتي الأدبية. وهكذا فقد يجد الكاتب أنه يقول قولًا مُستمدًّا من ترجمةٍ مُعيَّنة، وهو يَتَصَوَّر أنه قولٌ أصيلٌ ابتدعه كاتبُ النص المصدّر. فإذا شاع هذا القول في النصوص المكتوبة أصبح ينتمي إلى اللغة الهدف (أي لغة الترجمة) مثلما ينتمي إلى لغة الكاتب التي يُبدعها ويراها قائمةً في جهاز تفكيره. وكثيرًا ما تَتَسَرَّب بعض هذه الأقوال إلى اللغة الدارجة فتحلُّ محلَّ تعابيرٍ فصلى قديمة، مثل تعبير «على جثتي over my dead body» الذي دخل إلى العامية المصرية، بحيث حلَّ حلولًا كاملاً محلَّ التعبير الكلاسيكي «الموت دونه» (الوارد في شعر أبي فراس الحمداني)؛ وذلك لأن السامع يجد فيه معنىً مختلفًا لا ينقله التعبير الكلاسيكي الأصلي، وقد يُعدّل هذا التعبير بقوله «ولو متُّ دونه»، لكنه يجد أن العبارة الأجنبية أفصح وأصلح! وقد ينقل المترجم تعبيرًا أجنبيًا ويُشيعه، وبعد زمنٍ يتغير معناه، مثل «لَمَن تَدُقُّ الأجراس» for whom the bell tolls؛ فالأصل معناه أن الهلاك قريبٌ من سامعه (It tolls for thee)، حسبما ورد في شعر الشاعر «جون دَن»، ولكننا نجد التعبير الآن في الصحف بمعنى «أَن أَوَانُ الجد» (المستعار من خطبة الحجاج حين ولي العراق):

أَن أَوَانُ الجَدِّ فَاشْتَدِّي زَيْمٌ      قَد لَفَّهَا اللَّيْلُ بِسَوَاقِ حُطَمٍ  
لَيْسَ بِرَاعِي إِبِلٍ وَلَا عَنَمٍ      وَلَا بِجَزَارٍ عَلَى ظَهَرٍ وَضَمٍ

فانظر كيف أدَّت ترجمة الصورة الشعرية إلى تعبيرٍ عربيٍ يختلف معناه، ويحلُّ محلَّ التعبير القديم (زَيْم اسم الفرس، وحُطَم أي شديد البأس، ووضَم هي «القُرْمة» الخشبية التي يَقْطَع الجَزَار عليها اللَّحْم)، وأعتقد أن من يُقَارِن ترجماتي بما كتبته من شعر أو مسرح أو رواية سوف يكتشف أن العلاقة بين الترجمة والتأليف أوضح من أن تحتاج إلى الإسهاب.

محمد عناني

القاهرة، ٢٠٢١م

إهداء

إلى جين.



إن ما نجد له ألفاظاً شيءٌ مات فعلاً في قلوبنا،  
كلُّ فعلٍ للتَّكلم يتضمَّن دائماً نوعاً من الاحتقار.

نيتشه، شفق الأصنام

ما أكثرَ ما يتعارضُ قصدُ الإنسانِ معَ الأقدارِ؛  
ولذا يُحبَطُ دوماً ما دبَّرناه وِينهارةُ  
فالفكرُ لنا لِكِنَّا لا نملكُ تحقيقَ الأفكارِ.

ممثِّل دور الملك في هاملت  
(٢٠٨-٢٠٦ / ٢ / ٣)



## شكر وتقدير

ما دام من المحال أن توجد طبعةً نهائيةً لنصوص شيكسبير؛ فقد استخدمتُ طبعات متنوعة، وكنتُ أحياناً أعيد ترقين النص لنفسه من دون إشارةٍ إلى ذلك. وأنا أزكي بصفة عامة طبعةَ آردن، وإن كنتُ أحياناً أتبع طبعة ريفرسايد أو طبعةً أخرى، لكنني تجنبْتُ طبعة نيو أوكسفورد التي تسعى بعنادٍ وفي أحيان كثيرة إلى طباعة أسوأ صورةٍ للنص من الناحية الشعرية.

وكانت بعضُ مادة هذا الكتاب قد أُلقيت، في مسوّدات مبكّرة، في صورة محاضرات ماري فليكسنر في كلية برين مور، في أكتوبر ١٩٩٠م، ومحاضرات تانر في جامعة برنستون، في نوفمبر ١٩٩٥م.

وقد قرأ جون هولندر المخطوط الذي أعدته وأدخل فيه بعض التحسينات، مثلما فعلت المحررة المتفانية سيلينا شبيجيل. وأنا أحمل ديناً عظيماً لوكيليّ الأدبيين جيلن هارتلي ولين تشو، ولحررة الطباعة توني راتشيلي، وللمعاونين في البحث ميريانا كاليزيك، وجنيفر لوين، وجنجر جينز، وإريك بولز، وإليزابيث صمول، وأوكتافيو ديليو. وأود التعبير عن امتناني الدائم لمكتبات جامعة برنستون وأمناء هذه المكتبات.

هـ. ب

كلية تيموثي دوايت

جامعة ييل

أبريل ١٩٩٨م





## التسلسل الزمني

لا يزال ترتيب مسرحيات شيكسبير وَفْق التسلسل الزمني لكتابتها عملاً خلافياً، والتسلسل الزمني الحالي، وهو مؤقَّت بالضرورة، يتبع في جانبٍ منه ما وضعه الثقات من الباحثين بصورةٍ عامة، وقد أُدرِجَت حواشٍ موجزة لتبرير ما حدّسته.

كان تعميد شيكسبير يوم ٢٦ أبريل ١٥٦٤م في بلدة ستراتفورد-أبون-أيفون، وتوفي فيها يوم ٢٣ أبريل ١٦١٦م. ونحن نجهل الوقت الذي التحق فيه بعالم المسرح في لندن، وإن كنتُ أظنه أنه كان في وقت مبكر، في نحو عام ١٥٨٧م، ومن المحتمل أن شيكسبير عاد في عام ١٦١٠م ليعيش في ستراتفورد حتى وفاته. والواضح أن شيكسبير هجر عمله بالتأليف المسرحي في عام ١٦١٣م الذي كتب فيه مسرحية **القرىبان النبيلان** (بالاشتراك مع جون فلتشر).

وأما أهمُّ ما اختلف فيه مع معظم الدراسات الشيكسبيرية التقليدية فهو أنني أتبع ما يقول به بيتر ألكسندر في كتابه **مقدمة لشيكسبير** (١٩٦٤م) من نسبة النسخة المبكرة **لهاملت** (التي كُتبت في وقت ما بين ١٥٨٩م و١٥٩٣م) إلى شيكسبير نفسه لا إلى توماس كيد. كما اختلف مع الذين ينسبون مسرحية **إدوارد الثالث** (١٥٩٢-١٥٩٥م) إلى شيكسبير؛ إذ إنني لا أجد في هذه المسرحية شيئاً يُمثل المؤلف المسرحي الذي كتب **ريتشارد الثالث**.

هنري السادس (١) ١٥٨٩-١٥٩٠م

هنري السادس (٢) ١٥٩٠-١٥٩١م

هنري السادس (٣) ١٥٩٠-١٥٩١م

## شيكسبير

ريتشارد الثالث ١٥٩٢-١٥٩٣ م

السيدان من فيرونا ١٥٩٢-١٥٩٣ م

ومعظم الباحثين يقولون إنها كُتبت في عام ١٥٩٤ م، ولكنها أقلُّ امتيازًا من **كوميديا الأخطاء**، ويبدو لي أنها أولُّ كوميديا كتبها شيكسبير، ونصُّها لا يزال موجودًا.

هاملت (النسخة الأولى) ١٥٨٩-١٥٩٣ م

وقد أُضيفت هذه المسرحية إلى المسرحيات التي تُقدمها الفرقة التي أصبحت تُسمى فرقة لورد تشيمبرلين [أي كبيرُ أمناء القصر الملكي] عندما التحق بها شيكسبير في عام ١٥٩٤ م. وبدأت الفرقة في الوقت نفسه تُقدم مسرحيتي **تايتوس أندرونيكوس** و**ترويض الشرسة**، لكنها لم تُقدم أية مسرحية كتبها كيد.

فينوس وأدونيس ١٥٩٢-١٥٩٣ م

**كوميديا الأخطاء** ١٥٩٣ م

السونيتات ١٥٩٣-١٦٠٩ م

وربما تكون أولى السونيتات قد كُتبت في عام ١٥٨٩ م، ومعنى هذا أنها تغطي أكثرَ من عشرين سنة من حياة الشاعر، ولم تنتهِ إلا قبل رحيله إلى ستراتفورد، فيما يُشبه التقاعد، بعامٍ واحد.

اغتيال لوكريس ١٥٩٣-١٥٩٤ م

تايتوس أندرونيكوس ١٥٩٣-١٥٩٤ م

ترويض الشرسة ١٥٩٣-١٥٩٤ م

**خاب سعي العشاق** ١٥٩٤-١٥٩٥ م

والواقع أن انتقال شيكسبير من لغة الكوميديات المبكرة إلى لغة **خاب سعي العشاق** يُمثل طفرةً كبيرة بسبب الوليمة اللغوية الدسمة التي نجدها في هذه المسرحية، وهو ما يدفعني إلى أن أشكَّ في صحة هذا التاريخ المبكر، إلا إذا كان التنقيح الذي قام به للنصِّ

## التسلسل الزمني

تمهيداً لعرضه في القصر الملكي عام ١٥٩٧ م يعني أكثر مما نَعْنِيه عادةً بتعبير «التنقيح». ولا توجد نُسخ للمسرحية طُبعت قبل عام ١٥٩٨ م.

الملك جون ١٥٩٤-١٥٩٦ م

هذه تُمثّل لغزاً آخر من حيث تحديدُ تاريخ الكتابة؛ إذ يتَّسم جانبٌ كبير من النظم بأنه قديم مهجور بحيث يوحى بشيكسبير عام ١٥٨٩ م أو نحو ذلك. ومع ذلك فإن شخصية فوكونبريدج النُّغل أول شخصية عند شيكسبير ذات صوت خاص بها تماماً.

١٥٩٥ م	ريتشارد الثاني
١٥٩٥-١٥٩٦ م	روميو وجوليت
١٥٩٥-١٥٩٦ م	حلم ليلة صيف
١٥٩٦-١٥٩٧ م	تاجر البندقية
١٥٩٦-١٥٩٧ م	هنري الرابع (١)
١٥٩٧ م	زوجتان مرحتان من وندسور
١٥٩٨ م	هنري الرابع (٢)
١٥٩٨-١٥٩٩ م	ضجة فارغة
١٥٩٩ م	هنري الخامس
١٥٩٩ م	يوليوس قيصر
١٥٩٩ م	كما تحب
١٦٠٠-١٦٠١ م	هاملت
١٦٠١ م	العَنقاء والقُمرية
١٦٠١-١٦٠٢ م	الليلة الثانية عشرة
١٦٠٢-١٦٠٣ م	العبرة بالخاتمة
١٦٠٤ م	دَقّة بدقة
١٦٠٤ م	عطيل
١٦٠٥ م	الملك لير
١٦٠٦ م	مكبث
١٦٠٦ م	أنطونيوكليوباترا

## شيكسبير

١٦٠٧-١٦٠٨ م	كوربولانوس
١٦٠٧-١٦٠٨ م	تايمون الأثيني
١٦٠٧-١٦٠٨ م	بيريكليس
١٦٠٩-١٦١٠ م	سيمبلين
١٦١٠-١٦١١ م	حكاية الشتاء
١٦١١ م	العاصفة
١٦١٢ م	مَرثِيَّةُ جنائزية
١٦١٢-١٦١٣ م	هنري الثامن
١٦١٣ م	القريبان النبيلان

## تصدير المترجم

هذا كتابٌ نحتاجه في عصر المناهج العلمية البينية، الذي اختلفت فيه دراسةُ الأدب باعتباره نشاطاً إنسانياً يشارك الفنونَ البشرية الأخرى جَمَالِيّاً بقدرِ ما يُشارك العلوم الإنسانية منهجياً، وكان من آثار ذلك أن توارى الاهتمامُ بالذائقة الفنية أو كاد، في مقابل التركيز على الجوانب الفكرية التي لا يقتضي درسُها ذائقةً خاصة مهما تبلغ قوةً أو ضعفاً، فأصبحت المناهج التاريخية والسوسيولوجية والأيدولوجية غالباً على دراسة الأدب؛ محاكاةً لأتباع النظرية الفرنسية وحدها، وكانت النتيجة أننا أصبحنا نُهمل تنمية الذائقة من خلال الدراسة النصية واللُّغوية أساساً، ناظرين إلى «ما وراء النص»، وبذلك نشأ ما يكاد يصبح جيلاً كاملاً لا يكتثر للقيم الإنسانية الجمالية التي تجعل الأدب أدباً، بقدر ما يبحث في تاريخ النص أو أيديولوجياته، وعلى مرِّ السنين لم يعد أفرادُه قادرين على التمييز بين الغثِّ والسمين؛ فالعبرة لديهم بالأفكار ولو كانت في نصٍّ هزيل لا يرى فيه أصحابُ الذائقة الناضجة فناً رفيعاً، سواءً كان ذلك لضعفٍ في الرؤية الإنسانية للكاتب، أو لعدم نُضج أدواته الفنية، فغدونا نُفاجأ بمئاتٍ بل بالآلاف من صغار الكُتّاب الذين لم يُحكّموا لا الرؤية ولا الصنعة (خصوصاً من العالم الجديد) وندرسهم باعتبارهم أدباءً ناضجين، ولا عجب في هذا؛ فدارسو الآداب الأجنبية عندنا لم يتلقَّوا التدريب الكافي على قراءة النصوص وتحليلها وطرائق الحكم عليها فنياً، مكتفين بآراء النقاد الغربيين النظرية التي أَمَسُوا يردِّدونها كالبيغاوات.

ومردُّ حاجتنا إلى هذا الكتاب أنه يُشجعنا على أن ننظر في سببٍ من أسباب تفوق شاعر مسرحي مشهود له بالعمق، ألا وهو تصويره للإنسان من حيث هو كيانٌ حي كامل، لا مجرد «شخصية» ينقل إلينا الكاتبُ من خلالها نظرته للعالم أو فكره، مهما يكن أصيلاً، وهو منهجٌ يذكرنا بمنهج عالم النفس يونج الذي كان يرفض اعتبارَ أيٍّ «مريض»

نفسياً مجرد مريض، بل يُصر على اعتباره إنساناً أولاً وقبل كل شيء وتصوير الإنسان على نحو ما أصبحنا نعرفه في الأدب الحديث، الأجنبي والعربي، لا ينتمي ببساطة كما يتصور بعضنا إلى فن الصنعة، بل ينتمي في المقام الأولي إلى موهبة الكاتب التي تجعله يرى في الإنسان — في ذاته وفي حياته الخاصة والعامة — ما لا نرى أو ما نبصره ولا نتوقّف عنده. فنحن نجد لذة في اكتشاف أشياء في أنفسنا لم نكن واعين بها حين نقرأ نجيب محفوظ، أو يوسف إدريس، أو دستوفسكي، أو تشيخوف، أو شيكسبير. وقد يتفاوت أسلوب الكشف عن هذه الخبايا أو الظواهر التي يفوتنا إدراكها تفاوتاً يرجع إلى «طريقة» الأديب في النظر إلى الدنيا وتحليلها أو ما يُسمّى «رؤيته للعالم» بقدر ما ينتمي إلى تدريبه اللغوي وإحاطته بدقائق التعبير وألوان الصوّغ؛ أي إن التصوير يبدأ بالرؤية ويتوسّل بالجماليات، وتتفاوت هذه جميعاً تفاوتاً أبناء البشر بين أنفسهم.

هذا الكتاب يركز إذن على أساليب بناء الشخصية الإنسانية عند شيكسبير، مركزاً على ما يعنيه بالإنسان، وكيف نجح شيكسبير فيما لم ينجح فيه معاصروه الذين تعرّضوا للظروف التاريخية نفسها، وللظواهر الاجتماعية والفكرية والدينية والسياسية ذاتها، بل من شاركوه بعض أفكار أو من تأثر بهم أو أثر فيهم، ولكنه اختلف بسبب الرؤية الفنية الكاشفة، والأداة الفنية الفعالة، فأبدع لنا ما يُسميه بلوم الشخصية الإنسانية ذات الثراء والتنوّع بفضل إحكامه للأداة التي ساعدته على إخراج عمق الرؤية وخصوصيتها.

وقد تمكّنت بفضل الله على مدى نصف قرن أو أكثر؛ من ترجمة أربع وعشرين مسرحيةً لشيكسبير، إلى جانب سونيتاته الكاملة (١٥٤)، وأرفق أسماءها فيما بعد، واعتمدت على ما ترجمته منها في تقديم النصوص التي يستشهد بها بلوم في هذا الكتاب نثراً وشعراً، وأما ما لم أترجمه ويأتي بلوم بشواهد منه؛ فقد ترجمته خصوصاً لهذا الكتاب، إلا في الحالات التي أنصّ فيها على اعتمادي على ترجمة غيري، والواقع أن ترجمات أعمال شيكسبير جميعاً متوافرة في مشروع جامعة الدول العربية، ولكنها جميعاً منثورة، وتتفاوت في أساليب مترجميها؛ ولذا فضّلت أن أترجم ما يقتبسه بلوم؛ إن شعراً أو نثراً، مركزاً على إبراز ما يريد المؤلف إبرازه، ولم أشأ أن أضيف هوامش أو حواشي وإلا تضخّم الكتاب إلى ما يتجاوز تحقيق الغرض منه، وأما من يرغب في الاستزادة فأظن أن ترجماتي وترجمات غيري كافية بتزويده بما يريد.

محمد عناني

القاهرة، ٢٠١٨م

## إلى القارئ

كانت الشخصية الأدبية قبل شيكسبير ثابتةً نسبياً؛ فالصور التي تُمثل النساء والرجال كانت تُصور أفراداً يتقدمون في السن ويموتون من دون أن يتغيروا؛ لأن علاقتهم بأنفسهم، لا بالأرباب ولا بالله، قد تغيرت. أما في شيكسبير فإن الشخصيات تتطور بدلاً من أن تتكشف لنا وحسب، وهي تتطور لأنها أعادت تصوّر ذواتها، وهو ما يحدث أحياناً لأنها تسترقُ السمع إلى نفسها أثناء كلامها، سواءً كانت تُخاطب نفسها أو تُخاطب غيرها. واستراق السمع الذاتي هو الطريق الملكي للتفرد، ولم يحدث من قبل، قبل شيكسبير أو بعده، أن حَقَّق كاتبٌ ما يُشبه هذه المعجزة؛ أي خلق أصوات تختلف اختلافاً كاملاً، وتتسم في الوقت نفسه بالاتساق مع ذاتها للشخصيات الرئيسية التي يربو عددها على مائة، إلى جانب مئات كثيرة من الشخصيات الثانوية التي تتميز كلٌ منها عن الأخرى. وكلما ازدادت قراءة المرء لمسرحيات شيكسبير وازداد تأمله لها؛ ازداد إدراكه أن الموقف الدقيق الذي يتخذه إزاءها موقفُ الرهبة. أما كيف كان ذلك فلا أستطيع أن أعرف، وبعد عقدين قضيتُهما في تدريس هذه المسرحيات، ولا شيء يُذكر سواها، أجد أن اللغز لا حلَّ له. وعلى الرغم من أن هذا الكتاب يأمل أن يكون مفيداً لغيري، فإنه إقرارٌ بشخصي من جانبي، أو تعبيرٌ عن غرام مشبوب طال عليه الأمدُ (وإن لم يكن فريداً)، أو نزوة عمل استغرق عمري كله في قراءة ما أصرُّ على تسميته الأدب الخيالي، والكتابة عنه وتدريسه. والحقُّ أن تقديس شيكسبير أو عبادته ينبغي أن تتخذ المزيد مما تتمتع به حالياً من كونها الدين العلماني. ولا تزال المسرحيات تمثل الحد الأقصى للإنجاز الإنساني: جمالياً ومعرفياً، بل وأخلاقياً من زوايا معينة، وحتى روحياً، فهي تسكن منطقة لا يصل إليها ذهنٌ مهما مدَّ يده، ونحن لا نستطيع اللحاق بها، وسوف يواصل شيكسبير شرح

حقيقتنا؛ وذلك لأنه، إلى حدٍّ ما، قد اخترعنا، وهذه هي القضية الرئيسية التي يُقدمها هذا الكتاب. ولقد كرَّرت القول بهذه القضية في تضاعيف الكتاب لأنها سوف تبدو غريبةً في أنظار كثير من الناس.

وأنا أقدم تفسيراً شاملاً إلى حدٍّ معقول لجميع مسرحيات شيكسبير، موجَّهاً إلى عموم القراء ومرتادي المسرح. وعلى الرغم من وجود بعض النقاد الأحياء لشيكسبير، ممن أُبدي إعجابي بهم (وأقتبس أقوالاً لهم، مشيراً إليهم بأسمائهم)؛ فيحزُّ في نفسي جانبٌ كبير مما يُكتب اليوم باعتباره قراءاتٍ لشيكسبير، أكاديميةً كانت أو صحفية؛ إذ إنني أسعى، أساساً، إلى أن أُمثِّل امتداداً لتقاليد التفسير التي تضمُّ صمويل جونسون، ووليم هازليت، وأ. سي برادلي، وهارولد جودارد، وهي تقاليدٌ غالباً ما يقال إنها عفا عليها الزمن. إن شخصيات شيكسبير أدوارٌ يلعبها الممثلون، وهي أيضاً أكبرُ كثيراً من هذا؛ فإن تأثيرها في الحياة هائل، ويكاد يضارع تأثيرها فيما كُتِب من أدبٍ بعد شيكسبير؛ إذ لا يُبارى مؤلفٌ عالمي آخر ما أنجزه شيكسبير من الخلق الظاهر للشخصيات، وأقول «الظاهر» هنا على مضضٍ إلى حدٍّ ما؛ فإعداد قائمة بأعظم مواهب شيكسبير يكاد يُصبح ضرباً من العبث، فأين نبدأ أو أين ننتهي؟ لقد كتب أفضل ما كُتِب من شعر ونثر بالإنجليزية، وربما بأية لغةٍ غربيةٍ أخرى. وذلك لا ينفصل عن قوته المعرفية، ما دام فكره أشدَّ شمولاً وأصالَةً من فكر أي كاتبٍ آخر. ومن المذهل وجودُ إنجاز ثالث يتجاوز ما ذكر، لكنني أنضمُّ إلى التقاليد الجونسنونية فأقول، بعد ما يقرب من أربعة قرون على حياة شيكسبير، إنه تجاوز كلَّ من سبقه (حتى تشوسر) واخترع الطابع الإنساني حسبما نعرفه إلى اليوم. فإذا وضع أحدٌ صيغةً محافظةً للتعبير عن ذلك فسوف تبدو لي قراءةً ضعيفةً لشيكسبير: قد تقول تلك الصيغةُ إن أصالة شيكسبير تكمن في تمثيل المعرفة والشخصية والطبع. ولكن المسرحيات تقيض بعنصرٍ معين يتجاوز التمثيل، ويعتبر أقرب إلى التعبير المجازي الذي نُسَميه «الخلق». فالشخصيات المهيمنة في شيكسبير — فولسطف، وهاملت، وروزاليند، وياجو، ولير، ومكبث، وكليوباترا من بينها — نماذجٌ فذَّة لا تقتصر على أن تُبين لنا كيف ينشأ المعنى، بدلاً من تَكَراره، بل تُبين لنا أيضاً كيف تنشأ طرائقٌ وعي جديدة.

قد نرفض الاعترافَ بمقدار الطابع الأدبي الذي كانت ثقافتنا تتَّسم به، وبخاصة اليوم بعد أن تكاثف عددٌ كبير من المؤسسات التي تُقدم الأدب لنا، فأعلَّنت في جذلٍ أنه مات. والواقع أن عدداً لا يُستهان به من الأمريكيين الذين يعتقدون أنهم يعبدون الله، لا يعبدون في الحقيقة إلا ثلاثَ شخصيات أدبية؛ أولهم يَهُوه، كما صوّره أحدُ كتَّاب الكتاب



المقدّس (أول مؤلفٍ لأسفار التكوين والخروج والعدد)، وثانيهم يسوع — عليه السلام — في إنجيل مرقس، وثالثهم الله في القرآن الكريم. وأنا لا أقترح استبدال عبادة هاملت، ولكن هاملت هو المنافس العلماني الوحيد لأسلافه العظام من حيث الشخصية. وعلى غرارهم لا يبدو أنه مجرد شخصية أدبية أو درامية، بل إن تأثيره الشامل في الثقافة العالمية يستعصي على الحصر؛ إذ يحظى بعد يسوع — عليه السلام — بأكبر عدد من الإحالات إليه والاستشهاد به في الوعي الغربي، وإذا لم يكن أحدٌ يُصلي له، فلا أحد يتجاهله مدةً طويلة. (لا يمكن اختزاله في دورٍ يلعبه مُمثل؛ فلا بد أن يبدأ المرء في الحديث عن «أدوار الممثلين» على أية حال؛ إذ توجد أعدادٌ من هاملت تفوق أعدادَ الممثلين القادرين على أداء تلك الأدوار). وإذا كان لغزُ هاملت مألوفًا إلى حدٍّ بعيد على الرغم من الجهل الدائم به، فإنه رمزٌ للغز الأكبر لشيكسبير نفسه؛ إنه الرؤيا التي تُعتبر كلّ شيء ولا شيء، وهو شخص يعتبر (في نظر بورخيس) كلّ واحد ولا أحد، وهو فنٌ وسع كلّ شيء حتى احتوانا، وسوف يواصل احتواءً من يحتمل أن يخلفونا.

ولقد حاولتُ في تناولي لمعظم المسرحيات أن أكون مباشرًا قدرَ ما تسمح به «غرائب» الوعي عندي، في حدودٍ ترجيحي الشديد للشخصية على الحدث، كما حاولتُ تأكيدَ ما أسمّيه «التصدير» [أي إيلاء الصدارة] مفضلًا إياه على ما يُسميه «الخلفية» أرباب المذهبين التاريخيّين؛ القديم منه والجديد. وأما القسم الأخير، وهو «التصدير» فالمقصود به أن يُقرأ في إطار أية مسرحية ويمكن أن يُطبع في أي مكان في هذا الكتاب. ولا أستطيع أن أزعم أنني اتبعتُ المنهج المباشر فيما يتعلق بالجزأين من هنري الرابع، حيث ينصبُّ تركيزي «القهرى» على شخصية فولسطاقف، الرب الأخلاقي لتصوراتي. وأما في كتابتي عن هاملت فقد اتبعتُ نهجًا تجريبيًا، مطبقًا تناوُلًا دائريًا، بمعنى أنني أختبر الأسرار الغامضة للمسرحية وبطلها بالعودة دائمًا إلى فرضيتي (اتباعًا للمرحوم بيتر ألكسندر) التي تقول إن شيكسبير نفسه، في شبابه، لا توماس كيد، هو الذي كتب النصّ المبكر لمسرحية هاملت الذي كان قائمًا قبل هاملت التي نعرفها بأكثرَ من عقدٍ من الزمان. وأما في تناولي مسرحية الملك لير، فقد تابعتُ ما يجري لأشدّ الشخصيات إثارةً للقلق — المهرج، وإدموند، وإدجار، ولير نفسه — ابتغاءً متابعة مأساة هذه المسرحية التي تفوق جميعَ المآسي في فواجعها.

وإذا كان هاملت (أستاذ فرويد) يُحرض كلّ ما يقابلهم على الكشف عن أنفسهم، فإن هذا الأمير (مثل فرويد) يروغ من كل من حاول أن يكتب سيرته. والذي يفعله

هاملت مع زملائه من الشخصيات نموذجٌ لتأثير مسرحيات شيكسبير في نقّادها. لقد بذلتُ جهداً، في حدود طاقتي، للحديث عن شيكسبير لا عن نفسي، لكنني واثقٌ أن المسرحيات قد فاضت فأغرقت وعيي، وأن المسرحيات «قرأتني» خيراً مما قرأتها. كنتُ كتبت ذات يوم إن فولسطاق لن يقبل منا أن نُضجره إذا تنازل وقيل أن يمثّلنا. وينطبق هذا أيضاً على أقران فولسطاق، سواءً كانوا من أهل الخير مثل روزاليند وإدجار، أو من أهل الشر المستطير مثل ياجو وإدموند، أو كانوا ممن يتجاوزون حالنا نحن تجاوزاً كاملاً مثل هاملت ومكبث وكليوباترا؛ إذ تعيش فينا دوافعٌ لا نستطيع أن نأمرها، وتقرؤنا أعمالٌ لا نستطيع أن نُقاومها. فنحن نحتاج إلى أن نبذل أكبرَ جهدٍ ممكن في قراءة شيكسبير، مدرّكين أن مسرحياته سوف تقرؤنا بجهدٍ أكبر. قل إنها تقرؤنا القراءة المطلقة.

## عالمية شيكسبير

١

إن سُئِلْتُ لماذا شيكسبير، فلا بد أن تكون الإجابة: وَمَنْ سِوَاهُ أَمَامِي؟  
كان النقد الرومانسي، من هازليت إلى والتر باتر وأ. سي برادلي ثم هارولد جودارد؛ يقول إن أهم ما يُهمنا في شيكسبير يشترك فيه مع تشوسر ودوستوفسكي أكثر مما يشترك فيه مع مُعاصريه مارلو وبن جونسون. فالنفوس الباطنة ليست كثيرةً في أعمال من أبدع **تمبرلين** [أي تيمورلنك] والسير مامون الأبيقوري [أي مارلو وبن جونسون على الترتيب]. وتقديم السياقات التي يشارك فيها شيكسبير مُعاصريه تشابمان أو توماس ميدلتون لن يكشفَ لك عن السبب الذي جعل شيكسبير، لا تشابمان ولا ميدلتون، ينجح في تغييرنا. ويتفوق الدكتور جونسون على جميع النقاد في تحديد تفرد شيكسبير. كان الدكتور جونسون أول من رأى وذكر أن مَكْمَن امتياز شيكسبير تنوع أشخاصه؛ إذ لم يحدث أن قَدَّمَ أحدٌ قبل شيكسبير أو بعده هذا العدد الكبير من النفوس المنفصلة.  
لا بد أن يكون توماس كارلايل، ذلك النبي الفيكتوري المتشائم، أشد من بُغضه من نقاد شيكسبير الذين كنا نحترهم يوماً ما، ومع ذلك فإنه صاحبُ أهم جملة مفيدة عن شيكسبير، ألا وهي «إن طُلب إليّ تحديدُ ملكة شيكسبير، لذكرتُ أنه التفوق الذهني، وأظن أنني جمعتُ كل شيء في هذا القول.» كان كارلايل دقيقاً وحسب؛ إذ لدينا شعراء عظماء ليسوا مفكرين، مثل تينسون وولت ويطمان، وشعراء عظماء يمتازون بأصالة نظرية مذهلة، مثل وليم بليك وإيميلي ديكنسون. ولكنني لا أرى أيَّ كاتب غربي، أو كاتب شرقي استطعتُ أن أقرأه، يُضارع شيكسبير في ذهنه، وأنا أُدرج في إطار الكُتَّاب الفلاسفة الكبار، والحكماء الدينيين، وعلماء النفس، من مونتاني، إلى نيتشه وفرويد.

ولكن هذا الحكم، سواءً كان قائله كارلايل أو كنتُ أنا قائله، لا يُمثل في نظري إعجاباً مطلقاً بشيكسبير، بل ربما لم يكن غيرَ تَكَرُّار لما قاله ت. س. إليوت من أن غاية أملنا أن نُخطئ بطريقةٍ جديدة بشأن شيكسبير. وأقول إننا لن نكفُ عن الخطأ بشأنه إلا حين نكفُ عن محاولة إصابة المرمى. فلقد عكفتُ على قراءة شيكسبير وتدرسه كلَّ يوم تقريباً على مدى السنوات الاثنتي عشرة الماضية، وأنا واثقٌ أنني لستُ أراه إلا رؤيةً مبهمه؛ فذهنه أعلى من ذهني: لم لا أعلم أن أفسره بقياس ذلك التفوق، وما ذاك إلا الإجابة الوحيدة عن السؤال «لماذا شيكسبير؟» الواقع أن مظاهر تقدُّمنا المفترضة في الأنثروبولوجيا الثقافية أو في الأنماط الأخرى «للنظرية» ليست خطوات تقدم عليه.

فمن ناحية العلم والذهن والشخصية، يبدو صمويل جونسون الأول في نظري بين جميع نقّاد الأدب الغربيين، وكتاباتُه عن شيكسبير لها بالضرورة قيمة فريدة؛ فلقد كان أعظمَ المفسرين الذين علّقوا على أكبر المؤلفين جميعاً، ومن المحال ألا نجد فيه نفعا وأهمية دائمين. كان جونسون يرى أن جوهر الشعر الابتكار، ولا يمكن أن يُنافس شيكسبير في الأصالة إلا هوميروس. وأما الابتكار بالمعنى الذي يقصده جونسون ونقصده أيضاً فهو جهد العثور على شيء أو اكتشافه. ويقول جونسون: إننا ندين لشيكسبير بكل شيء، ويعني بهذا أن شيكسبير علّمنا أن نفهم الطبيعة البشرية. ولا يبالغ جونسون فيقول: إن شيكسبير ابتكرنا [بمعنى اكتشفنا]، ولكنه يوحى بالدلالة الحقيقية للمحاكاة الشيكسبيرية قائلاً: «الأعمال القائمة على المحاكاة تأتي بالألم أو المتعة، ليس لأننا نتصور أنها حقائق واقعة؛ بل لأنها تأتي إلى النفس بالحقائق الواقعة.» ولما كان جونسون ناقداً يقوم عمله على الخبرة قبل كل شيء؛ فإنه كان يعلم علم اليقين أن الحقائق الواقعة تتغير، بل إنها هي التغيير عينه. وأما ما ابتكره شيكسبير فهو طرائق تمثيل التغيرات البشرية وهي التغيرات التي لا تنجم فقط عن النقائص والذبول، بل التي تتسبب فيها الإرادة أيضاً، ويتسبب فيها ما يشوب الإرادة من نقاط الضعف الزمنية. ويتمثل أحد طرائق تعريف الحيوية النقدية عند جونسون في رصد اتّساق قدرته على الاستنباط؛ فهو دائماً ما يتخذ موقعه داخل مسرحيات شيكسبير إلى الدرجة التي تُمكنه من الحكم عليها مثلما يحكم على الحياة الإنسانية، من دون أن ينسى ولو للحظة أن مهمة شيكسبير تتمثل في إطلاعنا على الحياة؛ أي توعيتنا بما لا نستطيع أن نعثر عليه من غير قراءة شيكسبير. وجونسون يعرف أن شيكسبير ليس الحياة، وأن فولسطاق وهاملت أكبر من الحياة، ولكن جونسون يعرف أيضاً أن فولسطاق وهاملت قد غيّرا الحياة. ويقول جونسون

إن شيكسبير يُحاكي الطبيعة البشرية الجوهرية محاكاةً صادقة، وهي الطبيعة العالمية لا ظاهرة اجتماعية. ويقول أنطوني ناتول Nuttall [١٩٣٧-٢٠٠٧م] في كتابه الرائع الذي يتبع فيه منهج جونسون وعُنوانه **محاكاة جديدة** (١٩٨٣م) إن شيكسبير، مثل تشوسر «كان يطعن دون تصريح في التصور التعالي للواقع»، ولكن جونسون، ذا الإيمان المسيحي الثابت، لم يكن يسمح لنفسه بأن يقول هذا، لكنه كان يفهم المراد بوضوح، وقلقه إزاء ذلك من وراء الصدمة التي شعر بها بسبب مقتل كورديليا في نهاية مسرحية **الملك لير**.

لا يتمتع إلا الكتاب المقدس بمحيط الدائرة الذي يشمل كل مكان، مثل محيط شيكسبير، ومعظم الذين يقرءون الكتاب المقدس يعتبرونه قائماً على وحي رباني، إن لم يكن تأليفه من الخوارق. ومركز الكتاب المقدس هو الله، أو ربما يكون صورةً لله أو فكرةً عنه، ومكانه بالضرورة غير ثابت. ولقد وُصِفَت أعمال شيكسبير بأنها كتاب مقدس علماني، أو بتعبير أبسط، المركز الثابت للأدب المعتمد الغربي. وأما ما يشترك الكتاب المقدس وشيكسبير فيه فهو فعلاً أقل مما يفترضه معظم الناس، وأنا أظن أن العنصر المشترك الوحيد هو طابع عالمي معين، يتسم بالشمول وتعدد الثقافات. ولقد تخلت العالمية اليوم عن رواجها السابق، باستثناء المؤسسات الدينية ومن تؤثر فيهم تأثيراً شديداً. ومع ذلك فلا أرى كيف يمكننا النظر إلى شيكسبير إلا بالعثور على طريقة ما لتفسير حضوره المتغلغل في سياقات لا يُحتمل وجوده فيها على الإطلاق؛ فهو هنا وهناك وفي كل مكان في الوقت نفسه. إنه جهاز من الأضواء الشمالية، أو قل إنه الشفق القطبي الذي لا يُشاهد إلا في أماكن لن يذهب إليها معظمنا. فلا المكتبات العامة ولا المسارح (ولا دور السينما) يمكنها أن تحتويه؛ إذ أصبح روحاً، أو «سحراً من الضوء» ذا مساحة شاسعة إلى الحد الذي يكاد يستحيل معها إدراكه. وما التقديس الرومانسي الرفيع لشيكسبير، الذي ينال ازدياداً شديداً في جامعاتنا التي لوَّتت نفسها بنفسها، إلا أشدُّ تعبير معياري عن ضروب إيمان العابدين له.

ولا يشغلني في هذا الكتاب كيف حدث ذلك، بل سبب استمراره، فإذا قُدِّر لأحد المؤلفين أن يصبح رباً من البشر الفنانين، فلا بد أن يكون شيكسبير. ومن ذا الذي يمكنه التشكيك في سطوع نجمه الجميل الذي لم يرفعه سوى فضله؟ كم كان الشعراء والنقاد الذين يُجلون دانتلي، وجيمز جويس وت. س. إليوت يودون أن يُفضلوا أحدهم على شيكسبير، لكنهم لم يستطيعوا؛ فالقراء العاديون — ونحمد الله على أنهم لا يزالون بيننا — نادراً

ما يستطيعون قراءة دانتى، لكنهم يستطيعون قراءة شيكسبير ومشاهدة مسرحياته. ويذكرنا أقرانه القليلون — هوميروس، وكاتب العهد القديم [في الكتاب المقدس]، ودانتى، وتشوسر، وسرفانتيس، وتولستوي، وربما ديكنز — أن تصوير الشخصية الإنسانية وطباعها يظل على الدوام متميزاً بأعلى قيمة أدبية، سواءً كان ذلك في الدراما، أو في الشعر الغنائي، أو في القصص. وتدفعني سذاجتي إلى مداومة القراءة، ما دمت عاجزاً وحدي عن معرفة العدد الكافي من الناس معرفة عميقة. وكان رواد مسرح شيكسبير أنفسهم يُفضلون شخصيَّتي فولسطاق وهاملت على جميع شخصياته الأخرى، مثلما نُفضلهما؛ لأن «المحتال البدين» وأمير الدنمارك يتجلى فيهما أشملٌ وعي إنساني عرّفه الأدب كلُّه؛ فهو أكبرُ من وعي كاتب العهد القديم، ومن يسوع — عليه السلام — الذي يُصوره إنجيل مرقس، ومن دانتى الحاج وتشوسر الحاج، ومن دون كيشوت وإستر سمرسون، ومن الرواية عند بروست، ومن ليوبولد بلوم. وربما يكون فولسطاق وهاملت، لا شيكسبير، هما اللذين يُعتبران من الأرباب البشرية، وربما يكونان أعظمَ الأذكىاء وأعظمَ الأذهان التي تُشارك في إضفاء الروبوبة على مَنْ أبدعها.

ما أهمُّ صفة يشترك فولسطاق وهاملت فيها مشاركةً دقيقة؟ لو استطعنا إجابةً هذا السؤال فربما استطعنا النفاذَ إلى داخل شيكسبير، وهو ذو لغزٍ شخصي في نظرنا، يكمن في أنه لا يبدو لغزاً على الإطلاق عندنا. فإذا نحينا الجانب الأخلاقي وجدنا أن فولسطاق وهاملت يتفوقان تفوقاً ملموساً على كلِّ من يُقابله ونقابله في مسرحياتهما. وهذا التفوق تفوقٌ معرفي، ولغوي، وتخيلي، ولكن الجانب الحاسم كونه تفوقاً في الشخصية. أي إن فولسطاق وهاملت أعظمُ من يتمتعُ بسحر الشخصية [الكاريزما] فهما يُجسدان معنى «البركة» blessing وهو المعنى الديني الأول؛ أي «التَّمتُّعُ بحياة أكبر في زمن بلا حدود» [بمعنى أن مَنْ يُبارك الله له في عمره، يجعله أكثرَ ثمراً وأطول] (كما سبق أن ذكرتُ يوماً ما). فالأبطال من ذوي الحيوية<sup>١</sup> ليسوا أضخمَ من الحياة، بل إنهم ضخامة الحياة نفسها. والواقع أن شيكسبير لم يكن، فيما يبدو، قد فعل ما يدلُّ على «الحيوية» أو «البطولة» في حياته اليومية، ولكنه رسم فولسطاق وهاملت باعتبارهما تبجيل الفنِّ

<sup>١</sup> مذهب «الحيوية» vitalism يعني الإيمان بحياة الكون الباطنة والمشاركة فيها، وهو مبنيٌّ على فكرة الدافع الحيوي élan vital عند برجسون. انظر كتابي المختار من شعر د. هـ. لورنس، ٢٠١٨م.

للطبيعة. ويتفوق فولسطاق وهاملت حتى على جميع الشخصيات الشيكسبيرية الرائعة — روزاليند، وشالوك، وياجو، ولير، ومكبث، وكليوباترا — في أنهما يُمثلان ابتكارَ كيان الإنسان، أو تدشينَ الشخصية (personality) على نحو ما أصبحنا نعرفها.<sup>٢</sup>

للفكرة الغربية عن الشخصية الأدبية؛ أي تصوير الذات (self) باعتبارها الفاعل الأخلاقي؛ مصادرٌ كثيرة، فلدينا هوميروس وأفلاطون، وأرسطو وسوفوكليس، والكتاب المقدس، والقديس أوغسطين، ودانتي وكانط، وكل من تودُ إضافته. وأما الشخصية

<sup>٢</sup> يبدأ المؤلف هنا التمييز بين مصطلح character بمعنى الشخصية التي يُصورها الأدب، وهي التي تُمثل الطباع التي تُحدد السلوك والأخلاق، وتميز فرداً في المسرحية عن سواه (وكان المترجمون العرب في أوائل القرن العشرين يشيرون في بداية ترجماتهم الأدبية إلى **أخلاق الرواية**؛ أي characters of the play قبل أن تستقرَّ ترجمة الكلمة الأولى إلى الشخصيات، والثانية إلى المسرحية) وبين مصطلح personality التي تعني جوانبَ الشخصية البشرية كلها، ويعتمد المؤلف في ذلك على استعمالِ الكلمتين في اللغة الإنجليزية؛ فأنت تصفُ الأولى character بأنها صالحةٌ (good) أو منحطةٌ (bad)، وأحياناً ما تصف شخصاً غريبَ **الطباع** بأنه quite a character، وأما personality فلها خصائصُ أخرى يدرسها علماء النفس، ولا توصف بالصلاح أو الانحطاط (فهذه أحكام خُلقية)، ولكنها تشير إلى مجمل الكيان النفسي للفرد (انظر كتابي **مصطلحات علم النفس التحليلي عند يونج**، ٢٠١٩م). والمؤلف يتكلم عن الشخصية الحياتية للشاعر بكلمة personality وعن الأشخاص بكلمتي person وpersonage. وحينما يريد الجمع بين الدَّالَتَيْن يقول the representation of human character and personality؛ أي تصوير الشخصية الأدبية والشخصية الحياتية، والتمييز بينهما عسيرٌ في العربية مثلما هو عسيرٌ في الإنجليزية؛ لأن العناصر التي تجمع بينهما أكثرُ من العناصر التي تفصل بينهما، ولكن المؤلف يُصر على التمييز الذي ذكرته في مطلع هذه الحاشية، بل إن أحد مقاصده إثباتُ تميُّز شيكسبير بسبب ابتكاره لما يُسميه the human ومعنى اللفظة أقربُ للطابع البشري الكامل the all round human منه إلى لفظ الإنسان الذي يرتبط استعماله في اللغة بالقيم الإنسانية العليا، ونقابل بينه في اللغة أيضاً وبين البشرية mankind/humankind، وأحياناً ما يستخدم شيكسبير kind أو kindly وحدها للدلالة على بني آدم؛ فالبشرية تجمع بين بني آدم وبين غيرهم من الأحياء؛ إذ يشترك الجميع في غرائز وصفات أساسية، بيولوجية في أصلها، وتتمُّ على إشكالية كلِّ تعريف يغفل مثل هذا الارتباط. وقد تستخدم human بالدَّالَتَيْن في سياقاتٍ مختلفة؛ فالضعف البشري نُسَميه human frailty/weakness وأحياناً ما نشير إلى أبناء البشر جميعاً باسم humanity ونُترجمها «الإنسانية» حتى ونحن نعي دلالتها الأخرى على الصفات الخاصة بالإنسان؛ مثل الشفقة والعطف humaneness أو احترام كل إنسان ومراعاة حقوقه بسبب انتمائه إلى البشر (خذ human rights مثلاً؛ أي حقوق الإنسان)؛ فالتمييز بين **الشخصية الأدبية**، ترجمة للإنجليزية character و**الشخصية الإنسانية** (بمعنى البشرية) ترجمة للإنجليزية personality كفيل بإيضاح الدَّالَتَيْن اللتين يرمي إليهما المؤلف. (المترجم)

الإنسانية، بالمعنى الذي نقصده فهي من ابتكار شيكسبير، وليست السبب وحسب في أصلاته الكبرى بل أيضًا السبب الحقيقي في انتشاره الدائم. وحينما ننزع إلى تقدير قيمة شخصياتنا الإنسانية ونُبدى الأسى عليها، نكون من وارثي فولسطاق وهاملت، وجميع الأشخاص الآخرين الذين يعمرون مسرح شيكسبير الذي يُقدم ما يمكن أن يُسمَّى ألوان الروح.

وأما احتمال تشكُّك شيكسبير نفسه في قيمة الشخصية الإنسانية؛ فشيءٌ لا نستطيع أن نعرفه؛ إذ كان هاملت يرى أن الذات هُوَّةٌ سحيقة أو عماء من العدم الفعلي، وكان فولسطاق يرى أن الذات كلُّ شيء. وربما ينزع هاملت في الفصل الخامس إلى تجاوز عديميته، وإن كنا غير واثقين من ذلك، عندما نشهد تلك المذبحة الغامضة التي تجعل القصر الملكي في إلسينور مقصورًا على الغندور أوزريك، وبعض الأفراد الكومبارس، وهوراشيو الذي ينتمي إلى القصر ولا ينتمي إليه. هل جرَّد هاملت ذاته من جميع ضروب سخريته في النهاية؟ لماذا يُصوت وهو يُحتَضَر لصالح الغلام البلطجي فورتنبراس الذي يهدد أرواح جنوده في معركة حول احتلال قطعة أرض جرداء لا تكاد تتسع لدفن جثثهم؟ أما فولسطاق الذي يُكابد النبذ والدمار فيظل ذا حيوية فياضة، إذن إن شخصيته الإنسانية الرفيعة التي تُمثل لنا قيمة هائلة لم تُنقذه من جحيم الخيانة وحبّه لمن لا يستحق الحب، ومع ذلك فإن صورته الأخيرة التي ترسمها لنا السيدة كويكلي في مسرحية هنري الخامس، تظل قيمةً عليا، تُذكرنا بالزمور الثالث والعشرين، وبطفل يلعب بالزهور. ومن الغريب، فيما يبدو لنا، أن يُتيح شيكسبير لأعظم شخصياته الإنسانية «موتًا كريمًا» وهي مفارقة ولكن كيف نصفه بغير هذا التعبير؟

هل توجد شخصيات إنسانية (بهذا المعنى) في أية مسرحية كتبها مُنافسو شيكسبير؟ إن مارلو تعمَّد رسم صور كاريكاتورية، حتى صورة باراباس، أخبث اليهود، وتعمَّد بن جونسون أيضًا الاقتصار على أشخاص تُمثل أفكارًا، حتى في شخصية فولبوني [أي الثعلب] الذي نحزن لعقابه في النهاية. وأنا شديد الإعجاب بجون وبستر، ولكن بطلاته وأشراره على حدٍّ سواء يختفون حين يُقارَنون بنظرائهم في شيكسبير. ويحاول الباحثون أن يؤكدوا لنا المزايا الدرامية لجورج تشابمان وتوماس ميدلتون، ولكن أحدًا منهم لا يقول إن أيًّا من هذين يستطيع أن يمنح دورًا دراميًّا سريرةً إنسانيةً. إنني أواجه مقاومةً شديدة من الباحثين عندما أقول إن شيكسبير اخترعنا، أما إن زعم أحد أنه لولا ما كتبه جونسون ومارلو لاختلَّت شخصياتنا الإنسانية لكان ذلك زعمًا بالغ السخف. ومن



فكاهات شيكسبير الرائعة أن يجعل الملازم بيستول، أحد أتباع فولسطفاف في مسرحية **هنري الرابع، الجزء الثاني**، يقول إنه تيمبرلين عند مارلو، والأخبت من هذا ما يرسمه شيكسبير من صورةٍ ساخرة ومُخيفة لمارلو حين يوازيه بإدموند، الشرير صاحب الغواية البارعة في مسرحية **الملك لير**. وأما مالفوليو في مسرحية **الليلة الثانية عشرة** فهو محاكاةٌ ساخرة لبن جونسون، وشخصية إنسانية مقنعة إلى الحد الذي يُذكَر الجمهور بما لا يمكن أن يُنسى، ألا وهو أن مسرحيات بن جونسون تخلو من الشخصيات الإنسانية الكاملة التصوير. لم يكن شيكسبير بارعٌ اللماحية في نفسه فقط، بل دافعاً إلى تمييز الآخرين باللماحية؛ فلقد استوعب منافسيه حتى يُلمح إلى أن أشخاصهم الإنسانية تفوّقت إلى حدٍّ كبيرٍ على الشخصيات التي أبدعوها، وإن لم تتفوّق على ما فهمه شيكسبير منها. ومع ذلك فإنّ ذهن العدمي عند إدموند، مثل ذهن ياجو، يتضاءل أمام ذهن هاملت العدمي، والروعة الفكاهية القلقة عند مالفوليو لا تزيد عن قطرةٍ إن قورنت بالمحيط الكوني لضحك فولسطفاف. ربما كنا نُولي انتباهاً أكبر مما ينبغي للاستعارات المسرحية عند شيكسبير، أو لوعيه الذاتي السافر بكونه كاتباً للدراما وممثلاً على المسرح، فالواقع أنه كان يستمدُّ نماذجَه من مجالاتٍ تختلف عن مجالاته. ومع ذلك فربما لم يكن «يُحاكي الحياة» بل يخلقها في معظم أعماله الجميلة.

ما الذي جعل فنَّ رسم الشخصيات عنده ممكناً؟ كيف يمكنك أن تخلق كائناتٍ تعتبر «من الفنانين الأحرار بطبعهم»، وهو وصف هيجيل لشخص شيكسبير؟ لا بد أن أفضل إجابة، منذ رحيل شيكسبير، هي «محاكاة شيكسبير». من المحال أن نقول إن شيكسبير كان يُحاكي تشوسر والكتاب المقدس بالمعنى الذي نقصده حين نقول إنه كان يُحاكي مارلو وأوفيد. لقد التقط لمحاتٍ من تشوسر، وكانت أهم من مصادره في مارلو وأوفيد، على الأقل بعدما وصل إلى مرحلة خَلق فولسطفاف؛ إذ توجد آثارٌ كثيرة للشخصيات الإنسانية الجديدة عند شيكسبير قبل فولسطفاف، مثل النُخل فوكونبريدج في مسرحية **الملك جون**، ومركوشيو في **روميو وجوليت**، وبوطوم في **حلم ليلة صيف**. ولدينا أيضاً شايوك الذي يُعتبر وحشاً خرافياً والمثل الحي لليهودي وكذلك، وفي الوقت نفسه، إنساناً مثيراً للقلق يرتبط بالوحش ارتباطاً قلقاً، ولكننا نرى اختلافاً نوعياً بين هؤلاء أنفسهم وبين هاملت، واختلافاً في الدرجة فقط بين هاملت وفولسطفاف. إن دَخيلة الإنسان تُصبح قلباً من النور والظلمة بطرائقٍ أعمق ممّا كان الأدب قادراً على احتماله.

ربما كانت قدرة شيكسبير الغربية على تصوير الشخصية الإنسانية تستعصي على الشرح. لماذا تبدو شخصياته الإنسانية حقيقية إلى هذا الحد في نظرنا، وكيف تمكّن من إبداع هذا الوهم بهذه الدرجة من الإقناع؟ إن الاعتبارات التاريخية (والمتوسلة بالتاريخ) لم تُساعدنا كثيرًا في الإجابة عن هذه الأسئلة. وربما كانت المثل العليا، المجتمعية منها والفردية، أشدّ شيوعًا في عالم شيكسبير عن شيوعها فيما يبدو في عالمنا. ويقول ليدز بارول إن المثل العليا في عصر النهضة، المسيحية منها أو الفلسفية أو الروحانية، تميل إلى تأكيد حاجتنا إلى الارتباط بشيءٍ شخصي لكنه أكبر من أنفسنا، ألا وهو الله أو الروح. وتلت ذلك رنة قلق، وغدا شيكسبير أعظم أستاذ تمكّن من استغلال الفجوة بين الأشخاص والمثل الأعلى الشخصي. هل كان اختراعه لما ندرك أنه «الشخصية الإنسانية» ناجمًا عن ذلك الاستغلال؟ لا شك أننا نسمع تأثير شيكسبير في تلميذه جون وبستر عندما نسمع فلامينيو يقول ساعة احتضاره في مسرحية الشيطانة البيضاء لوبستر:

بَيْنَا نَمْدُ الطَّرْفَ لِلسَّما نَكُونُ قد خَلَطْنَا  
ما بينَ معرفةٍ ومعرفةٍ.

نستطيع أن نسمع عند وبستر، حتى في أفضل أعماله، تكرارًا للمفارقات الشيكسبيرية تكرارًا ينمُّ على موهبة، ولكن الناطقين بها لا يتمتعون بخصائص فردية، فمن ذا الذي يستطيع أن يدلّنا على الاختلافات في الشخصية الإنسانية بين فلامينيو ولودوفيكو في مسرحية الشيطانة البيضاء؟ إن التطلّع إلى السماء والخلط بين معرفةٍ ومعرفةٍ لا يُنقذهما من كونهما أسماءً على الصفحة. وأما هاملت الذي دائماً ما يُسائل نفسه فلا يدين بكيانه الحقيقي الغلاب إلى الخلط بين المعرفة الشخصية والمعرفة المثالية؛ إذ إن شيكسبير يُقدم لنا هاملت الذي يتسبّب في صدام المعرفة لا ثمرة هذا الصدام. ونحن نقتنع بتفوّق الحقيقة عند هاملت؛ لأن شيكسبير حرّره بأن جعله يعرف الحقيقة، وهي حقيقة لا تُحتمل ولا نقدر أن نُكابدها. فالجمهور الشيكسبيري يُشبه الأرباب عند هوميروس؛ فنحن نتابع الإصرار والإنصات من دون إغراء بالتدخل. ولكننا أيضًا نختلف عن الجمهور الذي يُمثله أرباب هوميروس، فنحن بشر، ونخلط المعرفة بالمعرفة. ونحن لا نستطيع أن نستخلص — من زمان شيكسبير أو من زماننا — معلوماتٍ اجتماعيةً قادرةً على أن تخلق «أشكالاً ذوات طابع حقيقي أكبر من حقيقة البشر الأحياء» بتعبير الشاعر شلي. لقد كان منافسو شيكسبير يخضعون لظواهر الانقسام نفسها ما بين مثل الحب

والنظام وبين الباقي جلّ وعلا، ولكنهم قدّموا لنا أشكالا كاريكاتورية فصيحة، في أحسن الأحوال، لا رجالا، ونساء.

لا نستطيع أن نعرف من قراءة مسرحيات شيكسبير ومشاهدتها في المسرح إن كان لديه إيمانٌ خارجَ الشعر أو تكذيب، ويؤكد ج. ك. تشيسترتون، الناقد الأدبي الرائع، أن شيكسبير كان كاتبًا مسرحيًا كاثوليكيًا، وأن هاملت أقرب إلى الإيمان التقليدي منه إلى الشك. ويبدو كلا الحالين مستبعدًا تمامًا، ومع ذلك فلا أدري، ولم يكن تشيسترتون يدري هو الآخر. إننا نجد عند كريستوفر مارلو أقوالًا غامضة وعند بن جونسون ما يفيد الشيء وضده، لكننا نستطيع أن نحُدّس الموقف الشخصي لكل منهما أحيانًا، وأنا حين أقرأ شيكسبير أستطيع أن أفهم أنه لا يحبُّ المحامين، وكان يُفضل الشراب على الطعام، وكان على ما يظهر يحبُّ الجنسين معًا، بيدَ أنني لا أقدر أن أعرف قط إن كان يُفضل البروتستانتية على الكاثوليكية أو لا يحبُّ أيَّهما، ولا أستطيع أن أعلم إن كان مؤمنًا بالله والبعث أم لا، ويُفَلت مني مذهبه السياسي مثلما يُفَلت مذهبه الديني، لكنني أعتقد أنه كان يحذر الالتزام بأي مذهب. كان مُحققًا في خوفه من الغوغاء، كما كان يكره الثورات، لكنه كان يخشى السلطة، وكان يطمح إلى أن ينتمي إلى السادة ويؤدي الأسي للعمل بالتمثيل، وربما كان يُفضل قصيدته القصصية **اغتنصاب لوكريس** على مسرحية **الملك لير**، وهو حكمٌ يظلُّ مقصورًا (بصورةٍ منفردة) عليه، وربما لم يشاركه فيه إلا تولستوي.

كان تشيسترتون وأنطوني بيرجيس يؤكّدان حيوية شيكسبير، وأودُّ أن أتخذ خطوةً أبعدَ من ذلك فأقول إنه كان يؤمن بمذهب الحيوية [انظر الحاشية ١ أعلاه] مثل فولسطاق عنده، والمذهب الحيوي الذي كان وليم هازليت يُسميه «عشق الحياة» (gusto) ربما يمنحنا المفتاح الأخير لقدرة شيكسبير الخارقة في إضفاء الشخصية الإنسانية على شخوصه، واختصاص كلِّ واحد منهم بأسلوبٍ كامل التفرّد في الحديث. فأنا لا أعتقد أن شيكسبير كان يُفضل الأمير هال على فولسطاق، مثلما يرى معظم الباحثين. فالأمير هال انتهازيٌّ وأما فولسطاق فهو مثل بن جونسون نفسه (وربما مثل شيكسبير) مُفعمٌ بالحياة. ويتّصف بهذا بطبيعة الحال كلُّ القتلة من عظماء الأشرار عند شيكسبير: هارون المغربي، وريتشارد الثالث، وياجو، وإدموند، ومكبث. وينطبق هذا على أشرار الكوميديات مثل شايлок ومالفوليو وكالبيان. فالحيوية الفياضة التي تتقد حماسًا كأنها رؤيا الغيب، بارزةٌ عند شيكسبير مثلما نراها عند رايبليه، وبليك وجويس. فالواقع أن شيكسبير الإنسان كان لطيفَ المعشر حادَّ الذهن، لكنه لم يكن يشترك مع فولسطاق في صفاتٍ أكثرَ

مما يشترك فيه مع هاملت، ومع ذلك فإن شيئاً ما في باطن قرائه ومُشاهدي مسرحياته يربط ما بين الكاتب المسرحي وهاتين الشخصيتين. ولا يعلّق بأذهاننا من غير هذين سوى كليبواترا، وأقوى الأشرار — ياجو وإدموند ومكبث — إذ يتشبّهون بذاكرتنا بنفس قوة اللامبالاة عند فولسطاقف، والعمق الفكري عند هاملت.

عندما تقرأ مسرحيات شيكسبير، وإلى حدٍّ ما عندما تشهدها على المسرح، فالعقل يدعوك وحسبُ إلى الانغماس في النص وفيمن ينطقون به، وأن تسمح لفهمك أن ينطلق إلى خارج ما تقرأه وتسمعه وتشاهده قاصداً أية سياقات توحى بعلاقتها بذلك كلّ. وكان هذا ما يحدث منذ زمن الدكتور جونسون والممثل ديفيد جاريك، ومن زمن وليم هازليت والممثل إدموند كين، حتى عهد أ. سي برادلي والممثل هنري إيرفنج، وعهد ج. ويلسون نايت والممثل جون جيلجود. ولكن وا أسفاه! إن هذا السلوك المعقول، بل و«الطبيعي»، أصبح يُعتبر من الطرز البالية، واستبدلت به سياقاتٌ تعسفية تفرضها الأيديولوجيا، وهي الوجبة الرئيسية لزمنا الرديء. ففي «شيكسبير الفرنسي» (وهو الاسم الذي سأواصل إطلاقه على هذه الظاهرة) [أي تطبيق النظرية الأدبية الفرنسية على شيكسبير] تبدأ العمل بموقفٍ سياسي خاص بك، بعيد كل البعد عن مسرحيات شيكسبير، ثم تعثر على موقعٍ لقطعة هامشية من التاريخ الاجتماعي في عصر النهضة الإنجليزية حين ترى أنها تدعم موقفك. وبعد أن تتسلّح بهذه الشذرة الاجتماعية تدخل من الخارج إلى شيكسبير المسكين، وتجد صلة ما، بغض النظر عن أسلوب إقامتها، بين حقيقتك الاجتماعية المفترضة وبين كلمات شيكسبير، سأسعد لو أقنعني أحد أنني أسخر ممّا يفعلُه الأساتذة والمخرجون بما أسميه «الاستياء» — أقصد أولئك النقاد الذين يُعلون قيمة النظرية على قيمة الأدب نفسه — ولكنني أقصر على الوصف المجرد لما شاع وتفشّى، في قاعة الدرس أو على خشبة المسرح.

دعني أستشهد بما يقوله وليم بليك، مستبدلاً «شاعرنا» باسم «يسوع»؛ إذ يقول:

كَلِّي ثَقَّةً أَنَّ الوصفَ المذكورَ لشاعرنا  
لَنْ يَصْلُحَ لابنِ إنجلترا ... وَلَنْ يُسْعِدَ أَيَّ يهوديٍّ.

أما ما يعيب «شيكسبير الفرنسي» فليس أنه ليس «شيكسبير الإنجليزي»، ناهيك بأنه ليس يهودياً، أو مسيحياً أو مسلماً، ولكن أنه ليس شيكسبير وحسب، وهو الذي لا يمكن أن يُدرَج بسهولة شديدة في «أرشيفات» فوكوه، وذو الطاقات التي لم تكن في المقام

الأول «اجتماعية». لك أن تأتي بأي شيء مهما يكن إلى شيكسبير وسوف تُلقَى المسرحيات الضوءَ عليه، وذلك يفوق كثيراً ما يمكن لأي شيء أن يُلقى الضوءَ على المسرحيات. وعلى الرغم من أن «المستأثين» المحترفين يؤكدون أن الموقف الجمالي يعتبر أيديولوجية في ذاته، فإنني أختلف معهم، ولا آتي هنا إلا بالمذهب الجمالي «في لغة وولتر باتر»، يختص بالمدرّكات والأحاسيس. أي إن شيكسبير علّمنا كيف نُبصر وأي شيء نُبصر، ويعلمنا أيضاً كيف نُحس، وما نحس به، ثم نشعر بذلك الإحساس. ففي سعيه لتوسيع مداركنا — لا باعتبارنا مسيحيين بل باعتبار كلِّ منا وعياً — تفوّق على جميع أصحاب النظريات في إمتاعنا. أما أصحابنا المستاءون، الذين يمكن أن نصفهم (دون خبث من جانبنا) بأنهم مشغولون إلى حد الهوس بقضية المرأة وقضية السلطة، فلا يجدون في المسرحيات متعة كبيرة.

وعلى الرغم من أن ج. ك. تشيسترتون كان يحبُّ أن يعتبر شيكسبير كاثوليكيّاً، روحياً على الأقل، فإن براعة هذا الناقد منَعته من أن يُرجع عالميّة شيكسبير إلى المسيحية. ولنا أن نتعلم من هذا ألا نُشكّل شيكسبير وفقاً لمذاهبنا السياسية الثقافية. وعندما قارن تشيسترتون شيكسبير بدانتي، أكد الناقد رُحابة نظرة دانتي في معالجته للمحبة المسيحية والحرية المسيحية، في حين أن شيكسبير «كان وثنيّاً ما دام يصل إلى ذروة العظمة عندما يصف أعظم الأرواح بأنها مغلولّة في الأصفاد». وليست هذه «الأصفاد» سياسية، كما هو واضح، إنها تُحيلنا إلى المذهب العالمي، وإلى هاملت قبل الجميع، أعظم الأرواح قاطبة، وهو يتعسّف طريقه إلى الحقيقة، ويَفنى فيها. والفائدة القصوى لشيكسبير أن تدعّه يُعلمك فضل التفكير الأعظم، للوصول إلى أية حقيقة تحتملها من دون أن تَفنى.

## ٢

ليس من قبيل الوهم أن القرّاء (ورؤاد المسرح) يجدون من الحيوية في كلمات شيكسبير وفي الشخصيات التي تقولها؛ أكثر مما يجدون عند أي مؤلف آخر، وربما عند جميع المؤلفين الآخرين مجتمعين. فاللغة الإنجليزية الحديثة في عهدها المبكر قد شكّلها شيكسبير، ووضّع معجم أوكسفورد للغة الإنجليزية على صورته. ولا يزال البشر اللاحقون من المحدثين يُشكلهم شيكسبير لا باعتبارهم إنجليزاً أو أمريكيين، بل بطرائق يزداد تجاوزها للحدود القومية والفوارق بين الجنسين. لقد أصبح المؤلف العالمي الأول، بحيث حلَّ محل الكتاب المقدّس في الوعي العلماني. ولا تزال محاولات ربط سطوع نجمه بالتاريخ

تتحطّم على صخرة تفرّد تفوقه؛ إذ إن العوامل الثقافية التي يربط النقاد بينها وبينه هي العوامل نفسها التي تعرّض لها توماس ديكر وجورج تشابمان. وأما الشروح العجيبة المبتدعة لشيكسبير فلا تُقنعنا لأن البرنامج المضمّر فيها يعني التهوين من الاختلافات بين شيكسبير وأمثال تشابمان.

والذي يفشل عملياً هو أيُّ طراز نقدي أو مسرحي يُحاول استيعاب شيكسبير في سياقات تاريخية أو راهنة. وتقنية «إزالة الغموض» تقنيةٌ ضعيفة عند تطبيقها على الكاتب الأوحّد الذي لم يُصبح ذاته حقاً، فيما يبدو، إلا بتمثيل الآخرين. إنني أشرح موقف هازليت من شيكسبير، على نحو ما يدلّ العنوان الفرعي لهذا الكتاب عليه، وأنا أقتفي آثار هازليت هانئاً إذ أسعى إلى ما يختلف فيه شيكسبير، وهو الذي يتجاوز كلّ حدود بين الثقافات وداخل الثقافات أيضاً. ما الذي أتاح لشيكسبير أن يصبح أعظم أستاذٍ للتلاعب (magister ludi)؟ كان نيتشه، مثل مونتاني عالماً نفسانياً يكاد يُضارِع طاقة شيكسبير، وكان يقول إن الألم هو الأصل الحقيقي للذاكرة الإنسانية. ولما كان كلام شيكسبير أشدّ ما يلتصق بالذاكرة من كلام الكتاب، فقد يجوز لنا أن نقول إن الألم الذي يُحدّثه لنا شيكسبير لا تقلُّ أهميته عن المتعة التي نجدها عنده. لا حاجة للمرء أن يكون الدكتور جونسون حتى يخشى قراءة مسرحية الملك لير أو مشاهدتها على المسرح، خاصة الفصل الخامس حيث تُقتل كورديليا، ويموت لير حاملاً جثمانها بين يديه. وأنا نفسي أخشى مسرحية عطيل أكثر من الملك لير؛ فأيلامها يتجاوز كل حد، بشرط أن نقدم (مع مخرج المسرحية) عطيلًا بصورته المهيبة وقيّمته الرهيبة؛ فذلك وحده ما يجعل تدهوّره مرعباً رعباً شديداً.

لا أستطيع أن أحلّ لغز تمثيل شايлок ولا حتى تمثيل الأمير هال/الملك هنري الخامس. فإن ازدواج الدلالة الأوّليّ (primal ambivalence) [أي الدلالة على شيئين متضادّين أصلاً في وقتٍ واحد] الذي أشهره سيجموند فرويد؛ عاملٌ أساسي في شيكسبير، كما كان كذلك بصورة كاشفة من اختراع شيكسبير الخاص. فالألم الملتصق بالذاكرة، أو الذاكرة التي يولدها الألم، ينشأ من ازدواج الدلالة معرفياً وعاطفياً، وهو ازدواجٌ ما أيسر أن نربط بينه وبين هاملت! ولكن شايлок هو الذي يُمهد الطريق إليه. ربما كانت صورة شايлок في البداية صورة شرير هزلي، وكنت أظنّ ذلك يوماً ما لكنني أشك اليوم في صحة هذا الظن. فالمسرحية مسرحية بورشيا لا مسرحية شايлок، ولكن شايлок أولُّ بطل شرير «باطني» عند شيكسبير، على عكس رواد هذا الدور الذي يُمثّل بطولّة شريرة

«خارجية»، مثل هارون المغربي وريتشارد الثالث. وأفترض أن الأمير هال/الملك هنري الخامس هو الهوة «الباطنية» التالية بعد شايлок، ومن ثم فنحن نجد بطلاً شريراً آخر، فهو ماكيافيلي ورع وطني، ولكن الورع والصفة الملكية من الصفات العارضة، والجوهر هو النفاق. وحتى لو صحَّ هذا فإن شايлок العنيد المطالب بالعدل يعتبر في جوهره طالباً للقتل، ويُقنعنا شيكسبير إقناعاً مؤلماً بأن بورشيا، المنافقة الممتعة الأخرى، تحول دون وقوع إحدى الفظائع بحصافتها. أتمنى أن تكون تاجر البندقية مسرحية مؤلمة لغير اليهود، ولكن أمنيته قد تكون وهماً.

أما ما ليس وهماً فهو القوة المخيفة لإرادة شايлок؛ أي مطلبه بتحقيق نصِّ العقد. ولا شك أننا نستطيع أن نتكلم عن القوة المخيفة لإرادة الأمير هال/الملك هنري الخامس في أن ينال عرشه، وفي فرنسا، والسلطة المطلقة على الجميع، بما في ذلك السيطرة على قلوبهم وعقولهم. وترجع عظمة هاملت؛ أي تجاوزه لدور البطل الشرير، في جانب كبير منها إلى نبذه للإرادة، بما في ذلك إرادة الثأر، وهو مشروعٌ يتفاداه بالنفي (negation)، وهو الذي يصبح لديه أسلوبٌ مراجعةٌ يُخضع كلَّ شيءٍ لمقتضيات المسرح. وتعتبر عبقرية شيكسبير المسرحية أقربَ إلى هاملت منها إلى ياجو. إن ياجو ناقدٌ ناقم، ولكنه، على أقصى تقدير مجرم جماليٌّ عظيم، وتخونه بصيرته خيانةٌ تامة فيما يتعلق بزوجه إميليا. أما هاملت فإنه الفنان الذي يتمتع بحرية أكبر، وبصيرته لا يمكن أن تخذله، وهو يُحول المسرحية الصغرى التي يسميها «مصيصة الفأر» إلى مسرحية تُمثل العالم. ففي حين نرى أن شايлок مستمسكٌ برأيه، وأن الأمير هال/الملك هنري الخامس جاحدٌ للفضل عاجزٌ عن إدراك تفردِ فولسفاف، بل وأن ياجو نفسه لا يكاد يستطيع أن يتجاوز جُرح ذاته، (أي: تخطئه في الترقية إلى الرتبة العسكرية الأعلى)؛ فإن هاملت يقبل تحمل عبء سر المسرح بعد أن زادت قوة شيكسبير. كما أن هاملت يتوقَّف عن تمثيل ذاته ويصبح شيئاً آخر غير ذاتٍ مفردة، قل إنه يصبح شخصاً عالمياً لا مجموعةً هائلةً من الذوات. لقد أصبح شيكسبير متفرداً بتمثيله غيره من البشر، ويعتبر هاملت الاختلاف الذي أنجزه شيكسبير [أي إسهامه الذي يُحسب له]. وأنا لا أقصد أن الحياد الجميل الذي يُبديه هاملت في الفصل الخامس كان أو أصبح يوماً ما إحدى الصفات الشخصية لشيكسبير، بل إنني أقول إن موقف هاملت الأخير يُجسد القدرات السلبية (negative capabilities) على نحو ما أطلق عليها الشاعر جون كيتس [أي القدرة على التأمل والإحساس من دون المشاركة في الفعل]؛ إذ لا يغدو هاملت في النهاية شخصاً حقيقياً كتب عليه أن يُعاني في داخل

مسرحية، بل وفي مسرحية لا تُناسبه، بل إن الشخص والمسرحية يذوب كلُّ منهما في الآخر حتى لا نجد أمامنا غيرَ الموسيقى المعرفية في جُمْلَتَي «فليكن» و«فلتكن».

### ٣

من العسير أن نصفَ طرائق شيكسبير في التصوير من دون اللجوء إلى التناقضات الظاهرية، ما دامت معظمُ هذه الطرائق تقوم على ما يبدو لنا متناقضًا، وهكذا يوحي بنفسه ما يُسمى بـ «الوهم الطبيعي» ردًّا على تعليق فيتجنشتاين الذي ينمُّ على الضيق، قائلاً إن الحياة ليست مثل شيكسبير. وكان أووين بارفيلد قد ردَّ مقدمًا على فيتجنشتاين قائلاً (١٩٢٨م):

... تبدو لنا الحقيقة من زاوية معينة، مهما يظهر لنا من إهانتها لنا، وهي أن الذي نغامر بصفة عامة بوصفه بأنه مشاعرنا نحن؛ يعتبر في الواقع «معنى» شيكسبير.

لقد أصبحت الحياة نفسها وهمًا طبيعيًا، ويرجع جانبٌ من السبب في هذا إلى شيوع شيكسبير. وكونه ابتكر مشاعرنا يعني أنه تجاوز تحليلنا نفسيًا. لقد جعلنا شيكسبير مسرحيين حتى ولو لم نشهد عرضًا مسرحيًا واحدًا، أو لم نقرأ أية مسرحية. فبعد أن يوقف هاملت المسرحية، من دون مبالغة — ليتفكَّه على «حرب المسارح»، ويأمر الممثل الذي يلعب دور الملك بأن يُمثل المشهد العبثي الذي يحكي فيه إنياس قتل بريام، وينصح الممثلين بقدرٍ من الانضباط — نكون قد اعتبرنا هاملت، أكثرَ مما كنا نعتبره، واحدًا منا، وأنه هبط بطريقةٍ ما ليلعب دورًا في مسرحية، وهي مسرحية لا تُناسبه أيضًا. إن الأمير وحده حقيقي، والآخرين كلهم، والحدث كله، يُشكلون المسرح.

هل نستطيع أن نتصور أنفسنا من دون شيكسبير؟ وأنا أعني بـ «أنفسنا» ما يزيد على الممثلين والمخرجين والمعلمين والنقاد؛ أي إنني أعني بالتعبير أن أُشير إليك وكل من تعرفه. إن تعليمنا في العالم الناطق بالإنجليزية، بل وفي أممٍ أخرى أيضًا، كان شيكسبيريًا. ويصدق هذا القول حتى على الواقع الراهن، بعد أن تدهور التعليم عندنا، وتعرض شيكسبير للضرب والتقطيع على أيدي الأيديولوجيين الحديثي الطراز، بل إن هؤلاء أنفسهم صوروا كاريكاتورية لطاقت شيكسبير؛ إذ إن مبادئهم «السياسية» المفترضة تتجلى فيها مشاعرُ الشخصيات عنده، وإن كانت لديهم طاقاتٌ اجتماعية على الإطلاق



فإن تصوّرهم الخفيّ للمجتمع شيكسبيرى، على ما في هذا من غرابة. كنت أفضل شخصياً أن يكونوا مكيفيليين و«مستائين» وفقاً لنموذج باراباس، يهودي مالطا، عند مارلو، ولكن النماذج الأيديولوجية عندهم يمثّلها ياجو وإدموند.

هل تنم طرائق التصوير عند شيكسبير، في ذاتها، على أي توجّه أيديولوجي، سواء كان مسيحياً، أو متشككاً، أو رهبانياً أو غير ذلك؟ إن هذا السؤال الذي يصعب صوغه ذو دلالات مضمرّة ملحة: هل يعتبر شيكسبير، في مسرحياته، محتفلاً بالحياة في نهاية المطاف، متجاوزاً المآسى، أم يعتبر عديمياً برجمائياً؟ ولما كنت أنا نفسي مؤمناً بالتعالية المهرطقة، وذا توجّه غنوصي؛ فإن أشد ما يسعدني هو أن أرى أن شيكسبير يستمسك، فيما يبدو، بمذهب تعاليّ علماني؛ أي برؤيا جليّة للجلال، ولكن هذا لا يتمتع فيما يبدو بصحة مطلقة؛ فـ «الأناشيد» الشيكسبيرية الأصلية تتغنّى بتنويعاتٍ على لحن «العدم»، وغرابة العدمية عفريت يسكن كلّ مسرحية، حتى الكوميديات العظمى التي لا تختلط بها نسبياً لمسائ الجّد، فإن شيكسبير — باعتباره كاتباً مسرحياً يتمتع بقدرٍ من الحكمة لا يسمح له بأن يؤمن بأي شيء حتى وهو يُحيط علماً، فيما يبدو، بكل شيء — يحرص على أن يُبقي هذه المعرفة متخلّفة عن التعاليّة بعدة خطوات. ولما كانت فصاحته شاملة، وكان بناؤه الدرامي لا يكاد يضطرب؛ فإننا لا نستطيع القول بالسبق حتى للعدمية الظاهرة في مسرحياته، وبالإحساس الواضح بلا مبالاة الطبيعة إزاء القوانين البشرية والمعاناة الإنسانية جميعاً. ومع ذلك فإن لهذه العدمية أصداءًذبذباتٍ عجيبة. إننا لا نتذكر ليونتنس في مسرحية حكاية الشتاء بسبب توبته الختامية، حيث يقول «أرجوكما/ أن تصفّحا عني لأنني كنتُ أَسْتَرِيب يوماً ما/ بكل نظرة بريئة وطاهرة ... تُبَوِّدَت بينكما!» ولكننا نذكره بسبب نشيد الحمد العظيم للعدم:

هل هذا عَدَمٌ؟  
وإنّ هذي الدُّنيا عَدَمٌ وجميع الأشياءِ بها عَدَمٌ!  
فسماءُ الكَوْنِ عَدَمٌ! بل بوهيميا عَدَمٌ،  
وقَرِينَتُنَا عَدَمٌ ... والعَدَمُ إنّ لا شيء به غَيْرُ العَدَمِ  
إنّ يَكُ هذا عَدَمٌ.

إن جنونه الذي يدفعه إلى العدم يُهمّنا، وعودة رُشدِه لا تُهمّنا، ما دام الشعر الصادق ينتمي إلى حزب الشيطان، ولقد قام ناحوم تيت بتعديل مسرحية الملك لير بإعادة الرُشد

لها، فصاغ خاتمة سعيدة لكورديليا بزواجها من إدجار، وجعل الملك لير يُشرق بابتساماته على ابنته وزوجها، وهو ما أسعد قلبَ الدكتور جونسون، لكنه يحرمننا مما يسمّى الحَوَاء (kenoma)؛ أي الفراغ الملموس أو الأرض الخراب التي تختتم بها المسرحية الفعلية التي كتبها شيكسبير.

#### ٤

ليس بيننا عددٌ كبير من المؤهّلين للحكم فيما إذا كان الرب حيّاً أو مات أو كان يتجوّل في مكانٍ ما في المنفي (وهو الاحتمال الذي أفضّله). ولا شك أن بعض المؤلفين ماتوا، ولكن وليم شيكسبير ليس من بينهم. وأما بخصوص الشخصيات الدرامية، فأنا حائر أبداً؛ لا أعرف كيف أتلقّى توكيدات نُقاد شيكسبير المعاصرين (وضروب عتابهم)؛ إذ يقولون لي إن فولسطف وهاملت وروزاليند وكليوباترا وياجو؛ أدوارٌ للممثلين والممثلات وليسوا «أناساً حقيقيين». ولما كنتُ (أحياناً) أقتنع بهذه المزاعم، فإنني دائماً ما أصارع الأدلة الملموسة على أن مَنْ ينتقدونني أقلُّ إثارةً للاهتمام من فولسطف وكليوباترا، بل ولا يتسمون بما يُقنعنا بأنهم أحياءٌ مثلما تُقنعنا الشخصيات الشكسبيرية، وهي التي نراها «مفعمة بالحياة» (كما يقول بن جونسون). وعندما كنتُ طفلاً وشاهدت رالف ريتشاردسون يقوم بدور فولسطف، تأثرتُ تأثراً عميقاً إلى الحد الذي جعلني لا أشاهد ريتشاردسون بعدها في المسرح أو في السينما إلا وأرى فيه فولسطف، على الرغم من تنوّع العبقرية الفذة لهذا الممثل. لم أتخلَّ يوماً عن اعتبار فولسطف شخصاً حقيقياً، وكان ذلك، منذ نصف قرن، نقطة انطلاق هذا الكتاب. فإذا كان الممثل المسكين «يزهو اختيالاً أو يثور زاعقاً/لساعةٍ له على المسرح! وبعدها يَغيب صوته إلى الأبد» فلنا أن نقول إن الممثل العظيم تتردّد أصدائه عمرّاً كاملاً، خصوصاً إذا لم يكن يمثل دوراً قوياً وحسب، بل شخصية أعمق من الحياة، وذلكاء لا يُضارعه أيُّ فرد حقيقي وحسب يمكن أن نعرفه يوماً ما.

لا بد أن نتحلّى بالنظرة الصحيحة إلى هذه الأمور، فليست غايتنا هنا أن نُصدر أحكاماً خُلقية على فولسطف؛ فإن شيكسبير يضع منظوراتٍ معيّنة لمسرحياته بحيث نتعرض لإصدار حكم علينا مُعادل للحكم الذي نحاول إصداره على العمل. فإذا قلت إن فولسطف جبان عجاج، ومُخاتل مهدار، ومهرج طُفيلي للأمير هال؛ فنحن نعرف شيئاً عنك لكننا لا نعرف أي شيء جديد عن فولسطف. وإذا قلت إن كليوباترا عاهرة تقدّمت

بها السن، وإن حبيبها أنطونيو يريد أن يتشبه بالإسكندر في ولعه بها؛ فسوف نحيط بمعرفة جديدة محدودة عنك، وبأقل منها عمق من ينبغي أن نعرفهم. إن الممثلين الذين يُخاطبهم هاملت يوجهون مرآة للطبيعة ولكن شيكسبير مرآة داخل مرآة، والطرفان مَرَايا لها أصوات كثيرة. ليس فولسطاق وهاملت وكليوباترا وغيرهم صوراً للصوت (مثلما يستطيع الشعراء الغنائيون أن يكونوا)، وهم لا يتحدثون بلسان شيكسبير أو باسم الطبيعة. إن تصوير شيكسبير فنُّ يكاد يكون غير محدود؛ فهو لا يُقدم لنا الطبيعة ولا طبيعة ثانية؛ أي لا الكون ولا الكون الآخر (heterocosmos)؛ «الفن نفسه هو الطبيعة» (حكاية الشتاء)، وتلك مقولة بارعة الغموض. فإذا أصبت في العثور على شخصية شيكسبيرية حقة أولاً في فوكونبريدج النغل في الملك جون وأخيراً في العاصفة؛ فإن معنى ذلك تنحية مسرحيات رائعة تتميز بفنون بالغة الاختلاف في رسم الشخصيات، تتراوح ما بين الثلاثية الحائرة في **طرويلوس وكريسيدا**، والعبرة بالخاتمة، ودقة بدقة، وبين الشخصيات الكهنوتية في النبيلان القريبان، ومفاد ذلك أن رسم الشخصيات عند شيكسبير منوع الأساليب بحيث لا نستطيع أن نقول في النهاية إن أيًا منها «صادق».

## ٥

لا يكاد يوجد فرق، من الناحية العملية بين الحديث عن «هاملت باعتباره شخصية مسرحية» وبين الحديث عن «هاملت باعتباره دورًا لمثل». ومع ذلك فإن أسبابًا تتعلق في معظمها بخصائص النقد الحديث العجيبة، أدت إلى أن دار الزمن دورته وأصبح من المفيد أن نعود للحديث عن «الشخصية الأدبية والدرامية» (literary and dramatic character) حتى نرفع مستوى فهمنا لرجال شيكسبير ونسائه. لا نكاد نكسب شيئاً على الإطلاق إن تذكّرنا أن هاملت مخلوق من الكلمات وبالكلمات، وبأنه «مجرد» مجموعة علامات على الصفحة. كلمة character تعني أحد حروف الهجاء وأيضاً «جماع خلق» (ethos)؛ أي أسلوب الحياة المعتاد لشخص ما. فالشخصية الأدبية والدرامية محاكاة للشخصية الإنسانية؛ أي human character أو قل إن هذا ما كنا نعتقده انطلاقاً من القول بأن الألفاظ تُشبه البشر بقدر ما تشبه الأشياء. والكلمات تشير بطبيعة الحال إلى كلمات أخرى، ولكن تأثيرها فينا ينبثق كما يقول مارتن برايس، من المكان التجريبي الذي نعيش فيه، والذي ننسب فيه القيم والمعاني لأفكارنا عن الأشخاص. وهذه القيم والمعاني

المنسوبة تُعتبر نوعًا من الحقيقة (fact) على غرار انطباعاتنا بأن بعض الشخصيات الأدبية والدرامية تدعم أفكارنا عن الأشخاص وبعضها الآخر لا يدعمها. أمامنا طريقان متناقضان لتفسير سطوع نجم شيكسبير. فإذا كان الأدب يعني لك اللغة في المقام الأول، فإن تفوق شيكسبير مجرد ظاهرة ثقافية، أنتجت عوامل اجتماعية سياسية مُلحة. وطبقًا لهذا الرأي، فإن شيكسبير لم يكتب أعماله، بل إن الطاقات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية في عصره هي التي كتبتّها. ولكن ذلك ينطبق على كل ما عداه، في الماضي والحاضر؛ لأن بعض الخارصين في باريس، من عهد قريب نسبيًا، قد أقنعوا عددًا كبيرًا من النقاد الأكاديميين (إن لم يكن معظمهم) بعدم وجود مؤلفين على أية حال.

وأما الطريق الآخر لاستكشاف تفوق شيكسبير المستمر فهو ذو طابع عملي تجريبي؛ فلقد حكم العالم بأنه أصدق من صور عالم الواقع، متفوقًا بذلك على من سبقه ومن تلاه جميعًا. وقد ساد هذا الحكم منذ منتصف القرن الثامن عشر على الأقل، وهو يبدو باليًا بسبب كثرة تكراره، ومع ذلك فلا يزال صحيحًا وحسب، وإن وجده المستاءون من أصحاب النظريات مبتذلًا. إننا دائمًا ما نعود إلى شيكسبير لأننا نحتاج إليه، فلا يفوقه أحد في تقديم هذا الجانب الكبير من العالم الذي يراه معظمنا واقعًا وحقيقيًا. ولكنني، فيما يتلو من هذا الكتاب، لن أقصر على أن أبدأ من افتراض أن شيكسبير كان فعلاً أفضل كثيرًا من أي كُتّاب عَرَفناهم أو سوف نعرفهم، بل إنني سوف أدلل بالأمثلة على أصالة شيكسبير في رسم الشخصيات، كما سوف أثبت أيضًا ما أقوله من أن شيكسبير أعاد ابتكارنا من الزاوية العملية إلى حد بعيد، بل إلى درجة مذهلة. فالواقع أن أفكارنا عمّا يجعل الذات (self) إنسانية أصيلة، تدين إلى شيكسبير بأكثر مما ينبغي أن يتسنى لها، ولكن أعمال شيكسبير قد اكتسبت مكانة مقدسة، ولا يعني هذا أن يقرأه الناس مثلما يقرءون الكتاب المقدس أو القرآن الكريم أو مبادئ وعهود جوزيف سميث [مُنشئ المذهب المورموني في القرن التاسع عشر]، بل ولا يعني أن يقرأه الناس مثلما يقرءون سيرفانتيس أو ديكنز أو وولت ويطمان. بل ولنا أن نقول إن الأعمال الكاملة لوليم شيكسبير يمكن أن تسمى كتاب الواقع، على إغراقه في الخيال إلى الحد الذي يتعمد جانب كبير من كتابات شيكسبير الاستغراق فيه. ولقد كتبت في غير هذا المكان أقول إن شيكسبير لا يُمثل في ذاته وحسب عماد الأدب الغربي، بل إنه أصبح عماد الأدب العالمي، وربما يكون الوحيد القادر على النجاة من الانحطاط الراهن لمؤسساتنا التعليمية، هنا وفي

الخارج. من الجائز أن يسقط كلُّ كاتب عظيم آخر وينتهي، وأن يحلَّ محله المستنقِع المُعادي للنخبة الذي يُسمى الدراسات الثقافية. لسوف يبقى شيكسبير، حتى ولو نبذه الأكاديميون، ولو أن ذلك في ذاته غيرُ محتمل. إنه يَغْذُو اللغةَ التي نتكلَّمُها على نطاقٍ واسع، وأصبحت شخصياته الرئيسية من أساطيرنا، وأصبح عالم النفس الخاصَّ بنا، لا فرويد الذي اتبعه على الرغم منه. وقوة إقناعه ذاتُ جوانبٍ مؤسفة، فربما كانت تاجر البندقية تحضُّ على معاداة السامية أكثرَ من كتاب بروتوكولات حكماء صهيون، وإن كان هذا أقلَّ مما نجده في إنجيل يوحنا. إننا ندفع ثمن ما نكسبه من شيكسبير.



الباب الأول

## الكوميديات المبكرة





## الفصل الأول

# كوميديا الأخطاء

**كوميديا الأخطاء** أقصر مسرحيات شيكسبير وأشدّها اتسامًا بالوحدة، ويرى الكثير من النقاد أنها أول مسرحية يكتبها، ولكنني أشك في صحة ذلك؛ فإنها تشهد على قدرٍ من المهارة بل ومن التمكن — في الحدث، وتطوير الشخصية وتقنية المسرح — أكبر كثيرًا مما نشهده في المسرحيات الثلاث التي تحمل اسم الملك هنري السادس، بل والكوميديا الضعيفة التي كتبها في مرحلة متأخرة بعنوان **سيدان من فيرونا**. صحيح أن الكوميديا تُتيح لشيكسبير الحرية في أن يكون ذاته منذ البداية، في حين أن ظل مارلو يغشى المسرحيات التاريخية المبكرة (ومن بينها **ريتشارد الثالث** و**تايتوس أندرونيكوس**)، وحتى لو سلّمنا بعبقريّة شيكسبير في الكوميديا؛ فإن **كوميديا الأخطاء** لا توحى للقارئ أو للمشاهد بأنها عملٌ مبتدئ؛ إذ تُمثل تطويرًا وتعقيدًا رائعًا (وتقدمًا) على مسرحيات بلاوتوس، الكاتب الروماني للمسرحيات الكوميدية، الذي يعرفه معظم رواد مسارحنا من خلال العرض الموسيقي المقتبس منه بعنوان **شيء غريب حدث في الطريق إلى المنصة**. وقدم رودجرز وهارت اقتباسًا رائعًا لمسرحية شيكسبير؛ إذ قدّما مسرحية **الشبان من سيراكوزة** التي اعتمدا في إعدادها على **كوميديا الأخطاء**، مثلما انتفع كول بورتر فيما بعدُ بمسرحية **ترويض الشرسة** في إعداد مسرحية **قبليّني يا كيت**.

ففي **كوميديا الأخطاء** يجمع شيكسبير بين مسرحية لبلاوتوس بعنوان **الأخوان منايكوموسه** [الجمع **منايكمي**] وبين لمحاتٍ أخرى من مسرحية للمؤلف نفسه بعنوان **أنفيتريون** بحيث يقدم لنا تركيبًا عبثيًا رائعًا لمجموعة تضم **توءمين** من السادة وتوءمين من الخدم. ونحن في اليونان، في مدينة إفسوس (التي سوف نعود إليها في أواخر حياة شيكسبير في مسرحية **بيريكليس**) ولا نُغادرها قط، في هذه المسرحية التي يحرص شيكسبير على ضغط أحداثها في الزمان والمكان (فلا تزيد عن يومٍ واحد). يصل

أنتيفولوس السيراكوزي إلى إفسوس مع عبدٍ يخدمه اسمه دروميو، وتوعمه أنتيفولوس الإفسوسي له عبدٌ يحمل اسم دروميو أيضًا في إفسوس، وكلُّ منهما توعمان متطابقان. والتاجر السيراكوزي يصلُ إلى إفسوس لا لعملٍ تجاري، بل في مهمةٍ عائلية؛ إذ يريد كلُّ منهما العثورَ على شقيقه التوأم. وهذا المطلب هو الذي يَنشُدُه تاجرٌ من سيراكوزه يُدعى إيجيون، وهو والد التوأمين الذي يحمل كلُّ منهما اسمَ أنتيفولوس، ولكنه ما إن يدخل إفسوس حتى يُعتقلَ باسم الدوق بل ويحكم الدوقُ على إيجيون المنحوس بقطع رقبتَه عند غروب الشمس؛ فإن سيراكوزه وإفسوس بينهما عداوةٌ شديدة، وهو ما يجعل فاتحةً المسرحية ذاتَ قعقةٍ مجلجلة لا تنتمي إلى بلاوتوس على الإطلاق:

### إيجيون:

هيا يا سولينوسُ تقدِّم! عَجِّلْ بمماتي!  
فمصيِّرُ الموتِ نهايةُ آلامِ حياتي.

ويؤكد الدوق سولينوس بنبراتٍ أسمى حازمةٍ لإيجيون أن رأسه سوف يُقَطَّع إلا أن دفع فديةٍ قدرها مائة مارك. وردًا على أسئلة الدوق؛ يقصُّ إيجيون علينا حكايةً عجيبة شبة خرافية عن تحطُّم سفينةٍ ما قبل ثلاثٍ وعشرين سنة، أدَّت إلى انقسام أسرته نصفين، وفصلت الزوجَ مع واحدٍ من كل توأمين عن الزوجة ومعها الطفلان الآخران. ويقول إيجيون إنه قضى السنوات الخمس السابقة في البحث عن الثلاثة الذين فقدهم، وإن حزنه الشديد لعدم عثوره عليهم يُبرر استعداده، في بأسائه، للموت الذي حَكَم به الدوق، قائلاً:

لكنني أرى لديَّ راحةً إن كان ما رأيته من قضاء؛  
إذ إن أحزاني تغيبُ عندما تَغيبُ شمسُ اليوم في المساء.

وليست هذه نبرات الكوميديا، ناهيك بأحداث الهزلية التي لن تلبث أن تُفرقنا! ولكن شيكسبير الذي سرعان ما أصبح أمهرَ كاتبٍ مسرحي في التلاعب بالمعاني الدقيقة، يثبت في كوميديا الأخطاء قدرته الفائقة على الجمع بين دالتين متضادتين. فعلى الرغم من التشابه الظاهر الكامل بين التوأمين أنتيفولوس، فإنهما يختلفان اختلافاً شديداً في الباطن؛ فأنتيفولوس السيراكوزي يتَّسم بطبعٍ شبه ميتافيزيقي؛ إذ يقول:

مَنْ يَطْلُبُ مِنِّي أَنْ أَنْشُدَ مَا يُرْضِينِي  
يَطْلُبُ مِنِّي مَا لَا أَقْدِرُ أَنْ أَحْظِيَ بِهِ؛  
فَأَنَا فِي هَذِي الدُّنْيَا أَشْبَهُ قَطْرَةَ مَاءٍ  
بِمُحِيطٍ تَطْلُبُ قَطْرَةَ مَاءٍ أُخْرَى!  
مَنْ يَسْقُطُ فِي الْمَاءِ هُنَا بَحْثًا عَنْ صَاحِبِهِ  
(فِي خَفِيَّتِهِ وَتَطْلُعِهِ) يَهْلِكُ ذَاتَهُ،  
وَكَذَلِكَ أَنَا إِذْ أَبْحَثُ عَنْ أُمِّي وَأَخِي،  
لَكِنِّي فِي طَلْبِي — مَا أَتَعَسَّنِي — أَفْقِدُ نَفْسِي.

(٤٠-٣٣/٢/١)

وهذه السطور التي يكثر الاستشهاد بها تُكذِّبُ انطباعاتنا الأولى المعتادة عن **كوميديا الأخطاء** باعتبارها كوميديا صاخبة وحَسْب، مثلما تتجاوز حَسْرَاتُ إيجيون، بوضوح، المواقف المتوقعة في الهزليات.

وليس أنتيفولوس الإفسوسي شخصيةً ممتعة، إنْ قورن بتوعمه السيراكوزي، وهو الذي يختار شيكسبير التركيزَ عليه. والواقعُ أن السيراكوزي ينتفع، إلى حدٍّ ما، في نظرنا، بما يُحيره؛ أي بغربة مدينة إفسوس. فما دامت رسالة القديس بولس إلى «مؤمني إفسس» تُشير إلى «فنونهم الغريبة»؛ فإن الجمهور الواعي بالكتاب المقدس لا بد أن يتصور أن المدينة (على الرغم من أنها بوضوح لندن في عصر شيكسبير) مكانٌ للسحر، فيما يبدو، أو أن يعتبرها نوعًا من الأماكن الخرافية حيث يمكن أن يحدث أيُّ شيء، وخصوصًا للزوار. وهكذا فإن أنتيفولوس السيراكوزي، الذي فقد نفسه من قبل أن يدخل إفسوس، يصبح على وشك أن يفقد إحساسه بهوية ذاته أثناء تطور أحداث المسرحية.

ربما تتضمن كلُّ هزلية بُعدًا ميتافيزيقيًا مضمّرًا، ويبتعد شيكسبير عن بلاوتوس بأن يجعل القلق [الميتافيزيقي] سافرًا. وتسير **كوميديا الأخطاء** نحو العنف الجنوني، ولكن من دون أن يُضارَّ أحدٌ باستثناء الدجال الذي يزعم إخراج العفاريت من الأجساد، وهو الدكتور بنش. إنها مسرحية لا يستطيع أحدٌ فهم ما يجري فيها، حتى ولا الجمهور، إلا عند النهاية، وذلك عندما يقف الزوجان من التوائم — السيدان والخادمان — جنبًا إلى جنبٍ على خشبة المسرح. ولا يُلَمَحُ شيكسبير للجمهور أن الكاهنة الإفسوسية (وهي فيما يبدو من كاهنات ديانا) هي الوالدة المفقودة للتوأمين أنتيفولوس حتى تُقرر بنفسها

الإفصاح عن هويتها. ولنا أن نتساءل، إذا أردنا، عن سبب إقامتها في إفسوس ثلاثاً وعشرين سنة من دون إفصاح لابنها الذي يُقيم في المدينة نفسها عن هويتها، ولكن هذا التساؤل مرفوض شكلاً، مثل التساؤل عن سبب ارتداء التوائم ملابس واحدة في يوم وصول توءمي سيراكوزة؛ إذ إنَّ مثل هذه الغرائب تُمثل ما تفترضه كوميديا الأخطاء حيث تكاد الحدودُ تتلاشى بين المستحيل وغير المحتمل.

وعلى الرغم من المتعة الصاخبة التي نجدُها، بل لا بد أن نجدُها، في هذه المسرحية الصغيرة المتأججة، فإنها أيضاً من نقاط انطلاق شيكسبير نحو إعادة ابتكار الشخصية الإنسانية. فعلى الرغم من أن الدور المسرحي في الهزلية لا يبدو مجالاً للتأمل الباطن، فإن شيكسبير لم يحبس نفسه قط في تقاليد النوع المسرحي ولا حتى في أصوله، ويُعتبر أنتيفولوس السيراكوزي صورة «مبدئية» لأعماق الذات ومهاويها التي سوف نشهدها فيما بعد. فحتى حين يُفكر في القيام بنزهة سياحية، يقول التوءم الزائر: «سوف أمضي لأفقد ذاتي/ وأتجول رائحاً غادياً لمشاهدة المدينة.» والواقع أن المرء لا يفقد نفسه إذا اكتشف أنه في كوميديا الأخطاء التي لا تُمثل قطعاً أمثلةً مسيحية. وفي ختام المسرحية يبتهج الخادمان [واسم كلٍّ منهما دروميو] للتلاقي، وأما الاستجابة المتبادلة للتوءمين الآخرين [واسم كلٍّ منهما أنتيفولوس] فهو غامضٌ مبهم، على نحو ما سوف نرى. إن رد فعل التاجر الإفسوسي الغاضب بسبب الشك في هوية ذاته المؤكدة، يختلف اختلافاً شاسعاً عن حرارة تودد أنتيفولوس السيراكوزي إلى لوسيانا، أخت زوجة أخيه.

يا حُلوة! لا أعرفُ إلا هذا اسماً لكِ يا حُلوة،  
قولي كيفَ عَرَفْتَ اسمي؟ يا عَجَبًا، وبأيَّة قُوَّة؟  
فَلَدَيْكَ مَعَارِفٌ وَجَمَالٌ لَيْسَ تُدَانِيهِ الْمُعْجَزَةُ الْأَرْضِيَّةُ  
بَلْ يَعْلُو فَوْقَ جَمَالِ الْأَرْضِ الرَّبَّانِيَّةُ.  
فَلَا تَعْلَمُ مِنْكِ أَيَا أَحَلَى إِنْسَانٍ،  
فَكَرَّ جَنَانٌ وَكَلَامَ لِسَانٍ،  
وَلَيْتَعْلَمَ لَفْظِي الْأَرْضِي الْأَخْرَقُ؛  
لَفْظٌ تَخْنُقُهُ الْأَخْطَاءُ ضَعِيفٌ بَلْ ضَحْلٌ أَحْمَقُ،  
كَيْفَ يَنَالُ مَعَانِيكَ الْمُضْمَرَّةَ الْأَحْدَقُ؟

لَمْ تَجْتَهِدِينَ لِإِنْكَارِ الإِخْلَاصِ بَرُوجِي الْأَصْدَقُ؟  
حَتَّى يَشْرُدَ بِمَجَاهِلِ حَقْلٍ مَمْدُودٍ،  
هَلْ أَنْتِ إِلَهٌ مَعْبُودٌ؟  
هَلْ تَبْغِينَ إِذَنْ لِي خَلْقًا بِالْحَقِّ جَدِيدٌ؟  
وَإِذَنْ فَلَأُمْسَخَ فِي الْحَالِ إِذَا حَوَّلْتَ كَيْانِي،  
وَأَسْلَمَ آتِنِذٍ لَكَ بِالسُّلْطَانِ،  
أَمَّا إِنْ كُنْتُ أَنَا سَاطِلٌ أَنَا،  
فَأَنَا أَعْلَمُ عِلْمَ يَقِينٍ،  
أَنْ شَقِيقَتَكَ الْبَاكِیَّةَ هُنَا  
لَيْسَتْ زَوْجًا لِي أَوْ أَيَّ قَرِينٍ.  
وَأَنَا لَا أَمْلِكُ حَقًّا فِي أَنْ أَقْرَبَ مَضْجَعَهَا؛  
مَا دُمْتُ أَحَبُّكَ حُبًّا يُزْرِي بِمَقَاتِنِ مَخْذَعِهَا،  
يَا حُورِيَّةَ بَحْرِ أَنْجُو أَلَّا أَسْمَعَ مِنْكَ غِنَاءً،  
يُغْرِقُنِي فِي دَمْعٍ نَذْرُهُ الْأُحْتُ هَبَاءً،  
إِنْ شِئْتَ تَغْنِي يَا حُورِيَّةَ وَلِنَفْسِكَ،  
وَلَسَوْفَ أَهْيِمُ غَرَامًا بِكَ وَحَدَكْ،  
وَلَتَنْشُرَ فَوْقَ الْأَمْوَاجِ الْفِضِّيَّةَ  
خُصَلَاتُ الشَّعْرِ الذَّهَبِيَّةِ،  
وَلَأُصْحَبَكَ بِهِ كَفَرَاشٍ نَرْقُدُ فِيهِ مَعًا،  
فِي هَذَا الْوَهْمِ الرَّائِعِ جَمْعًا،  
وَأَقُولُ إِذَنْ: مَنْ مَاتَ بِهَذَا الْأُسْلُوبِ غَنِمَ،  
وَلْيَغْرِقْ رَبُّ الْحُبِّ لِحِفَّتِهِ إِنْ غَاصَتْ فِي الْيَمِّ.

(٥٢-٢٩ / ٢ / ٣)

ويكمن العامل المؤلم هنا، في جانبٍ منه، في استماتة المطلب؛ إذ يقع أنتيفولوس السيراكوزي في الحب حتى يُعيد العثورَ على ذاته، وهو ما يبشر بنسق العشق الذي سوف يتعرّض للسخرية منه بأسلوبٍ بشوشٍ في **خاب سعي العشاق**، ففي تلك المسرحية

يتجاسر بيرون (Berowne) ذو اللماحية اللاذعة على إضفاء العلمانية على المفارقة المسيحية التي يتفادها شيكسبير في كوميديا الأخطاء.

فَلَنُخْسرَ يَوْمًا هَذي الأَيِّمانَ لِنَكْسِبَ أَنْفُسَنَا،  
ذاك وإلا نَخْسرُ أَنْفُسَنَا كي نُوفي بالأَيِّمانَ،  
فَمِنَ الدِّينِ الحِنْتُ بهذا القَسَمِ،  
والإحْسانُ يُحَقِّقُ شَرَعَ الله،  
هَلْ يَقْدِرُ أَحَدٌ أَنْ يَفْصَلَ بَيْنَ الحُبِّ وَبَيْنَ الإحْسانِ؟

(خاب سعي العشاق، ٤/ ٣/ ٣٥٨-٣٦٢)

وليس هذا على وجه الدقة ما كان يقصده القديس بولس بقوله «من يحب غيره يتبع شرع الله» ولكن **خاب سعي العشاق** لا تلتزم بأقوال القديس بولس أكثر ممَّا تلتزم بها **كوميديا الأخطاء**. فإن أنتيفولوس السيراكوزي لا يُحب لوسيانا من أجل تحقيق شرع الله، ولا حتى تحقيق كيانه المفقود، بل لينجح في التحول؛ أي: لكي يُخلَق من جديد. ولكن شيكسبير لا يتركنا وقتًا طويلاً في هذه القعقات، بل ينتقل إلى الفكاهة في حوارٍ بين أنتيفولوس السيراكوزي ودروميو حول نل، خادمة المطبخ التي اختلط عليها الأمر فتصوّرت أن دروميو المذكور، الزائر، هو زوجها دروميو الإفسوسي. والسيدة نل ذاتُ خاصرة مستفيضة، توحى بتخرّصات جغرافية عجيبة:

[أ = أنتيفولوس، سيرا = سيراكوزي، ود. = دروميو، في الحوار التالي]:

أ. سيرا: إذن فهي عريضة؟

د. سيرا: ليس من الرأس إلى القدم، بل من ردفٍ لردف؛ فهي مُدَوَّرة كالكرة الأرضية. وأستطيع تحديد البلدان فيها.

أ. سيرا: في أيّ جزء من جسمها توجد أيرلندا؟

د. سيرا: فعلاً يا سيدي، في الأرداف. واكتشفتُها لوجود المستنقعات.

أ. سيرا: وأين اسكتلندا؟

د. سيرا: وجدتها في الكفّ الجرداء، ذات الخشونة.

أ. سيرا: وأين فرنسا؟

د. سيرا: في جبهتها، المسلحة الناكثة، تُحارب شعرها ... ولي العهد!

أ. سيراً: وأين إنجلترا؟

د. سيراً: بحثتُ عن الصخور الطباشيرية، فلم أجد بها أيّ بياض. لكنني أظن أنها قائمةٌ في ذقنها، في المخاط المالح الذي يجري بين فرنسا وبينها.

أ. سيراً: وأين إسبانيا؟

د. سيراً: الحقُّ إنني لم أرها، لكنني أحسستُ بحرّها في أنفاسها.

أ. سيراً: وأين أمريكا وجزر الهند الغربية؟

د. سيراً: وجدتها يا سيدي فوق أنفها، مُبالغٌ في زينتها جميعاً بالياقوت الأحمر والأزرق، والعقيق الأحمر [أي الدّمامل الكبيرة]، وقد مال نجمُها بسبب الأنفاس الحارة من إسبانيا، التي أرسلتُ أساطيلَ وسفنًا لضرب أنفها بالمدافع!

أ. سيراً: وأين بلجيكا وهولندا؟

د. سيراً: لا يا سيدي! لم أهيّط بالبصر إلى الأجزاء السفلى!

(١٣٨-١١٠ / ٢ / ٣)

هذه المحاورة الرائعة تُلخص روح **كوميديا الأخطاء**؛ فالضحك فيها دائماً بريء، وأما مشهد التعرّف على هُويات الأفراد فيعتبر أولَ مشهدٍ من نوعه تتلوه في المسرحيات الأخرى مشاهدٌ مماثلةٌ عجيبة، وهو يدفع دوق إفسوس الذي شعر بالدهشة إلى أن يتأمل الموقفَ تأملاً عميقاً:

أَقُولُ إِنَّ وَاحِدًا مِنَ اللَّذَيْنِ هَا هُنَا

عَفَرِيْتُ صَاحِبَهُ،

فَمَنْ هُوَ الْإِنْسِيُّ مِنْهُمَا؟ وَمَنْ هُوَ الْجِنِّيُّ؟

مَنْ يَسْتَطِيعُ الْفَصْلَ بَيْنَهُمَا؟

(٣٣٤-٣٣٢ / ١ / ٥)

على الرغم من أننا لا نستطيع أن نقول إن أنتيفولوس السيراكوزي عفريتٌ أخيه أو الروحُ الراحية له؛ فإن إحدى الإجابات الممكنة لسؤال الدوق يمكن أن تقول إن المتفرج الحصيف على المسرحية سوف ينسب «الروح» إلى الزائر، وإن «الإنسان الطبيعي» هو التاجر الإفسوسي. أما شيكسبير الذي سوف يتقن فنَّ الإيجاز [بالحذف] فيبدأ هنا بأن يجعل التواءَ أنتيفولوس لا يُبديان أية مشاعر تجاه جمع شملهما.

إن أنتيفولوس السيراكوزي يأمر خادمه دروميو قائلاً «عانق أخاك هنا، ولتفرحاً جميعاً!» لكنه يخرج مع أخيه من دون عناق أو فرح. ولا شك أن أنتيفولوس السيراكوزي أشد اهتماماً بملاحقة لوسيانا، مثلما يرغب أنتيفولوس الإفسوسي في العودة إلى زوجته، ومنزله وتجارته. ومع ذلك فإن برود هذين الأخوين أو عدم إبداء أية انفعالات أمر لافت بسبب تضاده مع اجتماع الشمل الساحر بين دروميو وتوعمه، وهو الذي يختتم به شيكسبير ملهاته بنغماتٍ عذبة:

### دروميو السيراكوزي:

فِي مَنْزِلِ سَيِّدِكَ هُنَا صَاحِبَةٌ مُمْتَلِئَةٌ،  
أَبَدْتُ تَرْحِيبًا بِي فِي الْمَطْبَخِ أَثْنَاءَ عَدَائِي الْيَوْمِ؛  
إِذْ حَسِبْتَنِي أَنْتَ!  
مُنْذُ الْآنَ سَتَصْبِحُ أَخْتًا لِي لَا زَوْجَةً.

### دروميو الإفسوسي:

فِي ظَنِّي أَنْكَ لَسْتَ أَخِي بَلْ مِرَاةٌ لِي،  
وَأَرَى فِيهَا أَنِّي شَابٌّ حَسَنُ الطَّلَعَةِ،  
هَلْ تَدْخُلُ حَتَّى تَشْهَدَ حَفْلَ التَّعْمِيدِ؟

دروميو السيراكوزي: بَلْ أَنْتَ الْأَوَّلُ ... أَنْتَ الْأَكْبَرُ.

دروميو الإفسوسي: ذَلِكَ إِشْكَالٌ كَيْفَ سَنَفْصِلُ فِيهِ؟

دروميو السيراكوزي: نَلْجَأُ لِلْقُرْعَةِ ... وَإِلَى أَنْ يَحْدُثَ ذَلِكَ فَلْتَتَقَدَّمْنِي.

### دروميو الإفسوسي:

كَلَّا وَاسْمَعْنِي، إِنَّا جِئْنَا لِلدُّنْيَا أَخَوَيْنِ مَعًا،  
لَنْ يَسْبِقَ أَحَدٌ أَحَدًا بَلْ تَشْتَبِكُ أَيَادِينَا جَمْعًا.

(يخرجان.)



لقد عانى هذان المَهْرَجَان معاناةً طويلة، وتحملاً ضارباً كثيراً من الأخوين أنتيفولوس، على امتداد المسرحية، ويتفاعل الجمهور حين يراهما خارجين بهذه الروح الطيبة. وعندما يقول دورميو الإفسوسي «وأرى في مرآتك أنني شابٌ حسن الطلعة»؛ فإننا نرى ذلك أيضاً، والمزدوج الختامي يفيض بالحب المتبادل الذي يغيب بوضوح عن الأخوين أنتيفولوس، ومن العبث أن نُحمل **كوميديا الأخطاء** بمسائل اجتماعية سياسية أو غيرها من الشواغل الأيديولوجية المعاصرة، ولكن شيكسبير يمسُّ شغاف قلوبنا منذ البداية بإظهار تفضيله للمهْرَجين على التجار.



## الفصل الثاني

# ترويض الشرسة

تبدأ مسرحية ترويض الشرسة بمشهدين بالغَي الغرابة يُمثلان المدخل، وهو يُصور نبيلًا مغرمًا بـ «المقالب» الفكهة يخدع سمكريًا سكران، اسمه كريستوفر سلاي، فيوهمه بأنه لورد رفيعُ المكانة يوشك أن يشهد أداء مسرحية بعنوان كيت وبتروشيو. وهكذا فإن هذه الكوميديا، أي بقية **ترويض الشرسة** مسرحيةٌ داخل مسرحية، وهو ما لا يتناسب على الإطلاق مع تأثيرها التمثيلي في الجمهور. وعلى الرغم من المهارة البادية في صوغها فإن المدخل يمكن أن يناسب حفنةً من كوميديات شيكسبير الأخرى، مثلما يتفق أو يختلف مع **ترويض الشرسة**. ولقد وضع النقد الأدبي «اللّوذي» بضعة أنساق تربط ما بين كريستوفر سلاي وبتروشيو ببعض أوجه الشبه، لكنني لست ممن اقتنعوا بذلك. وأظن أن شيكسبير كان له غرضٌ درامي ما في هذا المدخل حتى ولو لم نَحُدسه إلى الآن. ولا يرجع سلاي إلى خشبة المسرح في ختام مسرحية شيكسبير، ربما لأن انقشاع وهمه سيغدو قاسيًا حتمًا، ولأنه يمكن أن يُكرر الانتصار المتبادل بين كيت وبتروشيو، اللّذين من الواضح سوف يُصبحان أهنأ زوجين عند شيكسبير (باستثناء مكبث وزوجته اللّذين ينتهيان نهايتين منفصلتين، وكلُّ منهما سيئة). ويوجد رأيان مُقنعان بصفة عامة ومقبولان في **المدخل**: الأول أنه يقيم مسافة بيننا وبين أداء **ترويض الشرسة**، والثاني أنه يُلْمح إلى أن اختلال الوضع الاجتماعي نوعٌ من الجنون. فإن سلاي الذي يطمح إلى ما يفوق منزلته الاجتماعية يُصاب بالجنون مثل مالفوليو في **الليلة الثانية عشرة**.

وما دام كيت وبتروشيو متعادلين اجتماعيًا فإن اختلالهما قد يتمثل في أشكال التعبير العنيف الصارخ التي يشتركان فيها، وهي التي «يعالجها» بتروشيو عند كيت مقابل ثمنٍ باهظ وهو زيادة صخبه زيادةً مفرطةً إلى درجة تجعل من الصعب التمييز بينه وبين خبل البارانونيا. أما مَنْ منهما يقوم بالعلاج وَمَنْ منهما يحظى بالشفاء

فيظللان سؤالين مزعجين في هذا الزواج، وهو الذي سوف ينجح دون شك، ويظل قائماً في وجه عالم تُخيفه جبهة مشتركة من المشاكسة الجبّارة (التي تتميز بمكر أكبر كثيراً عند كيت من الهدير الصّبياني عند زوجها). إننا نعرف بعض حالات الزواج المماثلة، ولنا أن نُبدي إعجابنا بما ينجح منها، ولنا أن نعتزم أن نبتعد عن زوجين قرّرا الاعتصام بأنفسهما غير عابئين بالغير أو بالغيرية.

وربما كان شيكسبير الذي يتميز بدهاءٍ لا ينتهي يُلّمح إلى وجود تشابه بين كريستوفر سلاي وبين الثنائي الزوجي السعيد، فكلٌّ من الطرفين يعيش في حلمٍ خاص به، ولن يُفريق سلاي منه ولن يتخلّى كيت وبتروشيو عنه. فالواقع الذي يُشاركون فيه آخر الأمر مؤامرة من نوع ما ضدنا جميعاً؛ فإن بتروشيو سوف يتمايل خيلاً وسوف تتحكم كيت فيه وفي المنزل، لآعبة على الدوام دورها بصفتها الشرسة التي صلح حالها. ولقد زعمت عدة ناقدات نسويات أن كيت تزوجت من بتروشيو مرغمة، وليس هذا صحيحاً، قطعاً، وقد يتطلب الأمر منك الحرص والانتباه في القراءة؛ حتى تُدرك صحة قول بتروشيو وإصراره على أن كيت وقعت في غرامه من أول نظرة. وكيف لا تهواه؟! إن أباه بابتيسا الفظيع يدفعها إلى العنف والشدة بتفضيله الشرسة الحقيقية تفضيلاً شديداً، وهي ابنته الصغرى البلهاء بيانكا؛ ومن ثم فإن كيت ذات الروح الأنيّة تستميت في طلب النجدة. وبتروشيو المتخايلُ عُجْباً يُثير عندها ردّ فعل مزدوجاً؛ فهي ظاهرياً غاضبةٌ وداخلياً عاشقة. فالشعبية الجارفة التي تحظى بها **ترويض الشرسة** لا ترجع إلى صادية ذكورية عند الجمهور، بل إلى الإثارة الجنسية عند النساء والرجال معاً.

وتعتبر **ترويض الشرسة** من الكوميديات الرومانسية؛ أي كوميديات الحب، بقدر ما تُعتبر هزلية. فالخشونة المتبادلة بين كيت وبتروشيو ذات جاذبية أولية، ومع ذلك فإن الطابع الفكاهي لعلاقتهم راقٍ رفيع. فالوغد الطريف ببتروشيو خيارٌ مثالي في الحقيقة — أي خيار تحكمه عوامل متعددة — للفتاة كيت في إطار سعيها للخلاص من موقفٍ منزلي يدفع إلى الجنون بأكثر ما تدفع إليه ألعيبُ جنون ببتروشيو. فإذا كان يَهْدُر ويَزَار ظاهرياً، فإنه ذو باطن نفسي مختلف، وهو ما تراه كيت وتفهمه وتسيطر عليه، بموافقته الأخيرة على ذلك. وحربهما البلاغية تبدأ في صورة إثارة جنسية متبادلة، وبتروشيو يستعيز عنها بعد الزواج بلعبةٍ مُبالغ فيها من سوررات الغضب الطفولية. ومن الجدير بالذكر قطعاً أن كيت، على الرغم من معاناتها المبدئية فيما يتعلق بالطعام والملبس وما إلى ذلك بسبيل، تُكابد لحظة واحدة من الألم الحقيقي، وذلك عندما يتعمد بتروشيو أن يصل متأخراً عن موعد الزفاف، وهو ما يجعلها تخشى أن يكون قد هجرها:

### بابتيستا:

يا أَيُّهَا السَّنِّيُورُ لَوْسَنْتُو! هَذَا هُوَ الْيَوْمُ الْمُحَدَّدُ لِلزَّفَافِ،  
أَغْنِي زَوَاجٍ كَاتَرِينَا هُنَا بِعَرِيْسِهَا بَثْرُوشِيُو،  
لَكُنَّا لَمْ تَأْتِنَا الْأَنْبَاءُ عَمَّنْ قَدْ عَدَا صَهْرًا لَنَا،  
مَاذَا يَقُولُ النَّاسُ عَنَّا؟ بَلْ مَا مَدَى مَا سَوْفَ تَغْدُو السُّخْرِيَّةُ،  
إِنْ غَابَ عَنَّا عَقْدُ الْقِرَانِ عَرِيْسَنَا، وَالكَاهِنُ الْمَأْذُونُ عِنْدِي  
جَاهِزٌ لِتِلَاوَةِ النَّصِّ الَّذِي يُتْلَى هُنَا وَفَقَ الشَّعَائِرُ؟  
مَا رَأَيْ لَوْسَنْتُو بِهَذَا الْعَارِ فِي أُسْرَتِنَا؟

### كاترينا:

لَا عَارَ هُنَا إِلَّا عَارِي. لَا بُدَّ بَأَنَّ أُضْطَرَّ إِلَى أَنْ  
أَرْضَى بِزَوَاجٍ يُزْفِضُهُ قَلْبِي مِنْ مَحْبُولٍ حَادِّ الطَّبْعِ،  
وَذِي نَزَوَاتٍ لَا حَدَّ لَهَا. فَإِذَا هُوَ فِي الْخُطْبَةِ يَتَعَجَّلُ،  
وَبِیَوْمٍ زَفَافِي يَقْصِدُ أَنْ يَتِمَّهَلَ!  
قُلْتُ لَكُمْ مِنْ قَبْلُ بَأَنَّ الرَّجُلَ غَرِيبٌ مَاْفُونُ،  
وَيُحَاوِلُ بِسُلُوكٍ فَظٍّ إِخْفَاءَ مَلَاعِبِهِ الْمُتَفَكِّهَةِ الْمُرَّةِ،  
وَلَكِي يَكْتَسِبُ الصَّيْتَ بِقُدْرَتِهِ الْبَالِغَةِ عَلَى الْهَزْلِ؛  
تَرَاهُ يَخْطُبُ أَلْفَ فَتَاةٍ وَيَحْدِدُ يَوْمَ زَفَافِهِ،  
فَيَقِيمُ الْمَأْدُبَةَ وَيَدْعُو الْأَصْحَابَ وَيُعْلِنُ نَصَّ الْعَقْدِ الْكَنَسِيِّ،  
مِنْ دُونِ النِّيَّةِ فِي أَنْ يَقْتَرِنَ بِأَيِّ فَتَاةٍ يَخْطُبُهَا.  
لَا بُدَّ بَأَنَّ الدُّنْيَا الْآنَ تُشِيرُ إِلَى كَاتَرِينَا الْمُسْكِينَةِ،  
وَتَقُولُ «انْظُرْ! هَا هِيَ ذِي زَوْجَةٍ بَثْرُوشِيُو الْمَجْنُونِ،  
فَلْيَتَّعَطَفْ إِنْ شَاءَ فَيَأْتِي كِي يَتَزَوَّجَهَا».

### ترانيو:

الصَّبْرَ كَاتَرِينَا الْكَرِيمَةَ! وَأَنْتِ يَا بَابْتِيستَا!

أَقْسَمْتُ بِالْحَيَاةِ إِنَّ بَتْرُوشِيُو سَلِيمُ النَّيَّةِ،  
 إِنَّ كَانَتْ الْأَقْدَارُ قَدْ عَاقَتْهُ عَنْ تَنْفِيزِ وَعْدِهِ؛  
 فَإِنَّهُ عَلَى فِظَاطَتِهِ ... لَدَيْهِ مَا عَرَفْتُهُ مِنْ حِكْمَةٍ وَعَقْلٍ،  
 وَرَغَمَ مَا لَدَيْهِ مِنْ مَرَحٍ ... فَإِنَّهُ لَدُو أَمَانَةٍ وَذُو شَرَفٍ.

**كاترينا:** وَرَغَمَ ذَاكَ لَيْتَ أَنَّ كَاثَرِينَا هُنَا ... مَا شَاهَدْتُهُ قَطُّ!

(تخرج كاترينا باكيةً وتتبعها بيانكا والوصيفات.)

(٢٦-١ / ٢ / ٣)

لا أحد يستمتع بأن يُهَجَرَ، ولكن قلق كيت ليس قلقَ عروس مرغمة، بل إنها تُضمِرُ حُبًّا حقيقيًّا، ومع ذلك فلا تملك إلا أن تشعرَ بالتوتر الشديد إزاء أفعال بتروشيو الجنونية؛ إذ تخشى أن يتضح أنه مولعٌ ولعًا قهريًّا بتدبير «المقالب»، وربما يكون خاطبًا لنصف بنات إيطاليا. وعندما يرفض بتروشيو، بعد مراسم الزفاف، أن يسمح لعروسه أن تحضر مائدة العرس، فإنه يُحطم ما يُسميه «روح المقاومة» عندها، بإلقاء خطابٍ لاذع يزعم فيه امتلاكها ويستند بثباتٍ إلى الوصية العاشرة [من الوصايا العشر] ذات النبرة الأبوية العالية، دون أدنى شك، قائلاً:

**بتروشيو:**

لَسَوْفَ يَذْهَبُونَ مُنْصَاعِينَ يَا كَيْتُ لَأَمْرِكَ،  
 يَا مَنْ تُرَافِقُونَ هَذِهِ الْعُرُوسَ نَفْذُوا مَطْلِبَهَا،  
 هَيَّا إِلَى الْوَلِيمَةِ! هَيَّا إِلَى احْتِفَالِ صَاحِبِ مُعْرِبِدٍ،  
 وَلِتُشْرَبُوا الْأَنْخَابَ مُتَرَعَّةً لِعُذْرَتِهَا،  
 إِنَّ لَمْ تُعَاقِرُوا الْمَرَاحَ وَالْجُنُونَ فَاشْنُقُوا أَنْفُسَكُمْ!  
 أَمَّا حَبِيبَتِي كَيْتُ الْجَمِيلَةَ ... فَإِنَّهَا لَا بُدَّ أَنْ تَأْتِيَ مَعِي،  
 أَرْجُوكُمْ أَلَّا تَقَاوُمُوا ... لَا تَضْرِبُوا الْأَرْضَ بِأَرْجُلِكُمْ،  
 وَلَا تَحْمَلِقُوا وَلَا تُعْبِرُوا عَنِ اسْتِيَائِكُمْ؛  
 فَإِنِنِّي لَمَالِكٌ أُرِيدُ أَنْ يَكُونَ فِي يَدِي مَا أَمْلِكُ!  
 إِنَّهَا بَصَائِعِي أَوْ قُلُوبُ مَتَاعِي ... مَنْزِلِي وَكُلُّ مَا يَكُونُ فِيهِ!

إِنَّهَا حَقْلِي وَجُرْنِي وَخُيُولِي بَلْ وَثِرَانِي وَحَتَّى حُمْرِي!  
إِنَّهَا لِي كُلُّ شَيْءٍ. هَا هِيَ الْآنَ بِمَرَأَى مِنْكُمْ،  
فَلْيَحَاوِلْ مَنْ لَدَيْهِ جُرْأَةٌ أَنْ يَلْمَسَهَا،  
سَوْفَ أَشْكُو لِلْقَضَاءِ أَوْ أَصْدُ عَنْوَةً أَغْتَى الرَّجَالُ،  
إِنْ أَعَاقُوا مَسْلَكِي فِي بَادُوا! يَا جُرُومِيو سَلَّ سَيْفَكَ!  
قَدْ أَحَاطَتْنَا اللَّصُوصُ! هُبَّ كِي تَنْقِذَ مَوْلَاتِكَ،  
أَظْهَرِ الْآنَ الرُّجُولَةَ! لَا تَخَافِي يَا فَتَاتِي الْفَاتِنَةَ،  
لَنْ يَمَسُّوكَ أَيَا كَيْتُ بِسُوءٍ؛  
فَإِنَّا أَحْمِيكَ حَتَّى لَوْ تَكُنْ مِنْهُمْ أُلُوفٌ وَأُلُوفٌ.

(يخرج بتروشيرو وكاترينا وجروميو.)

وهذا الخروج «المسرحي»، حيث يُشهر بتروشيرو وجروميو سيفيهما مُلَوَّحِينَ بهما،  
يُمثل اختطافاً رمزياً ويبدأ علاج بتروشيرو الذي يكتسب غرابةً تقترب من الطابع الخرافي،  
لكيت المسكينة، وهو الذي يستمرُّ حتى تكتشف كيت أخيراً كيف تروض ذلك المختال:

**بتروشيرو:**

هَيَّا! هَيَّا نَسْتَأْنِفُ رِحْلَتَنَا بِاسْمِ اللَّهِ إِلَى مَنْزِلِ وَالِدِنَا،  
يَا اللَّهُ! مَا أَجْمَلُ مَا يَسْطَعُ هَذَا الْقَمَرُ الْفَتَانُ عَلَيْنَا بِضِيَائِهِ!

**كاترينا:** هذا الْقَمَرُ؟ أَلَا تَعْنِي الشَّمْسُ؟ مَا هَذَا ضَوْءُ الْقَمَرِ الْآنَ!  
**بتروشيرو:** أَقُولُ إِنَّهُ الْبَدْرُ الَّذِي يُشْعُ نُورَهُ السَّاطِعُ.  
**كاترينا:** وَأَنَا وَاثِقَةٌ أَنَّ النُّورَ السَّاطِعَ نُورُ الشَّمْسِ.

**بتروشيرو:**

قَسَمًا ... وَبِمَنْ وَلَدْتَهُ أُمِّي ... أَيِ بَكِيَانِي  
إِنِّي لَنْ أَرْحَلَ لِمَقَرِّ الْوَالِدِ حَتَّى يُصْبِحَ هَذَا  
ضَوْءًا لِلْقَمَرِ أَوْ النَّجْمِ السَّاطِعِ أَوْ مَا يَحُلُو لِي.

[إلى جروميو.]

اَذْهَبْ حَتَّى تَرْجِعَ بِالْخَيْلِ إِلَيْنَا! لَا أَلْقَى مِنْهَا  
غَيْرَ مُنَاوَأَةٍ وَمُعَارَضَةٍ دَوْمًا! لَا شَيْءَ سِوَى هَذَا!

**هورتنسو [إلى كاترينا]:** قُولِي قَوْلَهُ! ذَاكَ وَإِلَّا لَنْ نَذْهَبَ أَبَدًا لِأَبِيكَ.  
**كاترينا:**

أَرْجُو أَنْ نَسْتَأْنِفَ رِحْلَتَنَا ... مَا دُمْنَا قَدْ سَرْنَا وَقَطَعْنَا  
هَذِي الْمَرْحَلَةَ الْآنَ! وَلْيَكُنِ الضُّوءُ ضِيَاءَ الشَّمْسِ أَوْ الْقَمَرِ ...  
أَوْ مَا يُرْضِيكَ ... حَتَّى لَوْ بَنَيْتُهُ أَرْخَصُ شَمْعَةٍ؛  
فَمِنْ الْآنَ سَأُقْسِمُ أَنْ أَقْبَلَ مَا تَرْضَاهُ.

**بتروشييو:** أَقُولُ إِنَّهُ الْقَمَرُ.  
**كاترينا:** لَا شَكَّ عِنْدِي أَنَّهُ الْقَمَرُ.  
**بتروشييو:** إِذَنْ فَأَنْتِ كَاذِبَةٌ ... فَإِنَّمَا هِيَ الشَّمْسُ الْمُبَارَكَةُ.  
**كاترينا:**

تَبَارَكَ اللَّهُ الْقَدِيرُ إِنَّهَا الشَّمْسُ الْمُبَارَكَةُ.  
لَكِنَّا لَيْسَتْ بِشَمْسٍ إِنْ نَفَيْتَ ذَلِكَ.  
بَلْ إِنْ أَوْجَهَ الْقَمَرُ ... لَا تَهْتَدِي إِلَّا بِرَأْيِكَ.  
أَطْلُقْ عَلَى الْأَشْيَاءِ مَا تَهْوَى مِنَ الْأَسْمَاءِ تَصَدِّقْ!  
وَلَنْ تَكُونَ غَيْرَ الصَّدِّقِ عِنْدَ كَاتَرِينَا.

واعتبارًا من هذه اللحظة تتولَّى كيت الحكم وهي لا تتوقف عن إعلان طاعتها  
لبتروشييو السعيد، وهو عَكْسُ رائع يُنجزه شيكسبير للموقف الأول الذي كان بتروشييو  
يؤكد فيه لطف كيت ورقتها أثناء غضبها وزمجرتها. ولا أجد مشهدًا للحب الزوجي في  
شيكسبير كله أجمل من هذه القطعة الزخرفية في أحد شوارع بادوا:

**كاترينا:** هيا نتبعهم يا زوجي حتى نشهد آخر تلك الضجة.  
**بتروشييو:** قَبْلِيْنِي أَوَّلًا يَا كَيْت مِنْ قَبْلِ الْمَسِيرِ.  
**كاترينا:** لَكِنْ أَفِي وَسْطِ الطَّرِيقِ؟  
**بتروشييو:** تَرَكَ تَسْتَحِينْ مِنْي؟



**كاترينا:** لا قدَّر الله يا سيدي! لكنني أَسْتَحْي من القُبلة.  
**بتروشيو:** إذن نعود ثانيًا لبيتنا! جهِّز لنا الخيول يا غلام!  
**كاترينا:** لا لا! سأعطيك قبلة! (تُقْبَلُه) أرجو بأن تبقى الآن يا حبيبي.  
**بتروشيو:**

هَيَّا إِذْنُ يَا كَيْتُ يَا حَبِيبَتِي ... قَدْ كَانَ ذَاكَ صَادِقًا،  
مَهْمَا يَزِدُّ تَأْخِيرُ مَا تَأْتِي بِهِ ... يَأْتِي لَنَا مُوَفَّقًا؛  
فإِنَّمَا أَوَّانُ فِعْلِ الْخَيْرِ لَا يَفُوتُ مُطْلَقًا!  
(يخرجان.)

لا بد أن يكون المرء عاجزًا عن إدراك نغمة الكلام (أو مخبولًا أيديولوجيًا) إن لم يسمع في هذا الحوار أدقَّ صَوغٍ لموسيقى الزواج في أسعدِ حالاته. وأنا نفسي أبدأ تدريس **ترويض الشرسة** بهذه القطعة؛ لأنها تزيق جبارًا لجميع ألوان الهراء الشائع عن المسرحية قديمًا وحديثًا. (وتُقدم إحدى الطبعات الحديثة للمسرحية مقتطفاتٍ من كتب الإرشادات إبان عصر النهضة بصدد ضرب الزوجات، ويتعلم المرء منه أن مثل هذا الفعل، بصفة عامة، لا يوصى به. ولما كانت كيت تضرب بتروشيو دون أن يردَّ بضربها — وإن كان يُحذرها من تَكَرُّر هذا الحماس الفَيَّاض — فلا يتضح لي سببُ إثارة موضوع ضرب الزوجات على الإطلاق). وأدقُّ من هذا كلُّه خطابُ كيت الطويل المشهور، ونصائحها للنساء بشأن سلوكهن إزاء أزواجهن، قرب نهاية المسرحية. وأقول من جديد لا بد أن يكون المرء عاجزًا عن تجاوز حَرْفِيَّةِ التعبير اللفظي؛ بحيث يعجز عن سماع السخرية اللذيذة التي تُمثل اللحن الباطن لكلام كيت، والذي يركز على السطر العظيم «إني لأُخجل إن رأيتُ المرأةَ الحمقاء». فالواقع أننا نحتاج إلى ممثلةٍ بالغة البراعة حتى تُلقِي هذه الخطبة المتكاملة بالصورة الصحيحة، كما نحتاج إلى مخرجين مسرحيين أفضل ممَّن لدينا الآن، حتى تُتاح للممثلة فرصتها الكاملة؛ إذ إنها تتصح النساء كيف يحكمن حكمًا مطلقًا وهن يتظاهرن بالطاعة:

تَبَّا وَتَبَّا لَكَ! الْآنَ حُلِّيْ عُقْدَةَ الْجَبِينِ؛ فَالْوَعِيدُ فِي تَقْطِيبِهِ  
مُنَاقِضٌ لِلْفِطْرَةِ! لَا تُطْلِقِي سَهَامَ الْاِحْتِقَارِ الْجَارِحَاتِ مِنْ  
عَيْنَيْكَ نَحْوَ سَيِّدِكَ ... فَإِنَّهُ لَعَاهُكَ ... وَمَالِكُ زِمَامِ أَمْرِكَ!

وإنَّهَا لَتَطْمِسُ الْبَهَاءَ فِيكَ مِثْلَمَا يُشَوُّهُ الصَّقِيعُ مَشْهَدَ الْمَرْوَجِ!  
وَتُسْقِطُ الصَّيْتَ الْجَمِيلَ مِثْلَمَا تَهْوِي الْبَرَاعِمُ الْحَسَانَ فِي  
أَيْدِي الرِّيَّاحِ الْعَاتِيَةِ! وَلَيْسَ هَذَا بِالْحَبِّ الَّذِي يَلِيْقُ بِكَ.  
فَالْمَرْأَةُ الْعَضُوبُ عِنْدَمَا تَتَوَرُّ تُشَبِّهُ النَّبْعَ الَّذِي تَعَكَّرُ،  
وَأَصْبَحَتْ مِيَاهُهُ طِينًا وَأَكْدَارًا وَقُبْحًا وَقَطَاظَةً،  
وَعَاطِلًا مِنَ الْجَمَالِ يَأْنِفُ الْعَطْشَانُ فِي حُرْقَتِهِ  
مَنْ أَنْ يِنَالَ رَشْفَةً أَوْ أَنْ يَذُوقَ قَطْرَةً وَحَسْبُ!  
زَوْجِكَ سَيِّدُكَ ... وَإِنَّهُ حَيَاتِكَ الدُّنْيَا وَعَائِلُكَ.  
وَإِنَّهُ الرَّئِيسُ وَالْمَلِكُ لَكَ ... مَنْ يَعْتَنِي بِأَمْرِكَ،  
وَيَكْسِبُ الرِّزْقَ الَّذِي يُقِيمُ أَوْدَكَ،  
مَنْ يَبْذُلُ الْجُهْدَ الْأَلِيمَ بَدَنًا ... فِي الْبَحْرِ وَالْبَرِّ مَعًا،  
وَيَسْهَرُ اللَّيْلَ الطَّوِيلَ وَسَطَ الْعَاصِفَةِ ... مُكَابِدًا لِلزَّمْهَرِيرِ بِالنَّهَارِ،  
وَأَنْتِ تَنْعَمِينَ بِالْذَّفْعِ الْأَمِينِ وَالْمَأْمُونِ فِي دَارِكَ،  
وَلَيْسَ يَرْجُو مَنْ جَزَاءُ مِنْكَ غَيْرَ الْحُبِّ،  
وَزِينَةُ الْمَظْهَرِ ... وَالطَّاعَةِ الْحَقَّةِ ...  
فَمَا أَقَلُّ هَذَا الْأَجْرِ فِي مُقَابِلِ الدِّينِ الْعَظِيمِ لَهُ!  
فَدَيْنُ كُلِّ زَوْجَةٍ لَزَوْجِهَا دَيْنُ الرَّعَايَا لِلْأَمِيرِ!  
أَمَّا إِذَا تَنَكَّرْتَ لَهُ وَضَاقَ صَدْرُهَا بِهِ،  
وَأَبْدَتْ التَّجَهُمَ الْمَرِيرَ وَالْعِصْيَانَ لِلْإِرَادَةِ الْمَشْرُوعَةِ،  
فَمَا عَسَاهَا أَنْ تَكُونَ غَيْرَ ثَائِرٍ خَبِيثٍ قَدْ تَمَرَّدَ،  
وَحَانَ فِي فَظَاظَةٍ وَلَاءَهُ لِلْحَاكِمِ الَّذِي يُحِبُّهُ،  
إِنِّي لِأَخْجَلُ إِنْ رَأَيْتُ الْمَرْأَةَ الْحَمَقَاءَ  
تَرْفَعُ رَايَةَ الْحَرْبِ لَا أَنْ تَنْشُدَ السَّلَامَ وَتَرْجُوهُ،  
أَوْ إِنْ سَعَتْ لِلْحُكْمِ أَوْ لِلْقَهْرِ وَالسِّيَادَةِ،  
وَإِنَّمَا الْوَاجِبُ أَنْ تُقَدِّمَ الْحُبَّ الَّذِي يَرْجُوهُ زَوْجُهَا وَالطَّاعَةَ.  
مَا سِرُّ خَلْقِنَا بِأَجْسَامٍ رَقِيقَةٍ ضَعِيفَةٍ مَلْسَاءَ،  
لَا تَسْتَطِيعُ الْكَدَّ وَالْجُهْدَ الْجَهِيدَ فِي الدُّنْيَا،

هَلْ ذَاكَ غَيْرُ أَنْ تَصْفُو النُّفُوسَ وَالْقُلُوبَ عِنْدَنَا  
تَنَاعُمًا مَعَ الصَّفَاءِ فِي أُبْدَانِنَا؟  
هَيَّا إِذْنُ يَا حَيَّتَيْنِ تَهْوَيَانِ دُونَ قُوَّةِ طَبَائِعِ الْمَشَاكِسَةِ!  
كَانَتْ لَدَيَّ ذَاتَ يَوْمٍ كِبْرِيَاءُ وَكَانَ قَلْبِي ذَا جَسَارَةٍ،  
وَعَقْلِي طَامَحًا مِثْلَكُمَا ... وَكَانَ يَهْوَى أَنْ يُقَارِعَ الْأَلْفَاظَ  
بِالْأَلْفَاظِ وَالْعُبُوسَ بِالْعُبُوسِ ... لَكِنِّي رَأَيْتُ الْيَوْمَ  
أَنْ كُلَّ هَذِهِ الرِّمَاحِ أَعْوَادُ أَسْلٍ! وَأَنَّ قُوَّةَ الْمَرْأَةِ  
مِثْلُ الْقَشِّ ضَعْفًا! وَأَنَّ ضَعْفَهَا شَدِيدٌ لَا مِثِيلَ لَهُ!  
وَأَنَّمَا أَشَدُّ مَا نُظْهِرُهُ أَشَدُّ مَا نَفْتَقِدُهُ.  
فَلْتَقْلَعَا إِذْنُ عَنِ التَّكْبُرِ الَّذِي لَا نَفْعَ فِيهِ لَكُمَا،  
لَكِنْ ضَعَا أُيْدِيكُمَا ... مِنْ تَحْتِ أَقْدَامِهِمَا،  
أَمَّا أَنَا فَوَاجِبِي يَقْضِي بَأْنَ أَقْدَمَ الْيَدَا،  
إِنْ شَاءَ أَنْ يَقْبَلَهَا ... أَرْجُو بِهَا أَنْ يَسْعَدَا.

ولقد اقتطفْتُ هذه القطعةَ كاملة، وذلك على وجه الدقة؛ لأن إطنابها والخضوعَ المبالغ فيه يحسمان طبيعتها باعتبارها اللغة السرية أو الشفرة التي يشترك فيها الآن كيت وبتروشييو. فـ «الطاعة الحقّة» تبدو هنا أقلَّ صدقًا إلى حدٍّ بعيد مما تزعمه، أو حتى إذا لجأنا للسياسة الجنسية، فإنها خالدةٌ أزليةٌ مثل جنّات عدن. فـ «القوة» و«الضعف» يتبادلان معنَييهما؛ إذ إن كيت لا تُعَلِّمُ المرأةَ الخضوعَ الظاهري بل فن فرض إرادتها، وهي إرادة أشدَّ تهذيبًا وتشذيبًا عما كانته في بداية المسرحية. ويتفجّر معنى الخطبة في ردّه السعيد (الذي تحكمه عدة عوامل):

**بتروشييو:** فَذَاكَ دَابُّ الْمَرْأَةِ الْحَقَّةِ. فَأَعْطِنِي يَا كَيْتُ قُبْلَةً!

إن كنتَ تريد أن تسمع هذا السطر في ذروة إحدى المسرحيات المشكل فربّما كنت أنتَ المشكل. لا تحتاج كيت إلى دروس في «رفع مستوى الوعي». والواقع أن شيكسبير الذي يُفضل بوضوح شخصياته النسائية على رجاله (باستثناء فولسطاق وهاملت) يَزِيدُ من أبعاد الكيان الإنساني منذ البداية، وذلك بالإيحاء من طَرْفٍ خفي بأن المرأة تتمتع بحسٍّ أصدق بالواقع.



## الفصل الثالث

# سيدان من فيرونا

على الرغم من التزامي بالترتيب الزمني الشائع للمسرحية، وباعتبارها أضعف كوميديا كتبها شيكسبير؛ فإن **سيدان من فيرونا** يمكن أن تكون أول ما كتبه، ولو اقتصر السبب على أن تأثيرها أقل بكثيرًا، من كل زاوية، من **كوميديا الأخطاء** و**ترويض الشرسة**. كما أنها لم تتمتع قط بالإقبال الجماهيري، سواءً أكان ذلك في عصر شيكسبير أم عصرنا الحالي، وهو ما كان يمكن أن يُبرر نبذها لو لم يُنقذها إلى حدٍّ ما وجودُ المهرج «لونص» الذي يكتسب حياة مفاجئة، و«كراب» — «كلب لونص» — الذي يتمتع بشخصية أكبر من شخصيات أي فرد آخر فيما عدا «لونص» نفسه. ويُعلي النقاد من مكانة **سيدان من فيرونا** باعتبارها تنبئ أو تُبشر بالكثير من كوميديات شيكسبير الجميلة، بما فيها **الليلة الثانية عشرة** الرائعة، ولكن ذلك لا يستطيع أن يؤثر تأثيرًا يُعتد به في موقف الشخص العادي من القراء أو رواد المسرح.

وحبذا لو قدّم المخرجون والممثلون هذه المسرحية باعتبارها هجاءً للصديقين الفيرونيين المذكورين في العنوان أو سخريةً منهما. أما الأول، واسمه بروتيان، النذل السريع التلون [كما يوحي اسمه] فهو ذو بذاءةٍ تكاد لشدتها أن تجعله طريقًا، وأما الثاني، فالنتاين، الذي يصفه «لونص» بأنه جلف (أي فظ غليظ)، فلا يجدر بالنظر فيه إلا حين نأخذ انحرافه مأخذ الجد؛ إذ يبدو أنه يتجاوز كثيرًا مجرد نزعة ثنائية جنسية مكبوتة. والعلاقة العجيبة بين فالنتاين وبروتيان هي المسرحية، وينبغي ألا يستهين أحدٌ بما يُقدمه شيكسبير، ولديّ إحساسٌ يقلقني بأننا لم نفهم **سيدان من فيرونا** إلى الآن؛ فهي كوميديا ذات طابع تجريبي مؤكّد. ولكن استكشاف جوانبها المتضادة لن يرفع مكانتها بين كوميديات شيكسبير على الإطلاق، ولا يزيد عنها انحطاطًا إلا **زوجتان مرحتان من وندسور**، في رأيي الشخصي، فهي مسرحية كُتبت عفوَ الخاطر، تتضمن

دَجَّالاً يزعم أنه السير جون فولسطاف. إن تصوير فولسطاف من دون لمحيته الجبارة وذكائه القادر على المسخ والتحويل، لا يجعله فولسطاف، كما كان شيكسبير يعلم علم اليقين، ومسرحية زوجتان مرحتان درس ماجن نابٍ في أشكال لذة التعذيب ولذة التألم، وهي تحظى بالإقبال الشعبي عليها لهذا السبب على وجه الدقة.

وأما الحبكة في مسرحية سيدان من فيرونا فلا تكاد تُعتبر عبثية. إذ نرى بروتيتان الذي يُضمر حباً، إلى حدٍّ ما، للفاتنة جوليا (التي تُبادله حباً أكبر) وقد رحل على مضضٍ إلى بلاط الإمبراطور، حتى يلحق بصديقه الصَّدوق فالنتاين حيث يكتسب معرفةً بأحوال الدنيا. أما فالنتاين فهو يُضمر حباً شديداً لفتاة تُدعى سيلفيا (التي تُبادله العاطفة سراً) ولديه خادمٌ يُدعى «سبيد»، وهو مهرج عادي له صديقٌ هو «لونص» خادم بروتيتوس. ومن يسمع حديث لونص عن كلبه يفهم بداية العظمة عند شيكسبير؛ يقول لونص:

اسمعوني! حين يلعب الخادم دور الكلب مع سيده، يحزُّ ذلك في نفسه. فها أنا ذا قد ربَّيت هذا الكلب منذ أن كان جرواً، وأنقذته من الغرق حين غرق ثلاثة أو أربعة من إخوته وأخواته، ولم تتفتَّح عيونها بعد. وعلمته، بالأسلوب الذي يقول به المرء «هكذا يُعلم المرء الكلب حقاً». وأرسلني سيدي لتقديمه هديةً للآنسة سيلفيا. لكنني ما إن دخلتُ غرفة الطعام حتى سبقتني إلى صَحَفَتها وسرق منها رجل الديك السمين. ما أبشعُ ألا يستطيع الكلبُ أن يتحكم في نفسه في كل صحبة! وليت عندي (كما يقولون) كلباً يلتزمُ بأخلاق الكلاب الحققة؛ أي إن صح هذا التعبير، أن يكونَ كلباً كَلْبِيَّ الطبع في كل شيء. لو لم يكن لي من الذكاء أكبرُ مما لديه؛ أي لولا أنني نسبتُ لنفسي الخطأ الذي ارتكبه، لكان مصيره الشنق بلا مرء! فأنا واثقٌ ثقتي بحياتي أنه كان سيُعاقب على فعلته. اسمعوني واحكموا على ما حدث: لقد دفع بنفسه وسط ثلاثة كلاب أو أربعة تُشبه السادة تحت مائدة الدوق. ولم يلبث غير هنيهة حتى تبول (غفر الله ألفاظي) وشمتُ الغرفة كُلُّها الرائحة، وصاح أحدهم «أخرجوا الكلب!» وصاح آخر «ما ذاك الكلب الحقيّر؟» وصاح ثالثٌ «اطردوه ضرباً بالسَّوط!» وقال الدوق «اشنقوه!» لكنني كنتُ أعرف تلك الرائحة، وعرفتُ أنها رائحة بول كلبِي «كراب»، فاتجهتُ إلى الشخص المكلف بجلد الكلاب وقلتُ له «هل تعتزمُ جلد كلبِي؟» فقال «أجل! أقسم أن أفعل» فقلتُ له «إنك تظلمه بذلك! فأنا الذي فعلتُ ما سمعتَ به». فلم ينطقُ بل

انقَضَ عليّ ضربًا بالسوط، طارِدًا إياي من الغرفة. كم سيّدًا يفعل ذلك من أجل خادمه؟ بل إنني لأقسم إنهم وُضِعوني في الحبّاسة الخشبية عقابًا على سرّفته بعض النّقاق، ولولا ذلك لأعدّموه. كما ربّطوني في عمود العار بسبب قتله بعض الإوز، ولولا ذلك لُنزل به عقابٌ شديد. [مخاطبًا الكلب] لقد نسيت كلّ هذا الآن! لا أزال أذكرُ فضيحتك لي عندما كنت أودّع الأستاذة سيلفيا! ألم أطلب منك أن تُراقبني وتُحاكيني في كل ما أفعل؟ متى رأيتني أرفع رجلي وأتبول على الإزار الرائع لأنسة كريمة المُحتد؟ هل شاهدتني أفعل هذه الفعلة يومًا ما؟

(٣٩-١ / ٤ / ٤)

إن لონص شخصيةً إنسانية تُتلج الصدر (أو قل إنه شخصٌ معه كلب) بل إنني أحيانًا أقول في نفسي إنه مُهدّرٌ في سيّدان من فيرونا وليست بالمرحبة المناسبة أو اللاتقة به على الإطلاق، وأما باقي الحبكة فهو أن بروتيان، بعد أن وقع في غرام صورة سيلفيا، يَشِي بأفعال فالنتاين حتى يُحكّم على هذا الجلف بالنفي، وهو يُنتخبُ في منفاه رئيسًا لعصابة من الخارجين على القانون. وهنا تلبس سيلفيا ثيابَ غلام، وربما كان ذلك أول تنكّرٍ من نوعه عند شيكسبير، حتى تذهب للبحث عن بروتيان، وتتمتّع بأن تسمعه يُعلن عن حبه المشبوب لسيلفيا، في حين أنه يُعلن أن حبيبته متوفّة، ولما كانت سيلفيا تتمتع بذائقة راقية فإنها تحتقر الوغد، وتنطلق في الغابة باحثةً عن فالنتاين، بصحبة الشهم السير إجلامور، وهو الذي يُحاكي الأفلام الفكاهية إذ يُطلق لساقيه الريح عندما يختطف الخارجون على القانون الفتاة التي من المفترض أن يحميها. ويصل الخلط والاختلاط ذروةً عجيبة حين يقوم بروتوريوس وجوليا المتنكّرة بإنقاذ سيلفيا، ويحاول بروتوريوس على الفور أن يغتصبها، ولا يوقفه إلا دخولُ فالنتاين. وأما ما يحدث بين الصديقين فهو ذو غرابة واضحة تجعلنا نظنّ أن شيكسبير لم يكن يتوقع من الجمهور أن يتقبّله ولو باعتباره «هزلية»:

**فالنتاين:**

صَدِيقُ وَضِيعٌ بَلَا أَيِّ حُبٍّ وَلَا أَيِّ صِدْقٍ؛  
فَذَلِكَ شَأْنُ الصَّحَابِ أَخِيرًا! فَيَا حَائِنًا،

قَدْ خَدَعْتَ رَجَائِي، وَلَوْلَا عُيُونِي الَّتِي شَاهَدَتْكَ،  
لَمَا كَانَ عَقْلِي يُصَدِّقُ مَا كَانَ مِنْكَ!  
وَلَا أَجْسُرُ الْآنَ أَنْ أَتَصَوَّرَ أَنَّ لَدَيَّ صَدِيقًا بِقَيْدِ الْحَيَاةِ؛  
فَإِنَّ وَجُودَكَ يُثَبِّتُ خَطَلَ كَلَامِي.  
وَمَنْ ذَا الَّذِي يُمَكِّنُ الْآنَ أَنْ نَجْتَبِيهِ وَنُودِعَ فِيهِ الثِّقَّةَ،  
إِذَا كَانَتْ الْيَوْمَ يُمَنَّاكَ حَانِثَةً لِسَرِيرَةِ قَلْبِكَ؟  
بُرُوتْيُوسُ! أَحْسُ بِعَجْزِي عَنْ ثِقَةٍ ذَاتِ يَوْمٍ بِكَ!  
كَمَا أَنَّنِي سَوْفَ أَقْطَعُ كُلَّ رِبَاطٍ هُنَا بِالْوُجُودِ لِمَا كَانَ مِنْكَ،  
وَأَعْمَقُ جُرْحٍ هُنَا أَنْ جَرَحْتَ الْفُؤَادَ،  
وَمَا أَلْعَنَ الدَّهْرَ حِينَ يَزِيدُ اسْتِدَادًا!  
وَيُصْبِحُ فِيهِ الصَّدِيقُ عَدُوًّا لِدُودًا!

### بروتيان:

عَارِي يَدْمَعُنِي ... إِحْسَاسِي بِالذَّنْبِ ثَقِيلٌ،  
اضْفَحْ عَنِّي يَا فَالِثَتَيْنِ! إِنْ كَانَ الْحُزْنُ الصَّادِقُ  
يَكْفِي دِيَّةً تَمْحُو جُرْمِي، فَأَنَا أَدْفَعُ لَكَ هَذِي الْفِدْيَةَ،  
وَأَنَا بِالْحَقِّ أُعَانِي — وَمُعَانَاتِي أَصَدِّقُ مَا قُلْتُ بِهِ.

### فالنتاين:

وَإِذَنْ قَدْ سَدَدْتَ الْفِدْيَةَ!  
هَآ أَنَا ذَا أَتَلَقَى صَاحِبِي الْمُخْلِصَ ثَانِيَةً،  
أَمَّا مَنْ لَا يَفْرَحُ حِينَ يَتُوبُ التَّائِبُ  
فَمَحَالٌ أَنْ تَقْبَلَهُ سَمَاءٌ أَوْ أَرْضٌ ... فَهُمَا هَانِئَتَانِ بِهِذِي النَّوْبَةِ!  
بِالنَّوْبَةِ يَنْفِثُ الْغَضَبُ لَدَى الْخَالِقِ،  
وَلَكِي أُثَبِّتُ أَنَّ الْحُبَّ لَدَيَّ صَرِيحٌ صَادِقٌ؛  
أَتَنَازَلُ لَكَ عَمَّا كَانَ لِنَفْسِي فِي سَلْفِيَا مِنْ حَقِّ سَابِقٍ.



**جوليا: وَآ تَعَسَاهُ!**

(تسقط مغشيًا عليها.)

(٨٤-٦٢ / ٤ / ٥)

والملاحظ أن ردَّ فعل جوليا يُقدم لنا راحة مؤقتة، فأما سيلفيا فلا تنطق بلفظٍ آخر في المسرحية بعد صيحتها «يا رب!» عندما يمسك بها بروتوريوس الشهواني ليبدأ ما يعتزمه من اغتصاب. ماذا نفترض أن تفعل الممثلة التي تلعب دور سيلفيا في أثناء تمثيل المائة سطر الختامية من **سَيِّدَانِ مِنْ فَيْرُونَا**؟ يجب عليها أن تضرب فالنتاين بأقرب قطعة خشب تجدها، ولكن ذلك ليس كافيًا بإرجاع هذا الغبي إلى رُشده، لا ولا أي شخص مصاب بهذا الجنون:

**جوليا:**

تَغْيِيرُ الْمَرْأَةِ لِلْمَلْبَسِ مَكْرُوهٌ أَدْبًا،  
لكن تَغْيِيرُ الرَّجُلِ لِنَظَرَتِهِ أَعْظَمُ عَيْبًا.

**بروتيان:**

تَغْيِيرُ الرَّجُلِ لِنَظَرَتِهِ؟ هَذَا حَقٌّ يَا اللَّهُ!  
لو ظَلَّ الرَّجُلُ عَلَى الْعَهْدِ لَنَالَ كَمَالَهُ!  
إِذَا يُخْطِئُ خَطَأً أَوْحَدَ فَإِذَا هُوَ يُفْعِمُهُ النُّقْصَانُ،  
وَإِذَا هُوَ يَزْتَكِبُ جَمِيعَ خَطَايَا الْإِنْسَانِ،  
فَتَقْلُبُهُ يُسْقِطُهُ قَبْلَ الْبَدْءِ أَوْ الْإِقْدَامِ،  
مَاذَا أَلْمَحُ بِمُحَيَّا سِلْفَا مِنْ حُسْنٍ أَكْبَرَ  
مِمَّا أَلْمَحُهُ بِثَبَاتِ الْعَيْنِ هُنَا بِمُحَيَّا جُولِيَا الْأَنْثَرُ؟

**فالنتاين:**

هَيَّا هَيَّا هَاتُوا لِي الْأَيْدِي كِي أَسْتَنْزِلَ بَعْضَ الْبَرَكَاتِ؛  
مِنْ إِضْفَاءِ السَّعْدِ عَلَى آخِرِ هَذِي الْكَلِمَاتِ،  
عَارٌ أَنْ يَبْقَى الْآنَ صَدِيقَانِ هُنَا بَعْدَاوَاتِ!

بروتيان: فَلْتَشْهَدِي أَيَا سَمَاءُ أَنَّنِي حَقَّقْتُ مَا أَرْجُو بِمَا هُوَ آتٍ!  
جوليا: وَأَنَا ... لِكُلِّ الْأُمْنِيَّاتِ!

(١٠٩-١٠٧/٤/٥)

إن سيلفيا التي كادت أن تُغتصب قد سُمح لها، على الأقل، بالحفاظ على صمتها الغامض، ومن الصعب أن نعرف إن كان بروتيان أغبى من فالنتاين أم العكس هنا، ولا يوجد عند شيكسبير ما يزيد رفضنا له عن البرجماتية التي يتَّسم بها صلاح بروتيان. «ماذا ألح بِمُحَيِّ سِلْفِيَا مِنْ حُسْن أَكْبَرٍ/مِمَّا أَلَحَهُ بِثَبَاتِ الْعَيْنِ هُنَا بِمُحَيِّ جُولِيَا الْأَنْضَرِ؟» يعني هذا: كل امرأة تصلح لي مهما تكن. والذي يلمح إليه شيكسبير أن الرجال جميعًا مدعوون إلى استبدال اسمي أيِّ امرأتين باسمي سيلفيا وجوليا. جميع دارسي شيكسبير، حتى أشدهم وقارًا، يُدركون العيوب التي تشوب كلَّ شيء في سيدان من فيرونا، ولكن شيكسبير، بطبيعة الحال، لا يابُءُ لذلك. إن الوجد والغبي اللذين أرسلهما أبواهما القاسيان إلى بلاط الإمبراطور قد انتهى بهما الأمرُ إلى أن وصلا ميلانو، أم تراهما لا يزالان في فيرونا؟ الواضح أن ذلك غيرُ مهم، بل وهما لا يُهماننا، ولا امرأتاهما الشابتان التعيستتان. ولكن لونص وكلبه مُهمان وأما عن الباقي فينبغي أن أنتهيَ إلى خاتمةٍ تقول إن شيكسبير، ضاحكًا وواعيًا، يسخر من الحب والصدقة جميعًا، وبهذا يُمهد الطريق لكوميدياته الرومانسية العظيمة من **خاب سعي العشاق إلى الليلة الثانية عشرة**.

الباب الثاني

## المسرحيات التاريخية الأولى



## الفصل الرابع

### هنري السادس

لم يُحَسَم الترتيبُ الزمني لكتابة مسرحيات شيكسبير إلا بصورةً تقريبية. وعندما قبلتُ اقتراح بيتر ألكسندر الذي يقول إن شيكسبير نفسه هو الذي كتب النسخة الأصلية من هاملت، في ١٥٨٨-١٥٨٩م على ما نظن، فإنني وسعتُ اقتراح ألكسندر بأن حَدَسْتُ أن نسخة هاملت الأولى ربما كانت من أوائل مسرحيات شيكسبير، وأنها كانت أقربَ إلى أن تُعتبر مسرحيةً تاريخيةً تتناول الانتقام، منها إلى تراجيديا انتقام. ولنا أن نستنتج ما كانت عليه هاملت الأولى، من نقصٍ مرجح، من فحصٍ ما أصبحنا نُسَميه (استنادًا إلى طبعة الفوليو الأولى) الجزء الأول من الملك هنري السادس [نكتبها اختصارًا هنري السادس (١)]. كتبت هذه المسرحية في ١٥٨٩-١٥٩٠م (ثم نَقَحها المؤلف بوضوحٍ في ١٥٩٤-١٥٩٥م) وهي سيئةٌ إلى الحد الذي ربما جعلنا لا ننعي فقدان هاملت الأولى، ولا بد أنها كانت في ظني تُعادلها في السذاجة. وأما محاولات الباحثين لنسبة جانب كبير من هنري السادس (١) إلى روبرت جرين أو جورج بيل، وهما من صغار المؤلفين حقًا، فلا تُقنعني، وربما يسُرني أن أعتقد أن كُتَّابًا غيرَ مُجيدين قد اشتركوا في العمل مع شيكسبير اليافع. أما ما أسمعُه في هذه المسرحية فأسلوبٌ مارلو وبلاغته اللذان استُولي عليهما بحماسٍ وشجاعةٍ شديدة، ولكن من دون استقلال، كأنما كان الكاتب المبتدئ قد أسكرته مسرحيتا تمبرلين ويهودي مالطة. والسطور التي تَنعَى وفاة هنري الخامس، تفتتح المسرحية بمراثيه الجنائزية التي تُشبه مراثي تمبرلين الأكبر.

بدفورد:

فَلْتَلْبَسِي لَوْنَ الْحِدَادِ الْمُدْلِهِمَ أَيَا سَمَاءَ،  
وَأَسْلِمِي النَّهَارَ لِلَّيْلِ الْبَهِيمِ،

وَيَا مُدَنَّبَاتِنَا يَا مُنْذِرَاتِ بِالتَّغْيِيرِ الْوَشِيكِ لِلزَّمَانِ وَالذُّوْلِ،  
فَلْتَنْشُرِي خُصَلَاتِكِ الْبِلُّورَ فِي تَبِجِ السَّمَاءِ،  
وَلْتَجْعَلِي مِنْهَا رُجُومًا لِلنُّجُومِ الثَّائِرَاتِ،  
مَنْ بَعْدَ أَنْ رَضِيتَ بِمَوْتِ مَلِيكِنَا هِنْرِي؛  
فَذَاكَ هِنْرِي الْخَامِسُ الَّذِي  
لَمْ يَرْضَ صِيتُهُ الْعَظِيمُ الْيَوْمَ أَنْ يُعَمَّرَ،  
وَمَا فَقَدْنَا عَاهِلًا يَفُوقُهُ مَكَانَةً بِكُلِّ انْجِلْتِرَةِ!

### جلوستر:

بَلْ مَا عَرَفْتَ انْجِلْتِرَةَ مَلِيكًا حَتَّى زَمَنِهِ  
كَانَ مُهَابًا ذَا فَضْلٍ وَجَدِيرًا أَنْ يَأْمُرَ فَيُطَاعَ؛  
إِنْ يُشْهِرُ فُؤَادًا أَعْمَى ضَوْءَ النُّصْلِ رَجَالَهُ،  
وَذِرَاعَاهُ الْمُنْفَتِحَةُ أَكْبَرُ مِنْ أَجْنِحَةِ النَّبِيِّ،  
أَمَّا عَيْنَاهُ الْبَارِقَتَانِ بِنَارِ الْغَضَبِ الْمُتَأَجِّجِ،  
فَلَقَدْ كَانَتْ تَبْهَرُ أَبْصَارَ الْأَعْدَاءِ فَيَنْهَزُمُونَ؛  
فَالْوَهْجُ يَفُوقُ ضَرَاوَةَ ضَوْءِ الشَّمْسِ  
إِذَا انْصَبَّ بِوَقْتِ الْهَاجِرَةِ عَلَى كُلِّ مُحْيَا،  
أَنْى لِي أَنْ أَصِفَهُ؟ لَا يَقْدِرُ وَصْفٌ أَنْ يَرْقَى لِفَعَالِهِ،  
لَمْ يَرْفَعْ يَدُهُ يَوْمًا إِلَّا كَانَ الْقَاهِرَ وَالظَّافِرَ!

### إكستر:

إِنَّا نَقِيمُ حَدَادِنَا بِثِيَابِنَا السَّوْدَاءِ،  
لِمَ لَا يَكُونُ النَّعْيُ فِينَا بِالذَّمَاءِ؟  
إِذْ مَاتَ هِنْرِي ثُمَّ لَنْ يَحْيَا عَلَى مَرِّ الْحَقَبِ،  
وَنُحِيطُهُ فِي نَعْشِهِ مِنَ الْخَشَبِ،  
وَنَرَى انْتِصَارَ الْمَوْتِ نَصْرًا لَا يُشْرَفُ صَاحِبُهُ؛  
فَكَأَنَّنَا نُعْلِي الْحِمَامَ بِرِفْعَةٍ مِنْ حَوْلِهِ وَنُمَجِّدُهُ،

أَوْ قُلْ كَأَنَّا بَعْضُ أَسْرَى الْمُنتَصِرِ ... وَنَجَرُهُمْ عَرَبْتُهُ!  
عَجَبًا أَنْلَعُنْ مِنْ طَوَالِ عَنَا الْمُسَيَّاتِ الَّتِي  
حَاكَتْ مُؤَامَرَةً لَطَرَحَ الْمَجْدِ أَرْضًا عِنْدَنَا؟

(٢٤-١/١/١)

غَيَّرَ أسماء الملوك، واستبدل سيثيا بإنجلترا، تجد لديك نصًا مقبولًا لمارلو. لم يكن روبرت جرين يستطيع وضع هذه المحاكاة الرائعة لمارلو، ولم يشأ جورج بيل أن يُحاكي مارلو هذه المحاكاة السافرة. أما شيكسبير اليافع، في هذا النص وفي هاملت الأولى، فقد بدأ بكاريكاتيرات تاريخية تسخر من الطُّنطنة البطولية. وتوجد في النص لمسات غنائية معينة، بل وبعض الموسيقى الفكرية التي تتجاوز ما لدى مارلو، لكنني أظن أن هذه كانت نتيجة التنقيح الذي أجراه في ١٥٩٤-١٥٩٥ م، وكان شيكسبير قد تخلص عن وليمته اللُّغوية الدسمة في **خاب سعي العشاق**، بل ونشك في أن المحاكاة الساخرة الفظة لجان دارك كان يمكن أن تخرج في هذه الصيغة الشعرية عام ١٥٨٩-١٥٩٠ م [تقول جان دارك]:

مَكْتُوبٌ لِي أَنْ أَصْبَحَ سَوْطًا يُلْهَبُ ظَهَرَ إِنْجِلْتَرَةِ،  
وَحِصَارُ الْبَلَدَةِ أَرْفَعُهُ هَذِي اللَّيْلَةَ دُونَ مِرَاءٍ،  
مَا دُمْتُ نَزَلْتُ مُقَاتِلَةً فِي هَذِي الْحَرْبِ؛  
فَانْتَهَرُوا صَيْفًا مُعْتَدِلَ الْجَوِّ وَأَيَّامَ سُكُونٍ وَصَفَاءٍ،  
الْمَجْدُ شَبِيهُ بِالْدَائِرَةِ الْمُنْدَاحَةِ فِي الْمَاءِ،  
مَا تَفْتَأُ تَزْدَادُ بِهِ سَعَةً حَتَّى تَبْلُغَ أَقْصَاهَا،  
فَإِذَا هِيَ تَدْوِي حَتَّى تَتَلَاشَى،  
وَتَلَاشِي دَائِرَةً إِنْجِلْتَرَةَ بَدَا بِوَفَاةِ الْعَاهِلِ هِنْرِي،  
وَسَيَعْقُبُهُ تَشْتِيَتُ الْأَمْجَادُ بِتِلْكَ الدَّائِرَةِ!  
مَا أَشْبَهَنِي بِسَفِينَةٍ قَيْصَرٌ ... تِلْكَ الْمُتَبَاهِيَةِ الشَّمَاءِ؛  
إِنْ كَانَتْ تَحْمِلُ قَيْصَرَ مَعَ طَالِعِهِ الْمَيِّمُونَ الْوَضَاءِ.

(١٣٩-١٢٩/٢/١)

تشتهر جان دارك التي يُصورها شيكسبير بأنها أقرب إلى فولسطاق من كونها نسمة صيفٍ تهبُّ في الشتاء! وهي تتَّسم بالبذاءة والسخف في بعض المشاهد، وبالشجاعة والصراحة في مشاهد أخرى، بحيث تقهر النقد صورُها المذكورة. وشيكسبير لا يرسم لها صورةً متسقة، وربما كان ذلك يستعصي عليه في تلك اللحظة من تطوره. ومع ذلك فمن الخطر أن نستهيّن حتى بشيكسبير المبتدئ، وعلى الرغم مما تُثيره جان دارك من الحيرة، فهي شخصية لا تُنسى، حتى لغرابتها. لم لا تجمع بين العُهر الشيطاني وبين الزعامة الحربية السياسية؛ بفضل عبقريتها الريفية؟ إنها عاليةُ النبرة شرسةُ الطبع، ولكنها تُحقق نتائجَ معينة، وأما إحراق الإنجليز من غلاظ الأكباد لها باعتبارها ساحرةً فلا يقصد به أن يأتي بأفضل صفات أي أحد. وباعتبارها فتاةً صاحبةً صوت هادر؛ فإنَّ لها سحرها المميز الطَّعم، وهي أفضلُ بلا شك من بطل شيكسبير، طولبوت الشجاع المملُّ المضجر. إن جان دارك أنثى مقاتلة، وهي محاربة تتميز بدهاءٍ يزيد عمَّا لدى الغلام البلطجي طولبوت، وإذا قامت بدورها ممثلةً مناسبة، فسوف تظل ذاتَ جاذبية كبيرة. مَنْ ذا الذي يريدها أن تُطنطن بالفضائل مثل الفتيات المقاتلات اللواتي يرضّين النوازع الصادية الماسوكية عند الرجال على شاشة التلفاز؟ ولا يتَّسم تصوير شيكسبير لجان دارك بأنه مُتضادٌّ غامض بقدر ما يوحي بأنه يستغلُّها؛ فهي تريد الانتصار، أما إن كان النصرُ سيأتي في الفراش أم في ساحة القتال فأمرٌ ثانوي. فالواقع أن الأحكام الأخلاقية التي تعتبر غريبةً على الدوام عند الرؤية الدرامية عند شيكسبير، تكشفها هنري السادس (١) باعتبارها مجردَ تعصب وطني. فالفرنسيون يرون أن جان دارك تمثل عودة ديبورا النبية المقاتلة في الكتاب المقدس، والإنجليز يُدينونها باعتبارها كيركي الساحرة. ويوحي شيكسبير بنبرته البرجماتية بأن ذلك لا يهم؛ لأنَّ كلَّ صورةٍ منهما ذاتُ قوة لا تكاد تُصدَّق، وتطغى على كل شخصية من الذكور، بمن فيهم طولبوت. وهنا أقول إنني أختلف إلى حدٍّ كبير مع ليزلي فيدلر الذي كتب يقول «إن كل شيء في جان دارك يُثير غُصبة شيكسبير». فالحق أن شيكسبير، ولو في بداياته، لا يُبدي أيَّ عداءٍ لأية شخصية من شخصياته؛ فتصويره لجان دارك تصوير كوميدي قلق، لكنه في جوهره فكاهي، ونسمعها أحياناً تسخر سخريةً فعالة من التباهي الذكوري بالحرب، وقد تكون سخريتها فظة، بل قاسية، ومع ذلك فهي تنجح دائماً درامياً، وعلى الرغم من إحراقها الشنيع على أيدي الإنجليز الحانقين، فإن روحها هي التي تنتصر لا طولبوت الشجاع. ونحن لا نستطيع دائماً أن ندرك سخریات شيكسبير؛ فصورة جان دارك عنده صورة



كاريكاتورية مطموسة؛ إِنَّ قُورِنْتَ بالروعة الإنسانية في تصويره لفولسطاق، ومع ذلك تستبق قدرًا من الاحتقار العظيم الذي يُضمِره فولسطاق للزمن والدولة. إذا حكمت بأن شيكسبير يُقدم لنا جان دارك في صورةٍ مفترى عليها، فانظر مقدار النقص الذي كان يُمكن أن يَعِيبَ **هنري السادس (١)** لو لم تكن فيها. إنها تخرج وهي تُردد ألفاظ السَّبَاب (من دون فصاحةٍ حَقَّة)، ولكن المسرحية تظل مسرحيتها لا مسرحية طولبوت. إن ذلك القائد العام الشجاع يموت حاملاً جثمانَ ابنه الباسل بين ذراعيه، ولكن شيكسبير يفشل فشلاً ذريعاً في صوغ كلمات طولبوت الأخيرة:

أَقْبِلُوا الآنَ إِذْنِ. وَسُدُّوا الْجُثْمَانَ صَدْرَ الْوَالِدِ،  
لَمْ تَعُدْ رُوجِي تُطِيقُ الصَّبْرَ فِي آلِمِهَا وَالْمَحَنِ،  
الوداعَ الآنَ أَبْهَى الْجُنُودِ!  
نَلْتُ مَا لَا بُدَّ أَنْ أَلْقَاهُ فِي زَمْنِي،  
وذراعي اللتانِ انْهَارَتَا مِنْ وَهْنِ،  
تُصْبِحَانِ الْقَبْرَ لِلشَّابِّ الَّذِي أَنْجَبْتُهُ جُونُ طُولِبُوتْ.

(٣٢-٢٩/٧/٤)

من المفترض أن هذه الأسطر كان المقصود بها أن تمثّل مشاعرَ أَسَى بطوليّة، وإنما فَشِلَتْ إما لأن شيكسبير لم يكن يحبُّ طولبوت، وهو مرجح، وإما لأن الشاعر وال كاتب المسرحي لم يكن قد عزف بعد كيف يُعبر عن مثل هذا الإحساس المتناقض ظاهرياً. وأما الملك هنري السادس فيصبح شخصاً يُثير التعاطف الأصيل، وغير البطولي على الإطلاق في الجزأين الثاني والثالث، وأما في الجزء الأول فإنَّ ورعه وأدبه شبه الطفولي، يُلمح الكاتب إليهما وحسب؛ إذ نادراً ما يظهر على المسرح، وحتى حين يظهر، يكون ذلك منبئاً بكوارث في المستقبل. ولا يُنقذ الجزء الثاني إلا الفصل الرابع (اعتباراً من المشهد الثاني وما يليه) وهو الذي يرسم صورةً حيّة لتمرّد جاك كيد. كانت الثورات الشعبية تُصيب شيكسبير بالعرب، ومع ذلك كانت تُحرر مُخيلته، والواقع أن كوميديا مشاهد كيد جديرة بشيكسبير؛ إذ إنها تقفُ على الحدود بين الكابوس والتمثيل الواقعي [المشهد نثري]:

كيد: كونوا شجعاناً إذن؛ فقائدُكم شجاعٌ ويتعهّد بالإصلاح. لسوف يُباع في إنجلترا ببنيس واحد، سبعة أرغفة قيمة كلُّ منها نصفُ بنس، وسوف يكبر كوز الجعة ذو

الحلقات الثلاث ليصبح ذا حلقاتٍ عشر، حتى يروي عطش العطشان، بل إنني سأجعل قلة شرب الجعة جريمة! وسيكون أفرادُ المملكة جميعًا سواسية، وسأطلق حصاني ليرعى الكلاً في وسط مدينة لندن، في حيّ تشيب سايد. وعندما أصبح ملكًا؛ إذ سأكون بالقطع ملكًا ...

**الجميع:** حَفِظَ اللهُ جَلَالَتَكُمْ!

**كيد:** أشكركم أيها الطيبون! سوف يُلغى العملُ بالنقود، ويأكل الجميع ويشربون على حسابي، وسوف أجعلهم جميعًا يلبسون زيًا موحدًا؛ حتى يكونوا على وفاق كالإخوة، ويعبدوني بصفتي مولاهم.

**الجزار:** أولُ شيءٍ نفعله أن نقتل جميعَ المحامين.

**كيد:** فعلًا! ذلك ما أنتوي أن أفعله. أليس من المؤسف أن يستخدم جلد الحمل البريء في صنْع الرقِّ الذي يُكتب عليه؟ وأن يتسبَّب هذا الرق بالمكتوب عليه في إفلاس رجل أو القضاء عليه؟ يقول بعضُ الناس إن النحلة تلسع، لكنني أقول إن شمع النحل هو الذي يلسع؛ فقد استخدمتُ الشمع ذات يوم في ختم وثيقة، ولم أعد من يومها الرجلُ الذي كُنْتُه. ما هذه الضجة؟ مَنْ هناك؟

(يدخل بعض الناس يسوقون أمامهم موثق تشيثام.)

**النساج:** هذا موثق تشيثام! إنه يستطيع القراءة والكتابة! ويستطيع الحساب!

**كيد:** يا للبشاعة!

**النساج:** قَبَضْنَا عليه وهو يُعِدُّ دفاتر للأولاد.

**كيد:** هذا وغد!

**النساج:** لديه دفتَرٌ في جيبه فيه حروفُ حمراء.

**كيد:** فعلًا! فهو ساحرٌ يستحضر الأرواح والعفاريت!

(٨٧-٦١ / ٢ / ٤)

إن الغوغاء سوف يشنقون الشاعر سنًا في **يوليوس قيصر** بسبب اسمه وشعره الركيك، وهم هنا يشنقون المحامين وكلَّ مَنْ يعرف القراءة والكتابة؛ «اشنقوه وعلّقوا حول رقبتِه قلمه ودواة الحبر!» هو الأمر الذي أصدره كيد، ومن ثم يُساق الموثق المسكين إلى حيث يُعَدَم. والشعار الرائع الذي يرفعه كيد هو «لكننا نُحقِّق النظام عندما نبتعد إلى أقصى حدٍّ عن النظام» وهو استباقٌ رائع للشعار الفوضوي الذي وضعه باكونين،

ويقول «الولع المشبوب بالتدمير ولعُ خَلَّاق.» ويضع شيكسبير كيد على القمة في هجوم هذا المتمرد على اللورد ساي، قبل قطع رقبة ساي وتعليق رأسه على عمود:

لقد أَفسَدَت شبابَ المملكة بخيانةٍ شنيعة حين أنشأت مدرسةً لتعليم القراءة والكتابة باللاتينية، وإذا كان أجدادنا في الماضي لا دفاترَ لديهم بل ألواحٌ يَخطُون عليها وعِصِيٌّ مُدرَجة يحسبون بها، تسبَّبَت أنت في استخدام الطباعة، بل إنك بنيتَ مصنعًا للورق، وهو ما لا يليق بالملك ولا بتاجه ولا بوقاره. وسوف نُثبت أمامك أنك أخطتَ نفسك برجال يتكلمون عادة عن «اسم» و«فعل» وعن أمثال تلك الكلمات البشعة التي لا تحتل أذنً مسيحية الاستماع إليها. ولقد عَيَّنَت قضاةً يستدعون الفقراء للحضور أمامهم وسؤالهم عن أشياء لم يستطيعوا الإجابة عنها. أضف إلى ذلك أنك أدخلتهم السجن، وشنقتَ منهم مَنْ لا يستطيع القراءة، مع أن ذلك وحده أعظم ما يُبرِّر بقاءهم في قيد الحياة.

(٤٤-٣٠ / ٧ / ٤)

وتؤدي «المدارس» و«الفعل» و«الاسم» إلى السخرية الكبرى من «مزيّة رجال الدين»، التي كانت تسمح لمن يعرفون قراءة اللاتينية بالنجاة من الشنق والتشويه، حتى إن ثبتت عليهم التهمة، على نحو ما حدث لبن جونسون. ومهما يكن نفورُ شيكسبير [من كيد ممثّل الطَّعام] فإنه يُبدي تعاطفًا دراميًّا معه، بحيث يجعل المتمرد يقول عباراتٍ وداعٍ عند احتضاره أبلغ من كلام طولبوت المحتضّر؛ يقول كيد:

فَلْتَذِلِّي أَيُّهَا الْحَدِيقَةُ!  
وَلتُصْبِحِي مِنْ هَذِهِ السَّاعَةِ  
مَقْبَرَةً لِكُلِّ مَنْ يَعْيشُ فِي هَذَا الْمَكَانِ؛  
لأنَّ رُوحَ كَيْدٍ فَاضَتْ هَا هُنَا دُونَ انْهَرَامٍ!

(٦٧-٤ / ١٠ / ٦٥)

يُمثل جاك كيد بالنسبة للجزء الثاني من هنري السادس ما تمثله جان دارك للجزء الأول؛ فهما يُمثّلان كلّ ما تحفظه الذاكرة. أما الملك هنري السادس المسكين

وزوجته الزانية المشاكسة، الملكة مارجريت، فلا يُهمَّاننا إلا حين تُوبخه؛ «مِمَّ خُلِقْتَ؟ إنك لا تقوى على القتال ولا على الفرار!» والمنتمون إلى يورك، بمن فيهم الفظيع الذي سوف يُصبح ريتشارد الثالث، لا نستطيع التمييز بينهم وبين الموالين للعرش الملكي. ويتغير هذا الحال في الجزء الثالث، وهو الذي يخلو من جان دارك ومن كيد، ولكنه يبدو لي أفضل المسرحيات الثلاث (ودكتور جونسون كان يُفضل الجزء الثاني). فوجود ريتشارد يُغير الحال، فيختلط الجميع في توافقٍ من الجعجة الصاخبة المميزة لمارلو، حتى في حديث الملك هنري الأحدب الخبيث الذي ينعى حاله، فهو يُنقح أسلوبَ مارلو حتى ينجح في صوغ نغمةٍ أكثرَ تعبيرًا عن تفرده. يقول هنري:

قُلْ كَأَنِّي فِي غَابَةِ الشَّوْكِ تَائِهٌ،  
قَاطِعًا لِلْقَتَادِ وَالشَّوْكِ قَاطِعٌ!  
نَاشِدًا مَخْرَجًا وَضَالًّا عَنِ الدَّرْبِ،  
جَاهِلًا فُرْجَةَ الْهَوَاءِ الطَّلِقِ!  
تَاجُ إِنْجِلْتْرَا يَلُوحُ لِعَيْنِي،  
وَأَنَا أَسْتَمِيتُ فِي الْبَحْثِ عَنْهُ،  
مُنْزِلًا ذَلِكَ الْعَذَابَ بِنَفْسِي!  
هَذِهِ لَحْظَةٌ أَقَرُّ فِيهَا  
أَنْ أَزِيحَ الْعَذَابَ حُرًّا طَلِيقًا،  
أَوْ أَشُقَّ الطَّرِيقَ بِالسَّيْفِ شَقًّا،  
سَافِكًا لِلدَّمَاءِ فِي الدَّرْبِ سَفْكًا!  
أَسْتَطِيعُ ابْتِسَامَ ثَغْرِي خِدَاعًا،  
وَأَنَا أَقْتُلُ الَّذِي أَبْتَغِيهِ،  
بَلَهَ أَنِّي أَصِيحُ صَيْحَةً رَاضٍ،  
بِالَّذِي يُحْزِنُ الْفُؤَادَ وَيُضْنِي،  
وَأُسِيلُ الدُّمُوعَ كِذْبًا عَلَى الْخَدِّ،  
رَاسِمًا مُبْتَغَى زَمَانِي بَوَجْهِهِ،  
مُغْرِقًا فِي الْبَحَارِ بَحَارَةً؛

قُلْ حُشُودًا تَفُوقُ كُلَّ ضَحَايَا  
 أَغْرَقْنَهُمْ عَرُوسُ بَحْرِ الْغَوَايَا،  
 سَوْفَ يَزْدَادُ مَنْ يَمُوتُونَ إِنْ لُحْتُ عَلَى  
 مَنْ قَضُوا إِذْ رَأَوْا عُيُونَ السَّعَالِي!  
 سَأُحَاكِي نِسْطُورَ فِي كُلِّ خُطْبَةٍ،  
 وَأَفُوقُ الْمُحْتَالَ «أُولَيْسَ» مَكْرًا،  
 وَسَأَغْزُو كِمِثْلِ سَيْنُونِ طُرُودَةٍ،  
 أَوْ بِلَادًا جَدِيدَةً مِثْلُ طُرُودَةٍ،  
 وَأَزِيدُ الْجَرَبَاءَ أَلْوَانَ مَكْرٍ،  
 مُبْدِلًا مَظْهَرِي لِكَسْبِ الْمَزَايَا،  
 سَأُضَاهِي بَرُوتِيُوسَ خَادِعًا لِلْبَرَايَا،  
 وَسَأُلْقِي عَظِيمَ دَرْسٍ عَلَى السَّفَاحِ مَكْيَافِيلًا!  
 إِنْ كُنْتُ أَسْطِيعُ إِنْجَارَ ذَلِكَ،  
 كَيْفَ لَا أَسْطِيعُ أَنْ أَكْسِبَ الْآنَ  
 أَي تَاجٍ أُرِيدُهُ؛  
 إِنْ يَكُنْ نَائِيًا فِي فَلَوَاتٍ بَعِيدَةٍ،  
 سَوْفَ آتِي بِهِ لَدُنِّيَا جَدِيدَةً!

(١٩٥-١٧٤ / ٢ / ٣)

إننا لا نزال نسمع في هذه السطور باراباس الذي يُصوره مارلو؛ أي يهودي مالطة، الذي لن ينفصل عن المكيا في مسرحية ريتشارد الثالث، ولكن المبالغات توحى بدرجة أكبر من الحماس المعرفي الذي يُضفيه شيكسبير على أحاديث الهجاء والهجوم من جانب الملكة مارجريت. فلقد وصلت إلى حدود الجنون، وريتشارد ساحرٌ بجنون، ما دام موجودًا على الصفحة أو على خشبة المسرح. وقتل الملك هنري السادس، في برج لندن، يقوم به ريتشارد بحماسٍ يُذكر له، وبعد ذلك يُكافئنا بنبوءة علمانيةٍ بصدد مستقبله:

لَيْسَتْ عِنْدِي شَفَقَةٌ ... لَا حُبَّ لَدَيَّ وَلَا خَشْيَةً،  
 هِنْرِي قَالَ الْحَقَّ بِهَذَا الْوَصْفِ لِذَاتِي،

مَا أَكْثَرَ مَا قَالَتْ لِي أُمِّي:  
 إِنِّي جِئْتُ إِلَى الدُّنْيَا مَادًّا سَاقِيَّ أَمَامِي!  
 أَتَظُنُّ بَأَنِّي مَا كُنْتُ بِذِي عَقْلٍ;  
 إِذَا أَسْرَعْتُ لِأَسْحَقَ مُغْتَصِبَ حُقُوقِ نَمْلِكُهَا؟  
 إِنِّي يَوْمَ وُلِدْتُ تَعَجَّبَتِ الْقَابِلَةُ وَصَاحَتْ بَعْضُ النِّسْوَةِ:  
 «رُحْمَاكَ يَسُوعُ بِنَا! قَدْ وُلِدَ بِأَسْنَانٍ فِي فَمِهِ!»  
 ذَاكَ صَحِيحٌ وَدَلَالَتُهُ السَّافِرَةُ هُنَا  
 إِنِّي سَأُزْمِجُ وَأَعْضُ وَالْعَبُّ دَوْرَ الْكَلْبِ،  
 وَإِذْنٌ مَا دَامَ الْبَارِئُ قَدْ شَكَلَ جِسْمِي هَذَا التَّشْكِيلَ،  
 فَادْعُ جَهَنَّمَ تَجْعَلْ لِي نَفْسًا شَائِهَةً تَتَّفِقُ مَعَ الْبَدَنِ،  
 إِنِّي لَا أَخْ لِي بَلْ لَا أَشْبِهُ أَيَّ أَخٍ،  
 أَمَا زَعُمُ رِجَالٌ وَخَطَ الشَّيْبُ لِحَاهُمْ أَنَّ الْحَبَّ شُعُورُ رَبَّانِي؛  
 فَكَلَامٌ يَنْطَبِقُ عَلَى مَنْ تَتَشَابَهُ خِلْقَتُهُمْ؛  
 أَيَّ لَا يَنْطَبِقُ عَلَيَّ! فَأَنَا ذَاتُ مُتَفَرِّدَةٍ مِنْ غَيْرِ نَظِيرٍ!  
 أَكَلَارِنِسُ احْذَرِ! إِنَّكَ تَحْجُبُ عَنِّي الضُّوءَ،  
 لَكِنِّي سَوْفَ أَجِيءُ بِيَوْمٍ مُلْتَفًا بِظِلَامٍ دَامِسٍ؛  
 إِذَا أَنْشُرَ بَيْنَ النَّاسِ نُبُوءَاتٍ عَنْكَ  
 تَجْعَلُ إِدْوَارِدَ يَخْشَى أَنْ يُقْتَلَ،  
 ثُمَّ أَزِيلُ مَخَافَتَهُ بِقَضَائِي بِالْمَوْتِ عَلَيْكَ،  
 رَاحَ الْمَلِكُ الْأَكْبَرُ هِنْرِي وَكَذَلِكَ الْابْنُ أَمِيرُهُ،  
 دَوْرَكَ حَانَ إِذْنُ يَا كَلَارِنِسُ ... وَلِيْلِكَ الْبَاقُونَ!  
 لَا أَحْسَبُ إِلَّا أَنِّي شَرُّ النَّاسِ إِلَى أَنْ أَصْبِحَ أَحْسَنَهُمْ!  
 وَالْآنَ سَأَلِيقِي جُنْمَانِكَ يَا هِنْرِي فِي إِحْدَى الْغُرَفِ الْأُخْرَى،  
 وَأَحْسُ بِنَصْرِ هَذَا الْيَوْمِ وَقَدْ حَلَّ بِكَ الْأَجَلُ الْمَحْتُومُ.

«أنا ذاتٌ متفردة» هو شعارٌ ذلك الأُدب، وتبدو لي هذه العبارة المبرَّرَ الجماليَّ الأول لمسرحيات **هنري السادس**، والمسرحيات لا تحيا الآن إلا من أجلِ الثلاثيِّ جان دارك، وجاك كيد، وريتشارد، وجميعهم دراساتٌ شيكسبيرية في تصوير الشر، وجميعهم شخصياتٌ فكاھية حيَّة. وتدين مسرحية **ريتشارد الثالث**، في نقاط قوتها أو في أوجِّه قصورها، بطاقتها وفكرها المتلألئ للمختبر الذي تُمثله مسرحيات **هنري السادس الثالث**. وهذا مبرَّرٌ كافٍ لانغماسٍ شيكسبير في حروب الوردتين.





## الفصل الخامس

# الملك جون

١

ربما كانت مسرحية **حياة الملك جون وموته** قد كُتِبَتْ في وقت مبكر من حياة شيكسبير مثل عام ١٥٩٠م، أو في وقت متأخر مثل عام ١٥٩٥م أو حتى ١٥٩٦م — ولما كانت الأدلة ما فتئت تتراكم على أن شيكسبير كان يجد يُسرًا شديدًا في تنقيح ما يكتب، ولا يقلُّ عن يُسر وضعه للمسرحيات؛ فإنني أظنُّ أنه كتب النسخة الأولى من **الملك جون** عام ١٥٩٠م، ثم أعاد صَوَّغَهَا صَوًغًا مُحَكَّمًا في ١٥٩٤-١٥٩٥م، فأُنقذ المسرحية بإضفاء الحيوية على تصويرِ فوكونبريدج النغل؛ أي الابن الذي أنجبَه ريتشارد قلب الأسد سفايحًا. والذي نتحدَّث عنه باعتباره «الشخصية الشيكسبيرية» لم يبدأ بشخصية كاريكاتورية، مبنيةً بأسلوب مارلو، مثل ريتشارد الثالث، بل بشخصية فوكونبريدج في **الملك جون**، حيث يتكلم بلغته الخاصة به إلى حدٍّ كبيرٍ، ويجمع بين البطولة والكثافة الفكاهية، ويتمتع بكيانٍ نفسي باطني. ولكن وجود فوكونبريدج لا يستطيع إنقاذ **الملك جون** التي تُعتبر مسرحية مختلطة اختلاطًا كبيرًا؛ إذ يُنازل شيكسبير تأثير مارلو، ولا يفوز إلا حين يتكلم فوكونبريدج. وعلى الرغم من أن هذا النغل لا يُمثل إلا صورةً تقريبية حية، إنَّ قورن بهاملت في ١٦٠١م، فإنه يشترك مع هاملت وفولسطف في الضخامة التي تجعلهما وإياه يتجاوزون نطاق المسرحيات التي يظهرون فيها. ومن المحتمل أن يشعر القراء أن الابن «الطبيعي» لريتشارد قلب الأسد جديرٌ بمسرحية أفضل من التي يجد نفسه فيها. وبملكٍ يخدمه أفضل من عمه التمس، جون. ولما كنت رومانسيًّا لا رجاء في شفائي (والنقاد من أعدائي يتهمونني بالعاطفية المفرطة)؛ فأودُّ أيضًا أن ينسى فولسطف في نهاية مسرحية **هنري الرابع/ ٢** الأمير هال الجاحد، وأن يذهب مبتهجًا إلى غابة آردن في **كما تحب**. ومن الواضح أيضًا أن هاملت يستحق حياةً أفضل وموتًا

أفضل مما تُهيئ له إلسينور في ظل حكم كلوديوس. ليست عظمة النُّغْل من نوع عظمة فولسطاق أو هاملت، ولكنها أصيلةٌ إلى الحد الذي يجعل كلَّ من حوله في الملك جون يبدو قَرَمًا.

ويتحلَّى فوكونبريدج بلمسةٍ من اللامحية واللامبالاة عند فولسطاق؛ فهو أول شخصية عند شيكسبير يستطيع أن يأخذَ بالبابنا، خصوصًا لأن شيكسبير لم يسبق له أن قدَّم في مسرحية له صورةً مقنعة للشخصية الإنسانية. وليس من قبيل المبالغة أن نقول إن النُّغْل في الملك جون يفتتح ابتكار شيكسبير للشخصية الإنسانية، موضوع هذا الكتاب. ما الذي أتاح كون فوكونبريدج واقعًا مثيرًا (أو وهمًا بذلك الواقع، إذا شئت)؟ إن الشخصيات الأخرى في الملك جون، بما فيهم جون نفسه، لا تزال تحمل وصمة البلاغة العالية النبرة عند مارلو. ويعتبر فوكونبريدج النُّغْل بدايةً لعالم شيكسبير الخاص، والأصالة التي يتمتع بها، على صعوبة فصلها اليوم، أصبحت المعيار الذي نرتكن إليه في تمثيل الشخصيات الخيالية.

ومن المناسب ألا يكون النُّغْل شخصيةً تاريخية؛ فالواقع أن شيكسبير صوَّره استنادًا إلى مجرد لحةٍ من المؤرخ هولينشيد، وكان لفيث من مُعاصري شيكسبير، ومنهم بن جونسون (إن يُعتبر أعظمهم إلى حدٍّ بعيد) ينسبون طريقةً رسم الأشخاص عند شيكسبير إلى الطبيعة وإلى الفنِّ معًا؛ إذ رأوا في شيكسبير ما سوف نرى فيه، وإطلاقهم لفظ «الطبيعة» على ذلك يعني أنهم تنبَّأوا بأعظم ما نمتدح به شيكسبير، فلا يزال القارئ العادي يعتبر أن أشخاص شيكسبير أقرب إلى الطبيعة من الشخوص عند جميع المؤلفين الآخرين. والواقع أن لغة شيكسبير لا تعتمد وحسب إلى التمثيل الدقيق للطبيعة، بل إنها تُعيد ابتكار «الطبيعة» بأساليب وصفها أ. د. ناطول، محققًا، بأنها تسمح لنا أن نرى الكثير في الشخصية الإنسانية، وهو ما كان قائمًا دون شك فيها، ولكننا لم نكن لنستطيع رؤيته لولا قراءتنا لشيكسبير، ومشاهدة مسرحياته ممثلةً تمثيلًا متقنًا (وهو ما يزداد استبعاده لأن المخرجين يُصغون بكل أسفٍ للنقد الشائع الطراز).

إن النُّغْل فوكونبريدج الشخصُ اللطيف الوحيد عند شيكسبير؛ فهو يختلف عن دون جون في مسرحية ضجة فارغة، وثيرستيز في طرويلوس وكريسيدا، والمرعب السامي إدموند في الملك لير. ومن المناسب والرائع أن تكون أول شخصية «طبيعية» حقًا عند شيكسبير ابنًا طبيعيًا لريتشارد قلب الأسد، الذي أصبح من أبطال الفولكلور الإنجليزي. فإن فوكونبريدج نفسه ذو قلبٍ أسد، وهو يثأر لوالده بقتل دوق النمسا، الذي كان

قد أطلق أسداً على أسيره الملك الإنجليزي بطل الحروب الصليبية. ويتفق النقاد على أن جاذبية فوكونبريدج لجماهير إنجلترا ترجع إلى أنه ذو دماء ملكية، ومع ذلك فلم ينتم إلى طبقة السادة إلا بفضل نشأته فيها، وبفضل والدته تحديداً التي أغواها الملك ريتشارد الأول. وإذن فإن النغل يرمز في مسرحية الملك جون لجميع الفضائل التي يحبها الشعب، ألا وهي الولاء للنظام الملكي، والشجاعة، والصرافة، والأمانة، ورفض التعرض للخداع، سواءً كان ذلك من جانب أمراء أجانب، أو كهنة من أبناء البلد، أو من جانب البابا وأتباعه. وعلى الرغم من أن شيكسبير يجعل النغل يُقسم أن يعبد «السلعة» أو المصلحة الشخصية المكيافيلية، فلا يُصدق فوكونبريدج ولا الجمهور هذا التعبير الذي ينم على نفاد الصبر. فالكشف الحقيقي عن ذات النغل يُقدّم إلينا في المشهد الأول من الفصل الأول، حيث نراه يُغيّر هويته من فيليب فوكونبريدج، وريث قطعة الأرض المتواضعة لوالده المفترض، إلى السير ريتشارد بلانتاجينيت، المعدم ولكنه ابن والده الفعلي، نصف الإله المسمى ريتشارد قلب الأسد. يقول النغل:

كَرَمَ الْمُحْتَدِ عِنْدِي ارْذَادَ مَسَاحَةِ قِيَرَاطٍ وَاحِدٍ،  
وَتَضَاعَلْ مَا أَمْلِكُهُ مِنْ أَرْضٍ عِدَّةٍ أَقْدِنَةٍ.  
إِنْ أَتَزَوَّجُ أَجْعَلُ أَيَّ فَتَاةٍ صَاحِبَةَ الْعِصْمَةِ،  
وَيُحْيِيْنِي رَجُلٌ فَيَقُولُ «عَمَتَ صَبَاحًا يَا سِيرَ رِيْتَشَارْدَ»،  
وَأُرَدُّ عَلَيْهِ «بَارَكَكَ الْمَوْلَى يَا هَذَا!»  
وَإِذَا كَانَ اسْمُ الرَّجُلِ لَدِينَا جُورْجُ ... فَأَنَا أَدْعُوهُ هُنَا بِيْتَرُ؛  
إِنَّ حَدِيثَ النُّعْمَةِ يَنْسَى أَسْمَاءَ الْأَشْخَاصِ،  
فَتَذْكُرُهَا يَعْنِي أَنَّكَ تَحْتَرِّمُ الْأَشْخَاصَ وَتَخْتَلِطُ بِهِمْ  
أَكْثَرَ مِمَّا يَقْضِي كَرَمُ الْمُحْتَدِ بِهِ.  
فَإِذَا حَلَّ بِبَيْتِي صَاحِبُ تَرْحَالٍ  
جَلَسَ إِلَى مَائِدَتِي وَبِيَدِهِ بَعْضُ خِلَالِهِ،  
فَإِذَا امْتَلَأَتْ بَطْنِي — بَطْنُ الْبَاشَا — بِطَعَامِي  
وَشَرَعْتُ أَمْصِمُصُ أُسْنَانِي وَأَسْأَلُ ذَاكَ الرَّحَّالَةَ،  
أَبْدَأُ مُنْكَئًا إِذْ ذَاكَ عَلَى مَرْفَقٍ يُمْنَايَ:  
«يَا صَاحِبَنَا الْأُسْتَاذَ! إِنِّي أَتَوَسَّلُ لَكَ»

تِلْكَ صِيَاغَةُ سُؤْلِي وَتَجِيءُ إِجَابَتُهُ  
 مِثْلَ إِجَابَةِ كُتُبِ الْأَطْفَالِ: «يَا سَيِّدُ! أَنَا طَوْعُ بَنَانِكَ،  
 وَأَنَا خَادِمُ مَوْلَايَ وَعَبْدُهُ!» فَيَجِيءُ سُؤَالِي:  
 «كَلَّا! بَلْ إِنِّي أَنَا يَا صَاحِبَ أَدَبٍ جَمُّ طَوْعُ بَنَانِكَ!»  
 وَبِذَلِكَ يَنْطَلِقُ حَدِيثٌ مِنْ قَبْلِ إِحَاطَةِ صَاحِبِنَا بِمُرَادِ السَّائِلِ  
 — بِاسْتِثْنَاءِ مُجَامَلَةٍ مُتَبَادَلَةٍ بَيْنَهُمَا — حَوْلَ جِبَالِ الْأَلْبِ بِأُورُوبَا،  
 وَالْأَبْيَنِينَ بِإِيطَالِيَا، وَجِبَالِ الْبَيْرَانِيْسِ بِإِسْبَانِيَا،  
 وَالنَّهْرِ الدَّافِقِ «بُو» فِي إِيطَالِيَا.  
 فَإِذَا بِالْوَقْتِ مَضَى وَاقْتَرَبَ عَشَاءُ النَّاسِ مَسَاءً،  
 وَخَتَامُ كَلَامِي وَكَلَامِهِ.  
 لَكِنْ ذَاكَ هُوَ الْمُجْتَمَعُ الرَّاقِي،  
 وَيُلَاقِيهِمْ رُوحِي الطَّامِحَةُ إِلَى الرُّفْعَةِ،  
 لَيْسَ سِوَى ابْنِ سَفَاحٍ لِيَزِمَانِهِ،  
 مَنْ لَا يَعْرِفُ كَيْفَ يُنَافِقُ أَهْلَ الْعَصْرِ،  
 لَكِنِّي وَبِغَضِّ النَّظَرِ هُنَا عَنْ حَالِي  
 سَأُنَافِقُ هَذَا الزَّمَنَ بِحَقٍّ،  
 لَيْسَ فَقَطْ فِي الْعَادَاتِ وَفِي الْمَسْلُوكِ،  
 أَوْ فِي الْأَشْكَالِ الظَّاهِرَةِ وَفِي الْمَلْبَسِ،  
 بَلْ فِي الدَّافِعِ فِي الْبَاطِنِ عِنْدِي كَيْ أُمْنَحَ  
 سُمًّا حُلُومًا حُلُومًا لِشِفَاهِ الْعَصْرِ،  
 وَسَأُنَوِي أَنْ أَتَعَلَّمَهُ لَا مِنْ أَجْلِ خِدَاعِ النَّاسِ  
 أَوْ التَّغْيِيرِ بِهِمْ بَلْ حَتَّى أَتَجَنَّبَ أَيَّ خِدَاعٍ لِي،  
 وَطَرِيقُ صُعُودِي مَفْرُوشٌ بِالْأَمَثِلَةِ عَلَى ذَلِكَ.

(٢١٦-١٨٢/١/١)

وَأَنَا أَتَّبِعُ هَارُولد جُودَارْدَ إِذْ أَسْمَعُ أَيْضًا وَصْفَ مَشْرُوعِ شَيْكْسْبِيرِ الْخَاصِّ بِاعْتِبَارِهِ  
 شَاعِرًا وَكَاتِبًا مَسْرُوحًا فِي شِعَارِ النُّغْلِ:

بل في الدافع في الباطن عندي كي أُمْنَحْ  
سُمًّا حُلُوءًا حُلُوءًا لشفاه العصر،  
وسأُنوي أن أُنْعَلِمَهُ لا من أجل الناس،  
أو التغيرير بهم بل حتى أُنَجَنَّبَ أَيَّ خَدَاعٍ لِي.

«السُّم» هنا ليس النفاق بل الحقيقة، والنغل وشيكسبير يؤكدان رفضهما لأن يُخدعا. ما حجمُ الأدب الإنجليزي الذي يخرج من مونولوج النغل؟ ففيه نستطيع أن نسمع مقدماً صوت سويغت، وستيرن، وديكنز وبراوننج، وتقاليدٌ مديدة ما زالت أصدائها تتردد في القرن الذي ينصرمُ الآن. ولنا أن نعتبر أن السخرية الاجتماعية التي يُقدمها النغل، وهي الأصلية عند شيكسبير (حاول أن تدرس هذا المونولوج في أي عمل كتبه مارلو) من وراء ابتكار الساخر الهجاء الإنجليزي في الخارج، أو الرجل الحساس المنزوي الذي يعود إلى الوطن ليرقبَ أحواله من دون خداعٍ أو أوهام. لا يتحدث أحدٌ في أعمال شيكسبير قبل فوكونبريدج بنبرة هذا الدافع الباطن، أو بنبرة «شائكة» بهذا الأسلوب الدقيق. وممّا يساعد على منح هذه الشخصية أبعادها الهائلة، أنه يتفوق على طولبوت في هنري السادس بكونه أولَ قائد شيكسبير عظيم؛ فهو جندي يُمهد الطريق لعطيل في عظمته قبل سقطته. يقول عطيل سطرًا واحدًا يضع به حدًا لمشاجرة في الشارع، قائلاً «فَلْتُعْمِدُوا السُّيُوفَ اللَّامِعَاتِ حَتَّى لَا تُصِيبَهَا الْأَنْدَاءُ بِالصِّدَأِ». ونجد نبوءةً بصوت السُّلطة المذكور حين يحذر النُّغْلُ نبيلًا شهر سيفه فيقول له: «سَيُفُكُ لَامِعٌ! اغْمِدْهُ إِذَنْ يَا سِيدًا!»

وأعود إلى سؤالي الأول، وهو ما جعل إنجاز فوكونبريدج ممكنًا عند شيكسبير. كان بن جونسون منافسًا وصديقًا حميمًا لزميله الممثل وكاتب المسرح، وقد كتب تقريرًا له عند صدور طبعة الفوليو الأولى لأعماله قائلاً إن الطبيعة نفسها تفخر بأبنية شيكسبير، وهي إشارةٌ لا إلى موهبة شيكسبير الطبيعية وحسب، بل أيضًا إلى الطريقة التي جسد بها الاستعارة الكبرى في حكاية الشتاء وهي «الفن نفسه الطبيعة»، والنغل نفسه الطبيعة؛ ومن ثم فهو فنّانٌ بالغ البراعة، واعٍ بما يفعل، بل قل إنه فعلاً مُتمسرح. فعندما رَفَضَتْ مدينة أنجيبه السماحَ بدخول جيش ملك إنجلترا أو جيش ملك فرنسا، سمعنا فوكونبريدج يُلخص الموقف بأسلوبٍ ما لبث شيكسبير أن استغلَّه بدهاءٍ يزداد زيادةً مطردة. يقول فوكونبريدج:

أُقْسَمُ إِنَّ هَؤُلَاءِ الْبَائِسِينَ فِي أَنْجِيهِ،  
لَيَسْخَرُونَ مِنْكُمْ يَا أَيُّهَا الْمَلِكُ! فَهُمْ مُحْصَنُونَ أَمَنُونَ  
فَوْقَ هَذِهِ الْأَسْوَارِ ... كَأَنَّمَا هُمُو نَظَّارَةٌ فِي مَسْرَحٍ،  
يُحْمَلُونَ أَوْ تُشِيرُ أَيْدِيهِمْ إِلَى مَشَاهِدِ الصَّرَاعِ الْجَاهِدَةِ،  
وَمَنْ قَتَلْتُمُوهُ هَا هُنَا.

(٣٧٦-٣٧٣ / ١ / ٢)

لم يسبق فوكونبريدج في كل ما كتبه شيكسبير شخصٌ ذو طبع مسرحي سافر إلى هذا الحد، وهو الذي يُضيف إلى شماتة باراباس، المنعكسة على ذاته، عند مارلو (ويكررها هارون المغربي وريتشارد الثالث) تأثيراً مزدوجاً؛ إذ يجعل الممثلين (الفاعلين) يواجهون الحدث (أي ما يفعلونه) بحيث يؤدي ذلك إلى تدمير الوهم وزيادته في الوقت نفسه.

ويتولَّى أبطالُ شيكسبير، اعتباراً من فوكونبريدج (أي ريتشارد الثاني، وجوليت، ومركوشيو، وبوطوم، وشايلوك، وبورشيا) تمهيدَ الطريق لظهور فولسطاق؛ بإظهارهم عمقاً في الوجود يزيد كثيراً عن عمق سياقاتهم الدرامية. فهم يوحون جميعاً بأن لديهم إمكاناتٍ كامنة لا تتطلبها المسرحيات الخاصة بكلّ منهم. النُّغْلُ ينبغي أن يُصبح ملكاً؛ لأن مسرحية **الملك جون** لا تتضمن أحداً على الإطلاق يتَّسم بصفات ملكية. وكان ينبغي لريتشارد الثاني أن يُصبح شاعراً ميثافيزيقياً؛ والحيوية التي يتَّسم بها مركوشيو جديرة بالتعبير عن نفسها تعبيراً يتجاوز الألفاظ الفاحشة؛ وأما بوطوم فهو ذو طبعٍ نفسي متَّزن متفائل، ولديه صبرٌ يكاد يكون خارقاً، بل ويصلح لبناء حلم لا قاع له؛ واستماتة شايلوك في طلبِ الثَّأر لما يُلْقاه من إهاناتٍ وشتائم، يمكن أن تتجاوزَ حدودَ الهزلية الشريرة، إذا تَخَلَّى المرءُ عن التفسير الحرفي لكلِّ شيء، وأما جوليت وبورشيا فتستحقان زوجين أقرب إلى المساواة معهما من روميو وباسانيو. فبعد أن تجاوز شيكسبير مرحلة تأثره بمارلو، لم يُعد يجعل الدور مناسباً للمسرحية، بل أصبح يخلق شخصيات إنسانية من المحال أن تسعها أدوارها؛ إنها تتَّسم بالضخامة لا بسبب أية مبالغات أو جوانب تطرف ممَّا نجده عند مارلو، بل بسبب الأرواح الدفاقة الفياضة، والتي يتجاوز معناها المجموع الكلي لأفعالها. وفولسطاق يُمثل أولَ ذروة من هذه الذُّرى؛ لأن إتقانه للغة إتقانٌ أكثر من مطلق، ولكن هذه الشخصيات، اعتباراً من شخصية النُّغْل هنا، تتمتع

جميعًا بالفصاحة الفردية الكافية للتنبؤ بما سوف يأتي: إنها شخصيات «تعتبر من الفنانين الأحرار في ذواتهم» (كما يقول هيجيل عن شخوص شيكسبير) ويستطيعون الإحياء بأنهم يعملون مُحاولين صُنع مسرحياتهم الخاصة. عندما نُواجه هاملت، وياجو، وإدموند، ولير وإدجار ومكبث وكليوباترا، لا نستطيع أن نقول واثقين إنهم لا يحملون فنًا حُرًا للذات يتجاوز ما وُضعه شيكسبير فيما يبدو وحسب لهم. إنهم يتخطّون في تحدّد تعدّد العوامل الشكلية والاجتماعية، موحين إلينا بأنّ كل ما يتعلق بالحبكة تعسّفي، في حين أن الشخصية الإنسانية، مهما تكن شيطانية، تعالوية، ولا يثني بها في المقام الأول إلا ما في الباطن. إن لديهم دخيلة ينطلقون منها، حتى وإن لم يستطيعوا أن يعودوا في جميع الأحوال إلى أعَمَقِ وأبعدِ سرّاتهم. وهم لا يُختزلون قطُّ فيرادفون بأقذارهم، بل إنهم يزدون كثيرًا، وإلى حدّ بالغ، عمّا يحدث لهم. ففي كلّ منهم جوهرٌ يسود: إن الأبطال الشيكسبيريّين الرئيسيين لهم أرواحٌ من المحال إطفاء جذوتها.

## ٢

لم يُدافع الكثيرُ من النقاد عن شخصية الملك جون عند شيكسبير، وأعظمهم أ. ج. هونيجمان الذي يَبْحَس قدرَ فوكونبريدج النغل؛ حتى يُعَلِّي من مكانة الملك جون باعتباره بطلًا مسرحية. إذ يرسم له هونيجمان صورةً السياسي الداهية، الذي يحاول أن يعرف ثمنَ كل فرد ويشترى ولاءه به، لكنه يتّسم أيضًا بـ «عاطفة مشبوبة لا يُكَبِّح جماحها، ونفاق مخاتل في قلبه». ولنا أن نتفق مع هونيجمان في نظريته الثاقبة التي تقول إن هذه العناصر النفسية المتناقضة، أثناء نشاطها المعتاد، تؤدّي إلى أن يظلّ جون «مُلغزًا ومُدْهشًا» في أعين الجمهور.

ولكن جون في معظم الأحوال يظلّ مُلغزًا عبوسًا ومُدْهشًا تعسًا؛ فهو يتوسّط صورَ الملكة إليانور، والدته الفظيعة الشتامة ذات الصورة الكاريكاتورية المرسومة بأسلوب مارلو، والصورة الشيكسبيرية لدخيلة النغل الزاهي المتبهرج.

أما الجاذبية الخاصة لجون في أعين جمهور شيكسبير، فكانت ترجع إلى إشارة الملك الغامضة إلى المعضلات السياسية للملكة إليزابيث. كان آرثر، ابن أخي جون، الوريث الشرعي لريتشارد قلب الأسد، مثلما كانت ماري ملكة اسكتلندا يمكن اعتبارها الوريثة الشرعية للملك هنري الثامن، بعد فترتي الحكم القصيرتين لإدوارد، الأخ غير الشقيق لإليزابيث، وأخته غير الشقيقة ماري. أي إنّ عناصر التوازي موجودة بلا مراء،

بين الملك جون والملكة اليزابيث الأولى: الحرمان من المشاركة الكنسية، وانطلاق أسطول أجنبي للهجوم على إنجلترا، بل والمكائد التي كان النبلاء الإنجليز يُدبرونها ضدّ الملوك «المغتصبين» للعرش، وهم الذين كانت القوات الغازية تنتوي التخلص منهم بعد قضاء مهمتهم.

ولكن شيكسبير كان يُدرك الخطر الكامن في تشبيه إيزابيث بالملك جون ذي المصير السيئ، مهما يكن التشبيه غير صريح، ومن ثم فقد دفعه حذرُه إلى عدم المغالاة في الإيحاء بالتوازي. لقد هُزم الأسطول الإسباني، المسمّى «الأرمادا»، ثم شتتته العواصف في جزر هبرديز الاسكتلندية، في صيف عام ١٥٨٨م، ثم اجتاحت الشائعات لندن عام ١٥٩٥م، قائلة إن أسطولاً إسبانياً جديداً تتجمع سفنه في ميناء لشبونه. وأما إذا كانت مسرحية **الملك جون**، باعتبارها مسرحية «أرمادا» من نوع ما قد كُتبت على الأرجح في عام ١٥٩٠م أو في عام ١٥٩٥م فقضية لا يمكن البت فيها اعتماداً على الأحداث الخارجية وحدها. وأنا أميل إلى الاتفاق مع بيتر ألكسندر وهونيجمان على أن **الملك جون** كانت مصدرًا (لا وريثة) لمسرحية مجهولة المؤلف عنوانها **الحكم المضطرب لجون ملك إنجلترا** (١٥٩١م) وهي ذات روح أقرب إلى مارلو من شيكسبير.

وعلى الرغم من نجاح مسرحية **الملك جون** لشيكسبير جماهيريًا، فقد اختلفت حظوظها في القرون التالية وتفاوتت تفاوتًا كبيرًا. ويحدّس هونيجمان أن أول عروضها، من جانب فرقتين معًا هما فرقة اللورد سترينج وفرقة اللورد أدميرال، شهدت الممثل إدوارد ألن (الذي قام بدور تمبرلين في مسرحية مارلو) وقام بدور جون هنا، وريتشارد بيربيدج (الذي لعب هاملت فيما بعد) ولعب دور فوكونبريدج النغل هنا. كان أفضل عرض **للملك جون** هو الذي شاهده في ١٩٤٨م في ستراتفورد، وكان الممثل أنطوني كويل هو الذي لعب دور النغل، والممثل روبرت هيلمان يلعب دور جون. وعلى الرغم من أن المسرحية (بسبب وجود النغل) تبدو لي أعظم كثيرًا من ريتشارد الثالث (١٥٩٢-١٥٩٣م)؛ فلست أدعش من أنها لا تُقدّم على المسرح إلا في حالات بالغة القلة بالقياس إلى ريتشارد الثالث التي تتمتع بإقبال جماهيري لا حدّ له. وتتسم **الملك جون** ببعض التناقض العجيب؛ إذ إن جانبًا كبيرًا منها يتكون من هجوم وسباب لفظي بأسلوب مارلو، ولكنّ بها جانبًا أكبر يتسم بظلال المعاني الدقيقة والثبات في ذاكرة القارئ أو السامع. وأنا أربط بين هذا اللغز في المسرحية بأكثر شيكسبير قاطبة وهو النسخة الأولى المفقودة من هاملت؛ إذ إنني أتبع قيادة بيتر ألكسندر معتقدًا بأن



العمل «المفقود» ينتمي إلى شيكسبير نفسه، وأن جانباً منه قد أُدرج في نصوص **هاملت** التي بين أيدينا الآن. واللغز المشترك طبيعته التلمذة المعقدة لشيكسبير على مثال مارلو، وهي علاقة التأثير الوحيدة التي كُتِبَ لها أن تُربك أعظم الكُتّاب جميعاً، وأشدّهم أصالة في آخر المطاف.

٣

من العيوب الواضحة في **الملك جون** أنها تنقسم إلى مسرحيتين؛ أي الفصول ١-٣، والفصلان ٤-٥، وعندما قدّم جون بلانبيد تحليله لهذه الظاهرة جاء بفكرة مفيدة تقول إنه يعتبر النُّغل ساخرًا هجاءً يرتجل كلامه في الفصول الثلاثة الأولى بحيث يؤنِّسُ (humanizes) الدراما لنا، وأما في العالم الفوضويّ في الفصلين الرابع والخامس فإن جون يتشكّت نفسيًا مُصابًا بنوع ما من الهستيريا، ويبدو النُّغل حائرًا مُشوشًا، على الرغم من مواصلة كفاحه وإخلاصه الشديد لجون. ورغم ذكر بلانبيد لذلك فإن شيكسبير يلمح إلى أن ارتباط النُّغل بجون (فهو عمّه) يقوم أساسًا على عاطفة البُنوّة، ويكرر نسق علاقة جون بوالدته الفظيعة إيلينور، الذي يُساعد موثها على الإسراع بانتهاء جون. وإذا قام المخرج بتفسير الدّورين تفسيرًا صحيحًا وأدّاهما الممثلان أداءً مُقنعًا، فإن الدّورين لن تقلّ إثارتهم وقوتهم في الفصلين الرابع والخامس؛ ومن ثم فلا أظن الانقسام إلى جزأين، على الرغم من غرابته، عيبًا في آخر المطاف. لم يعد فوكونبريدج يمتنعنا إمتاعًا كبيرًا في الجزء الثاني، وتكاؤه على حياته الباطنة يزداد كلما اكتسى لونًا قاتمًا (على نحو ما سوف أبين)، فهو يفتتح «طريقة جديدة» لشيكسبير، وهي التي سوف يُقدِّسها الجمهور حين يُجسدها السير جون فولسطاف. في الفصل الثاني، أمام مدينة أنجيبه المعاصرة، يُسجل النُّغل ردّ فعله على الصفقة المريبة التي عقدها الملك جون مع ملك فرنسا في أعظم مونولوج له، وهو خطابٌ حول ما يُسميه «البضاعة» (commodity)؛ أي المال أو الثراء، ولكنه يقصد بالثراء المصالح الشخصية الدنيوية والفوائد السياسية:

دَا عَالَمٌ مَجْنُونٌ! مَلِكَانِ مَجْنُونَانِ! وَتِلْكَ صَفَقَةٌ مَجْنُونَةٌ!  
أَرَادَا جُونُ أَنْ يَحُولَ دُونُ أَنْ يَنَالَ آرْتُرُ حَقَّهُ،  
فِي كُلِّ أَرْضِ الْمَلَكَةِ ... فَإِذَا بِهِ يَبْدِي التَّخَلِّي رَاضِيًا عَنْ جَانِبٍ مَنَهَا.  
أَمَّا نَظِيرُهُ الْفَرَنْسِيُّ الَّذِي ارْتَدَى دِرْعَ الضَّمِيرِ،

وَهَبْ مَذْفُوعًا بِحُبِّ الْخَيْرِ وَالْإِحْسَانِ فِي حِمَاسٍ لِلْقِتَالِ  
 جُنْدِيًّا بَعِيْنُ اللَّهِ ... فَإِنَّهُ أَصْغَى إِلَى وَسْوَسةِ الْخَنَاسِ،  
 ذَاكَ الَّذِي يُغَيِّرُ الْمَقَاصِدَ ... ذَلِكَ الشَّرِيْرُ وَالْخَبِيْثُ،  
 ذَاكَ الْوَسِيْطُ فَاتِنُ النُّفُوسِ الْمُؤْمِنَاتِ دَائِمًا،  
 مَنْ يَنْقُضُ الْعُهُودَ كُلَّ يَوْمٍ فَائِرًا بَيْنَ الْجَمِيْعِ،  
 كَالْمُلُوكِ هَا هُنَا وَالْمُعْزِيْنَ وَالشُّيُوخَ وَالشَّبَابَ وَالْعَذَارَى،  
 مَاذَا لَدَى الْعَذْرَاءِ مَنْ ذُخْرٍ تَخَافُ أَنْ يَضِيْعَ إِلَّا كَوْنُهَا عَذْرَاءُ؟  
 لَكِنَّ ذَلِكَ الْخَبِيْثَ قَدْ بَغُضُّهَا حَتَّى يَضِيْعَ مِنْ يَدِ الْمِسْكِيْنَةِ.  
 إِنَّمَا إِبْلِيسُ سَيِّدٌ لَهُ وَجْهٌ صَبِيْحٌ يَعْرِضُ الثَّرَاءَ،  
 وَذَلِكَ الثَّرَاءُ سِرُّ الْأَنْجَرِافِ فِي الْعَالَمِ؛  
 فَالْعَالَمُ الَّذِي فِي ذَاتِهِ يُوكِّدُ اتِّزَانَهُ بِالْفِطْرَةِ،  
 وَسَوْفَ يَجْرِي فِي اسْتَوَاءٍ فَوْقَ أَرْضِهِ الْمُسْتَوِيَةِ؛  
 حَتَّى تَلُوحَ هَذِهِ الْغَوَايَةِ ... أَيِ التَّفَاوُتِ الَّذِي يَنْفِي اسْتَوَاءَ الْأَرْضِ،  
 جَالِبًا لِكُلِّ شَرٍّ! فَإِنَّهُ مُسَيِّطِرٌ عَلَى تَحَرُّكِ الْأَشْيَاءِ فَوْقَهَا،  
 بَلْ إِنَّهُ الْمَصْلَحَةُ الشَّخْصِيَّةُ! فَهَذِهِ تَفُوزُ وَحْدَهَا بِالْأَوَّلَوِيَّةِ،  
 تَفُوزُ فَوْقَ كُلِّ غَايَةٍ أُخْرَى وَكُلِّ وَجْهَةٍ وَكُلِّ مَجْرَى!  
 وَجَاءَ الْأَنْجَرِافُ نَفْسُهُ ... ذَاكَ الثَّرَاءُ! ذَاكَ الْبَذِيءُ وَالْوَسِيْطُ!  
 وَإِنَّهُ لِكَلِمَةٍ تُغَيِّرُ الْأَحْوَالَ كُلَّهَا ... قَدْ جَاءَنَا مُرْفَرِفًا  
 عَلَى جُفُونِ الْعَاهِلِ الْفَرَنْسِيِّ ... ذَلِكَ الْمُتَقَلِّبُ!  
 فَإِذْ بِنَا نَرَاهُ نَاكِثًا عَهْدًا بِتَقْدِيمِ الْمَعُونَةِ،  
 وَالاعْتِرَافَ لِلْقِتَالِ فِي حَرْبٍ شَرِيْفَةٍ،  
 وَإِذْ بِهِ مُوَافِقٌ عَلَى صُلْحٍ حَقِيْرٍ بَلْ وَمَرْدُولُ الشُّرُوطِ!

\*\*\*

فَلَأَسْأَلَ لَمْ أَهْجُو مَا أَدْعُوهُ ثَرَاءً؟  
 ذَاكَ لِأَنَّ الثَّرْوَةَ لَمْ تَخْطُبْ وَدِّيْ بَعْدَ،  
 لَا أَنْكِرُ أَنِّي أَعْجَزُ عَنْ أَنْ أَقْبِضَ كَفِّيْ،

إِنْ جَاءَتْ بَعْضُ دَنَانِيرَ وَعَلَيْهَا صُورُ مَلَائِكَةٍ،  
وَتُرِيدُ تَحِيَّةَ رَاحَةٍ كَفِّي!  
لَكِنْ يَدَيَّ مَا دَامَتْ لَمْ يَنْشُدْهَا ذَهَبٌ لِلَّانْ،  
تَجْعَلُنِي مِثْلَ فَقِيرٍ مُسْكِينٍ أَهْجُو أَصْحَابَ الْمَالِ،  
وَإِذَنْ مَا دُمْتُ فَقِيرًا فَلَسَوْفَ أُوَاصِلُ هَجْوِي  
وَأَقُولُ بِأَلَّا يَعْلُو إِنْكُمْ فَوْقَ الثَّرْوَةِ،  
فَإِذَا جَاءَتْ نِي الثَّرْوَةُ قُلْتُ بَأَنْ لَا إِنْكُمْ سَوَى الْفَقْرِ!

\* \* \*

مَا دَامَتْ الْمُلُوكُ إِنْ أَتَى الثَّرَاءُ تَفَقَّدُ الْإِيمَانَ؛  
فَإِنِّي أَقُولُ كُنْ يَا مَالُ رَبًّا لِي وَسَوْفَ أَعْبُدُكَ.

(٥٩٨-٥٦١ / ١ / ٢)

إنه لن يعبدَ الثراءَ بطبيعة الحال، بل سوف يستمر في «تقديم اسمٍ حُلُو حُلُو لشفاهِ العصر»، ومع ذلك فإنَّ ظل «الثراء» يبدأ منذ الآن في إلقاء ظلالٍ معتمة تغشى حيويَّته الفياضة. فعندما يُرسله جون لسرقَةِ الأديرة الإنجليزية، يتغنَّى قائلاً:

لَنْ يَمْنَعَنِي نَافُوسٌ وَكِتَابٌ وَشُمُوعٌ؛  
إِنْ تَحْفِزْنِي الْفِضَّةُ وَالذَّهَبُ عَلَى فِعْلٍ مَمْنُوعٍ!

(٢٣-٢٢ / ٢ / ٣)

ليس هذا بالطبع أفضل ما يقوله فوكونبريدج، ولكنَّ مَنْ في مسرحية الملك جون يستحقُّ اهتمام النَّغْلِ باستثناء آرثر المسكين؟ ويُقَارَن هارولد جودارد، بحكمته، حديث فوكونبريدج عن «الثراء» بحديث شيكسبير نفسه عن الزمان والسياسة في سونيتتين رائعتين هما ١٢٣ و١٢٤، وتبدو لي رقم ١٢٤ خصوصاً كأنها شرحٌ للموقف الأصيل عند النَّغْلِ في تحدِّي الخضوع لمقتضيات الزمان؛ يقول شيكسبير:<sup>١</sup>

<sup>١</sup> من سونيتات شيكسبير، ترجمة محمد عناني، القاهرة ٢٠١٦ م.

لَوْ كَانَ الْحُبُّ الْعَالِي فِي قَلْبِي وَلَدًا لَطُرُوفٍ مُتَعَاكِبَةٍ،  
لَأَفْتَقَرَ إِلَى الْوَالِدِ وَغَدَا ابْنٌ سَفَاحٍ لِحُطُوطٍ مُتَقَلِّبَةٍ،  
مِمَّا يَجْلِبُهُ الزَّمَنُ مِنَ الْحُبِّ وَمَا يَجْلِبُهُ مِنْ بَعْضَاءٍ؛  
أَيُّ أَنْ يَغْدُو عَشْبًا بَيْنَ الْأَعْشَابِ الضَّارَّةِ أَوْ زَهْرًا بَيْنَ زُهُورٍ فَيَحْيَا!

\* \* \*

كَلَّا! بَلْ يَبْنَى الْحُبُّ بَعِيدًا عَنْ آيَةٍ أَحْدَاثٍ طَارِئَةٍ؛  
إِنْ لَيْسَ يُعَانِي أَوْ يَسْقُطُ مَهْمَا تَكُنِ الْحَالُ؛  
أَيُّ إِنْ لَقِيَ الْبَسْمَةَ خَادِعَةً مِنْ طَاغِيَةِ ذِي أُبْهَةِ،  
أَوْ لَقِيَ عُبُوسًا مِنْهُ يَهْدُدُ بِالْحَبْسِ بِقَاعٍ مُظْلِمَةٍ،  
أَوْ إِنْ يَدْفَعُهُ الزَّمَنُ الْمُغْوِي لِأَسَالِيبٍ مُعَمَّمَةٍ.

\* \* \*

لَا يَخْشَى الْحُبُّ أَحَابِيلَ سِيَاسَاتٍ بَاطِلَةٍ،  
تَسْتَبْدُ إِلَى فَرَاتٍ هَنَاءٍ مِنْ أَقْصَرِ سَاعَاتٍ عَاطِلَةٍ،  
بَلْ تَعْلُو هَامَتُهُ وَحِيدًا بِشُمُوحِ الْأَفْكَارِ الْعَاقِلَةِ؛  
فَلَا يَنُمُو فِي الْحَرِّ وَلَا يَغْرُقُ فِي الْأَمْطَارِ الْهَاطِلَةِ،  
وَشُهُودِي حَمَقَى الزَّمَنِ كَمَا أَدْعُوهُمْ؛  
فَمَتَاعُ الدُّنْيَا يُغْوِيهِمْ فَإِذَا هُمْ ظَلَمُوا أَنْفُسَهُمْ،  
ثُمَّ يَتُوبُونَ وَيَلْقَوْنَ الْمَوْتَ بِلَا إِثْمٍ فِيهِمْ!

ويعتبر كل مَنْ في مسرحية الملك جون، باستثناء النُّغْلِ وآرثر البريء، ممَّن يسميهم شيكسبير «حمقى الزمان» حيث يعني لفظ «الحمقى» «الضحايا». فعلى الرغم من استماتة جون الذي تُسيطر عليه أمُّه، فإنه لا يُمثل — لا هو ولا أيُّ من المرأتين «الملكيَّتين» اللتين تدفعهما دوافعُ جنونية، وهما إليانور وكونستانس — أولَ حمقى الزمان في المسرحية؛ فتلك الصفة يجب أن تطلق على المندوب البابوي، الكاردينال باندولف، الصورة التي تبشر بشخصية يوليسيس في *طرويلوس وكريسيدا*، بل وتذكرنا تذكيرًا أشدَّ بشخصية ياجو؛ فإن شيكسبير يتعمَّد أن يجعل الجمهور يكره باندولف كلما تكلم، ولكن باندولف، الداعية الأكبر «للثراء» و«المداينة السياسية»، هو الوحيد الذي ينتصر في هذه المسرحية. ولا يعني هذا أن النُّغْلَ قد هُزم، ولكن موت الغلام آرثر، وعلامات

الضعف المنحرفة واللانهائية في شخصية جون، هي التي تترك في النهاية أثرها في النغل،  
ذي الحيويّة الفيّاضة من بين أوائل مُبتكري الشخصية الإنسانية عند شيكسبير:

هيوبرت: مَنْ أَنْتَ؟

النغل:

خُذْ مِنَ الْأَسْمَاءِ مَا تَشَاءُ،  
فَإِنْ أَرَدْتَ وَدِّيَ الْعَمِيقُ قُلُوبًا:  
إِنِّي سَلِيلُ الْأُسْرَةِ الْمَالِكَةِ!

(١١-٩ / ٦ / ٥)

إن هذا الالتواء في تأكيد الهوية الذاتية بعيدٌ إلى حدٍّ بالغٍ عن تمثيل هوية فوكونبريدج،  
الذي نلمح في كلِّ مكان احتفاله وتوكيده لكونه الابن الطبيعي لريتشارد قلب الأسد.  
ولكن حبه لجون باعتباره والدًا ملكًا يُكلفه كثيرًا؛ فليس جون ابنَ أمه بالأسلوب البطولي  
لكوريولانوس. فالواقع أن جون خائنٌ رَعْدِيد، حتى لو وافقنا على التقدير العالي الذي  
يتمتع به سياسيًا في نظر هونيجمان. والمؤرخون لا يذكرون جون اليوم إلا لأنه أُرغمَ  
على قبول الماچنا كارتا؛ أي وثيقة الحقوق للبارونات، وهو موضوعٌ لم يجده شيكسبير  
ذا أهمية على الإطلاق إلى الحدِّ الذي جعله لا يشير إليه ألبتّة. والواقع، أساسًا، أن جون  
عند شيكسبير، يتنازل عن الحكم للنغل، بأسلوبٍ برجماتي، وذلك في أسوأ الأوقات؛ أي  
إنه يُفوض ابن أخيه في جميع السلطات حتى يُمارسها ضدَّ الفرنسيين وضد النبلاء  
الإنجليز المتمردين، قائلًا «لأن تتولى تنظيم الأحوال هنا في الوقت الحاضر». وأجمل  
امتداح للنغل بصفته مقاتلاً يأتي على لسان سولزبري، وهو من المتمردين، في لحظة  
يأس، قائلًا:

إِنَّمَا الشَّيْطَانُ ذَاكَ النَّغْلُ مَنْ يُدْعَى هُنَا فُوكْنِبْرِيدْج،  
دَانَ يَوْمَ النَّصْرِ لَهُ ... وَعَلَى الرَّغْمِ مِنَ الْحَقْدِ عَلَيْهِ!

(٥-٤ / ٤ / ٥)

وعلى عكس جميع التوقعات؛ يستطيع النُّغل وحده تقريباً أن يحافظ على مجد أبيه الفعلي، قلب الأسد. ويختتم شيكسبير المسرحية بأن يجعل النُّغل يتغنّى بالوطن بصيحة بوق تتردد أصدائها، ومن خلفها موسيقى الملك المحتضر، الذي ينطق بأسطرٍ لا تُنسى على الرغم من آلام جسمه المسموم. فحين يسأله الأمير هنري عن حاله يقول الملك:

مَسْمُومٌ مُلْتَهَبُ الْأَحْشَاءِ فِي حُكْمِ الْأَمْوَاتِ وَمَهْجُورٌ مَنبُذٌ،  
أَقْلَنُ يَطْلُبُ مِنْكُمْ أَحَدٌ بَرْدَ شَتَاءٍ أَنْ يَأْتِي  
لِيَدُسَّ أَصَابِعُهُ التَّلْجِيَّةُ فِي بَطْنِي؟  
أَقْلَنُ يَجْعَلُ أَحَدٌ أَنْهَارَ الْمَمْلَكَةِ تُغَيِّرُ مَجْرَاهَا؛  
لِتَمُرَّ بِصَدْرِي الْمَوْقِدُ؟ أَوْ يَتَوَسَّلَ لِشِمَالِ الْأَرْضِ  
بَأَنْ يَجْعَلَ كُلَّ رِيَّاحٍ قَارِسَةَ الْبَرْدِ تُقَبِّلُ شَفَتِي الْمُحْتَرِقَةَ؛  
حَتَّى أَحُوزَ رَاحَةً ابْتِرَادًا؟ لَكُنْكُمْوْ بُحَلَاءُ،  
وَجُحُودُكُمْ الْبَالِغُ يَحْرِمَنِي ذَلِكَ.

(٤٣-٣٥ / ٧ / ٥)

هذه هي اللحظة الوحيدة التي نشفق فيها على جون، ولكن شيكسبير يُبعدنا بمسافةٍ معينة عن التعاطف؛ إذ إن الراحة التي نستطيع أن نُقدمها لا تزيد عن «راحة باردة» (cold comfort) [أي لا تكاد تعتبر راحة]. ولكن هذه المسافة تختفي عندما يصيح النُّغل صيحةَ المعركة التي تختتمُ بها المسرحية:

أَرْجُو اقْتِصَارَنَا هُنَا فِي الْحُزْنِ وَالْأَسَى عَلَى مَا يَنْبَغِي،  
لَا مِثْلَمَا فَعَلْنَا سَالِفًا بِكُرْبِنَا وَبُؤْسِنَا،  
أَقُولُ إِنَّ انْجِلْتَرَا مَا خَضَعَتْ — كَلَّا وَلَنْ تَخْضَعَ —  
لِغَاصِبٍ يَدِبُّ فَوْقَ أَرْضِهَا بِكُرْبِيَاءَ،  
إِلَّا إِذَا كَانَتْ أَعَانَتْ أَوَّلًا بِجُرْحِ نَفْسِهَا.  
أَمَّا وَقَدْ عَادَ إِلَيْهَا هَؤُلَاءِ الْأُمَرَاءُ،  
فَلَوْ تَكَانَفَ الْجُنُودُ مِنْ أَرْكَانِ هَذَا الْعَالَمِ الثَّلَاثَةِ  
بِكُلِّ مَا لَدَيْهِمْ مِنْ سِلَاحٍ،

فَسَوْفَ فِي عَدِّ هُنَا نَسَحَقُهُمْ.  
وَلَنْ يُصِيبَنَا ضَرٌّْ إِذَا ظَلَّتْ بِلَادُ انْجِلْتَرَا  
صَادِقَةً مُخْلِصَةً لِنَفْسِهَا وَحَسْبُ.

(١١٨-١١٠ / ٧ / ٥)

وهذا الخطاب أفضل شعرياً، فيما يبدو من خطبة جوننت عن «الجزيرة ذات الصولجان»، وخطبة هنري الخامس «نحن القلّة السعيدة»، وربما أكون متأثراً بحبي للنغل فوكونبريدج أكثر كثيراً من حبي لجوننت أو خائن فولسطاف، ولكن صورة «جرح النفس» أعلى من أي من صور الخطابين. فالمعنى السافر أن النغل يُشير إلى أن المتمردين عادوا إلى السلطة الملكية، ولكن الصورة تضمّ بوضوح شخصية جون الهستيرية وطابعه الخلقي المشكوك فيه، على الأقل وفقاً لحكم شيكسبير الخاص. إن روح كريستوفر مارلو لا تزال تُسيطر على **الملك جون**، وفوكونبريدج وحده هو الذي يُفلت من تفضيل مارلو للتعبير عن الظاهر. وأما جون نفسه فشخصية كارتونية تنتمي جزئياً إلى مارلو، وغير مُرضية بهذا الوصف، ويعجز «دافعه الباطن عن تقديم سمّ حلوٍ لشفاه العصر».





## الفصل السادس

### ريتشارد الثالث

على الرغم من أن شيكسبير لم يكن تحرّر من تأثير مارلو، فإنه استطاع تحقيق نجاح دائم في مسرحية ريتشارد الثالث التي تُمثل تقدّمًا هائلًا على مباريات الشتائم في مسرحيات هنري السادس. وتحتفظ هذه الميلودراما بحيوية مذهشة، على الرغم من التفاوت بين مستوياتها إلى حدٍّ أكبر مما توحى به سُمعتها، فإن ريتشارد هو المسرحية، وليست للأدوار الأخرى أهمية كبيرة، حسبما تعلّم رالف ريتشاردسون، فيما يبدو، من أداء دور بكنجهام في الفيلم المؤثر الذي أخرجه لورنس أوليفيه بعنوان ريتشارد الثالث؛ إذ حاول ريتشاردسون الإجابة قدرَ طاقته وإن يكن هذا الدورُ ظالمًا لقدرات أي ممثل. ويُنير دور كلارنس اهتمامًا محدودًا، ولكن هذه الدراما تركز على بطلها الشرير تركيزًا أكبر من أي شيء كتبه شيكسبير حتى عام ١٥٩١م، إلا إذا كانت النسخة الأولى من هاملت كانت قد كُتبت قبل ذلك التاريخ. ويبدو أن مارلو قد انتقم لنفسه في مسرحيته إدوارد الثاني من مسرحيات هنري السادس، ومن بالغ الصعوبة البتُّ فيما إذا كانت ريتشارد الثالث تحاكي إدوارد الثاني لمارلو، أو أن الأخيرة ردٌّ على محاكاة مسرحية شيكسبير.

لسنا على ثقةٍ وإن كان من المأمون أن نحسد أن الكاتبين المسرحيين المتنافسين كانا يتبادلان التأثيرَ والإيحاءات، عن وعيٍ. لم يترك لنا التاريخ أية أقاصيص عن أية لقاءات بين مارلو وشيكسبير، لكن لا بد أنهما تلاقيا عدة مرات، وشاركَا الرياضة للمسرح في لندن حتى قتلت الحكومة مارلو في أوائل عام ١٥٩٣م. وربما يكون مارلو قد أخاف شيكسبير، وذلك إلى حدٍّ ما بالطريقة التي يصدم بها ريتشارد الثالث جماهير المسرح، ولم يكن شيكسبير يميلُ شخصيًا إلى العنف على الإطلاق، في حين أن مارلو كان متمرّسًا في مُشاجرات الشارع، وعميلًا مناهضًا للجوايسيس، وبصفةٍ عامة لا يُرجى منه خير،

بطرائق يمكن أن تُدكرنا بالشاعرين الفرنسيين الشقيين فيون ورامبو، ولم يكن أيُّهما من أعمدة المجتمع. وأميل إلى تفسير ريتشارد الثالث باعتباره محاكاةً ساخرةً أخرى لشخصية باراباس، يهودي مألوفة، مثل هارون المغربي، ومن ثم فهو يعتبر خطوةً أخرى تؤدِّي إلى رسم صورةٍ رائعةٍ لمارلو في شخصية إدموند في الملك لير، بعد أن كان مارلو قد توفِّي منذ فترةٍ طويلة. وربما كان مارلو نفسه يُمارس المحاكاة الساخرة المريعة، إن استطعنا تصديق شهادة توماس كيد التي أدلى بها تحت وطأة التعذيب الحكومي.

أما المؤكد فهو أن ريتشارد الثالث يُجيد المحاكاة الساخرة، لمارلو، وللأعراف المسرحية، ولنفسه. وهذا سرُّ سحره «المزعج»؛ وسلطته العظمى على الجمهور وعلى الأشخاص الأخرى في المسرحية مزيغٌ من السحر والرعب، ويصعب التمييز بينهما في إغوائه الجامع بين الصادية والماسوكية لليدي آن، بعد أن قتل زوجها وحماها عمداً. والمتعة الصادية التي يجدها في التلاعب بأن (وغيرها) ترتبط بصورته المتطرفة للمذهب الطبيعي القائم على الشك، وهو يختلف تمامًا عن مذهب مونتاني ولكنه ربما يُشبهه مذهب مارلو. ومذهبُ الشك عند ريتشارد يستبعدُ الورع، ومذهبه الطبيعي يُحيلنا جميعاً إلى حيوانات. وعلى الرغم من أنه أشدُّ فظاظاً وغلظةً من ياجو وإدموند، فإنه مع ذلك يُبشر بمقدمهما، خصوصاً في «احتفاليته» الواعية بذاته.

وفي عام ١٩٥١م نُشرت جوزفين تي (Tey) روايةً بوليسية رائعة بعنوان **ابنة الزمن**، وهي تُعتبر مرشداً مفيداً لجانبٍ من جوانب إنجاز شيكسبير في ريتشارد الثالث، ألا وهو فرضه الدائم للنسخة الرسمية التاريخ التي وضعتها أسرة تيودور الحاكمة على مخيلاتنا. وتقول رواية «تي» إنَّ مفتشاً في شرطة سكوتلانديارد البريطانية، مُلازمٌ للفراش، لكنه يستعين بباحثٍ أمريكي شابٍّ في تبرة ريتشارد من جرائمه، بما في ذلك قتل الأميرين الصغيرين في برج لندن. والمؤلفة تُقدم حُجةً بالغة القوة لصالح ريتشارد، كما أن بعض المؤرخين المحدثين يؤيدون حكمها، ولكن المؤلفة نفسها تعترف ضمناً أن المرء لا يستطيع أن يُنازل شيكسبير ويفوز. إن ريتشارد الثالث سوف يظلُّ أبداً الدهر شريراً ممتعاً، وسوف يظل ريتشارد السابع (واسمه ريتشموند في المسرحية) محرراً بطولياً، على الرغم من أنه على الأرجح هو الذي أمر بقتل الأميرين في برج لندن. وباعتبار المسرحية إنجازاً درامياً (في حدودها الخاصة) لن تتأثر ريتشارد الثالث بأية مراجعات تاريخية، ولكنها جديرة بالذكر؛ لأن التطرف الشديد الذي يُبديه شيكسبير في تمثيل شرور ريتشارد قد يُخفي شكوكاً ساخرةً عند الكاتب نفسه. لم يكن شيكسبير ينظر

إلى التاريخ من المنظورات السياسية للسير توماس مور، أو هول، أو هولنشيد، ناهيك بأصحاب المدرسة البحثية التاريخية، قديمها وحديثها، بل — إلى حدٍّ بعيدٍ — من منظور السير جون فولسطاق. إذا نظرتُ إلى مسرحية ريتشارد الثالث باعتبارها من تأليف فولسطاق فلن تُخطئ خطأً يُذكر. إنَّ لشيكسبير موقفين عاقلين تُعبر عنهما عبارتَان هما: «هَبْنِي الحياة» و«تأمل الشرف المزعوم»، إنهما يُعبران عن حَصافَةٍ بالغة أثناء تأمله باسمًا السِّفَاحين من الملوك والنبلاء الذين ينتشرون كالسوس في مسرحياته التاريخية. إن فولسطاق، مثل شيكسبير، يُحب اللعب ويلعب، ويتجنَّب بحكمة هُراء الولاء للأُسَر الحاكمة. لن يُكتَب لنا أن نعرف يومًا ما كيف كان شيكسبير يرى ريتشارد الثالث التاريخي، أما الصورة الكرتونية التي وضَعَتها أسرة تيودور فكانت مادةً شعرية رائعة لما تقتضيه المسرحية، وكان ذلك يكفي ويزيد.

وينبغي أن تكون الحيوية الدافقة وفرحُه الجنوني في إطار نزعتِه الشيطانية الخاصة قادرين على الانتقال إلى الجمهور، على العكس من الحيوية الكبرى عند ياجو التي تُصيّبنا بالرهبة والخوف الصادقين. وكان أفضل مَن لعب دور ريتشارد على المسرح أمامي، وهو إيان ماكيلان، يوحى بقوة ربما كانت أكبر من الدور بحيث قدَّم الوجد الكوميدي كأنما كان قد تحول إلى مزيجٍ من ياجو ومكبث. ولكن ريتشارد عند شيكسبير لا يزال ينتمي انتماءً سافرًا إلى مارلو؛ فهو أستاذٌ للغة المُقنعة لا عالم نفسي عميق، أو ذو رؤية إجرامية. فهذه الصورة لريتشارد لا سريرة لها ولا دخيلة، وعندما يحاول شيكسبير أن يُضفي ضميرًا حيًّا قلقًا، عشية المعركة التي تقضي عليه، تكون النتيجة هبوطًا ساخرًا في الأسلوب وكارثة درامية. فهو يفزع من بعض أحلامه المزعجة، ثم يُفاجئنا بأنه لا يبدو ريتشارد الحقيقي، ولا يكاد شيكسبير يعرف كيف يُمثل التغيُّر الذي طرأ عليه؛ يقول ريتشارد:

هَاتِ جَوَادًا آخَرَ! ضَمِّدْ يَا هَذَا كُلَّ جُرُوحِي!  
رُحْمَاكَ يَسُوعُ بَنًا! (يُفِيق) ماذا؟ لَمْ يَكْ إِلَّا حُلْمًا!  
أَوَاهُ ضَمِيرِي الْخَائِرِ مَا أَعَمَّقَ تَعْذِيبَكَ لِي!  
ضَوْءُ شُمُوعِي مَالٌ إِلَى الزُّرْقَةِ! مُنْتَصَفُ اللَّيْلِ تَمَامًا!  
قَطَرَاتُ الْخَوْفِ الْبَارِدَةِ تَسَاقُطُ فَوْقَ الْجَسَدِ الْمُرْتَعِشِ!  
مَا مَصْدَرُ خَوْفِي؟ هَلْ أَخْشَى نَفْسِي؟ لَا أَحَدَ سِوَايَ هُنَا!  
ريتشاردُ يُضْمِرُ كُلَّ الْحُبِّ لريتشارد! لَا يُوجَدُ إِلَّايَ ... ونفسي!

هَلْ فِي هَذِي الْخَيْمَةِ سَفَّاحُ أَخْشَاه؟ لَا ... وَنَعَمْ! فَأَنَا سَفَّاحُ!  
وإِذَنْ أَهْرُبُ ... عَجَبًا! أَهْرُبُ مِنْ نَفْسِي؟ هَذَا سَبَبُ قَاهِرٍ ...  
كِي لَا آخُذُ بِالنَّارِ؟ مَاذَا؟ نَفْسِي تَنْتَارُ مِنْ نَفْسِي؟  
وَأَسْفَا فَأَنَا أَعْشَقُ نَفْسِي ... وَلِمَاذَا؟ وَلَئِي مِنْ أَفْعَالِ الْخَيْرِ  
أَتَيْتُ بِهَا مِنْ قَبْلُ ... وَلِنَفْسِي؟  
كَلَّا! وَأَسْفَا! إِنِّي بِالْحَقِّ لَأَكْرَهُ نَفْسِي  
وَلِمَا ارْتَكَبْتُ نَفْسِي مِنْ أَفْعَالٍ نَكْرَاءٍ!  
أَنَا شَرِيرٌ! لَا! هَذَا كَذِبٌ لَسْتُ بِشَرِيرٍ! يَا أَحْمَقُ قُلْ  
قَوْلًا حَسَنًا عَنْ نَفْسِكَ! يَا أَحْمَقُ لَا تَمْتَرِحِ النَّفْسَ بِلَا حَقٍّ!  
لِضَمِيرِي أَلْفُ لِسَانٍ ... وَلِكُلِّ لِسَانٍ مَنَاطِقُهُ،  
وَلِكُلِّ لِسَانٍ قِصَّتُهُ الْخَاصَّةُ،  
لَكِنْ كُلُّ لِسَانٍ يَدْمَغُنِي بِالشَّرِّ!  
جُنْتُ وَخِيَانَةٌ ... فِي أَبْشَعِ صُورَةٍ!  
وَالْقَتْلُ الْمُتَعَمَّدُ وَالسَّافِرُ ... وَإِلَى أَبْشَعِ دَرَجَةٍ!  
وَجَمِيعُ ذُنُوبِ الدُّنْيَا الْمُخْتَلِفَةِ وَبِكُلِّ الدَّرَجَاتِ  
تَتَزَاوَرُ فِي الْمَحْكَمَةِ وَتَهْتَفُ وَبِصَوْتٍ وَاحِدٍ «مُذْنِبٌ! مُذْنِبٌ!»  
الآنَ إِلَى الْيَأْسِ! لَا يُضْمِرُ لِي أَحَدٌ حُبًّا!  
وَإِذَا مِتُّ فَلَنْ يَرِثَنِي مَخْلُوقٌ!  
وَلِمَاذَا يُشْفِقُ أَحَدٌ أَوْ يَرْتِي مَا دُمْتُ أَنَا نَفْسِي  
لَا أَجِدُ بِنَفْسِي إِشْفَاقًا مَهْمَا كَانَ عَلَى نَفْسِي؟  
حِيلٌ لِي أَنِّي أَبْصِرُ أَرْوَاحَ مَنْ اغْتَالَتْهُمْ يُمْنَايَ جَمِيعًا  
فِي هَذِي الْخَيْمَةِ ... وَبِأَنَّ الْكُلَّ تَوَعَّدَنِي بِالنَّارِ غَدًا مِنِّي!

(٢٠٧-١٧٨ / ٣ / ٥)

لا أذكر فقرَةً أخرى، حتى في وسط الضجيج المملّ في مسرحيات هنري السادس، يبدو فيها شيكسبير بهذا الضعف. ولكن سرعان ما يتجاوز مؤلف ريتشارد الثالث أسلوبَ مارلو، ولكن حافزه إلى تجاوز الشخصية الكرتونية الناطقة إلى تصويرٍ دخائل

النفس؛ لا يجد الفنَّ القادرَ على احتواء الفقرة، حتى لو غيّرنا السطر السابع فجعلناه «ريتشارد يَهْوَى ريتشارد! أي إنَّ أنا نفسي أنا» فسوف يظلُّ سطرًا بشعًا، والسطور الستة التالية أسوأ. و«السوء» الغريب هنا يصعب وصفه، وإن كانت الفقرة أفضل ما يُمثل خُرَافة «الشكل المحاكي» [أي الذي يُحاكي ما في النفس]. فالمقصود بحالات القطع في الوعي الذاتي عند ريتشارد أن تتجلى في الأسئلة الإنكارية والعبارات التعجبية المتقطعة في السطور ١٨٣-١٨٩، ولكن لا يستطيع أيُّ ممثل أن يُنقِذ ريتشارد من نبرات البلاهة في هذه الفقرة المتقطعة. نستطيع أن نفهم ما يحاول شيكسبير إنجازه عندما ندرس الخطاب، لكننا لا نستطيع أن ننوب عن الشاعر في فعل ما لم يتعلَّم أن يفعله. ومع ذلك فإن شيكسبير لا يحتاج إلى دفاع؛ فلم ينجح إلا تشوسر، على الأقل بين كتّاب اللغة الإنجليزية، في إتقان بلاغة «سماع نفسه»، بل وفي أماكن قليلة، في حكاية «الغافر» وحكاية «زوجة من باث». وسرعان ما يثبُّ شيكسبير إلى الكمال في الثلاثية الرومانسية روميو وجوليت، وريتشارد الثاني وحلم ليلة صيف، حيث يُمثل دخيلة النفس وما يدفُّ بين جوانحها من تحولات. قارن ريتشارد الثالث بشخصية بوطوم الذي يُفقق من حلمه الذي لا قاع له، يتَّضح لك إبهارُ الانتقال.

ومن العيوب الأخرى في ريتشارد الثالث شخصية مارجريت البشعة، أرملة هنري السادس؛ إذ لم يُفلح شيكسبير في نَظْم سطرٍ شعري مقبول واحد لها. ولما كانت مسرحية ريتشارد الثالث أطول مما ينبغي فليت شيكسبير حذَف شخصية مارجريت ذات اللسان الذَّرب، والتي تتدفق لعناتها الثلاثية بل وتزيد على ذلك. وعلى أية حال فإن مسرحية ريتشارد الثالث كابوس في نظر أية ممثلة؛ إذ لا يصلح أيُّ دور نسائي للتقديم على المسرح، سواء دور آن المسكينة بعد أن يُغويها ريتشارد بالإرهاب، أو دور إليزابيث، أرملة الملك إدوارد الرابع، أو دوقة يورك، والدة ريتشارد. فالخطابية هي كلُّ ما يسمح شيكسبير به لهن، كأنما كانت شتائم مارجريت تتسم بطابع أنثوي. لقد قدَّر شيكسبير، ابتداءً من جوليت، أن يتفوق على جميع أسلافه، من الكتاب المقدس إلى تشوسر، في تمثيل النساء، ولكن المرء لا يستطيع أن يحدس ذلك من قراءة ريتشارد الثالث. وشخصيات الرجال في المسرحية، باستثناء ريتشارد المشوَّه بدنيًا، لا تتميز بالتفرد الكبير هي الأخرى، وأما الاستثناء الحق فهو دوق كلارنس، الذي يُصوره شيكسبير تصويرًا حيًّا بفضل حلم مدهش رآه. إننا نذكر كلارنس بسبب مصيره المؤسف؛ إذ يُطعن أولاً ثم يفرق في برميل من النبذ، وأيضًا بسبب حلمه العظيم، وهو حلم شيكسبير من وجهة نظري الخاصة،

ما دام يَتَّسَم بأنه الأقوى في كلِّ ما كتبه، وكلارنس الحبيس في برج لندن، يقصّ الحلم على حارسه قائلاً:

### كلارنس:

أقولُ خِلْتُ أنني هَرَبْتُ من سِجْنِي هنا في البَرْجِ،  
وأُنْني أَبَحَرْتُ في سَفِينَةٍ إلى إقْلِيمِ بِيرْجَنْدِي الفرنسي،  
وَأَنْ ريتشاردَ أَخِي يَصْحَبُنِي،  
وأنه أَهَابَ بي أَنْ أَتْرِكَ الغُرْفَةَ،  
وَأَنْ أُسِيرَ فوقَ ظَهْرِ هذه السفينة،  
وعندها تَطَلَّعْنَا إلى سَوَاحِلِ انْجِلِترَة،  
فشَاهَدْتُ عُيُونُنَا أَلْفًا مِنَ المَشَاهِدِ العَصِيْبَةِ التي مَرَّتْ بنا،  
أثناءَ تلكِ الحَرْبِ بَيْنَ بَيْتِ يُوْرِك ... وَبَيْتِ لَنْكَاسْتَر!  
وبينما كُنَّا نَسِيرُ فوقَ ظَهْرِ المَرْكَبِ المتأرجِحِ  
إذا بِرِجْلِ ريتشاردِ تَتَعَثَّرُ ... وإذْ بِهِ يَقَعُ!  
حاولْتُ أَنْ أَقْبِلَهُ مِنْ عَثْرَتِهِ ... لَكِنَّهُ أَزَاحَنِي،  
وعندها وَقَعْتُ في لُجَجِ المحيطِ العَاتِيَةِ!  
وخِلْتُ أنني أقولُ في نفسي: ما أَفْطَعَ الأَلَامَ عِنْدَ الغَرَقِ!  
ما أَبْشَعَ الضَّجِيجِ في الأَذَانِ من تِلْكَ المِيَاهِ!  
ما أَقْبَحَ المَشَاهِدِ التي تُؤْذِي العُيُونََ لِلْمَوْتِ الكَرِيهِ!  
إِذْ خِلْتُ أنني أَرَى أَلْفًا مِنَ السَّفَائِنِ الغَارِقَةِ المُرْعَبَةِ!  
وَبَعْدَهَا عَشْرَةُ أَلْفٍ مِنَ البَشَرِ ... وَتَنْهَشُ الأَسْمَاكُ لَحْمَهُمْ!  
رَأَيْتُ قُضْبَانًا مِنَ الذَّهَبِ ... وَأَضْحَمَ المَرَايِي ... وَأَكْوَامَ اللَّالِئِ ...  
وَأَحْجَارًا نَفِيسَةً ... بِجَانِبِ الجَوَاهِرِ الثَّمِينَةِ التي يَفُوقُ سِعْرُهَا الخَيَالُ!  
وَكُلُّهَا قد انْتَثَرَتْ ... مِنْ فوقِ قَاعِ البَحْرِ!  
وكانَ بَعْضُهَا قد اسْتَقَرَّ في جَمَاجِمِ المَوْتَى وَبَعْضُهَا  
في دَاخِلِ المَحَاجِرِ التي كَانَتْ بِهَا عُيُونُهُمْ  
كَأَنَّمَا تَسْخَرُ مِنْهَا! كَانَتْ مِنَ الجَوَاهِرِ التي تَأَلَّقَتْ رَازِهِيَّةً،

كأنها تَخْطُبُ وَدَّ الْقَاعُ — ذلك القَاعَ اللَّزْجُ —  
هازِئَةً من العِظَامِ السَّاجِيَاتِ حَوْلَهَا!

الحارس:

أُتْرَى يَتَسَنَّى الوَقْتُ لكي تَتَأَمَّلَ أَسْرَارَ الْبَحْرِ المذكورة في  
أَثْنَاءِ مُوَاجَهَةِ الْمَوْتِ؟

كلارنس:

خُيِّلَ لي أَنَّ الوَقْتَ تَسَنَّى لي! وكثيرًا ما كنتُ أكافحُ  
حتى أُسَلِّمَ رُوحِي للبارئِ، لكنَّ عُبابَ المَاءِ الحَاقِدِ  
كَانَ يُصِرُّ على إِبْقَاءِ الرُّوحِ بِجَسَدِي! لم يَكُ يَسْمَحُ لِلرُّوحِ بِأَنْ  
تَصْعَدَ حَتَّى تَتَنَسَّمَ أَيَّ هَوَاءٍ في الجَوِّ الشَّاسِعِ والخَاوِي،  
بل يُبْقِيهَا قَسْرًا في جَسَدِي اللاهث —  
إِذْ يُوشِكُ أَنْ يَنْفَجِرَ لِيَنْفُثَهَا في الْبَحْرِ!

الحارس: أَفَلَمْ تَسْتَيْقِظْ في عَمْرَةٍ هذا الأَلَمِ الْبَالِغِ؟  
كلارنس:

لا لا! بل إِنَّ الحُلْمَ اتَّصَلَ وطَالَ ... حَتَّى بَعْدَ الْمَوْتِ!  
وهنا بَدَأَتْ عاصِفَةُ الرُّوحِ تَهْبُّ! إِذْ خِلْتُ بِأَنِّي  
أَعْبُرُ نَهْرَ الْأَحْزَانِ — نَهْرَ سَتِيكْس — في دُنْيَا الْمَوْتَى،  
ومعِي في القَارِبِ خَارُونُ الْمَلَأَحِ الْمُتَجَهِّمُ ... مَنْ يَحْكِي الشُّعْرَاءُ  
حِكَايَتَهُ ... فَدَخَلْنَا مَمْلَكَةَ اللَّيْلِ الْأَبَدِي!  
كَانَ حَمَائِي — الرَّجُلُ الْأَشْهَرُ وَالْأَعْظَمُ «واريك» —  
أَوَّلَ مَنْ قَابَلَ رُوحِي الزَّائِرَةَ لِتِلْكَ الْأَصْقَاعِ!  
ما كَانَ يُشَاهِدُنِي حَتَّى صَاحَ «أَيَّ عِقَابٍ يَنْتَظِرُ كَلَارِنْسُ  
الْمُرْتَدَّ الْحَانِثُ؟ أَيَّ عِقَابٍ يَنْتَظِرُ الْخَائِنُ في مَمْلَكَةِ الظُّلْمَةِ؟»  
لكنَّ لَمْ يَلْبَثْ أَنْ ذَهَبَ الطَّيْفُ! وَإِذَا بِجَوَارِي ظِلٍّ عَابِرٍ —

مثلُ ملاكٍ ذي شَعْرِ لَطَحَهُ الدَّمُ — وإذا بالظِّلِّ يَصِيحُ  
 بأعلى صَوْتٍ: «قد حلَّ كلارنسُ الخائنُ والمتقلِّبُ والحائِثُ!  
 مَنْ وَجَّهَ لي الطَّعْنَةَ في المَيْدَانِ ... عند تيوكسبري!  
 فَلْتَقْبِضْ عليه أَيَا رَبَّاتِ النِّقْمَةِ! وَلْتُلْقَيْنِ بِهِ في شَرِّ عَذَابٍ!»  
 وتخليتُ بأنَّ فريقيًا حَوْلِي مِنْ شَرِّ شياطينِ جَهَنَّمَ  
 تَعُوي في أُنْذُنِي بِصَرَخَاتٍ بِشَعَةٍ!  
 وعلى أَصْوَاتِ الصَّخْبِ اسْتَيْقِظْتُ وَجِسْمِي يَزْتَعِدُّ وَيَزْتَجِفُّ،  
 وظَلَلْتُ زَمَانًا أُوقِنُ أَنِّي في عُقرِ جَهَنَّمَ؛  
 فَمَنَامِي كَانَ شَدِيدَ الدَّقَّةِ في تَصَوِيرِ الرُّعْبِ!

(١/٤/٩-٦٣)

وقد اقتبستُ هذا كَلَّهَ لأنَّ اكتماله لا يسمح بالاختيار؛ إذ لا يجاريه نصُّ آخر في ريتشارد الثالث من زاوية الطابع الشعري، فإن كلارنس الذي كان شخصيةً قلقةً مرتدةً في مسرحيات هنري السادس، يتنبأ الآن في حلمه بموته. إنه لا يغرق في الماء وفق ما كان يريد، بل «ينفجر ليتجشأ» في النبذ الجهنمي، فيما يعتبر محاكاةً ساخرة للقرآن المقدس (الخاص بتناول العشاء الرباني). ويفشل كلارنس في فهم ريتشارد بسبب عمقه، ويتعثر ريتشارد، وعندما يحاول كلارنس صديقه أن يُقيله من عُثرته يجد نفسه في البحر. والأسافين الذهبية والأحجار الكريمة وهي غير واقعية، ترمز لكلارنس، المرتد سياسيًا؛ إذ تعرضُ لبيعه وشرائه مرات عديدة، كما تلمح إلى ما يُسمى في «الطرق الصوفية» الإحساس بالقرب من الموت، وإن كان الحلم يُقدِّم محاكاةً ساخرة لها. وعندما يصيح أمير ويلز، الذي ساعد كلارنس على اغتياله، طالبًا وداعيًا ربَّات الانتقام، تستجيبُ هذه الربَّات له بصراخ وعويل مرتفع يوقظ كلارنس من نومه حتى يواجه قتله الحقيقيين الذين أرسلهم ريتشارد. ففي عالم مسرحية ريتشارد الثالث تتحكَّم في أحلامك العبقريَّة الشريرة للأحبد الكابوسي [ريتشارد الثالث]؛ فهو الرئيس الشيطاني للمسرحية التي وضعها بنفسه.

وأما الأصالة العظمى التي يُثبتها شيكسبير في ريتشارد الثالث، وهي الصفة التي تُنفذ هذه الدراما من أن تصبح ثقيلةً مثقلة، فلا تكمن في ريتشارد نفسه، بل في العلاقة الحميمة المفزعة التي يُقيمها هذا البطل الشرير مع الجمهور، فنحن نرتبط به ارتباطًا



مقلِّقا، وينوب عنا بكنجهام فيه، وعندما يسقط بكنجهام فيحكم عليه بالنفي والإعدام، نرتعد حين ندرك ما يمكن أن يؤدي إليه نظام حكم ريتشارد إذا انقضى على واحد منا: «أهذا شأن الجمهور؟ دُقوا عنقه!» ونحن نستحق قطع الرقبة لأننا لم نستطع أن نقاوم سحر ريتشارد الفطيع، وهو الذي جعلنا جميعاً مكيفيليين. إن تمبلين الأكبر يصرخ صرخاتٍ تُغرقنا بشلالات من النظم المرسل، ولكن باراباس يُعتبر من جديد السابق الحقيقي لشخصية ريتشارد. إن يهودي مالطة السعيد، الذي يتواثبُ أماننا بضراوة مزدهية فخور كأنه اخترع البارود لنوّه، يُصر على أن يقول لنا كل شيء، ولكنه في الواقع يفضل أن يستفزنا على أن يُغويننا. وأما ريتشارد فيتواثب تواثباً يفوق تواثب باراباس، ويُحيلنا جميعاً إلى الليدي آن، مستغلاً الصادية الماسوكية التي لا يخلقها أيُّ جمهور إلا بالجمع والمزج، فنحن حاضرون للتسلي بمعاناة الآخرين. أي إن ريتشارد يستقطبنا باعتبارنا شركاء فيما يقوم به من تعذيب، ونحن نشترك في مباحج الإحساس بالذنب، مضافاً إليها رعشة انبهارٍ بأننا يمكن أن نلحق بالضحايا؛ إذ استشفّ الأحذب المهيمن أننا عجزنا في أية لحظة عن التواطؤ معه. كان مارلو يتصف بالصادية الماسوكية ولكن بصورةٍ سافرة، على نحو ما يتضح في المشهد البشع لإعدام إدوارد الثاني، الذي قُتل بخازوق هو إيلاجُ قضيبٍ مُحَمَّى بالنار في استه. ولكن شيكسبير الذي تخلو نصوصه من أمثال هذه الشهوة القاسية، يصدمنا صدمةً أعمق بجعلنا عاجزين عن مقاومة ضروب السحر المربعة عند ريتشارد.

ولكن هذه المداهنات لا تتبع من الروعة البلاغية، أو القوة المعرفية، أو البصيرة التحليلية؛ فإن ريتشارد الثالث بعيدٌ كلَّ البعد عن العبقرية المركبة عند ياجو، أو الذكاء البارد عند إدموند. وليست علاقتنا الوثيقة بريتشارد غيرَ بشيرٍ بقدرة هاملت الشاملة على تحويل الجمهور كله إلى أعداءٍ كبيرة من هوراشيو صديقه. لا يمكن تقديم بكنجهام في صورة هوراشيو، فما الدوق إلا متأمرٌ كبير، مِخْلَبٌ قَطُّ نافع آخرَ ملك القطط. إذن ما السحر العجيب الذي يتميز به ريتشارد، والذي دائماً ما يقوم وحده بإنقاذ هذه الميلودراما المحبوبة؟ إن العلاقة الجنسية «الصادية الماسوكية» من المكونات الحاسمة بلا شك! ومن يحدس سلوك ريتشارد الثالث في غرفة نوم آن البائسة يُمارس أشدَّ التخيلات مرضاً واعتلالاً. ولا أحد يُخبرنا كيف ماتت؛ كلُّ ما يُقال لنا هو «إن زوجتي آن قالت طابت ليلتك للدنيا» ولا شك أن نبرة إلقاء الجملة كانت تنمُّ على متعةٍ معينة. ولكن الشذوذ وحده لا يمكنه تفسير جاذبيته البهيجة، بل إن الحيوية الدفاقة التي لا تنتهي

تُمثل، فيما يبدو، سرّه، أي الطاقة التي تسرّ وترعب. إنه مثل شخصية «بانورج» الوغد الظريف [عند رابليه] لكنه يتحول من «الشقاوة» المرحّة إلى الشرّ والأذى؛ أي إنّ النزعة الحيوية قد مُسّخت فأصبحت دافعاً على القتل. إننا جميعاً باعتبارنا جمهوره نحتاج إلى الراحة من وقتٍ لآخر؛ لإعادة «شحن» قدراتنا، ولكن ريتشارد يواصل انطلاقه بلا راحة ولا توقف، منتقلاً من ضحية إلى ضحية، نَشْدَاناً لمزيد من القدرة على الإيذاء. ويؤدّي ربُطُ شيكسبير بين الحيوية الدافقة والنزعة الاحتفالية إلى وضع نوع جديد من كوميديا الشر، على ما نرى في ابتهاج ريتشارد بعد إغوائه السيدة «آن». يقول ريتشارد:

هل سبق لِرَجُلٍ أَنْ حَطَبَ بهذا الأسلوبِ امرأةً ما؟  
 هل سبق لرجلٍ أَنْ فَازَ بهذا الأسلوبِ بقلبِ امرأةٍ ما؟  
 سأناul المرأةَ لكنْ لَنْ أَبْقِيَهَا عِنْدِي إِلَّا زَمَنًا غَيْرَ طَوِيلٍ.  
 يا عجباً! إِنِّي قَاتِلُ زَوْجِ الْمَرْأَةِ وَأَبِيهِ!  
 كَيْفَ إِذَنْ أَرْضَاهَا وَبِقَلْبِ الْمَرْأَةِ هَذَا الْبُغْضُ الْبَالِغُ لِي،  
 وَبِقَمِّهَا اللَّعْنَاتُ ... وَبِعَيْنَيْهَا الْعَبْرَاتُ،  
 كَالدِّمِ سَيَّالًا يَشْهَدُ بِالْمَقْتِ الرَّاسِخِ لِي؟ غَضِبَ اللهُ  
 عَلَيَّ وَلَفِظَ ضَمِيرَ الْمَرْأَةِ لِي وَالْعَقَبَاتُ الْمَذْكُورَةُ تَمْنَعُنِي!  
 مَا نَاصَرَنِي أَيُّ صَدِيقٍ قَطُّ ... فِي أَثْنَاءِ الْخُطْبَةِ  
 إِلَّا الشَّيْطَانُ السَّافِرُ وَأَفَانِيْنَ مَظَاهِرَ خَدَاعَةٍ!  
 لَكِنِّي فُزْتُ بِهَا وَإِنْ انْعَدَمَتْ فُرْصُ الْفَوْزِ!  
 عَجَباً! أَتُرَاهَا نَسِيَتْ إِدْوَارِدَ؟  
 أَتُرَاهَا نَسِيَتْهُ زَوْجاً وَأَمِيراً سَمَحاً مِقْدَاماً،  
 كُنْتُ طَعَنْتُ حَشَاهُ فِي نَوْبَةٍ غَضِبَ مِنْذُ ثَلَاثَةِ أَشْهُرٍ —  
 فِي مَوْقِعَةِ تِيوكْسْبِرِي؟ لَنْ تَشْهَدَ هَذِي الدُّنْيَا الرَّحْبَةُ  
 رَجُلًا أَعْدَبَ طَبْعًا وَأَرْقَ خِصَالًا،  
 أَوْتِي فِي الْخَلْقِ شَمَائِلَ زَاخِرَةٍ ثَرَّةٍ!  
 فَهُوَ الْبَاسِلُ وَالشَّابُّ الْعَاقِلُ ذُو الطَّبَعِ الْمَلَكِيِّ الْحَقِّ!  
 أَتُرَاهَا سَوْفَ تُدْنِسُ عَيْنَيْهَا بَعْدُ بِأَنْ تَنْظُرَ لِي،

وَأَنَا مِنْ قَطَعَ الْغُصْنَ الذَّهَبِيَّ الْيَانِعَ لِأَمِيرٍ عَذِبِ الْحَاشِيَةِ  
 رَقِيقٍ فَغَدَتْ أَرْمَلَةً تَأْوِي لِفَرَّاشٍ مِنْ أَحْزَانٍ؟  
 هَلْ تَنْظُرُ لِي وَأَنَا لَا أَعْدِلُ نِصْفَ صِفَاتِ الرَّائِعِ إِدْوَارِد؟  
 هَلْ تَنْظُرُ لِي وَأَنَا الْأَعْرَجُ ذُو الْجَسَدِ الشَّائِئَةِ؟  
 إِنِّي لِأُرَاهُنُ بِالذُّوقِيَّةِ جَمْعَاءَ ... وَمُقَابِلَ فَلْسٍ وَاحِدٍ،  
 إِنِّي أَبْخُسُ ذَاتِي طَوْلَ الْوَقْتِ جَدَارَتِهَا الْحَقَّةُ!  
 أَقْسِمُ بِحَيَاتِي إِنَّ الْمَرَأَةَ تَشْهَدُ فِي صِفَاتِ الرَّجُلِ الرَّائِعِ،  
 حَتَّى إِنْ لَمْ أَتَّبِعْنَهَا فِي نَفْسِي!  
 لَمْ لَا أَبْتَاعُ إِذَنْ مَرَأَةً غَالِيَةَ الثَّمَنِ،  
 وَكَذَلِكَ أَسْتَأْجِرُ عَشْرَاتِ الْخَيَّاطِينَ،  
 لِيَبْتَكَرُوا لِي أَزْيَاءَ تُجَمِّلُ جِسْمِي؟!  
 مَا دُمْتُ عَدَوْتُ عَلَى ثِقَةٍ مِنْ حُسْنِ الْمَنْظَرِ؛  
 فَلَسَوْفَ أَوْكِدُهُ بِزِيَادَةِ بَعْضِ النَّفَقَاتِ!  
 لَكِنْ فَلَأَبْدَأُ بِمَوَارَةِ الْجَثْمَانِ السَّاجِي فِي قَبْرِه  
 ثُمَّ أَعُودُ بِعِبْرَاتِي وَنُوَاجِي لِحَبِيبَةِ قَلْبِي!  
 وَلِتُسَطَّعْ هَذِي الشَّمْسُ الرَّائِعَةُ إِلَى أَنْ تَأْتِي مِرَاتِي؛  
 كَيْ أَتَأَمَّلَ فِيهَا عِنْدَ مَسِيرِي صُورَةَ ذَاتِي!

(٢٦٨-٢٣٢ / ٢ / ١)

إنَّ هذا الحديث يسترجع بتلخيصٍ رائع خطابَ ريتشارد الذي تَفَتَّحَ به المسرحية؛ حيث يقول إنه لا يجد «المتعة في تزجية الوقت/ سوى بتأمل ظلي في الشمس». ولكن ريتشارد الآن يتولَّى قيادة مسار الشمس، ويُرحب بنا في بشاشةٍ حتى نُشاركه انتصاره على شرف «آن»، وهو الذي يُعبر عنه باعتباره مجردَ عنصرٍ واحدٍ من عناصرِ نفاق الدنيا: «لكنني فزتُ بها وإنْ انعدمتْ فرصُ الفوز!» ثم يصيح صيحةً كلُّ ممثلٍ عظيمٍ: فالواقعُ أن الحيويَّةَ الدافقة عند ريتشارد ذاتُ أبعادٍ أكثرَ من مسرحية؛ فنزعته «الانتصارية» تمتاز بنزعته «المسرحية» وتتحوّل إلى احتفالٍ من جانب شيكسبير بوسيطه الفني وهو المسرح؛ ومن ثَمَّ بفنّه الذي يتطوّر بسرعة. إن ابتكار ريتشارد يعني خَلْقَ

وحشٍ شائِهٍ عظيم، ولكنه سوف يتعرَّض للتهذيب والتشذيب في غضون ابتكارِ شيكسبير  
للشخصية الإنسانية، وهي التي سوف يُمثل فيها ياجو عنصرًا بالغ الأهمية، يبهج الجميع  
ويحزنهم.

الباب الثالث

## تراجيدياات اكتساب الصنعة



## الفصل السابع

# تايتوس أندرونيكوس

١

كان العرضان المسرحيان اللذان شاهدتهما مسرحية تايتوس أندرونيكوس — أحدهما في نيويورك، والآخر في لندن — يشتركان في أنهما تركا آثارًا متماثلة في الجمهور؛ إذ لم يكن المتفرجُ يعرف على وجه الدقة متى يشعر بالرعب ومتى يضحك ولو كان ضحكًا قلقًا. كان شيكسبير الشاب قد خرج من تأليف ريتشارد الثالث، ومن المحتمل أنه كان يُبدي تمرّده على تأثير مارلو الذي ما زال غلابًا بمحاولة تقديم محاكاةٍ ساخرة لمارلو، وصدمة علاجية له ولجمهوره. في تايتوس أندرونيكوس شيءٌ قديم إلى حدّ السخف؛ فكل شيء وكل فرد على خشبة المسرح بعيدٌ عنّا بُعدًا شديدًا، وأكثرهم بُعدًا تايتوس البار، باستثناء هارون المغربي ذي الجاذبية، والذي يعتبر صورةً أفضل من ريتشارد الثالث في التنافس المستحيل للتفوّق على باراباس، يهوديٍّ مالطة، الذي يعتبر أشدّ الأوغاد وعيًا بذاته واستمتاعًا بنفسه.

لا تزال أفضلُ دراسة لمارلو الدراسة التي وضعها هاري ليفين بعنوان **المكابر** (١٩٥٢م) وهي التي تبدأ بتذكيرنا بأن الكثير من مُعاصري مارلو قد اتهموه بأنه يجمع بين الإلحاد، والطابع المكيافيلي، والنزعة الأبيقورية. وكما يقول ليفين، كان الإلحاد وثنيًا أو طبيعيًا (أي مُضادًا للأديان السماوية)، وأما المكيافيلية فنُسَميها اليوم الواقعية السياسية وحسب. وأضيف إلى ما يقوله ليفين إن النزعة الأبيقورية في عصر فرويد يمكن استيعابها بسهولة في مذهبنا المادي الميتافيزيقي الشائع. لقد ابتكر مارلو كل ما كان ذا أهمية حاسمة لفن شيكسبير، فيما عدا تمثيل الشخصية الإنسانية، التي كانت تتجاوز اهتمام مارلو وعبقريته. فإن تمبرلين وباراباس شخصيتان كارتونيتان رائعتان تتغنيان

بمبالغٍ مرموقة، وهي التي كانت تكتسبُ بعض التميز من بعضها البعض، ولكننا لن نجدَ ما يُميز شخصياته عن بعضها البعض، بل من المُحال تمييزُها. إن عندي حماساً شديداً لباراباس، ولكن الذي يُبهجني هو موقفه المتحدّي، لا الشخصية التي لا تزيد عن خطوطٍ عريضة. وقد خَرَجَ شيكسبير ببطءٍ شديدٍ من تحت سيطرة مارلو ليُقدِّم لنا التمثيل الحقيقي للشخصية الإنسانية. فإذا صَحَّ قولُ بيتر ألكسندر، الذي حاولتُ تطويره، بأن هاملت الأصلية كانت من بين أوائل ما كتبه شيكسبير للمسرح؛ فإنَّ بطلها كان مجرد صوت. وكان الخادم لونص في سيدان من فيرونا أول شخصية إنسانية رسمها شيكسبير، ولكن معظم الباحثين يعتقدون أنها وُضعت بعد تايِتوس أندرونيكوس.

إن شيكسبير الشاب كان يستمتع ويمتّع جماهيره المعاصرة بالتهكُّم على مارلو واستغلاله في تايِتوس أندرونيكوس. ويبدو لي أنَّ من وراء حَمَامِ الدم الذي نشهده كان لدى شيكسبير إحساسٌ باطن يقول «إن كانوا يريدون الطنطنة والفضائح فسوف ينالونها!» وذلك هو المعادلُ الشيكسبيري للذي نستجيب له هذه الأيام في روايات [الرعب] عند ستيفن كنج وعددٍ كبير من الأفلام السينمائية. لا أتردّد في أن أزعّم أن المسرحية ليس فيها سطرٌ واحد ذو دلالة مباشرة؛ فكلُّ ما فيه حماسٌ ويمكن أن نتذكره ساخرٌ متهكِّم. ومن شأن هذا الحكم أن يبدو الآن خلافياً وأن يطعنَ فيه كثيرٌ من الباحثين الذين تُحيرني استجاباتهم إلى حدٍّ ما لهذه المسرحية. وهكذا يرفض فرانك كيرمود أن المسرحية من نوع البرليسك [السخرية الصارخة الشائنة] على الرغم من إقراره بأنها تسمحُ بـ «إمكاناتٍ هزلية». وأما جوناثان بيت، الذي تعتبر طبعته للمسرحية حافلة بالتفاصيل وذات فائدة، فهو يُحاول تقديم دفاعٍ جمالي عمّا يستعصي على الدفاع، وهو دفاعٌ كان يمكن أن يفزع شيكسبير نفسه. وعلى الرغم من انبهاره بمسرحية تايِتوس أندرونيكوس فأنا أراها محاكاةً ساخرة تقوم على الاستغلال، وغرضها الباطن تحطيمُ شبح كريستوفر مارلو. أما إذا قرأتها باعتبارها تراجيديا حقيقية فسوف تؤكّد رفض الدكتور جونسون لها، الذي يقول: «إن همجية المشاهد، والمذبحة العامة التي تُعرضها، تجعل من المحال أن نتصوّر أن أيَّ جمهور يمكن أن يحتملها». وبعد أن شاهدتُ لورنس أوليفيه وبريان بيدفورد يُكافحان للقيام بدور تايِتوس، ويفصل بينهما سنوات كثيرة، خَرَجْتُ بانطباع يقول إن المسرحية لا يمكن تمثيلها إلا باعتبارها محاكاةً ساخرة.

كان الجمهور الإليزابيثي مُتعطّشاً للدم بدرجة لا تقلُّ عن تعطّش الجمهور العادي الذي يملأ دور السينما ويُبْحَلِقُ في بَلَهٍ في شاشة التلفزيون، وهو نجاحٌ ربما لم يقبله إلا



مع إحساسه بمفارقة باطنة كبيرة. لقد اختلط الحابل بالنابل في النقد الأكاديمي الراهن لشيكسبير، حيث نجد أشكال الدفاع عن الحكمة السياسية لتايتوس أندرونيكوس، بل وتوكيدات من جانب النقد النسوي بأن ألوان مكابدة المسكينة لافينيا، ابنة تايتوس التي اغتُصبت وشُوّهت، تشهد على أقصى صور قهر الأنثى في المجتمع الأبوي. ويعتقد بعض النقاد جادّين أن المسرحية تُبشر ببعض ما يوجد في **الملك لير**، وفي **كوروليانوس**، بل ويُشبّهون تامورا، ملكة القوط الشريرة، بليدي مكبث وكليوباترا. وربما أكون آخر عاشقين الرومانسيين الجادّين لشيكسبير، وأشعر بأنني لا أستطيع التصديق، ولا أزال أتمنى لو أن شيكسبير لم يرتكب هذه البشاعة الشعرية ولو من أجل التطهير، ولولا وجود هارون المغربيّ الضاحك، لقلت إن **تايتوس أندرونيكوس** سيئة إلى حد بعيد لو قبلت دلالاتها السطحية، ولكنني سوف أثبت أن شيكسبير كان يعرف أنها غلطة فاحشة مضحكة، وكان يتوقّع من كبار الذوّاقة أن يتلذذوا بها واعين. إذا كنت تُفضل الصيغة الصادية الماسوكية فإن **تايتوس أندرونيكوس** ستُجيب مطلبك، ولك أن تُلحق بالملكة تمامًا في التهام لحوم البشر، على مائدتها، بدفّة الحيوية التي تستمتع بها في اغتصاب لافينيا، وتقطيع شرائح من لسانها، وقطع يديها من المعصمين. وتوجد قضية أخطر، مهما تكن ذائقة المرء، وهي كيف نفهم تايتوس نفسه. هل المقصود أن نتعاطف جميعًا مع ضروب معاناته التي لا تتوقّف طوال المسرحية، والتي إن قورنت بها مكابدة أيوب — عليه السلام — لم تزد الأخيرة عن شكاة عالية النبرة لرجل مُستغرق في ذاته وحسب؟ وقد حرص شيكسبير على «تغريب» تايتوس عنا في بدايات المسرحية وأواخرها، ولم يكن في طوق بريخت أن يتفوّق عليه هنا، بل إن «تأثير التغريب» الذي اشتهر به بريخت مسروق من شيكسبير. لا تكاد المسرحية تبدأ حتى يأمر تايتوس بالتضحية بالابن الأكبر لتامورا؛ تكريمًا لِذِكْرِ الموتى من أبناء تايتوس؛ إذ قُتل واحد وعشرون من أولاده الخمسة والعشرين أثناء قتالهم الشجاع على صعيد المعركة، وتتكون التضحية من إلقاء أمير القوط على كومة من الأخشاب، ثم تقطيع أطرافه للمساعدة على إذكاء لهيب الأخشاب، وبعد تقطيع أطراف «ألربوس» وإلقاء أحشائه «لزيادة وقْدَة نار التضحية» بفترة قصيرة، يقتل تايتوس ابنه؛ لأنه عارضه في الخلاف الناشب حول الزوج المقترح للأنسة لافينيا. وهكذا وقبل أن نقرأ ثلاثمائة سطر من المشهد الأول في الفصل الأول، يمكن اعتبار تايتوس وحشًا غريبًا، محاكاةً ساخرة لتمبرلين عند مارلو. ومن هذه اللحظة حتى نهاية المسرحية تقريبًا، تتوالى الجرائم المرتكبة ضد تايتوس، بما في ذلك

محنة لافينيا، وقتل اثنين من أبنائه الباقين في قيد الحياة، وموافقته على جعل هارون يقطع يده في صفقة مُفترضة لإنقاذ أبنائه. ولكن جميع ضروب المكابدة الصارخة لا تُهيئنا لقتله ابنته الشهيدة في المشهد الختامي:

**تايتوس:**

موتي يا لافينيا يَهْلِكُ مَعَكَ العَارُ،  
وبدًا يَهْلِكُ حُزْنُ أَبِيكَ مَعَ العَارِ!

[يقتلها.]

**ساتورنينوس:** ماذا ارْتَكَبْتَ يُمْنَاكَ، أَيَا شَاذًا مَعْدُومَ الإِشْفَاقِ؟  
**تايتوس:** أَهْلَكْتُ فَتَاةً أَبْكُتْنِي، حَتَّى أَعْمَتَ عِبْرَاتِي الْآمَاقُ.

(٤٩-٤٦/٣/٥)

يشعر المرء أنه كان ينبغي على الأقل أن يكون للافينيا التي تعرّضت للتعذيب خياراً ما في هذه القضية! وعلى أية حال فقد فعل شيكسبير كل ما في وسعه ليكفل نفورنا من تايتوس الذي يكاد يتساوى في وحشيّته مع تامورا وهارون. ولا تتميز تامورا بأية جوانب في شخصيتها تُرجح كفة الميزان في صالحها، على عكس هارون؛ فهو مولعٌ بالفكاهة، بل إنه يُثير حُبّاً بحبه للرضيع الأسود الذي أنجبته من تامورا. لكنك لا تستطيع الدفاع عن تايتوس أندرونيكوس جمالياً إلا إذا ركزت على هارون، أقرب شخصياتها إلى شخصيات مارلو، وإذا اعتبرت المسرحية كلها هزلية دموية، على غرار يهودي مالطة لمارلو.

## ٢

دائماً ما يُبدي الباحثون في شيكسبير ومعاصريه انبهارهم بالتراجيديات الرومانية المنسوبة إلى سينيكا، معلم نيرون؛ لأن الخطب الباردة فيها كان لها تأثيرٌ مؤكد في الدراما الإليزابيثية. ولا شك أن نسخة هاملت الأولى لشيكسبير كانت تتّصف ببعض صفات مسرح سينيكا، ومسرحية تايتوس أندرونيكوس تستمد، قطعاً، جانباً من رداءتها من سينيكا. لا نستطيع أن نحسد كيف كان أيُّ جمهور روماني قادراً على قبول تراجيديات سينيكا؛ لأنها لم تُعرض على الجمهور، في حدود ما نعرف. وأما سمعتها العالية بين

الإليزابيثيين فترجّع بلا مرأى إلى عدم وجود منافس لها، فلم تكن التراجيديا الأثينية متوافرة لهم، وكان عليهم الاكتفاء بصورتها المسوخة عند سينيكا. ولم تكن مسرحيات سينيكا مسرحيات مُحكّمة الصنع بالمعنى المفهوم؛ فلم يكن مؤلفها يهتم في المقام الأول بالشكل الدرامي، بل كان غرضه الأول يكاد يقتصر على البلاغة الرفيعة. وقد لجأ مارلو وشيكسبير من بعده إلى سينيكا باعتباره حافزاً على اللغة العالية والمشاعر الرّواقية الجديدة، ولكن مارلو تفوّق بسهولة على ما تعلمه من سينيكا، وأما شيكسبير فقد عجز عن التخلص من تأثير مارلو في ريتشارد الثالث، كما تمثل تايتوس أندرونيكوس، حسبما أفهمها، محاولة لإخراج عفريت مارلو من مسرحه، ويواصل فيها الصراع مع مارلو. وقد تطلّب هذا الصراع المبالغة في استخدام لغة مارلو إلى الحدّ الذي تصبح فيه محاكاة ساخرة لنفسها؛ وبذلك يضع لها حداً، ومن ثمّ نهايةً للنّهج الخاص بسينيكا. والسلاح الأساسي الذي يستخدمه شيكسبير في هذا الصراع هو هارون المغربي، وهو مثل ريتشارد الثالث، نسخة من باراباس عند مارلو، ويمكن أن نرى ذلك بسهولة ويسر إذا وضعنا خطابين لباراباس وهارون جنباً إلى جنب:

#### باراباس:

أَمَا عَنْ نَفْسِي فَأَنَا أَتَجَوَّلُ وَحْدِي أَثْنَاءَ اللَّيْلِ،  
وَأَقْتُلُ مَرَضَى تَصَاعَدُ أَنَاثُهُمْ تَحْتَ الْجُدْرَانِ،  
أَحْيَانًا مَا أَتَجَوَّلُ كِي أَضَعُ سُمُومًا فِي الْأَبَارِ،  
بَيْنَ الْفَيْئَةِ وَالْفَيْئَةِ أُسْعِدُ بَعْضَ لُصُوصِ مَنْ  
دِينِ يَسُوعَ؛  
إِذْ أَرْضَى أَنْ أَفْقِدَ بَعْضَ الْعُمَلَاتِ الْفِضِّيَّةِ،  
حَتَّى أَشْهَدَهُمْ أَثْنَاءَ مُرُورِي فِي الْحَيِّ،  
وَقَدْ وَضَعُوا فِي الْأَصْفَادِ بَجَانِبِ بَابِي!  
فِي أَيَّامِ سَبَابِي كُنْتُ دَرَسْتُ الطَّبَّ ...  
وَبَدَأْتُ مَمَارَسَتِي بِعِلَاجِ الْإِيطَالِيِّينَ،  
حَتَّى أَغْنَيْتُ الْكَهَنَةَ بِرُسُومِ الدَّفْنِ،

#### هارون:

إِنِّي أُنْذِمُ إِذْ مَا اكْتَسَبْتُ نَفْسِي أَلْفًا مِنْ آثَامٍ  
أُخْرَى،  
بَلْ إِنِّي أَلْعَنُ زَمَنِي حَتَّى الْآنَ وَمَعَ ذَلِكَ،  
مُقْتَرِفًا آثَامًا كُثْرَى؛  
كَالْقَتْلِ أَوْ الدَّفْعِ إِلَى حَيْثُ الْمَوْتِ،  
أَوْ أَنْ أَغْتَصِبَ فَنَاءً أَوْ أَبْتَكِرَ طَرِيقًا لِلظَّفَرِ بِهَا،  
أَوْ تَوَجَّيْتُ التَّهْمَةَ لِبريءٍ وَالْحِنْثَ بِمَا أَقْسَمْتُ  
عَلَيْهِ،  
أَوْ إِشْعَالَ عَدَاءٍ قَتَلَ بَيْنَ صَدِيقَيْنِ،  
أَوْ جَعَلَ الْأَبْقَارِ الْمُتَمَتِّعَةِ لِقَفْرِ تَهْلُكُ،  
أَوْ إِشْعَالَ النَّارِ بِأَجْرَانِ لَيْلًا أَوْ فِي أَكْوَامِ الْقَشِ؛  
كِي تَدْعُو أَصْحَابَ الْأَجْرَانِ إِلَى إِطْفَاءِ النَّارِ

وَشَغَلْتُ أَيَادِي حَفَّارِي كُلَّ كَنِيسَةٍ،  
فِي حَفْرِ قُبُورٍ وَبِدَقِّ الْأَجْرَاسِ لِتُعَيِّ الْمَوْتَى،  
لَكِنِّي بَعْدَ قَلِيلٍ أَتَقَنَّتُ الْهَنْدَسَةَ هُنَاكَ،  
إِذْ نَضِبْتُ حَرْبٌ بَيْنَ فَرَنْسَا فِي الْحَالِ وَالْمَانِيَا،  
فَتَظَاهَرْتُ بِأَنِّي كُنْتُ أَسَاعِدُ مَلِكًا يُدْعَى شَارْلُ  
الْحَامِسُ،  
حَتَّى أَقْتُلُ وَبِفَضْلِ مَكَائِدَ مِنْ تَدْبِيرِي مَنْ  
عَادَانَا أَوْ صَادَقَنَا،  
لَكِنْ لَمْ أَلْبَثْ أَنْ مَارَسْتُ رَبَا الْأَمْوَالِ أَيُّ: أَعْمَلُ  
عَمَلُ مُرَابٍ  
إِذْ أَبْتَرْتُ النَّاسَ وَأَخَذَعُهُمْ وَأَزَيَّفُ عُمَلَتَهُمْ،  
وَأَمَارِسُ حِيلَ السَّمْسَرَةِ وَقَبْضَ عُمُولَاتٍ،  
حَتَّى أَفْلَسَ عَدَدٌ لَا يُحْصَى فِي عَامٍ وَاحِدٍ،  
وَأَمْتَلَأْتُ كُلَّ سُجُونِ الْبَلَدَةِ بِالنُّزَلَاءِ،  
وَأَمْتَلَأْتُ بِالْإِيْتَامِ صِغَارًا أَكْثَرَ مِنْ مُسْتَشْفَى،  
لَا يَمْضِي شَهْرٌ إِلَّا أَنْجَحَ فِي أَنْ يَفْقِدَ رَجُلٌ عَقْلَهُ،  
أَوْ قَدْ يَشْنُقُ نَفْسَهُ ... مِنْ وَطْأَةِ أَحْزَانِهِ  
وَتَرَاهُ وَقَدْ عَلِقَ فَوْقَ الصَّدْرِ هُنَا لِافْتَةِ مِنْ وَرَقٍ  
مَمْدُودَةٍ،  
تَشْرَحُ كَيْفَ تَلَذَّذْتُ بِتَعْذِيبِهِ،  
لَكِنِّي أَدْعُوكَ إِلَى أَنْ تَنْظُرَ كَيْفَ أَتُنْبِي الْبَرَكَّةَ  
بِالتَّنْكِيلِ بِهِمْ؛  
إِذْ إِنَّ لَدَيَّ مِنَ الْعُمَلَاتِ كُنُوزًا تُخْفِي لِشِرَاءِ  
الْبَلَدَةِ!  
لَكِنْ قُلْ لِي الْآنَ: كَيْفَ قَضَيْتَ سَحَابَةَ يَوْمِكَ؟

يُدْمُوعِ الْعَيْنِ،  
وَكَثِيرًا مَا أُولِعْتُ بِنَبْشِ قُبُورِ الْمَوْتَى؛  
كَيْ أُخْرِجَ تِلْكَ الْجَنَّةَ فَأَجْعَلَهَا تَنْتَصِبُ عَلَى  
بَابِ صَدِيقِي مَحْبُوبٍ،  
كَأَدِ يُوَدِّعُ أَحْزَانَ الْفَقْدِ وَيُنْسَاهَا،  
وَكَذَلِكَ أَحْفِرُ فَوْقَ أَيْدِي الْجَنَّةِ مِثْلَ لِحَاءِ  
الشَّجَرَةِ،  
بِالْمُذَيَّةِ بِحُرُوفِ رُومَانِيَّةٍ:

«لَا يُسَمَحُ أَحَدٌ مِنْكُمْ بِوَفَاةِ الْحُزْنِ وَإِنْ كُنْتُ أَنَا  
قَدْ مِتُّ.»  
لَكِنِّي أَقْدَمْتُ عَلَى أَلْفٍ مِنْ تِلْكَ الْآثَامِ الْمُرْعَبَةِ،  
بِنَفْسٍ رَاضِيَةٍ مِثْلَ رِضَائِي عَنْ قَتْلِ ذُبَابَةٍ،  
بَلْ لَا يُحْزِنُنِي حَقًّا فِي أَعْمَاقِي،  
إِلَّا أَنِّي لَا أَقْدِرُ أَنْ أَرْتَكِبَ الْآنَ  
عَشْرَةَ آلَافٍ أُخْرَى.

(١٤٤-١٢٤/١/٥)

شيكسبير يكسب! (ولو أن الصراع يظل في صالح مارلو) لأن تصويره الرائع للرجل المشنوق الذي علّق على صدره لافتة ورقية طويلة؛ لا تصل إلى إبداع المغربي الذي يحفر «تحياته» مباشرة على بشرة الموتى، وإيقافهم منتصبين على أبواب أصدقاؤهم المقربين. أي إن هارون يضم إلى اللغة السوقية عند تمرلين موهبة باراباس في جعل المتفرجين متواطئين معه. والنتيجة تشكيل وحش فظيع بأسلوب مارلو، لكنه أبشع من أي نظير له عند مارلو. فإذا حذفنا شخصية هارون أصبحت **تايتوس أندرونيكوس** مسرحية لا تُحتَمَل؛ فالفصل الأول يبدو ممتدًا بلا نهاية؛ لأنه لا يتكلم فيه، على الرغم من وجوده على خشبة المسرح. وفي الفصل الثاني يقترح على ولدي تامورا تسوية مُنازعتهما للظفر بلافينيا بالاغتصاب الجماعي لها، وهما يفعلان ذلك بسرور؛ إذ يقتلان زوجها أولاً، ثم يجعلان من جثته فراشًا ينتهكان عليه عِرضها، ويقطعان يديها ولسانها فيجعلان من الصعب عليها أن تُحدد من عذّبها، ثم ينجح هارون في تحويل المسؤولية عن قتل زوجها إلى اثنين من أولاد تايتوس الذين ما زالوا في قيد الحياة. بل إن تلخيص ما يحدث هنا نفسه يضعنا بين فكّي كمّاشة؛ هما الصدمة والضحك «الدفاعي»، ولكن ليس إلى الحد الذي يُثير فينا الحنق عندما نسمع تايتوس يحث أخاه ولافينيا على أن يُساعداه في حمل الرأسين المقطوعين لولديه، مع يده المقطوعة، إلى خارج المسرح:

### تايتوس:

هَيَّا خُذْ رَأْسًا يَا أَخْ،  
وَسَاحْمِلْ فِي هَذِي الْيَدِ ذَاكَ الرَّأْسَ الْآخَرَ!  
وَلَسَوْفَ نَكْلِفُكَ بِعَمَلٍ مَعَنَا يَا لَافِينِيَا؛  
أَيَّ إِنَّ عَلَيْكَ، فَتَاتِي الْحُلُوةُ، حَمَلْ يَدِي الْمَقْطُوعَةَ،  
بَيْنَ الْأَسْنَانِ بِفِيكِ!

(٢٨٢-٢٧٩ / ١ / ٣)

إنّ هذا يستعصي على الوصف، لكنني أحتج جميع الباحثين الذين يظنون أن **تايتوس أندرونيكوس** تراجيديا جادة «مخلصة» أن يقرءوا هذه الأسطر بصوت عالٍ عدة مرات متوالية، مع التركيز الخاص على «وعليك فتاتي الحلوة حمل يدي المقطوعة بين الأسنان بفيك». فالواقع أن شيكسبير كان قد كتب قبل ذلك **كوميديا الأخطاء** وترويض

**الشرسة** وعلى وشك تأليف **خاب سعي العشاق**، وعبقريته في كتابة الكوميديا كانت بارزةً أشدَّ بروزٍ للجمهور ولنفسه. ولا يكفي فيما يبدو أن نعتبر **تايتوس أندرونيكوس** مجردَ سخرية من مارلو وكيد، بل إنها انفجار؛ أي تفجيرٌ للسخرية المريرة التي تجاوزت إلى حدٍّ بعيد حدودَ المحاكاة التهكمية. لا يوجد شيء آخر في شيكسبير يُجاري هذه المسرحية في جنونها، فهي لا تتنبأً **بالمك لير وكوريولانوس** بل [بمسرح القسوة] عند أرتو.

وفي مسار المسرحية نحوَ غايتها العبتية يزداد طابعها السيريالي بل المضادُّ للواقعية. ففي الفصل الثالث، المشهد الثاني، يستخدم تايتوس وأخوه سكاكينهم في قتل ذبابة، ويستغرق حوارهما الخاص بذلك ثلاثين سطرًا من التخييلات. وعلى الرغم من اقتراب هذا من فنِّ الباروك، فإنه يُعتبر مألوفًا حين يُقارَن بالمشهد الأول من الفصل الرابع، حيث تستخدم لافينيا التي فرضَ عليها الصمتُ باقيَ ذراعيها [بعد قطع يديها] في تقليب صفحاتِ مجلدٍ يتضمن **مَسْخُ الكائنات** لأوفيد حتى تصلَ إلى حكاية فيلوميل التي اغتصبها تيريوس. وإذا بها تُمسكُ عودًا بفمها وتُحركه بذراعيها المشوهتين حتى تخطُ على الرمل كلمة stuprum (وهي لاتينية تعني «الاعتصاب») وتخطُ اسمي المذنبين من أبناء تامورا شيرون وديميتريوس. ويردُّ تايتوس على ذلك باقتطافِ كلماتٍ من مسرحية **هيبوليتوس** لسينيكَا، وهي المسرحية نفسها التي استمد ديميتريوس عنوانها توطئةً لاغتصاب لافينيا وتشويهها.

ولا يستخدم شيكسبير أوفيد وسينيكَا باعتبارهما من مصادر إحالاته الأدبية بقدر ما يستخدم نصوصهما في زيادة الابتعاد عن المحاكاة الواقعية في تصوير ضروب المعاناة البشعة لتايتوس وأسرته. ومن ثمَّ فمن المناسب فيما يبدو أن يُدبر تايتوس هجومًا على القصر الإمبراطوري، الذي تنهال عليه سهامُ خيالية، وعلى كلِّ منها ما يفيد بأنه موجّه إلى ربٍّ معين. وعلى الرغم مما في هذا من غرابة، فإن شيكسبير يتجاوز حدودَ مناهضة الواقعية بأن يجعل تامورا، متكررةً في زِيِّ ربة انتقام مجسّمة، تقوم بزيارة عادية إلى تايتوس، في صحبة ديميتريوس، المتنكر في شخصية رب القتل، وشيرون متنكرًا في شخصية ربِّ الاعتصاب. والغرض من الزيارة حتُّ تايتوس على تقديم وليمةٍ لتامورا وزوجها، ساتورنينوس الإمبراطور المريب، بحيث يحضرها لوشيوس، ابنُ تايتوس الوحيد الذي لا يزال في قيد الحياة. وتلخيص كلِّ هذا يُشبه تقديم حبكةٍ مسلسل تليفزيوني، ولكن الحدث في **تايتوس أندرونيكوس** يعتبر في جوهره روايةً رعب، كأنما انطلق

ستيفن كنج ينسجُ قصص الرعب بين الرومان والقوط. وتايتوس يسمح لتامورا/رَبَّة الانتقام أن تنصرف، وذلك بلا شكَّ حتى ترتدي الملابس اللائقة للوليمة، ولكنه يستبقي «رَبَّ القتل» و«رب الاغتصاب»؛ إذ يُقيدهما ويضع عِصَابَةً على عيونهما، حيث يقفان على استعداد، في حين نستمتع نحن برعشة انبهار حين نقرأ الإرشاد المسرحي الذي يقول: «يدخل تايتوس حاملاً سكيناً ولا فينيا حاملة حوضاً». وأما خطبة تايتوس، أُولَى خطبه البهيجة في المسرحية كُلِّها، فلا تُخيب آمالنا:

فَلْتُنْصِتَا يَا تَاعِسَانِ! إِنِّي سَأَكْشِفُ خُطَّةَ التَّمْثِيلِ بِالْجَسَدَيْنِ حَالاً بَعْدَ قَتْلِكُمَا،

هذي يَدَي بَقِيَّتٍ لِقَطْعِ رِقَابِكُمْ،  
لَكِنَّ لَافِينِيَا سَتَحْمِلُ بِالْبَقِيَّةِ مَنْ ذَرَاعَيْهَا الْإِنَاءَ لِنَجْمَعَ الْقَطْرَاتِ،  
مَنْ دَمٍ كُلِّ شَرِيَانٍ أَثِيمٍ فِي الْبَدَنِ،

قَدْ تَعْلَمَانِ بَأَنَّ أُمَّكُمَا انْتَوَتْ أَنْ التَّقِي مَعَهَا بِمَائِدَتِي الْقَرِيبَةِ،  
وَتَنَكَّرَتْ فِي زِي رَبَّةِ الْإِنْتِقَامِ ... وَتَظُنُّنِي مَجْنُونًا!

فَلْتُنْصِتَا يَا أَيُّهَا الْوَعْدَانِ! إِنِّي سَأَسْحَقُ كُلَّ عَظْمٍ فِيكُمَا؛  
حَتَّى يَكُونَ هُنَا دَقِيقًا يَسْتَحِيلُ إِلَى عَجِينٍ بِالدَّمَاءِ السَّائِلَةِ،

وَمِنَ الْعَجِينِ أَقِيمُ تَابُوتًا وَمِنْ رَأْسَيْكُمَا،  
وَبِكُلِّ عَارٍ فِيهِمَا بَعْضُ الطَّوَاجِنِ!

وَلَسَوْفَ أَدْعُو الْعَاهِرَةَ ... ذَاتَ النَّجَاسَةِ أُمَّكُمْ ... إِلَى التَّهَامِكُمَا؛  
كِي تُشَبِّهَ الْأَرْضَ الَّتِي تَطْوِي بِدَاخِلِهَا هُنَا مَنْ أَنْجَبَتْهُمْ!

هَذَا إِذَنْ مَا كُنْتُ أَقْصِدُ بِالْوَلِيمَةِ عِنْدَ دَعْوَتِهَا إِلَيْهَا،  
أَوْ قُلْ بِمَادَّبَتِي الَّتِي لَا بُدَّ أَنْ تُتَخِمَهَا،

عَامِلَتُمَا ابْنَتَنَا بِأَسْوَأَ مِنْ مُعَامَلَةٍ أَذَلَّتْ فِيلُومِيلُ،  
وَلَسَوْفَ يَزْدَادُ انْتِقَامِي قَسْوَةً عَمَّا تَوَلَّيْتُهُ بَرُوجُنِي،

وَالآنَ هِيَآ فَاسْتَعِدَّا لِلرَّدَى وَنَجْهَزِي لَافِينِيَا؛

كِي نَجْمَعِي كُلَّ الَّذِي قَدْ سَالَ مِنْ ذَاكَ الدَّمِ الْمَسْفُوكِ بَعْدَ الْمَوْتِ،  
أَمَّا أَنَا فَلَسَوْفَ أَطْحَنُ كُلَّ عَظْمٍ كِي يَكُونَ لَدَيَّ مَسْحُوقٌ دَقِيقٌ،

وَهُنَا سَأَخْلِطُهُ بِذَاكَ السَّائِلِ الْمَكْرُوهِ حَتَّى يَسْتَوِيَ الْعَجِينُ،  
وَبِهِ سَأَلْقِي كُلَّ رَأْسٍ مُذْنِبٍ قَبْلَ الدُّخُولِ لِمَوْقِدٍ يُشَوَّى بِهِ شَيْءٌ،  
هَيَّا إِذَنْ فَلْنَجْتَهِدْ حَتَّى نَعِدَّ الْمَادُّبَةَ،  
إِنِّي لَأَرْجُو أَنْ تَفُوقَ صَرَامَةً وَبَشَاعَةً،  
مَا ذَاكَ بِاسْمٍ وَلِيْمَةٍ لِلْقَنْطَرُوسِ.  
[يقطع رقبتيهما.]

آتُوا إِذَنْ بِهِمَا إِلَيَّ هُنَاكَ إِنِّي سَوْفَ أَصْبِحُ طَاهِيًا،  
وَلَسَوْفَ أَنْجِزُ مَا وَعَدْتُ بِهِ مِنْ قَبْلِ أَنْ تَأْتِيَ هُنَا أُمُّهُمَا.

[يخرجون.]

(٢٠٥-١٨٠ / ٢ / ٥)

يُشير تاييتوس إلى أنه ليس أول من يفعل ذلك؛ إذ يروي أوفيد قصة العشاء الذي قدَّمته بروجني، أخت فيلوميلّا، إلى تيريوس الذي اغتصب أختها؛ إذ إنه التهم دون أن يدري ولده، وقد يكون في الخلفيّة مسرحية سنيكا وعنوانها **ثييستيز** (Thyestes)، التي تبلغ ذروتها بالوليمة التي يَعدّها أترَيوس [لأخيه حيث يجعله يلتهم أبناءه]. ويتفوق شيكسبير على مصادره بأن يجعل تاييتوس يُعد فطيرةً في طاجن يُشبه التابوت، وله قشرته المعتادة، والمظهر الخلاب لرأس ديمتريوس وشيرون بعدما أصبح اللحم اللذيذ داخل الفطيرة. ونحن مُهيئون للوليمة؛ إذ نرى تاييتوس لابسًا قبعة الطباخ وهو يجهز المائدة. فهو يقضي على المسكينة لافينيا أولاً، ثم يطعن تامورا الأكبر جدارةً، ولكن بعد أن يُخبرها بأنها أكلت لحم ابنَيْها. ولا شك أن شيكسبير قد شبع إلى حدٍّ ما فلم يسمح لتاييتوس بأن يشغل مقتله مشهدًا مهيبًا؛ فإن ساتورنينوس يقتله، ثم يقتل لوشِيوس ساتورنينوس، ولوشِيوس هو آخر الإخوة الخمسة والعشرين، وإمبراطور روما الجديد. أما هارون المغربي، فإنه بعد أن أظهر شجاعته وأنقذ الرضيع الأسود الذي أنجبه من تامورا؛ يُدفن حيًّا حتى صدره في الأرض ويترك حتى يموت جوعًا. وربما يُشاركنّا شيكسبير حبنا لليائس لهارون، فيسمح له بأن يقول كلماتٍ أخيرةً يُعلن فيها رفضه للتوبة، مثل باراباس عند مارلو:



## هارون:

هَلْ يَظَلُّ الْحِقْدُ أَخْرَسَ؟ وَتَظَلُّ الْغَضَبَةُ الْكُبْرَى هُنَا بَكْمَاءَ؟  
لَسْتُ طِفْلاً كِي أَصْلِي نَادِماً نَدَمًا حَقِيراً،  
مُغْلِنًا أَنِّي أَتُوبُ الْيَوْمَ عَمَّا قَدْ فَعَلْتُهُ،  
لَيْتَ أَنِّي قَادِرٌ أَنْ أَفْعَلَ الْيَوْمَ مِنَ الْآثَامِ  
مَا يَرْبُو عَلَى مَا كَانَ آلفاً مُؤَلَّفَةً،  
وَإِذَا كَانَ سَجَلِي فِيهِ شَيْءٌ صَالِحٌ كُنْتُ فَعَلْتُهُ؛  
فَأَنَا أُنَدِمُ مِنْ أَعْمَاقِ رُوحِي أَنْ يُنْمَايَ ارْتَضَتْهُ!

(١٩٠-١٨٤ / ٣ / ٥)

وأما الإخراج الإنجليزي لمسرحية تايتوس أندرونيكوس الذي شاهده فكان من إخراج بيتر بروك في عام ١٩٥٥م، وكان تجريدياً ذا رمزية نمطية، وكان من مزاياه على الأقل أن أبقى الفضاء على مسافة رمزية معينة، وإن كان ذلك على حساب المبالغات التي اقتضتها المحاكاة الساخرة عند شيكسبير. ولا أظن أنني يمكن أن أشاهد المسرحية مرة أخرى إلا إذا كانت من إخراج ميل بروكس، ومثلتها فرقتة من المجانين، أو ربما أمكن تحويلها إلى عرض مسرحي موسيقي. وعلى الرغم من وجود قوة خبيثة واضحة في النص كله، فلا أستطيع التسليم بوجود قيمة أصيلة في تايتوس أندرونيكوس. ولا ترجع أهميتها إلا إلى أن شيكسبير قد كتبها قطعاً، مع الأسف، ومن خلال ذلك استطاع تطهير مخيلته من آثار مارلو وكيد إلى حد كبير. كان شيء من مارلو لا يزال قائماً فترة تكفي للمساعدة على إفساد الملك جون، كما رأينا، وأما عندما ظهرت خاب سعي العشاق في إطار الكوميديا، وريتشارد الثاني في إطار المسرحيات التاريخية، وروميو وجوليت في إطار المسرحيات التراجيدية، فكان شيكسبير قد وقف أخيراً على مبعدة من سابقه العبقري الذي لا قلب له. لقد أدت تايتوس أندرونيكوس وظيفة جوهريّة لشيكسبير، ولكنها لا تستطيع أن تقوم بالكثير عند سائرنا.



## الفصل الثامن

# روميو وجوليت

١

أحياناً ما يبخس النقاد قيمة **روميو وجوليت**، أولى المسرحيات التراجيدية الأصلية التي كتبها شيكسبير، ربما بسبب حبّ الجمهور لها. وعلى الرغم من أنها تُمثل انتصاراً للنبرة الغنائية الدرامية، فإنّ خاتمتها المساوية تغتصبُ معظم الجوانب الأخرى للمسرحية، وتركنا نضعُ تقديراتٍ غيرَ موفقةٍ لمسئولية العاشقين الصغيرين عن فاجعتهم ومدى هذه المسئولية. ويُبدى هارولد جودارد أسفه لأن عبارة البرولوج عن الحبيبتين اللذين عبستَ لهما الأفلاكُ وأذاقتهم كأسَ هلاك؛ «أدت إلى تسليم الدراما للمُنجمين»، وإن تكن مسئوليةُ هلاك جوليت الرائعة يتحمّلها ما يزيد عن الأفلاك في مساراتها. وللأسف، فإن هذه التراجيديا كثيراً ما نتنازل عنها للمتاجرين بقضايا المرأة وقضايا السلطة، الذين يستطيعون الهجوم على النظام الأبوي، بما في ذلك شيكسبير نفسه، بسبب تعذيب جوليت.

وقد وضع توماس مكالندون دراسةً عاقلة تُتلج الصدر في كتاب عُنوانه **الكون التراجيدي عند شيكسبير** (١٩٩١م)، يرصد فيه جذور الديناميات في عمل الكاتب، ويرى أنها تكمن في الصورتين المتنافستين للوجود عند هراقليطس وإمبدوكليس، وذلك بعد تهذيبهما في **حكاية الفارس** عند تشوسر. كان هراقليطس يقول إن طبع الأشياء التدفّق المستمر، وكان إمبدوكليس يتصوّر وجودَ صراع بين الحب والموت. ولقد كان تشوسر، أكثر مما كان أوفيد أو مارلو، كما سبق لي أن ذكرت، والدّاً لأعظم أصالة شيكسبيرية، ألا وهي ابتكار الشخصية الإنسانية، قضيتي الأولى في هذا الكتاب. إذ إن الرؤية الساخرة واللطيفة لدين الحب عند تشوسر، والتي تتبدّى في قصته الشعرية **طرويلوس وكريسيد** أكثر مما تتبدّى في **حكاية الفارس** (على الأرجح) تُمثل السياق

الأساسي لروميو وجوليت؛ فإنَّ سخرية القدر تتحكم في الحبِّ عند تشوسر، مثلما سوف يحدث في روميو وجوليت. والطبيعة الإنسانية عند تشوسر تتفق في جوهرها مع رؤية شيكسبير لها؛ إذ إن أعمق الروابط بين أعظم شاعرَيْن إنجليزيَيْن كانت رابطة المزاج النفسي، لا رابطة فكرية أو اجتماعية سياسية. فإما أن يموت الحب وإما أن يموت العشاق، وهاتان هما الإمكانيتان البرجمائيتان عند الشاعرَيْن؛ إذ كان كلُّ منهما حَكِيمًا تجريبيًّا بما يتجاوز الحكمة.

وكان شيكسبير يختلف إلى حدٍّ ما عن تشوسر؛ إذ كان ينفر من تصوير موت الحب لا موت العشاق، هل نجد في كل ما كتبه شيكسبير شخصًا يتخلّى عن الحبِّ إلا هاملت؟ وعلى أية حال فإن هاملت يُنكر أنه أحبُّ أوفيليا يومًا ما، وأنا أُصدِّقه. وبحلول نهاية المسرحية نجد أن هاملت لا يحبُّ أحدًا، سواءً كان أوفيليا التي ماتت، أو أباه القتل أو أمه المتوفاة أو يوريك المتوفى، ولنا أن نتساءل إن كانت هذه الشخصية المخيفة يمكن أن تحبُّ أحدًا أو أحبَّت أحدًا يومًا ما. لو كانت ملهاوات شيكسبير قد امتدَّت إلى فصلٍ سادس، فلا شك أن الزيجات التي تنتهي بها كانت ستقترب من حالة اقتران شيكسبير نفسه بزوجه آن هاثاواي. وستبدو ملاحظتي هذه، بطبيعة الحال، هُراءً إن فهمتها حرفيًّا، ولكن معظم جماهير شيكسبير — آنذاك والآن ودائمًا — لا تزال تعتقد أن شيكسبير يُصور الواقع بأسلوبٍ فريد. فإن المسكين فولسطاق لن يتوقَّف عن حب الأمير هال، وأنطونيو المسيحي المثالي سيظلُّ صَبًّا وامقًا لباسانيو، وأما من كان يحبه شيكسبير نفسه فلا نعرفه، ولكن السونيتات أكثرُ من مجرد خيال، والواضح أن شيكسبير لم يكن، من هذه الزاوية على الأقل، باردًا برود هاملت.

ويوجد عند شيكسبير عشاقٌ ناضجون، أبرزهم أنطونيو وكليوباترا، وهم يتخلَّون ببشاشة عن العلاقة لأسبابٍ سياسية، لكنهم يعودون إليها عند انتحار كلِّ منهما. وروميو وأنطونيو ينتحران لأنهما يتصوَّران خطأ أنَّ الأحبة موتى (ويتعثرُ أنطونيو في انتحاره مثلما يتعثرُ في كلِّ ما عداه). وأما أكثرُ الزيجات استنادًا إلى عاطفةٍ مشبوبة عند شيكسبير، أي بين مكبث وزوجته، فإنها توحى من طرفٍ خفيٍّ بأنها تواجه صعوباتٍ جنسية، على نحوٍ ما سوف أبين، وتنتهي بالجنون والانتحار للملكة مكبث، دافعةً زوجها الغاضبَ إلى تقديم رثاءٍ لها يتضمن أشدَّ التأمّلات غموضًا. ويسمع الشرير البارد إدموند، في مسرحية الملك لير، نفسه يقول: «لكنَّ إدموند كان معشوقًا» عندما يدخل الحرس بجُنَّتَي جونريل وريجان.

ويُبدى شيكسبير انشغالا لا ينتهي بالحب المشبوب بين الجنسين، وتجد الغيرة الجنسية بعض الفنانين الذين يُعبرون عنها تعبيراً استعراضياً باهراً، مثل عطيل وليوننتيس، ولكن الهوية الفعلية لعذابات الحب والغيرة من ابتكار شيكسبير، وهي التي هذبها بعد ذلك هوثورن وبروست. وكان شيكسبير، أكثر من أي مؤلف آخر، هو الذي علّم الغرب دروساً في كوارث الحياة الجنسية، كما ابتكر المعادلة التي تقول إن النزعة الجنسيّة تغدو حباً جارفاً حين يعترضها ظلُّ الموت. وكان لا بد أن تكون عند شيكسبير أنشودة رفيعة عن الحب الجارف، تعتبر تسبيحاً غنائياً وله نبرة تراجيكوميدية، تمتدح وتحفل بالحب الصافي وتنعى دماره المحتوم. ولا تجاري روميو وجوليت، عند شيكسبير وفي الأدب العالمي، بصفتها رؤيةً للحب المتبادل الذي لا يعرف المهادنة ويفنى بسبب مثاليته وعمقه وشدته.

وتوجد بعض الأمثلة المنفرقة للواقعية المتميزة في شخصيات شيكسبير قبل روميو وجوليت، مثل «لونص» في سيدان من فيرونا، والنغل فوكونبريدج في الملك جون، والملك ريتشارد الثاني، الذي دمر نفسه ويُعتبر شاعراً ميتافيزيقياً. والرباعية التي لدينا في روميو وجوليت، وتتكوّن من جوليت ومركوشيو والمربية وروميو تفوق هذه الابتكارات المبكرة للشخصية الإنسانية عدداً وتتجاوزها. وترجع أهمية روميو وجوليت باعتبارها مسرحيةً إلى هذه الشخصيات الأربع ذوات البناء النابض بالحياة.

من الأسر لنا أن نرى حيوية مركوشيو والمربية من أن نستوعب ونتابع عظمة الحب الجارف عند جوليت، والجهد البطولي الذي يبذله روميو حتى يقترب من رفعة الشعور بالحب وسموه. كان شيكسبير يتمتع ببصيرة نبوية دلت على ضرورة صرف انتباه جمهوره عن الفكاهات الساخرة البذيئة عند مركوشيو، حتى يتهيأ الجمهور لفهم جوليت، فإن سموها صلب المسرحية، وهو يضمن الطابع المساوي لهذه المسألة. ومن ثم كان لا بد من قتل مركوشيو وإبعاده عن الأحداث حتى تظل مسرحية روميو وجوليت، أما إن أبقيت مركوشيو في الفصلين الرابع والخامس فإن الصراع بين الحب والموت لا بد أن يتوقف. إننا نزيد من استثمارنا في مركوشيو لأنه مصدر تأمين لنا ضد جرحنا المستند إلى الحب الجارف على الوصول إلى الأجل المحتوم؛ أي إن وجوده في المسرحية يحقق غرضاً مهماً، وكذلك وإن يكن الغرض جهماً، وجود المربية، التي تساعد على ضمان الكارثة الختامية؛ أي إن مركوشيو والمربية، وكلاهما مما يحبه الجمهور، شخصيتان سيئتان، من زاويتين مختلفتين وإن كانتا متكاملتين. وربما يكون شيكسبير،

في هذه الفترة من حياته العملية، غيرَ مدركٍ لمدى طاقاته الكبرى المفتحة، ما دام مركوشيو والمربية يُواصلان «إغواء» الجماهير، والقراء والمخرجين والنقاد. وبراعتهما في التعبير اللُّغوي المتألق تجعلهما يُبشران بشخصيتي تتشستون وجاكوز، بسخريتهما المريرة، ولكنهما يُبشران أيضًا بالشريرين المتلاعبين من ذوي الفصاحة الخطرة، وهما ياجو وإدموند.

## ٢

بدأت عظمة شيكسبير بمسرحيتي **خاب سعي العشاق** (١٥٩٤-١٥٩٥م والمنقحة عام ١٥٩٧م) و**ريتشارد الثاني** (١٥٩٥م)، وهما إنجازان مرموقان في الكوميديا والمسرحية التاريخية على التوالي. ولكن **روميو وجوليت** (١٥٩٥-١٥٩٦م) تجاوزتهما في النجاح، وذلك صحيح، وإن كنتُ لا أستطيع أن أفصل في الامتياز بينهما وبين **حلم ليلة صيف** التي ألّفها شيكسبير في الوقت نفسه مع أول تراجيديا جادة يكتبها. والإقبال الشعبي الدائم، الذي اكتسب الآن شدةً أسطورية **لروميو وجوليت** له ما يُبرره، ما دامت المسرحية أضخم احتفال بالحب الرومانسي في الأدب الغربي، وأشدَّ صورهِ إقناعًا. وعندما تخطر المسرحية على بالي، من دون إعادة قراءتها وتدريسها، أو مشاهدة عرض غير مقنع آخر، فإن أول ما أتذكره ليس الخاتمة الفاجعة، ولا مركوشيو ذا الحيوية الفائقة ولا المربية، بل إن ذهني يتّجه مباشرةً إلى المركز الحيوي، في المشهد الثاني من الفصل الثاني حيث الحوار المتوهج بين العاشقين:

**روميو:**

فَلَأَقْسِمَنَّ بِذَلِكَ الْبَدْرِ الَّذِي  
يَكْسُو ذَوَائِبَ الْأَشْجَارِ فِي الْبُسْتَانِ،  
بِذَوْبِ قَطْرِ مِنْ جُمَانٍ!

**جوليت:**

أَرْجوكَ لَا تُقْسِمَ بهذا الْقَمَرِ؛  
فَالْبَدْرُ كَذَّابٌ أَشْرُ،  
يَقْلِبُ الْوُجوهَ فِي مَدَارِهِ بِكُلِّ شَهْرٍ،

وإن حَلَفْتَ بِهِ أَصَابَتْكَ الْغَيْرُ.

روميو: وبماذا أَقْسِمُ؟

جوليت:

لا تُقْسِمُ أَبَدًا!

إِنْ كُنْتُ تُصِرُّ فَأَقْسِمُ بِكَرِيمِ خِصَالٍ فِي ذَاتِ  
أَعْبُدُهَا وَأُقَدِّسُهَا ... وَلَسَوْفَ أَصَدِّقُ قَسَمَكَ!

روميو: إِنْ كَانَ الْحُبُّ الْغَالِي بِفَوَائِي ...

جوليت:

أَرْجوكَ لَا تُقْسِمَ! فَرَغَمَ فَرْحَتِي بِالْقُرْبِ مِنْكَ لَا أَرَى

سَعَادَةً فِي الْارْتِبَاطِ بَيْنَنَا فِي هَذِهِ اللَّيْلَةِ!

فَفِيهِ طَيْشٌ بِالْغُ وَسُرْعَةٌ مَفَاجِئَةٌ،

كَأَنَّهُ الْبَرْقُ الَّذِي يَغِيبُ عَنْ أَبْصَارِنَا،

مِنْ قَبْلِ أَنْ نَقُولَ هَا هُوَ! تُصْبِحُ عَلَى خَيْرِ حَبِيبِي!

وَرُبَّمَا تَفْتَحَتْ بَرَاعِمُ الْحُبِّ الصَّغِيرَةِ عِنْدَمَا

تَهْبُ أَنْفَاسُ الرَّبِيعِ الدَّافِئَةِ،

فَأَزْهَرَتْ وَأَيَّنَعَتْ عِنْدَ اللَّقَاءِ مِنْ جَدِيدٍ!

تُصْبِحُ عَلَى خَيْرِ إِذْنٍ! وَلَيْتَ قَلْبَكَ الْكَرِيمَ يَعْرِفُ النَّعِيمَ

وَالسَّكِينَةَ الَّتِي تَشِيعُ فِي جَوَانِحِي!

روميو: هَلْ تَتَرَكِّبْنِي وَبِي هَذَا الظَّمَا؟

جوليت: وَكَيْفَ فِي هَذَا الْمَسَاءِ أُطْفِئُ الظَّمَا؟

روميو: بَأَنْ تُقَدِّمِي عَهْدَ الْوَفَاءِ فِي الْهَوَى!

جوليت:

قَدَّمْتُهُ مِنْ قَبْلِ أَنْ تَطْلُبَهُ ...

يَا لَيْتَنِي كُنْتُ مَنَعْتُهُ ... حَتَّى يُقَدَّمَ مِنْ جَدِيدٍ!

**روميو:** تَبْغِينَ أَنْ تَسْتَرْجِعِيهِ الْآنَ، مَا الْأَسْبَابُ يَا حَبِيبَتِي؟  
**جوليت:**

كَيْمَا أَكُونَ صَرِيحَةً وَأَرْدَهُ فَوْرًا إِلَيْكَ،  
لَكِنِّي لَا أَتَّبَعِي إِلَّا الَّذِي أَمْلِكُهُ؛  
فَإِنِّي سَخِيَّةٌ كَالْبَحْرِ لَا سَاحِلَ لَهُ،  
وَحُبِّي الْعَمِيقُ مِثْلُهُ ... لَا غَوْرَ لَهُ،  
وَكُلَّمَا أُعْطِيتُ مِنْهُ زَادَ مَا لَدَيَّ مِنْهُ،  
كِلَاهُمَا بِلَا حُدُودٍ!

(١٣٥-١٠٧/٢/٢)

وَتَكْشَفُ طَبِيعَةَ جُولَيْتِ هُنَا يُمْكِنُ أَنْ يُطْلَقَ عَلَيْهِ «التَّجَلِّي» epiphany فِي دِينِ الحب. وَنَحْنُ لَا نَجِدُ عِنْدَ تَشَوُّسٍ شَيْئًا مِثْلَ هَذَا، وَلَا عِنْدَ دَانْتِي؛ إِذْ إِنَّ حَبَّ بِيَاتَرِيْسَ لَهُ يَتَجَاوَزُ الْحَيَاةَ الْجَنَسِيَّةَ. هَذَا غَيْرُ مَسْبُوقٍ فِي الْأَدَبِ (وَأِنْ لَمْ يَكُنْ غَيْرَ مَسْبُوقٍ فِيمَا نَرَى فِي الْحَيَاةِ) فَإِنَّ جُولَيْتَ لَا تَتَجَاوَزُ صِفَةَ الْبَطْلَةِ الْبَشَرِيَّةِ. وَمِنْ الصَّعْبِ أَنْ نَبْتَ فِيمَا إِذَا كَانَ الْمُؤَلِّفُ يُعِيدُ ابْتِكَارَ تَمَثِيلِ أَنْثَى مُحِبَّةٍ صَغِيرَةٍ (لَمْ تَبْلُغِ الرَّابِعَةَ عَشْرَةَ بَعْدَ)، أَوْ رُبَّمَا يَفْعَلُ مَا يَزِيدُ عَلَى ذَلِكَ. كَيْفَ تُقِيمُ مَسَافَةً بَيْنَكَ وَبَيْنَ جُولَيْتِ؟ إِنَّكَ لَنْ تَشْعُرَ إِلَّا بِالْخَجَلِ إِذَا افْتَرَضْتَ وَجُودَ سَخَرِيَّةٍ فِي تَأْمُلٍ وَعَيْهَا. وَلَقَدْ أَصَابَ هَازِلَيْتَ، مَدْفُوعًا بِالْحَنِينِ إِلَى أَحْلَامِ الْحَبِّ الْمَفْقُودَةِ عِنْدَهُ، فِي التَّصْوِيرِ الدَّقِيقِ لِرُوحِ ذَلِكَ الْمَشْهَدِ، مَتَفَوْقًا بِذَلِكَ عَلَى أَيِّ نَاقِدٍ آخَرَ، قَائِلًا:

[إِنْ شَيْكْسْبِيرَ] يُقِيمُ الْعَاطِفَةَ الْمَشْهُوبَةَ بَيْنَ الْعَاشِقَيْنِ لَا عَلَى أَسْسِ الْمَلَذَّاتِ الَّتِي تَمْتَعًا بِهَا، بَلْ عَلَى أَسْسِ جَمِيعِ الْمَلَذَّاتِ الَّتِي لَمْ يَتَمَتَّعَ بِهَا.

إِنَّ جُولَيْتَ تَشِيرُ إِلَى الْإِحْسَاسِ بِاللَّانْهَائِيَّةِ الَّذِي لَمْ يَأْتِ بَعْدَ، بَلْ إِنَّمَا لَا نَسْتَطِيعُ أَنْ نَشْكَّ فِي أَنَّهَا سَخِيَّةُ الْعَطَاءِ «كَالْبَحْرِ الَّذِي لَا سَاحِلَ لَهُ». وَعِنْدَمَا تَكَرَّرَ رُوزَالِينْدُ فِي كَمَا تَحِبُّ هَذَا التَّشْبِيهِ، نَجِدُ أَنَّهُ يَنْسَمُ بِنَغْمَةٍ تُحَدِّدُ لَنَا اخْتِلَافَ جُولَيْتِ:

**روزالند:** يَا بِنْتَ عَمِّي، بِنْتَ عَمِّي، بِنْتَ عَمِّي! لَيْتَكَ يَا ابْنَةَ عَمِّي الصَّغِيرَةِ اللَّطِيفَةِ تَعْرِفِينَ مَدَى عَمَقِ حُبِّي! وَلَكِنْ قَلْبِي لَا يَسْبِرُ لَهُ غَوْرٌ وَلَا يَعْرِفُ لَهُ قَاعٌ! مِثْلَ خَلِيجِ الْبَرْتِغَالِ.



**سيليا:** الأحرى بك أن تقولي إنه لا قاعَ له، ما إن تسكن العاطفة فيه حتى تتسرب وتضيع!

**روزالند:** لا بل إنني أدعو الآن كيوييد، ذلك النُّغْل الخبيث ابن فينوس! مَنْ أنجبه الخيالُ وتشكَّل من نزوةٍ فخرج من رحم الجنون! إنني أدعو ذلك الغلام الكفيف الوغد الذي يخدع أبصارَ الجميع؛ لأن نور عينيه انطفأ! أدعوه للحكم على مدى عمقِ غرامي!

(كما تحب، ٤/١/١٩٥-٢٠٥)

هذه أسمى الساخرات المتفكَّهات التي يمكن، فيما نتصور، أن تنصحَ روميو وجوليت أن «يموتا بالوكالة»، والتي تعرف أن النساء، والرجال أيضًا، «يُمنن من وقتٍ لآخر، وأن الديدان قد أكلتهم، ولكن ليس بسبب الحب». ولكن وا أسفا! فإن روميو وجوليت استثناءان، وهما يموتان بسبب الحب ويرفضان الحياة للذكاء والتفكُّه. ولا يسمح شيكسبير بأي شيء مثل ذكاء روزاليند الفائق بأن يتدخل فيفسد نشوة جوليت الأصلية. وليس مركوشيو مؤهلًا، بسبب بذائه الدائمة، لأن يُلقي ظلالًا سوداء على مشاعر انتشاء جوليت؛ فلقد سبق أن بيَّنت المسرحية مدى إمكانِ قصر حياة هذه السعادة. وفي إطار هذا السياق كله، وعلى الرغم من تحفُّظات شيكسبير الساخرة الخاصة، فإنه يسمح لجوليت بأن تُقدِّم أسمى إعلانٍ عن الحب الرومانسي في لغتنا:

### جوليت:

كيما أكونَ صَريحَةً وأُرَدِّه فورًا إليك،  
لكنني لا أَبْتَغِي إِلَّا الذي أَمْلِكُهُ؛  
فإنني سَخِيَّةٌ كَالْبَحْرِ لَا سَاحِلَ لَهُ،  
وَحُبِّي الْعَمِيقُ مِثْلُهُ ... لَا عَوْرَ لَهُ،  
وَكَلِّمَا أُعْطِيتُ مِنْهُ زَادَ مَا لَدَيَّ مِنْهُ،  
كِلَاهُمَا بِلَا حُدُودٍ!

(٢/٢/١٣١-١٣٥)

وعلينا أن نقيس سائرَ المسرحية بهذه الأسطر الستة؛ فهي تُمثل إعجازًا في الكبرياء المشروعة والحادة، وهي تطعن في الملاحظة الملتوية التي يُبديها الدكتور جونسون على

أشكال التطرّف البلاغي في المسرحية كلها؛ إذ يقول: «إن أنفاسه العاطفية دائماً ما تُلوّثها بعض النقائص غير المتوقّعة». وتقول موللي ماهود: إن في روميو وجوليت ما لا يقلُّ عن مائة وخميس وسبعين توريّة وتلاعباً بالألفاظ، وترى أنها مُلائمة للدراما الملغزة «حيث يظلُّ الموت رديحاً طويلاً من الزمن منافساً لروميو، ويفوز بها في النهاية»، بمعنى أنها نهايةٌ مناسبة لعاشقين يَنشُدان انقضاء الأجل.

ولكن المسرحية لا يكاد يوجد بها ما يوحي بأن روميو وجوليت يعشقان الموت عشقهما لأنفسهما، ويمتنع شيكسبير عن إلقاء التبعة على الأحقاد بين أفراد الجيل السابق، أو على العاشقين، أو على القدر، أو الدهر، أو المصادفة، أو عوامل التضادّ الكونية. وشعرت جوليا كريستيفا بقدر من الشجاعة زاد عن حدّه، فقررت أن تُدلي بدلوها في الدلاء، فدخلت المعمة لتعلن أنها اكتشفت وجود «نسخة متحفظة في النص من الفيلم الياباني عالم الحواس»، وهو فيلم باروكي الطراز، يمزج بين الصادية والماسوكية.

من الواضح أن شيكسبير كان يُخاطر إلى حدٍّ ما بأن تَرَكَنا نحكم على هذه التراجيديا بأنفسنا، ولكن رفضه اغتصاب حرية جمهوره أتاح في آخر المطاف كتابة المآسي العليا الختامية. وأظن أنني لا أتكلم بلساني فقط حين أقول إن الحب الذي يجمع بين روميو وجوليت عاطفةٌ تتسم بكل الصّحة والمعيارية التي يمكن للأدب الغربي أن يُقدمها لنا، وهي تنتهي بانتحار متبادل، ولكن السبب لا يرجع إلى أنّ أياً من العاشقين يشتهي الموت أو يمزج الكراهية بالرغبة.

### ٣

يعتبر مركوشيو أشهر سارقٍ للمشهد في كلّ ما كتبه شيكسبير، ويقول قولٌ مأثور [متواتر] (يرويه درايدن) إن شيكسبير أعلن أنه اضطرَّ إلى قتل مركوشيو؛ خشية أن يقتل مركوشيو شيكسبير، ومن ثمّ المسرحية. وكان الدكتور جونسون على حقٍّ حين امتدح مركوشيو بسبب لماحيته ومرحه وشجاعته، وأظنُّ أن الناقد العظيم اختار أن يتجاهل أن مركوشيو أيضاً بذيءٌ قاسٍ وميَّال إلى الشجار. وعندما يظهر مركوشيو يعدنا بأنه يلعب دوراً كوميدياً عظيماً، ولكنه يُزعجنا أيضاً بأنشودته الفدّة عن الملكة ماب التي تبدو في البداية أقرب إلى الانتماء إلى حلم ليلة صيف أكثر من انتمائها إلى روميو وجوليت:

### مركوشيو:

إِذَنْ فَقَدْ زَارَتْكَ بِالْأَمْسِ الْمَلِيكَةُ «مَاب»،  
تِلْكَ الَّتِي تُوَلِّدُ الْأَطْفَالَ عِنْدَ الْجَانِ،  
وَلَا يَزِيدُ حَجْمُهَا عَنْ حَبَّةِ الْعَقِيقِ،  
فِي خَاتَمِ مُنَمِّمٍ فِي أَصْبُعِ الْعَمِيدِ؟  
وَفَوْقَ أَنْفِ كُلِّ نَائِمٍ وَحِيدٍ،  
تَمُرُّ فِي مَرَكَبَةٍ مِنْ قَشَرِ بُنْدُوقَةٍ،  
تَجْرُهَا الذَّرَّاتُ مُؤْتَلِفَةً،  
نَجَّارُهَا السَّنَجَابُ أَوْ يَرْقَةَ؛  
فَهُمَا اللَّذَانِ تَخَصَّصَا مِنْذُ الْأَزَلِّ،  
فِي مَرَكَبَاتِ الْجَانِ!  
عَجَلَاتُهَا ... أَسْلَاكُهَا مِنْ أَرْجُلِ الْعَنَاكِبِ الطَّوِيلَةِ،  
وَعِطَاوُهَا مِنْ بَعْضِ أَجْنَحَةِ الْجَرَادِ،  
وَلِجَامُهَا مِنْ خَيْطِ بَيْتِ عَنَكِبٍ صَغِيرٍ،  
أَطْوَأُهَا أَشْعَةً سَالَتْ مِنَ الْبَدْرِ الْمُنِيرِ،  
وَسَوَّطُهَا مِنْ عَظْمٍ جُنْدَبٍ صَغِيرٍ طَرَفُهُ مِنَ الْحَرِيرِ،  
مَرَكَبَةٌ تَقُودُهَا بَعُوضَةٌ فِي مِعْطَفٍ رَمَادِي،  
وَلَا يَزِيدُ حَجْمُهَا عَنْ نِصْفِ دُودَةٍ صَغِيرَةٍ،  
تُزِيلُهَا الْكَسُولُ مِنْ أَصْبُعِهَا،  
وَهَكَذَا فِي هَذِهِ الْأَكْبَهَةِ الْمُنَمَّقَةِ،  
تَخُبُّ فِي خَوَاطِرِ الْعُشَّاقِ كُلِّ لَيْلَةٍ،  
فَيَحْلُمُونَ بِالْغَرَامِ!  
وَفَوْقَ أَرْجُلِ الرَّجَالِ فِي الْبَلَاطِ —  
كِي يَحْلُمُوا بِالْإِنْجَنَاءِ!  
وَرُبَّمَا مَرَّتْ عَلَى أَصَابِعِ الْمُحَامِي كِي يَرَى  
حُلْمَ الْأَجُورِ الْبَاهِظَةِ،  
وَرُبَّمَا مَسَّتْ شِفَاهَ الْحَالِمَاتِ بِالْقُبُلِ،

لكنها تَسْتَأْ من طَعْمِ الحَلَاوةِ الذي يَشِيْعُ في أَنْفَاسِهِنَّ،  
وغالبا ما تَبْتَلِيها بالبُثُورِ!  
وربما مَرَّتْ على أَنْفِ وَزِيرٍ كِي يَشُمُّ رَوْحَ مَظْلَمَةٍ  
(يُخْرِجُ مِنْهَا بَعْموْلَةً!)  
أو رُبَّمَا تَأْتِي بِذِيْلِ خِنْزِيرٍ كَبِيرٍ؛  
كي تُدْغِدِعَ أَنْفَ قَسِيْسٍ شَرِّه،  
حَتَّى يَرَى حُلْمَ الْمَزِيْدِ مِنَ الْعَطَايَا!  
أو رُبَّمَا مَرَّتْ على جِيْدِ الْمُقَاتِلِ فَاَنْتَنَى  
يَشْتَاقُ أَنْ يَجْتَزَّ أَعْنَاقَ الْأَعَادِي،  
وباختراقِ كُلِّ سُوْرٍ أو كَمِيْنٍ ... وَالْتِمَاعَةِ الْمُهَنْدِ!  
وبالشَّرَابِ في كُنُوسِ عُقْمِهَا خَمْسَةُ أَذْرُعٍ،  
وَعِنْدَهَا تَعْلُو طُبُولُ الْحَرْبِ في أُذُنَيْهِ،  
فَيَهْبُ في فَزَعٍ لِيَتْلُو دَعْوَةً أو دَعْوَتَيْنِ،  
ويعودُ للنَّوْمِ الْهَنِيِّ! هَذِي إِذَنْ «مَابُ» التي  
تُضْفِرُ الْخُصَلَاتِ في شَعْرِ الْخُيُولِ إِذَا أَتَى اللَّيْلُ الْبَهِيْمُ،  
وَتَعْقُدُ الْعُقْدَ الصَّغِيرَةَ في شُعُورِ الْعَاهِرَاتِ،  
فإِنْ فَكَّكَ شُعُورُهُنَّ أَنْتَ بِشَرٍّ مُسْتَطِيرٍ!  
هذي هي الشَّمْطَاءُ تَأْتِي لِلْبَنَاتِ إِذَا رَقَدْنَ على السَّرِيرِ؛  
حَتَّى تُعَلِّمَهُنَّ فَنَّ الْحَمْلِ أَوَّلَ مَرَّةٍ  
كَيْمَا يُجِدْنَ تَحْمَلَ الْأَلَامِ.  
هذي هي الْجَنِّيَّةُ ...

(٩٤-٥٣/٤/١)

وهنا يُضطرُّ روميو إلى مقاطعته؛ فالواضح أن مركوشيو لا يتوقَّف إن بدأ الكلام.  
وهذه الرؤيةُ الرُّبُوبِيَّةُ للمليكة ماب؛ حيث من المحتمل أن يكون المقصودُ بالمليكة  
«العاهرة»، وحيث يُشير لفظ ماب إلى جنَّةٍ كلتية (أي اسكتلندية) كثيرا ما تظهر  
في صورةٍ وهجٍ فوق المستنقعات؛ رؤيةٌ تتَّفَقُ تماما مع شخصية مركوشيو. فهي كما

يُصورها القابلة التي تولد أحلامنا الجنسيّة؛ أي إنها تُساعدنا على أن «نلد» تخيلاتنا العميقة، وهي فيما يبدو تتميزُ بسحرِ طفولي أثناء جانبٍ كبير من وصف مركوشيو لها. لكنه ما دام يُعتبر مثلاً رئيسياً للذين يصفهم د. هـ. لورنس بأنهم لديهم «الجنس في الرأس»؛ فإن مركوشيو يهيئنا لاعتبار «ماب» كابوساً أو عفريتاً يتسبّب في حمل العذاري. وحين يُقاطعهُ روميو قائلاً إنك تتحدث عن «لا شيء» (nothing) فإنه يشير إلى الكلمة العامية المبتذلة التي تُطلق على جرِ المرأة، وهكذا فإنّ الولوع القهريّ عند مركوشيو بالبذاءة يستخدمهُ شيكسبير استخداماً رائعاً ليُمثل الاختزال الذي يهبط بالعاطفة المشبوبة السامية الصادقة عند روميو وجوليت. ونحن نسمع مركوشيو قبل أول لقاء بين الحبيبين يُقدم لنا توريّاتٍ بالغة البذاءة والحيوية:

إِنْ كَانَ الْحُبُّ هُنَا أَعْمَى فَلَسَوْفَ يَجِدُ عَنِ الْمَرْمَى،  
وإِذَنْ فَلْيَجْلِسْ صَاحِبُنَا تَحْتَ الشَّجَرَةِ،  
وَيُمنِّي النَّفْسَ بِأَنْ تُصْبِحَ مَعْشُوقَتُهُ ثَمَرَةً؛  
مِمَّا تَدْعُوهُ ذَوَاتُ اللَّهْوِ فَمِ الزَّهْرَةُ!  
رُومِيو! لَيْتَ حَبِيبَتِكَ فَمِ الزَّهْرَةُ؛  
كِي تُصْبِحَ أَنْتَ الْكُمُثْرَى!

(٣٨-٣٣ / ١ / ٢)

إن مركوشيو يشير هنا إلى روزالين، حبيبة روميو قبل أن يحب جوليت من النظرة الأولى، فتُشاركه حبّه على الفور. كانت ثمرة «فم الزهرة» عندما تصل إلى النضج فتتفسّخ، تُشبه عند العامة الأعضاء التناسلية للمرأة، والسياقُ يوحي رمزياً بالجماع، وببقية ألفاظ مركوشيو توحى ببذاءات أخرى، وهذه هي المقدمة المناقضة للمشهد الشهير الذي ينتهي بأسطر جوليت التي تقول:

أَصْبَحْ عَلَى خَيْرٍ إِذَنْ! أَقُولُ طَابَتْ لَيْلَتُكَ!  
إِنَّ وَدَاعَ الْحُبِّ حُزْنٌ يَكْتَسِي الْأَفْرَاحَ؛  
فَلْيَتَنِي أَوْدَعْكَ ... حَتَّى يُشَقِّقَ الصَّبَاحُ!

ومركوشيو في أحسن حالاته كافرٌ بدين الحب ذو روح سامية، مهما تكن سخريته:

**بنفوليو:** ها هو روميو! ها هو روميو!  
**مركوشيو:** كأنه رنجة مجففة، ليس فيها بطارخ: قد تحوّل جسده البشري إلى جسد سمكة! ألا ترى أنه يعشق القصائد التي تسيل من قلم بترارك؟ إن (لورا) — بالنسبة لحبيبته — ليست سوى خادم! (مع أن حبيبها كان أفضل منه في كتابة الغزل) أما «دايدو» بالنسبة لها — فلم تكن إلا دميمة ... وكليوباترا غجريّة! و«هيلين» و«هيرو» مجرد تافهاتٍ ساقطات! وكذلك ثيسبي — رغم عيونها الزرقاء!

(٤٤-٢/٣٧)

وعلى الرغم من هذه النّزعة لديه، فإنه ذو أسلوبٍ يجعله يتقبّل جرحه القاتل بشهامةٍ أي شخصية أخرى عند شيكسبير:

**روميو:** هَوْنٌ عليك يا رَجُلٌ ... إِنَّهُ خَدَشٌ بسيط ...  
**مركوشيو:** حقًا ... ليس عميقًا كالبرّ ... أو واسعًا كباب الكنيسة ولكنه يكفي ... يكفي لقتلي على الأقل ... وأرجو أن تسألَ عَنِّي عَدَاً في عُنواني الجديد ... بين القبور! أوكد لك إنني قد شُويتُ في هذه الدنيا واستويت. لَعَنَ الله الأُسرتين ...

(١٠١-٩٦/١/٣)

هذا حقًا هو ما يغدو عليه مركوشيو في موته: لعنة على روميو ابن أسرة مونتاجيو، وجوليت بنت أسرة كابولييت؛ إذ تبدأ اللعنة منذ هذه اللحظة في الإسراع حتى تصل إلى فاجعتها المزدوجة الختامية. ونحن نرى أن شيكسبير لا يزال شيكسبير في أبنيته الدقيقة غير البارزة، وإن كان أسلوبه ما زال غنائيًا أكثر مما ينبغي. والشخصيتان المرتبطتان بالموت في المسرحية أقرب شخصياتها إلى التفكُّ والكوميديا، وهما مركوشيو والمرّيّة — فالطابع العدواني عند مركوشيو قد مهّد لتدمير الحب، على الرغم من عدم وجود نوازع سلبية عند مركوشيو، وهو يموت بسبب مفارقةٍ تراجيدية، فإن روميو تدخل في النزال مع تيبالت مدفوعًا بحبه لجوليت، وهي علاقة لا يدري مركوشيو عنها شيئًا. أي إن مركوشيو يذهب ضحية ما يُعتبر العامل الرئيسي في المسرحية، ومع ذلك فهو يموت جاهلاً بما بين روميو وجوليت؛ فهذه مأساة الحب الرومانسي الصادق. أما في نظر مركوشيو فذلك هُراء؛ فالحب لديه لا يتجاوز «دخول الكُمثرى فم الزهرة». وهكذا فالموت شهيدًا للحب، إن صحَّ هذا المجاز، من دون أن تؤمن بدين الحب، بل وأنت تجهل

أيضًا ما تموت من أجله، يُمثل لمسةٌ ساخرة، وجروتسك تستبِقُ السخرياتِ الرهيبةَ التي سوف تُدمر جوليت وروميو معًا في ختام المسرحية.

#### ٤

وأما مُربيَّة جوليت فإنها على الرغم من حبِّ الجماهير لها شخصيةٌ أشدُّ قَتامةً من مركوشيو؛ فهي تُشاركه البرودَ في باطنها، حتى تجاه جوليت التي ربَّتْها، ولُغتها تأسرُنا، مثل لغة مركوشيو، ولكن شيكسبير يمنحهما طبيعتين خفيتين تختلفان اختلافًا كبيرًا عن شخصيتيهما الإنسانيَّتين المتدفقتين. فبِداءة مركوشيو التي لا تتوقَّف قناعٌ لما يمكن أن يكون ميلًا جنسيًّا مثليًّا مكبوتًا، وهو مثل طابع العنف عنده يمكن أن يُشير إلى هروبٍ من الحساسية الحادة التي تتجلَّى في حديثه عن الملكة ماب؛ وذلك حتى تتحوَّل هذه أيضًا إلى البِداءة. وأما شخصية المربية فهي أشدُّ تعقيدًا، فمذهب الحيوية الذي يتجلَّى في أول حديثٍ كامل لها، إلى جانب نهر اللغة الدفَّاق لديها، يخدعنا:

عدة أيامٍ أو عدة ليالٍ ... المهم أنها ستبلغ  
الرابعة عشرة عشيةً أول أغسطس القادم ...  
كانت هي وسوزان يرحمهما الله من نفْسِ السن،  
وقد انتقلت سوزان إلى رحاب الله،  
لم أكن أستحقُّها! المهم أنها — كما قلت —  
ستبلغ الرابعة عشرة ليلةً أول أغسطس،  
نعم ... ستُصبح في تلك السن، أذكر ذلك جيدًا.  
لقد مضى على الزلزال الآن أحد عشر عامًا.  
وقد فطمتُها في ذلك اليوم. لن أنسى ذلك أبدًا —  
ذلك اليوم بالذات من أيام السنة —  
لأنني كنتُ قد وضعت الشَّيخَ على تَدْيِي،  
وجلسْتُ في الشمس بجانبِ جدار بُرج الحمام.  
كنتُ أنت وسيدي مُسافرَين في مانتوا —  
نعم، ما زال عقلي في رأسي، ولكن — كما قلت —  
عندما ذاقْتُ الشَّيخَ على حَلْمَةِ تَدْيِي،

وأَحَسَّتْ بمرارته — يا للصغيرة العزيزة —  
 ليتك شاهديتها وهي تغضبُ وتتركُ الثدي في الحال!  
 «تحركي!» صاح برج الحمام! ولم يكن هناك داعٍ  
 فيما أعتقد حتى يأمرني بالهرب!  
 وقد مضى على ذلك الوقت إحدى عشرة سنة!  
 كانت تستطيع حينئذٍ أن تقفَ وحدها، وقسمًا بالصليب  
 كانت تجري وتتواثب من حولي،  
 بل إنها سقطت في اليوم السابق وجرّحت جبينها،  
 وعندها أسرع زوجي — يرحمه الله —  
 وكان رجلًا مرحًا — فحملَ الطفلة بين ذراعيه،  
 وقال لها «هل وَقَعْتَ على وجهك اليوم؟  
 سوف تستلقيَن على ظَهْرِكَ عندما يكبر عقلُك!  
 ألنَ تَفْعَلِي ذلك يا جولي؟» وقسمًا بالبتول  
 كَفَّت العفريتة الصغيرة عن البكاء وقالت: «بلى»!  
 والآن سوف تَصُبُّ تلك الفكاهةُ حقيقةً واقعةً!  
 أوكد لك أنني لو عشتُ ألف سنة  
 فلن أنسى ذلك مطلقًا «ألنَ تَفْعَلِي ذلك يا جولي؟»  
 وعندها كَفَّت البلهاء الصغيرة عن البكاء وقالت: «بلى»!

(١٦/٣-٤٨)

إن حديثها ينمُّ عن حَصَافَةٍ وليس بسيطاً كما يتبادرُ إلى الذهن أولاً، بل ويكاد  
 يوحي بالمرارة؛ لأننا نجد ما يُنفّرنا من المربية أصلاً. فإن جوليت، مثل سوزان ابنة  
 المربية، أعلى من أن تستحقّها المربية، ويتضمّن وصفُ الفطام ما يدعو إلى القلق؛ إذ إننا  
 لا نسمع نبرات الحب.

ويؤخّر شيكسبير كلَّ كشف نهائي آخر عن طبيعة المربية حتى نصل إلى المشهد  
 الحاسم الذي تخذل فيه جوليت. ولا بد من الاستشهاد بالحوار كاملاً؛ لأن صدمة جوليت  
 تُمثل شيئاً جديداً عند شيكسبير، فالمربية كانت أقربَ شخصٍ إلى جوليت طيلة الأعوام  
 الأربعة عشر من عُمرها، وفجأةً تتبين جوليت أنّ ما كان يبدو إخلاصاً ورعايةً شيء آخر:



## جوليت:

رَبَّاهُ لُطْفًا بِي ... مُرَبِّيتِي! كَيْفَ نَحُولَ دُونَ ذَلِكَ الزَّوْاجِ؟  
لَدَيَّ زَوْجٌ لَا يَزَالُ فَوْقَ الْأَرْضِ،  
وَعَهْدِي الَّذِي أَقْسَمْتُ أَنْ أَصُونَهُ مَا زَالَ فِي السَّمَاءِ،  
لَا يَسْتَطِيعُ ذَاكَ الْعَهْدُ أَنْ يَعُودَ ثَانِيًا لِلْأَرْضِ مَا لَمْ يَتَّجِهْ  
زَوْجِي إِلَى السَّمَاءِ كِي يُعِيدَهُ!  
أَرْجُوكِ سَرِّي عَنْ قُؤَايِي ... قَدِّمِي لِي النُّصْحَ وَالْمَشُورَةَ،  
مَا أَرْفَعُ السَّمَاءَ عَنْ تَدْبِيرِ هَذِهِ الْمُؤَامَرَاتِ  
إِزَاءَ مَخْلُوقٍ ضَعِيفٍ مِنْ عِبَادِ اللَّهِ مِثْلِي!  
مَاذَا تَقُولِينَ إِذَنْ؟ أَمَا لَدَيْكِ مَا يَسُرُّنِي؟  
بَعْضَ الْعَزَاءِ يَا مُرَبِّية!

## المربية:

حَقًّا! إِلَيْكِ مَا يَحُلُّ الْمَشْكَلَةَ:  
روميو فِي الْمَنَفَى، وَأَرَاهُنُ بِكُلِّ شَيْءٍ أَنَّهُ لَنْ يَجْرُو  
عَلَى الْعُودَةِ لِلْمَطَالِبَةِ بِحَقِّهِ فَيْكِ.  
وَإِذَا فَعَلَ فَلَا بَدَّ أَنْ يَكُونَ ذَلِكَ سَرًّا.  
وَمَا دَامَ الْحَالُ كَذَلِكَ فَأَعْتَقِدُ أَنَّ أَفْضَلَ حَلِّ  
هُوَ أَنْ تَتَزَوَّجِي الْكَوْنَتِ بَارِيْسَ.  
مَا أَرْوَعَهُ مِنْ سَيِّدٍ مَهْدَّبٍ!  
لَيْسَ رُومِيُو إِنْ قُورِنَ بِهِ إِلَّا سَقَطَ الْمَتَاعُ!  
إِنَّ عَيْنَهُ يَا سَيِّدَتِي خَضِرَاءُ وَجَمِيلَةٌ وَبَرَّاقَةٌ،  
مِثْلَ عَيْنِ الْعُقَابِ! يَا وَيْحِي! يَا وَيْحِي!  
أَعْتَقِدُ أَنَّكَ مُوفِّقَةٌ فِي هَذَا الزَّوْاجِ الثَّانِي وَسَتَسْعَدِينَ بِهِ؛  
فَهُوَ أَفْضَلُ مِنَ الْأَوَّلِ — وَحَتَّى إِذَا لَمْ يَكُنْ كَذَلِكَ،  
فَإِنَّ زَوْجَكَ الْأَوَّلَ مَيِّتٌ، أَوْ هُوَ فِي عَدَادِ الْأَمْوَاتِ،  
مَا دَامَ يَعْيشُ وَلَا فَائِدَةَ مِنْهُ.

**جوليت:** أتقولين ذلك من قلبك؟

**المربية:** ومن روعي أيضًا، أو فلتحلّ اللعنةُ عليهما معًا!

**جوليت:** آمين!

**المربية:** ماذا قلتِ؟

**جوليت:** إن مواساتك لي مواساةٌ عجيبةٌ ورائعة! اذهبي إلى والدتي وأخبريها أنني أغضبتُ والدي، ومن ثمَّ خرجتُ إلى صومعة القسّ لورنس كي أعترفَ له وأستغفرَ لذنبي.

**المربية:** قطعًا ... سأفعل ذلك ... وهذا تصرف حكيم.

(تخرج المربية.)

**جوليت:**

يَا لِلشَّمْطَاءِ الْمَلْعُونَةِ! يَا لِلشَّيْطَانَةِ ذَاتِ الشَّرِّ الْعَاتِي!

أَيُّ الْإِنَّمَيْنِ أَشَدُّ وَأَنْكَى؛ تَحْرِيطِي كَيْ أَحْنَيْتَ بِالْعَهْدِ،

أَمْ دُمَّ قَرِينِي بِلِسَانٍ غَنَّاهُ مَدَائِحَ،

وَدَعَاهُ فَتَى فَوْقَ الْوَصْفِ الْوَفَّ الْمَرَّاتِ!

بُعْدًا لَكَ يَا نَاصِحَتِي! لَنْ أُطْلِعَكَ عَلَى أَسْرَارِي بَعْدَ الْيَوْمِ!

وَسَأَذْهَبُ لِلْقَسَّيسِ لِأَعْرِفَ إِنْ كَانَ لَدَيْهِ عِلَاجٌ،

أَمَّا إِنْ عَجَزَتْ كُلُّ الْأَدْوِيَةِ فَفِي الْمَوْتِ شِفَاءٌ،

وَلَدَيَّ الْقُوَّةُ لِتَنَاوُلِ ذَاكَ التَّرْيَاقِ.

(تخرج)

إن العبارة التي تحمل أكثر من الغم والأسى المعتاد «ما أرفع السماء عن تدبير هذه المؤامرات/إزاء مخلوق ضعيف من عباد الله مثلي!» تجد الردَّ عليها في «السُّلوان» الذي تُقدِّمه المربية: «إنه أفضلُّ من الأول ... وحتى لو لم يكن كذلك/فإن زوجك الأول ميت». وحُجة المربية سليمةٌ إن كان التوافق مع «مقتضى الحال» كلَّ شيء، ولكن ما دامت جوليت عاشقة، فإننا نسمعُ رفضًا قاطعًا للمربية، انطلاقًا من قولها «آمين» حتى عبارتها الساخرة «إنَّ مواساتك لي مواساةٌ عجيبةٌ رائعة!» فالمربية فعلاً «شمطاء»

ملعونة» و«شيطانة ذات شرّ عاتٍ»، ولن نسمع صوتها بعد ذلك حتى «تموت» جوليت ميتتها الأولى في المسرحية. وهي تدفعنا، مثل مركوشيو، إلى الشك في كل قيمة ظاهرة في التراجيديا، باستثناء التزام العاشقين ببعضهما البعض.

## ٥

إن جوليت، لا روميو ولا حتى بروتوس في يوليوس قيصر، تموت ميتتها الثانية تبشيراً بروعة هاملت الساحرة. وأما روميو فإنه على الرغم من أنه يتغيّر إلى حدّ بعيد تحت تأثير جوليت، يظلّ خاضعاً للغضب وللأس، وهو يتحمّل قدرًا من المسؤولية عن الفاجعة بما يُوازي ما يتحمّله مركوشيو وتيبالت. وروميو يصيح بعد أن قتل تيبالت واصفًا نفسه بأنه «أبله يلهو به القدر!» ولما كانت جوليت تتمتع بالقدر الذي يتيحه لها موقفها من البراءة تقريبًا، فإننا نتذكّر صيحتها حين تدعو «القدر أن يتلطف». وربما يتذكر أيّ متفرج أو قارئ، أكثر من أي شيء آخر، مشهد المحاورة في الفجر بين روميو وجوليت بعد ليلة زفافهما الوحيدة:

### جوليت:

مَاذَا؟ أَتَعْتَزِمُ الرَّجُلُ؟ لَمْ يَقْتَرِبْ بَعْدُ النَّهَارُ!  
قَدْ كَانَ ذَاكَ صَوْتُ بُلْبُلٍ وَلَيْسَ قُبْرَةً،  
لَكِنْ أَذْنُكَ الَّتِي تَخَافُ كُلَّ صَوْتٍ أَخْطَأَتْ!  
بَلْ إِنَّهُ يُعْنِي كُلَّ لَيْلَةٍ عَلَى شُجَيْرَةِ الرُّمَانِ،  
فِي آخِرِ البُسْتَانِ،  
قَدْ كَانَ ذَاكَ بُلْبُلًا وَثِقَ بِمَا أَقُولُ يَا حَبِيبِي!

### روميو:

كَانَتْ بَشِيرَةَ الصَّبَاحِ الْقُبْرَةَ — لَا لَيْسَ ذَاكَ بُلْبُلًا!  
هَيَّا أَنْظِرِي حَبِيبَتِي: تِلْكَ الْخُيُوطُ مِنْ نُورِ النَّهَارِ مِنْ غَرَامِنَا تَغَارُ،  
بَلْ إِنَّهَا قَدْ طَرَزَتْ أَطْرَافَ مُزْنِ الشَّرْقِ كِي تُفَرِّقَ الْأَحِبَّةَ!  
ذَابَتْ شُمُوعُ اللَّيْلِ وَاشْرَأَبَّ وَجْهُ الصُّبْحِ بَسَامًا،

عَلَى دُرَى الْجِبَالِ وَسَطَ مَهْمِهِ الضَّبَابُ،  
لَا بُدَّ أَنْ أَنْجُو بِنَفْسِي، أَوْ أَمُوتُ لَوْ بَقِيتُ!

### جوليت:

ذَاكَ الضِّيَاءُ لَيْسَ نَوْرَ الصُّبْحِ! بَلْ إِنَّنِي لَوَائِقَةٌ!  
قُلْ إِنَّهُ شِهَابٌ أَرْسَلَتْهُ الشَّمْسُ كِي يُضِيءَ شُعْلَتَكَ،  
فِي لَيْلَةٍ كَهَذِهِ وَأَنْتَ ذَاهِبٌ لِمَانْتُوا،  
فَلْتَنْتَظِرْ حَتَّى يَحِينَ مَوْعِدُ الرَّحِيلِ!

### روميو:

فَلْيَقْبِضُوا عَلَيَّ بَلْ وَلْيَقْتُلُونِيهِ؛  
فَسَوْفَ أَغْدُو رَاضِيًا مَا دُمْتُ أَنْتِ رَاضِيَةٌ،  
وَهَكَذَا أَقُولُ هَذَا الضَّوُّ لَيْسَ عَيْنُ الصُّبْحِ،  
بَلْ انْعِكَاسُ شَاحِبٍ لِبُلْعَةِ الْبَذْرِ الْمُنِيرِ،  
وَلَا اللُّحُونُ الْخَافِقَاتُ فِي أَرْجَاءِ قُبَّةِ السَّمَاءِ،  
مِنْ فَوْقِ رَأْسَيْنَا غِنَاءُ الْقُبْرَةِ؛  
إِذْ إِنَّ حُبِّي لِلْبَقَاءِ أَقْوَى مِنْ إِرَادَةِ الرَّحِيلِ،  
أَقْبِلْ إِذَنْ وَمَرَحَبًا يَا أَيُّهَا الْهَلَاكُ هَذِهِ إِرَادَةُ الْحَبِيبِ،  
رُوحِي! نَعُودُ لِلْحَدِيثِ؟ لَمْ يَطْلُعِ النَّهَارُ بَعْدُ!

### جوليت:

لَا بَلْ أَتَى! هَيَّا ... لِنَرْحَلْ مِنْ هُنَا ... تَوَّا!  
أَمَّا الَّذِي يَشْدُو بِالْحَانَ نَشَارٍ فَهُوَ قُبْرَةٌ،  
تَسْتَخْرِجُ الْأَنْغَامَ أَنْشَارًا قَبِيحَةً مُنْفَرَّةً،  
وَمَنْ يَقُولُ إِنَّ لَحْنَهَا فَوَاصِلُ مُسْتَعْدَبَةٍ،  
أَقُولُ إِنَّهَا قَدْ فَصَلَتْ بَيْنَنَا،  
وَمَنْ يَقُولُ إِنَّهَا تَبَادَلَتْ مَعَ الضَّفَادِعِ الْكَرِيهَةِ الْعُيُونُ،

أَقُولُ لَيْتَهَا تَبَادَلَتْ بَعْضَ النَّقِيقِ وَالْغِنَاءِ؛  
إِذْ إِنَّ ذَلِكَ الصَّوْتُ الَّذِي يُطَارِدُكَ ... كَأَنَّهُ اللَّحْنُ الَّذِي  
تَصْحُو عَلَى أَنْغَامِهِ غَدَاةَ لَيْلَةِ الرَّفَافِ.  
هَيَّا إِلَى الرَّحِيلِ؛ فَالضِّيَاءُ فِي السَّمَاءِ فِي كُلِّ لَحْظَةٍ يَزْدَادُ!  
روميو: وَكَلَّمَا زَادَ الضِّيَاءُ زَادَتِ الْأَحْزَانُ ظُلْمَةً!

(٣/٥ / ١-٣٦)

المشهد في ذاته ذو جمالٍ أخاذ، لكنه أيضًا تلخيصٌ دقيقٌ لمأساة هذه التراجيديا؛ إذ إن المسرحية كلها يمكن اعتبارها أنشودةً طلوع الفجر، ولكنها في غير موقعها الصحيح، ومن المحتمل أن يشعر الجمهور بالحيرة، إلا إذا كان المخرج حَصِيْفًا، وأن ينتابه الشكُّ حين تتوالى الأحداث ولا يقع كلُّ منها إلا في أبعدِ الأوقات ملاءمةً لها. ومشهد الفجر بين روميو وجوليت يبعث على القلق الشديد؛ لأن العاشقين ليسا من المتمرسين في علاقاتٍ ما يُسمى «الحبِّ الرفيع» من خلال طقوسٍ نمطية. فالعاشق الممارسُ لذلك النوع من الحب يُواجه إمكانية القتل الحقيقية إذا تجاوزَ موعد رحيله؛ لأن شريكته زوجةٌ زانية. ولكن جوليت وروميو يعرفان أن الموت بعد طلوع الفجر سوف يكون عقابًا لروميو لا بسبب الزنى، بل بسبب الزواج وحَسْب. والتحدّي الدقيق في مسرحية شيكسبير أن كلَّ شيء يُعادي العاشقين: أُسْرَتَاهما والدولة، وموقف اللامبالاة من الطبيعة، وُصُروف الدهر، والاتجاه النكوصي للعاملين الكونيين المتضادين، وهما الحبُّ والشقاق. وحتى لو كان روميو قد تجاوز غضبه، ولو لم يكن مركوشيو والمربية مطبوعين على الشجار ودس أنفيهما في شئون الآخرين؛ فإن العوامل القائمة ضدَّ انتصار الحب تظل أكبرَ مما ينبغي. هذه هي أنشودة الفجر المضمرة التي أصبحت سافرةً في صيحة روميو ضدَّ الأضداد المذكورة «وكلما زاد الضياءُ زادتِ الأحزانُ ظلمة!»

ما الذي كان شيكسبير يُحاول الانتفاعَ به باعتباره كاتبًا مسرحيًا يؤلّف روميو وجوليت؟ لم تكن التراجيديا تأتي بسهولةٍ إلى شيكسبير، ومع ذلك فإن الطابع الغنائي والعبقرية الكوميديّة لا تستطيعان أن توقفا بزوغَ الفجر الذي سوف يصبح ظلمةً مدمّرة. كان في طوق شيكسبير، من خلال تعديلاتٍ قليلة أن يُحول روميو وجوليت إلى مسرحيةٍ بسّامة مشرقة مثل حلم ليلة صيف. فلو هربَ العاشقان الصغيران إلى مانتوا أو بادوا، لما أصبحا فيرونا، أو ضحايا سوء التوقيت، أو ضحايا العاملين

الكونيين المتضادين، اللذين يؤكدان سلطانهما. ولكن هذا التعديل كان يمكن أن يكون غير محتمل لنا ولشيكسبير؛ فالعاطفة المشبوبة المطلقة عند روميو وعند جوليت لا يمكنها الاقتراض بالكوميديا. قد تكتفي الكوميديا بالحياة الجنسية وحسب، ولكن ظل الموت يجعل الحب الجارف رقيقاً للتراجيديا. صحيح أن شيكسبير في روميو وجوليت يتفادى سخريّة تشوسر، ولكنه يستعير من حكاية الفارس الفكرة التشوسرية التي تقول إننا دائماً ما نفي بمواعيد لم نتعهد بها، وهنا نجد الموعد السامي الذي يفي به باريس وروميو في الضريح الذي من المفترض أن يكون ضريح جوليت، وهو الذي سرعان ما يصبح قبرها الفعلي وقبرهما معاً. وأما ما يبقى على خشبة المسرح في ختام هذه المأساة فهو أسى عبثي: القس لورنس التعس، الذي دفعه الخوف إلى التخلي عن جوليت، ومونتاجيو الأرملة الذي يقسم أن يقيم تمثلاً لجوليت من الذهب الخالص، ويقسم كابولييت وزوجته أن يضعا حداً للعداوة التي انتهت بخمسة قتلى وهم مركوشيو، وتيبالت، وباريس، وروميو، وجوليت. وينبغي أن تهبط الستارة الختامية لأيّ إخراج صحيح للمسرحية على هذه المفارقات الختامية، ويجب أن تقدّم باعتبارها مفارقات، لا باعتبارها صوراً للمصالحة. وتعتبر روميو وجوليت، مثل يوليوس قيصر بعدها، ساحة تدريب يُعلّم شيكسبير فيها نفسه عدم الندم ويُعبّد الطريق إلى تراجيدياته الخمس الكبار؛ ابتداءً من هاملت ١٦٠٠-١٦٠١م.

## الفصل التاسع

# يوليوس قيصر

١

قرأت **يوليوس قيصر** مثل كثيرٍ غيري من الأمريكيّين أبناء جيلي، في المدرسة الإعدادية؛ أي عندما كنتُ في الثانية عشرة تقريبًا. كانت أولَ مسرحية قرأتها لشيكسبير، وعلى الرغم من أنني لم ألبث أن قابلتُ مكبث وحدي، وسائر أعمال شيكسبير في العام التالي أو العامَين التاليين، فإنَّ هالة غريبة لا تزال قائمةً كلما عُدتُ إلى **يوليوس قيصر**، وكانت المسرحية المفضّلة للتدريس في المدارس في تلك الأيام؛ بسبب بنائها الشديد الإحكام، وطابعها المباشر ظاهريًا، وبساطتها النسبية. وكلما عدتُ إلى قراءتها وتدريسها، ازدادت في نظري دقّة وغموضًا، لا في الحكمة، بل في الشخصية.

ومن أشدّ الصعوبات تفسيرُ موقف شيكسبير من بروتوس وكاشيوس، بل ومن قيصر نفسه، ولكن ذلك أحدُ جوانب القوة في هذه المسرحية الرائعة. وأقول «قيصر نفسه» مع أنَّ دوره دورٌ ثانوي فيما كان ينبغي أن يُسمى **مأساةً ماركوس بروتوس**. فلقد اضطرَّ شيكسبير، بسبب الدور الحاسم الذي ينهض به قيصرُ في التاريخ، أن يُطلق اسمَه على المسرحية؛ فهو أعلى الرجالِ رتبةً فيها. فمسرحية **هنري الرابع** بجزأَيها تنتمي إلى فولسطاق وهال، ولكنها سُميت باسم الملكِ الحاكم فيها، على نحو ما كان شيكسبير الكاتب المسرحي يفعلُه عمومًا. ولا يظهر قيصر في الواقع إلا في ثلاثة مشاهد، ويتكلم أقلَّ من ١٥٠ سطرًا، وهو يقتل في المشهد الأول من الفصل الثالث؛ أي: في منتصف المسرحية تمامًا. ومع ذلك فهو يسودها كلّها، وفُوق ما يشهد به بروتوس عندما يُبصر كاشيوس المنتحر:

أَوَاهُ يوليوس قيصر! ما زلتَ ذا بأسٍ شديد!  
وما زالتَ روْحُكَ طليقة  
تُوجِّهُ سَيُوفَنَا إِلَى أَحْشَائِنَا

(٩٦-٩٤ / ٣ / ٥)

وكان هازليت يرى أن **يوليوس قيصر** «أقلُّ إثارةً للاهتمام من كورিয়ولانوس»، ويتفق معه كثيرٌ من النقاد المحدثين، لكنني لستُ منهم. فإن مسرحية **كورিয়ولانوس**، على نحوٍ ما بين هازليت أولاً، تُعتبر تأملًا عميقًا في السياسة والسلطة، ولكنَّ بطلها يبهنا بسبب محنته أكثر مما يبهنا بوعيه المحدود. وأما بروتوس فإنه أولُ مفكرٍ عند شيكسبير، وألغاز طبيعته متعددة الوجوه، وكان هازليت رائدًا في القول بأن يوليوس قيصر عند شيكسبير لا يتفق مع «الصورة التي ترسمه في تعليقاته»، وهي ملاحظة كررها جورج برنارد شو بنبرة أفسى:

من المحال على أيِّ ناقد ولو كان ذا فكرٍ قانوني صارم؛ ألا يشعرَ بالنفور القائم على احتقارٍ غاضب حين يُبصر هذه الصورة المسوخة لذلك الرجل العظيم الذي يبدو فيها متفاخرًا أبله، وأما العُصبة المنحطة من المخربين الذين قتلوه فهم يُمتدحون باعتبارهم سياسيين ووطنيين، ولن تجد فيما يقوله يوليوس قيصر عند شيكسبير جملةً واحدة تليق به، ولا أقول تليق بمكانته الرفيعة، بل بأيِّ رئيسٍ عاديٍّ لجمعية من الجمعيات الديمقراطية الفاسدة للأمريكيين الأصليين.

كان شو يُمهّد الطريق لمسرحيته **قيصر وكليوباترا** (١٨٩٨م) التي لم يُكتب لها البقاء قرنًا واحدًا، وامتدَّ عمر **يوليوس قيصر** إلى ما يزيد على أربعة قرون، ومسرحية شيكسبير بها عيوب، ولكن مسرحية شو لا يكاد يكون بها غيرُ العيوب؛ فمصدرُ شيكسبير، وهو ترجمة نورث لتاريخ بلوتارخوس، لا يُصوِّر قيصرَ في حالةٍ أفول، ولكنَّ بصيرة شيكسبير الواثقة رأت أنَّ مسرحيته تحتاج، على وجه الدقة، إلى أفول نجم قيصر؛ أي إلى مزيجٍ مقبول إلى أقصى حدٍّ من لحظات الجلال والضعف.

وعلى الرغم من أن هذه الصورة لقيصر مُقنعة فإنها عسيرة الفهم. ما الذي يَسِّر للمتأمرين قتله إلى هذا الحد؟ إنه يتمتع بسلطةٍ تكاد تكون مُطلقة، فأين جهازه الأمني؟



بل أين حُرَّاسه؟ بل قد يوحى الموقفُ بأن يوليوس قيصر، وَفُق صورته هنا، كان يسعى، على مستوى من المستويات، للشهادة، باعتبارها طريقاً إلى الرُّبوبية، وإلى التدعيم الدائم للإمبراطورية. ولكن هذه المسألة تظلُّ غامضة، مثل مسألة أُولَ نَجْم قيصر. ولكن شيكسبير لا يُولي الصدارةَ في مسرحيته لتاريخ بلوتارخوس، بل يولي الصدارةَ للحبِّ الذي يَتمتَّع به الزعيمُ لا من جانبِ مارك أنطوني والشعب الروماني وَحَسْب، بل من جانب بروتوس نفسه، الذي يُكُنُّ لقيصر حبَّ وَلَدٍ لِوَالِدِهِ، وَيُبادله قيصر ذلك الحبَّ بحبٍّ أَقْوَى. والذي يُقدمه بروتوس إلينا بأسلوبٍ معيَّن، يُقدمه أنطوني بأسلوبٍ آخَر، وَيُقدمه كاشيوس بأسلوبٍ ثالث، وبسلطةٍ سلبية، بمعنى أن عَظْمَة قيصر لا مِراء فيها، مهما يُكُنُّ أَفولُهُ، ومهما يكن ردُّ فعل المرء إِزاء طموحاته الملكية.

إن قيصر أعظمُ شخصية كُتِبَ لشيكسبير أن يُصوِّرَها؛ أي الشخص الذي يَتمتَّع بالأهمية التاريخية التي دامت أَكْثَر من غيرها (ربما باستثناء أوكتافيوس، هنا وفي أنطونيو وكليوباترا). ولكن أوكتافيوس لم يُصبح بعد أوغسطس قيصر، ويتجنَّب شيكسبير إضفاء العَظْمَة عليه، في المسرحيتين، بل ويرسم له صورةً منفردةً إلى حدِّ ما؛ فهو يُمثِّل السياسيَّ البالغ النجاح. وأما يوليوس قيصر عند شيكسبير فقد يُبدى البلاءة أحياناً أو حتى السخف، ولكنه شخصيَّة تحظى بالقبول والحبِّ الشديد؛ فهو ذو خير، لكنه خطر. وهو بطبيعة مشغولٌ بذاته، وذو وعيٍ دائمٍ بأنه قيصر، وربما كان يشعر بتأليهه مُقدِّماً. وعلى الرغم من أنه قد يُصاب بالعمى الشديد أحياناً، فإنَّ تقديره لكاشيوس يدلُّ على أنه أَفضَلُ محلل لشخصية إنسانٍ آخر في كل ما كتبه شيكسبير:

**قيصر: أنطونيو!**

**أنطونيو: لَبَّيْكَ قيصر!**

**قيصر:**

أريدُ في حاشيتي رجالاً سِماناً،

مُسَبَّلَةً شُعُورُهُمْ، يَنَامُونَ اللَّيْل!

أما كاشيوس فهو نَحِيلٌ يَنطُقُ الجوعُ في وَجْهِهِ،

وَيُفَكِّرُ أَكْثَرَ ممَّا يَنبغي — وهؤلاء الرجالُ مَصْدَرُ خَطَر!

## أنطونيو:

لا تَحْشَ منه بأَسَا يا قيصر! فليس بِخَطَرٍ على الإطلاق،  
بل هو من أَشرافِ الرُّومانِ وهو رقيقُ الحاشية!

## قيصر:

ليته كان أَقلَّ نحولاً! ولكنني لا أخشاه!  
لكنْ لو كان لِمَنْ يحملُ اسمي أن يخافَ،  
لتحاشيتُ كاشيوس ... ذلك الهزيلُ النَّحيلُ!  
إنه كثيرُ القراءةِ، دقيقُ الملاحظةِ،  
يَنفُذُ ببصيرته إلى الدَّوافِعِ الحقيقيَّةِ لِمَا يفعله النَّاسُ!  
وهو يَنفِرُ من اللُّهو واللَّعبِ — على عكسِكَ يا أنطونيو —  
وهو لا يَسْتَمِعُ إلى الموسيقى! ونادراً ما يبتسم  
فإذا ابتسم يَدَّتْ بسمته كأنما كانت ساخرةً من ذاته،  
أو كأنما يعتب على نَفْسِهِ التي اهْتَزَّتْ فابتسمت!  
إن أمثاله من الرِّجالِ يَفْزَعُونَ إن رَأَوْا  
مَنْ هُوَ أعظمُ منهم؛ ولذلك فهم مَصْدَرُ خطرٍ داهم!  
إني أَحَدُنْكَ عن مَصْدَرِ الخوفِ لا عَمَّا أخاف منه؛  
فأنا دائماً قيصر. انتقلْ إلى يميني حتى أسمعَكَ؛  
فأذني اليسرى صمَّاء، وقل لي حقاً رأيكَ فيه.

(٢١١-١٨٨ / ٢ / ١)

إن قيصر دقيقٌ وأنطونيو غيرٌ دقيق، ومن المستبعد أن يجد شيكسبير أسلوباً أفضل  
لإثبات حِدَّةِ النظرة السيكولوجية التي مكَّنت قيصرَ من أن يُصبح سياسياً عظيماً كما  
كان قائداً عسكرياً عظيماً، ومع ذلك فالحديث نفسه يشير إلى علةٍ من العلل المتعددة  
التي بدأت تتكالب عليه، وهي الصَّمَمُ، إلى جانب ازدياد ميل قيصر إلى الإشارة إلى ذاته  
بضمير الغائب «فأنا دائماً قيصر» أمَّا كاشيوس، فهو مثل كثيرٍ من الأبيقوريين الرومان،  
بيوريتانيّ النزعة ويُجسد روح الاستياء، ويُشقيه أن يتأمل أيةَ عظمَةٍ تتجاوزهُ. وأما

بروتوس فهو رواقى؛ إذ إنه لا يحسد ما ينعم به قيصر من بهاءٍ ولكنه يخشى إمكان قيام سلطةٍ غير محدودة، حتى ولو كانت في يدي قيصر العقلاني الذي يُقدر المسؤولية. والحديث المنفرد الذي يُعبر فيه عن ذلك الخوف أفضلُ شيءٍ من نوعه كتبه شيكسبير حتى هذه اللحظة، ويتَّسم بالدقة الرائعة، خصوصاً الجملة التي كتبها بالفنط الثقيل:

### بروتس:

لا بدَّ من مَوْتِه إذن! أمَّا من ناحيتي  
فليس في نفسي ما يدْفَعُنِي إلى النِّيلِ منه  
إلا المصلحة العامة. إنه يريد أن يُتَوَجَّحَ مَلَكًا!  
والسؤالُ هُوَ كَمْ سَيُغَيِّرُ ذلك من طبيعَتِه؟  
إن ضوءَ النَّهَارِ هو الذي يُخْرِجُ الأفعى من جُحرِها؛  
مِمَّا يستوجبُ الحَذَرَ عندَ المَسِيرِ! نَتَوَجَّهْ؟  
لا بأس! ولكننا بذلك نُكْسِبُه شوكةً يلسعُ بها،  
ويُحْدِثُ الضَّرَرَ حسبما يَشَاءُ!  
أفَّةُ العَظْمَةِ أَنَّهَا تَنْزِعُ الرَّحْمَةَ من قلبِ السُّلْطَانِ!  
والْحَقُّ أن قيصرَ لم يَسْمَحْ لأهوائِه أن تَتَحَكَّمَ في عقله!  
ولكنَّ التَّجَرِبَةَ تُثَبِّتُ لَنَا أَنَّ التَّظَاهَرَ بالتواضُعِ هو السُّلْمُ  
الذي يَرْتَقِيهِ الشَّابُّ الطموحُ للوصولِ إلى غايَتِه!  
إنه يُقْبَلُ عليه فيصعدُ حتى يَصِلَ  
إلى أعلى درجَةٍ ثُمَّ يُدِيرُ للسُّلْمِ ظَهْرَه،  
وَتَتَعَلَّقُ عيناهُ بالسَّحَابِ، مُزْدَرِيًا الدرجاتِ الدُّنْيَا  
التي صَعَدَ عليها! وقد يفعلُ قيصرُ ذلك!  
وينبغي أن نَتَحَاشَاهُ قبلَ وَقُوعِه!  
ولمَّا كان حَنَقْنَا عليه لا يقومُ على ذريعةٍ مقبولةٍ الآن؛  
لأنه لم يَنْبَدَلْ بعد، فينبغي أن تُصَاعَ الحُجَّةُ  
على النَّحْوِ التَّالِي: إن سُلْطَانَه الحاليَّ إذا زاد،  
انتهى به إلى سُلُوكِ هذا المَسَلَكِ؛  
ومن ثَمَّ فهو يُشْبِهُ بيضةً ثعبانٍ،

إذا أفرختَ حَرَجَ منها ثعبانٌ من طبيعته أن يلدغ!  
ومن ثمَّ لا بد من قتله قبل أن يخرج من البيضة!

(٢/١/١٠-٣٤)

لا يتَّفَق القولُ المبنيُّ على الحَدُس: «وقد يفعل قيصر ذلك!» مع الكلمات التالية: «ينبغي أن نتحاشاه قبل وقوعه». ولكنَّ الصادم لنا بصفة خاصة أن يُمارس بروتوس خداعَ النفس السافرَ قائلاً: «ولما كان حنقنا عليه لا يقوم على ذريعة مقبولة الآن/فينبغي أن تُصاغ الحجة على النحو التالي.» معنى هذا الكلام أنه لا توجد شكوى مقبولة الآن من قيصر، و«صوغ الحجة» معناه ابتداءُ حجةٍ لا أساس لها، ناجمة عن القلق الذي يُساورك، ثم الاعتقاد بأنها مقبولة. أي إنَّ قيصر، على عكس ما تُثبته حياته العملية كلها، سوف يصبح طاغيةً ظالماً وغير عقلاني؛ لأن بروتوس يعتقد ذلك وحسب.

لماذا يصوغ بروتوس واعياً تلك الخرافة؟ إذا نحنا حفزَ كاشيوس له، وجدنا أن بروتوس، على ما يظهر، يحتاجُ إلى القيام بدورِ تزعمٍ مؤامرةٍ لاغتيال قيصر. وللمرء أن يعتبر كتاب فرويد الطوطم والتابو، إعادة كتابةٍ لمسرحية يوليوس قيصر. فالطوطم هنا هو الأب الذي لا بد من قتله، وأن يُقسَّم جثمانه وتلتهمه حشودُ أبنائه. وعلى الرغم من أن أوكتافيوس كان ابنَ قيصر المتبنَّى ووريثه، فالروايات التاريخية تقول إن بروتوس كان «ابناً طبيعياً» [أي ابنَ سفاح] لقيصر، وقد أشار الكثير من النقاد إلى أوجه التشابه التي يُصوِّرها شيكسبير بين الرجلين. وأنا أرفض قطعاً ما يقوله فرويد عن التماهي بين هاملت وأوديب، وأقول بل إن بروتوس، ومكبث من بعده، هما اللذان يتجلَّى في موقفهما عناصرُ الجمع بين عاطفتين متناقضتين تجاه الحاكمين اللذين يُمثلان الأبوين لهما.

والوطنية عند بروتوس تُعتبر في ذاتها عيباً من نوع ما؛ إذ إنه يُبالغ في التماهي الذاتيِّ مع روما؛ فشأنه شأنُ قيصر. ومن الغريب أن بروتوس، أثناء انتظاره للزيارة الليلية من جانب كاشيوس والمتآمرين الآخرين، يُصبح فجأةً نبوءةً لمكبث، وذلك في حديثٍ منفرد آخر ينتمي في الفصل الأول، فيما يبدو، إلى مكبث:

ما بين النزوع للفعل الرهيب وارتكابه،  
تَمُرُّ الأيامُ كأنَّها كابوسٌ خفيفٌ أو حلمٌ مُفزعٌ،  
تَنَحَرِّطُ فيه الروحُ في نقاشٍ حادٍّ مع أعضاء الجسد،

وتبدو فيه دولة الإنسان كأنها مملكة صغيرة،  
تُعاني من ثورة داخلية.

(٦٩-٦٣/١/٢)

ويستبق بروتوس، لعدة لحظات، مُخيلة مكبث التي ترسم له المستقبل، عندما يتحدث مكبث عن «دولة الإنسان» في الفصل الأول، المشهد الثالث، قائلاً: «فذاك خاطرٌ — وقتله للآن لا يعدو الخيال -/يزعزع استواء دولة الإنسان في وحدتها» (١٣٩-١٤٠). ولا يتمتع مكبث بالطاقات العقلانية التي يتمتع بها بروتوس، ولا يتمتع بروتوس بنطاق المخيلة الذي يتمتع به قاتل الملك الاسكتلندي، ولكنهما يكادان ينصهران معاً. أما الاختلاف فهو أن «دولة الإنسان» عند بروتوس تتسم بالوحشة وعدم تلقّي المساعدة أكثر من «دولة الإنسان» عند مكبث، بمعنى أن مكبث «فاعل» يُنفذ إرادة قوى سماوية تتجاوز قوى الربة هيكات والساحرات. وأما بروتوس المفكر الأبيقوري، فهو لا يتأثر بقوى خارقة، ولكن بموقفه المتضاد في ذاته، والذي نجح في تفاديه. فإن حبه لقيصر يتضمن عنصراً سلبياً أشد قمامة وظلمة من استياء كاشيوس من قيصر، بمعنى أن بروتوس يُخفي موقفه المتضاد في ذاته إزاء قيصر؛ باختيار الإيمان بخرافة، وهي فكرة غير محتملة الوقوع تقول إن قيصر عندما يضع تاج الملك على رأسه سوف يصبح صورة أخرى للطاغية تاركوين. ولكن هذه الخرافة ليست نوع الوجود الذي نسمع عنه من قيصر في حديثه الأخير، عندما يرفض التماسات المتأمرين المنافقين بالسماح لشخص أن يعود من المنفى:

**قيصر:**

لو أنني مثلكم لتأثرت بكلامكم،  
لو كنت أتوسل إلى الناس أن يغيروا آراءهم،  
لنَجَحَ توسلُكم في تغيير رأيي ...  
ولكني ثابت كالنجم القطبي،  
لا يُضارعه نجم في السماء  
في رُسوخه وثبات موقعه.  
إنَّ السَّمَوَاتِ مُرْصَعَةٌ بما لا يُحصى من النُّجُومِ المتلألئة،

كُلُّهَا مِنَ النَّارِ، وَكُلُّهَا يَسْطَعُ،  
ولكنَّ نَجْمًا واحدًا بينها لا يَغَيِّرُ مكانَهُ ...  
وهكذا شأنُ الأرض ... إنها حافلةٌ بالرجالِ،  
والرجالُ من لحمٍ ودمٍ، ولهم عقولُ!  
لكنني لا أعرفُ منهم إلا واحدًا  
لا يَتَزَحَّزُحُ عن مَوقِعِهِ ولا تَنفُذُ إليه السَّهامُ،  
ولا يَهْزُهُ ما يَهْزُ النَّاسُ — وهو أنا.  
فَلأُثَبِّتَ لَكُم ذلكَ ولو في هذا الحادثِ الصَّغيرِ؛  
فلقد قرَّ رأيي على نفي سَمِّهِ،  
وما زال رأيي أنَّ يَظَلَّ في مَنفاهِ.

(٧٣-٥٨ / ١ / ٣)

بعض النقاد يُفسرون هذا الحديث باعتباره عبثيًا أو دليلَ عَجرفةٍ، لكنه ذهبُ إبريز،  
قد يرى قيصرُ في ذاته مثلاً أعلى، ولكن وصفه دقيق. فهو النجم القطبيُّ لعالمه، ويعتمد  
حُكمه، من زاويةٍ معينة، على الاتساق. أي إنَّ جوهر هذا الحديث يكمنُ في إعلائه للمراتبيةِ  
الطبيعية، التي أصبحت سياسية. فلا يوجد «متفوقٌ طبيعي» على قيصر، ورُتبته الأصيلة  
قد مدَّت نفسها في اتجاه الدكتاتورية. وقد يقول المتشككون إن الجانب السياسي هنا  
يتنكَّر في صورة «الوضع الطبيعي»، ولكن اليسر الطبيعي يُمثلُ موهبةً قيصر العُظمى  
التي يحسده كاشيوس عليها حسداً شديداً. وهكذا فإن يوليوس قيصر، لا بروتوس ولا  
كاشيوس، هو الفنَّان الذي يتمتَّع بالحرية في ذاته؛ في حياته وفي مماته. والانطباعُ الكامن  
عند الجمهور الذي يقول إن قيصر هو الكاتب المسرحيُّ يوحى إلينا بفكرةٍ مثيرة؛ أي  
إنَّ موته تضحيةٌ طوعيةٌ في سبيل المثل الأعلى الإمبراطوري. وأنا أصفُ هذه الفكرة بأنها  
مثيرةٌ لأنها تخفض من شأن بروتوس، ما دامت قصته على ضوء ذلك لم تُعدْ مأساة.  
وأحياناً ما يخطر لي أن شيكسبير نفسه — المتخصص في الملوك والشيوخ والأشباح  
— كان يؤدِّي دور يوليوس قيصر على المسرح. فإن قيصر يريد التاج ويريد (طبقاً لما  
يقوله بلوتارخوس) أن يقوم بفتوحاتٍ جديدة في بارثيا، وشيكسبير يوشكُ أن يكتب  
مأسيةَ الكبرى: هاملت وعطيل والملك لير ومكبث وأنطونيوكليوباترا. والانفصال  
الهادئ لموقف الكاتب المسرحيِّ في يوليوس قيصر يُتيح له استجماعَ قواه في الباطن،

وربما كان ذلك مماثلاً لقيام قيصر باستجماع قُواه الباطنة من أجل الفتوح. إن المذهب القيصري والتراجيديا، أولى الأعمال الصادقة من هذا النوع منذ أثينا القديمة، سوف ينتصران معاً. وليس قيصر الضحية الحقيقية في المسرحية، بل إن بروتوس وكاشيوس هما الضحيتان الحقيقيتان، وعلى غرار ذلك نقول إن المنتصرين ليسوا مارك أنطونيو وأوكتافيوس، فهذان يتدربان هنا استعداداً لصراعهما الكوني في أنطونيو وكليوباترا. والواقع أن الفائزين هما قيصر وشيكسبير، ومن اللائق أن تُصور أشهر سطور في هذه التراجيديا قيصر بأروع كلماته:

### قيصر:

يموتُ الجبناءُ ألفَ مرةٍ قبلَ موتهم،  
أما الشُّجعانُ فلا يذوقونَ طعمَ الموتِ إلا مرةً واحدةً،  
ما أغربَ أن يخافَ الناسُ الموتَ!  
إنه النهايةُ المحتومةُ ولا مهربَ من وقوعه!

(٣٧-٣٢ / ٢ / ٢)

ولكنَّ هذا يختلف عن قول هاملت «الاستعداد كلُّ شيء»؛ إذ إن هاملت يعني شيئاً أكثرَ فعالية؛ أي رغبة الروح على الرغم من ضعف الجسد. وعندما يُراهن قيصر على الخلود يعود إلى صورة بلاغية لا تليق برُفَعته، وهي صورةٌ كان يمكن لهاملت أن ينتقدَها:

### قيصر:

قد فَعَلَتِ الآلهةُ ذلكَ حتى نَشْعُرَ بعَارِ الجُبْنِ!  
والعبرةُ من هذا هو أن قيصرَ سيكونُ مثلَ القربانِ،  
لا قلبَ له ... إنَّ هو قَبِعَ في منزله اليومَ خوفاً وهلعاً!  
لا ... لن يقبَعِ قيصرُ في المنزل ... فالخطرُ يعلمُ حقَّ العلمِ  
أن قيصرَ أشدُّ منه خطراً! أَسَدَانِ وُلِدَا في يومٍ واحدٍ!  
لكنِّي أكبرُ منه وأشدُّ هَوَلاً ... وسوف يخرجُ قيصر!

(٤٨-٤١ / ٢ / ٢)

وهذه الطَّنطنة التي سَخِر منها بن جونسون تؤدِّي غرضًا مهمًّا، ألا وهو الحِيلولة دون أن يقترب قيصر من قلب الجمهور اقتربًا يؤدِّي إلى إبعاد بروتوس وتخريبه بصورة كاملة. فإن بروتوس عند شيكسبير يصعب تحديد صفاته. فمن الخطأ، بوضوح، أن نُسميه بطلًا شَريرًا، فلا شيء فيه من شخصيات مارلو. ومع ذلك فهو يبدو «قديم الطراز»، مثل قيصر، وعلى عكس مارك أنطونيو وأوكتافيوس. وقد يكون من المحال القول بأنه بطلٌ تراجيدي رواقِي، ولم يكن **تايتوس أندرونيكوس** مثل ذلك الشخص، كما رأينا وعلى عكس ما يقوله الكثير من النقاد. وقد يُحاول بروتوس تغليب العقل على العاطفة، ولكنه من الزاوية البرجماتية يَطعن قيصرَ (وتقول بعض الروايات إنه طعنه في أعضائه التناسلية) ثم يُعاني صيحات الغوغاء الأولى «فليُصبح قيصر!» بعد استماعهم إلى حُطْبته العجيبة التي يشرح فيها قتل يوليوس قيصر، الصديق العزيز إن لم يكن الوالد الخفي، ولكنَّ إعزازه يقلُّ عن إعزاز بروتوس لروما.

إن بروتوس لغزٌ محير إلى الحدِّ الذي يجعله شخصيةً شائقة رائعة في نظر شيكسبير ونظرنا، من يقلُّ إنه تخطيطٌ أوَّلِي لهاملت يدمِّر بروتوس المسكين، فليست لديه ذرَّة من اللامحية، أو اللامبالاة، أو سِحْرِ الشخصية [الكاريزما]، وإن كان كلُّ واحد في المسرحية، بوضوح، يعتبره صاحبَ الكاريزما الرُّومانية، بعد قيصر. إن مارك أنطونيو يتمتَّع بحماسٍ أكبر كثيرًا، وكاشيوس يتفوق عليه في حدة الطبع، فمن يكون، وما يكون بروتوس؟ إن أجاب بنفسه عن هذا السؤال قال إن بروتوس هو روما؛ أي «روما بروتوس»، وهي عبارةٌ تقول لنا ما يتجاوز كثيرًا ما نطلب، وأقلَّ كثيرًا مما نطلبه في الوقت نفسه. «فالشرف» الروماني مُجسَّد في بروتوس، أليس حاضرًا بقدر هائل في يوليوس قيصر؟ إن قيصر سياسي، وبروتوس يُصبح زعيمًا لمؤامرة، وهي صورةٌ متطرفة من السياسة، ومع ذلك فإن بروتوس لا طاقة له على التغيُّر. وعمَّاه الغريب يُسيطر عليه حتى النهاية:

أبناء وطني! لشد ما يُسعد قلبي،  
أنني ما عرفتُ رجلًا طول حياتي إلا أخلصَ الوُدَّ لي.



هذه الكلمات القليلة بالغَةُ الإثارة، لكنها قد تدفعُ الجمهورَ إلى أن يسأل: هل كنتَ مخلصًا ليوليوس قيصر؟ الواضح أن بروتوس يُعاني من قلقٍ أكبر مما يعترف به، وكلماته أثناء احتضاره تقول:

قيصر! فلتهدأ روحُك الآن.  
ما أقدمتُ على قتلك بمثل هذه النوايا الطيبة.

(٥٢-٥١ / ٥ / ٥)

وعندما يموت كاشيوس، فإننا لا نلمح الروح نفسها، لكننا نجد إعلانًا مُوازياً:

أواه يا قيصر! لقد تأرت الآن!  
أقول بل بالسيف نفسه الذي قتلك.

(٤٦-٤٥ / ٣ / ٥)

ويُقَدِّم شبح قيصر نفسه إلى بروتوس، بعبارة رائعة تقول «روحك الشريرة يا بروتوس» والواقع أن قيصر وبروتوس يشتركان في روحٍ واحدة. وربما لم ينظر شيكسبير في روح الشرِّ القيصري، لكنه ترك تلك المسألة غامضة. فإن بروتوس يقول بأسلوب استنهاضِ الهمم: «إننا نقف جميعاً ضدَّ روح قيصر»، موجِّهاً ألفاظه إلى مرءوسيه من المتأمرين في الفصل الثاني، فهل يفعلون ذلك؟ وهل يستطيعون ذلك؟ إن موقف شيكسبير السياسي، مثل موقفه من الدين سيظلُّ إلى الأبد مجهولاً. وأتصور أنه لم يكن لديه موقفٌ محدد من السياسة أو الدين، بل رؤية وحسب للإنسان، أو لما يُشكل المزيد من الصفات الإنسانية. ويوليوس قيصر الذي يُصوِّره شيكسبير إنساناً حقَّ بمعنى الكلمة، وحسبما يترأى له، أكبرُ من إنسان، أو ربُّ من البشر. وكانت عبقريته — في التاريخ، وعند بلوتارخوس، وعند شيكسبير — تتمثَّل في إدماج روما في ذاته. ويحاول بروتوس عبثاً أن يمزج نفسه بروما، لكنه يظلُّ بالضرورة بروتوس؛ إذ إن قيصر قد اغتصب روما إلى الأبد. وأظن أن جانباً من مفارقة شيكسبير، في المسرحية، تكمن في إيحائه بأنه لا يستطيع أيُّ روماني، مهما تصدق نواياه، أن يُناهض روح قيصر، مثلما لم يستطع أيُّ إنجليزي أن يناهض روح الملكة إليزابيث. كانت روما قد طابت لقيصر، مثلما طابت إنجلترا، ومن بعدها اسكتلندا للحكم المطلق لأسرة تيودور-ستيوارت. ولهارولد جودارد

عباراتٌ ساحرةٌ يجعل فيها فولسطاق وروزاليند وهاملت نوابًا لشيكسبير في وصفِ قيصر؛ فأما فولسطاق فيُشير إلى «صاحبنا ذي الأنف المعقوف من روما»، وروزاليند تتكلم عن «المزهو المتباهي»؛ أي المتفاخر الذي يقول «جئتُ ورأيتُ فانتصرت»، وهاملت في مشهدِ المقبرة يؤلف الأبيات التالية:

قَيْصَرُ الْجَبَّارِ مَاتَ ... أَصْبَحَ الْيَوْمَ تُرَابًا،  
قَدْ يَسُدُّ ثُغْرَةً ... قَدْ تَقِيَ لَذَعُ الْهَوَاءِ،  
ذَلِكَ الطَّيْنُ الَّذِي ... مَلَأَ الدُّنْيَا ارْتِعَابًا،  
رَمَمَ الْحَائِطَ حَتَّى ... يَنْتَفِي بِرْدُ الشِّتَاءِ.

إذا كان شيكسبير قد تماهى مع أية شخصياتٍ لديه فالمحتمل أنه تماهى مع هذه الشخصيات الثلاث، ولكن ذلك لا يُقربنا من قيصر ولا من بروتوس. ومع ذلك فأنا لا أثق فيما يقوله النقاد عن المبادئ السياسية لشيكسبير — ولا أحد يظهر من يوليوس قيصر بحيث يدفعنا إلى الإعجاب الشديد به! فإن قيصر يوشك أن ينهار، وبروتوس يُعاني من تشويشٍ خطر، ولا يستطيع المرءُ المفاضلة بين كاشيوس من ناحية، وبين مارك أنطوني وأوكتافيوس من ناحيةٍ أخرى؛ فالجميع سياسيونٌ مُنحطون. والمفترض أن بروتوس وكاشيوس يرمزان للجمهورية الرومانية، ولكن خُططهما الفعلية تصلُ إلى ذروتها، فيما يبدو، في قتل قيصر، وأما هتافاتهم التالية «السلام! الحرية! الخلاص!» فساخرةٌ مضحكة. وأما بروتوس، أنبلُ رومانيٍّ بينهم، فقد شاع عواره البلاغي في خطبته الجنائزية، خصوصًا عندما يقول للجمهور «لما كان قيصر يُحِبُّني فأنا أبكيه» بدلًا من «لما كنتُ أحبُّ قيصر». وخطبة مارك أنطونيو الرائعة قد تكون أشهرَ مشهدٍ في شيكسبير، ومع ذلك فإنها تخطو نصفَ خطوةٍ وحسب في الطريق إلى ياجو. لا أستطيع أن أخرج من أذني رنين أروع تعبير ختامي بليغ على لسان أنطونيو:

مَا أَبْشَعَ السَّقُوطُ آنَذَاكَ يَا بَنِي الْوَطَنِ!  
فَعِنْدَهَا سَقَطَتْ مِثْلَكُمْ وَكُنَّا سَقَطْنَا جَمْعًا.

هذا أعظمُ نصرَ ظفَرَ به قيصرُ؛ أي نشر أسطورته بفضل فصاحة أنطونيو الخطِرة. فبعد أن مات، إذا بقيصر يلتهمُ روما كُلَّها. وبحلول نهاية المسرحية نجدُ أن بروتوس بدوافع «نبيلة» وإن تكن مُتضادَّة، قد قَتَلَ قيصر، وأن أنطونيو يدفعه طلبُ الثَّار والظفر بالسلطة، إلى خلقِ غَضَبٍ حَنِقٍ تُشَبِّه غَضَبَ ياجو؛ إذ يقول: «أواه يا رب الخراب قد صحوَّتْ فانطلقت/ ولا أبالي أيَّ دربٍ تسلك!»

كان شيكسبير دائماً على حذرٍ من سُلطة الدولة التي اغتالت مارلو وعذَّبَت كيد حتى مات في رِيعانهِ مثل مارلو؛ ولذلك يُقدِّم لنا فكاهةً جميلة حين تنقُصُ الدَّهْماء الغاضبةُ على الشاعر المسكين سنًا، ويجزونه لأن اسمه يتفق مع اسم أحد المتآمرين، وتَصيحُ الغوغاء «مَرْقوه لِشعرهِ السخيف! مَرْقوه لِشعرهِ السخيف!» بحيث يُكاد سنًا الشاعرُ مصيرَ مارلو وكيد نفسه. لم يكن شيكسبير، على الرغم من عدم اشتغاله بالسياسة، يريد أن يُمزقه الطَّعامُ إِرْبًا بسبب شعرهِ الجيِّد، أو حتى بسبب أشعارهِ الرائعة. فمسرحية يوليوس قيصر كانت ولا تزال مسرحيةً متعمَّدةً الغموض.

## ٢

مأساة يوليوس قيصر مسرحية ذات حبكة جميلة، وذاتُ أشعار باهرة، لكنها تبدو باردةً للكثير من خير النقاد؛ إذ يُبدي أعظمُ النقاد طُرًّا، الدكتور صمويل جونسون، ملاحظةً حَسيِّفةً تقول إن شيكسبير أخضع نفسه لموضوعه:

في هذه المأساة فقراتٌ كثيرةٌ جديرةٌ بالتقريظ، ويحتفل الناس في كل مكان بالشِّقَاق والمصالحة بين بروتوس وكاشيوس، لكنني لم أشعر قطُّ بالإثارة الشديدة أثناء قراءتها، وأعتقد أنها إلى حدٍّ ما باردةٌ وغير مؤثرة إذا قورنت ببعض مسرحيات شيكسبير الأخرى؛ فإن استمساكه بالقصة الحقيقية والأخلاق الرومانية، فيما يبدو، قد عاق الانطلاقَ الطبيعي لعبقريته.

وكان جونسون محقًّا إلى حدٍّ بعيد؛ إذ إنَّ شيئًا ما كان يكبح جماح شيكسبير، وإن كنتُ لا أعتقد أنه كان كتاب بلوتارخوس الذي ترجمه نورث، أو المذهب الرُّواقي الروماني، بل لا بد أن نسعى إليه في غير هذين العاملين، وربما يكون ذلك في المناظرة الدائرة حول جواز قتل الطُّغاة، على نحو ما يقول به روبرت ميولا. فعندما شرع

شيكسبير في كتابة المسرحية كان البابوات قد أعلنوا حرمان الملكة إليزابيث من الرحمة وكان الكاثوليك يُدبرون مؤامرةً لاغتيالها. وقُصارى ما يوصَف به يوليوس قيصر أنه كان طاغيةً حميداً، وخصوصاً بالقياس إلى حُكم الإرهاب الذي مارسه أنطونيو وأوكتافوس لاحقاً باعتباره سياسةً معتمدةً. وربما يكون شيكسبير يضعُ حدوداً دقيقة رقيقة للحكم على الطغيان؛ إذ مَنْ ذا الذي يستطيع البتَّ فيما إذا كان أحدُ الملوك طاغيةً أم لا؟ فالناسُ غوغاء، والطرفان في الحرب الأهلية التي اندلعت بعد موت قيصر، أسوأُ فيما يبدو من قيصر، وهو ما يوحي بمناصرةٍ برجماتيةٍ للملكة إليزابيث. لكنني غيرُ واثق من أن المناظرة حول قتل الطغاة كانت العاملُ الأول الذي كبَّح انطلاق شيكسبير في هذه المسرحية، على الرغم من حذرهِ من السلطة المفزعة للدولة.

وأظن أن مسرحية **يوليوس قيصر** بها فجوةٌ عجيبة؛ إذ إننا نحتاج إلى أن نعرفَ المزيد عن العلاقة بين قيصر وبروتوس، وأن نتجاوز ما يسمح لنا شيكسبير بمعرفته. فإن قيصر يقتل الموت عندما يوجَّه بروتوس — بروتوس الذي ينتمي إليه — الطعنة النهائية، قائلاً: «اسقط إذن يا قيصر!» ويكرر بلوتارخوس ذكر الشائعات التي نشرها سيوتونيوس والتي تقول إن بروتوس كان ابناً طبيعياً لقيصر [أي ابنُ سفاح]. ونحن ندهش من أن شيكسبير لم ينتفع بهذه الإمكانية الدرامية الكبرى، وعلينا قطعاً أن نسأل: لِمَ لا؟ لقد ابتعد شيكسبير عن الإشارة إلى العلاقة بين الأب والابن (والتي يعرفها كلُّ فرد قرأ بلوتارخوس مثله من أفراد الجمهور) إلى الحد الذي جعله يرفض السماح لقيصر وبروتوس بأيِّ تلاقٍ مهمٍّ حتى نراهما معاً في مشهد القتل. أما لقاءهما الوحيد قبل ذلك، فنرى فيه حواراً عادياً إلى درجةٍ عجيبة، حيث يسأل قيصر عن الساعة، ويردُّ بروتوس قائلاً إنها الثامنة صباحاً، ومن ثم يقول قيصر: «أشكر لكم عناءكم ومجاملتكم!» وأما حوارهما التالي فهو آخر الحوارات؛ إذ يركع بروتوس ويُقبل يد قيصر («لا تملقاً» كما يؤكِّد ببلاهة) بل باعتبارها جانباً من التماسِ خادع للسماح بعودة بوبليوس سمبر من المنفى. ويشعر قيصر بصدمةٍ تجعله يصيح غاضباً «ماذا تقول يا بروتوس؟» ثم يشير فيما بعدُ إلى أنه لا يخضع حتى لبروتوس هاتفاً: «ألم يركع بروتوس عبثاً؟» ومن ثم فإن العلاقة بين قيصر وبروتوس لا يُكتب لها الانطلاق عند شيكسبير؛ فالمؤلف يتجنبها كأنما كانت ستؤدِّي، بلا داعٍ، إلى تعقيد مأساة قيصر ومأساة بروتوس.

وربما يكون هذا، للأسف، من أخطاء شيكسبير النادرة؛ إذ إن الجمهور إذا تأملَ الموقف فسوف يُدرك غياب شيء كان لا بد أن يتصدَّر المسرحية، مثلما أظنُّ أن الدكتور

جونسون أدركه. والواقع أن بروتوس في حديثه المنفرد في بستانه، وفي أحاديث أخرى، يَشِي بموقف يتضمَّن تضادًا تجاه قيصر، وهو الذي لا يشير إليه شيكسبير إشارة مُضمرة في أي موقع في المسرحية. فلو كان الكاتب المسرحي يخشى إضافة جريمة قتل الأب إلى جريمة قتل الملك، لكان عليه أن يُقدم وصفًا بديلًا للعلاقة الخاصة بين قيصر وبروتوس، لكنه لا يُقدم أيَّ شيء على الإطلاق. ويقول أنطونيو في خطبته الجنائزية إن بروتوس كان «ملاكًا في عين قيصر» (أي: حبيبه وربما أيضًا روحه)، ويُضيف إن الشعب يعرف ذلك، ولكنه لا يُقدم أسبابًا للحبِّ الشديد الذي كان يُكنُّه قيصر لبروتوس. كان من المفترض، بوضوح أن يعرف الغوغاء، مثل الجمهور ذلك، فكأنما قام إدموند بنفسه في الملك لير باقتلاع عيني جلوستر.

ربما أدى هذا التجاهل إلى إحساس شيكسبير بالإحباط بسبب ما نشعر به من حيرةٍ إزاء ذلك، وأتساءل إذا لم يكن تجاهل العلاقة المعقدة بين قيصر وبروتوس عاملًا مساعدًا في خلق الطابع المحيِّر للمسرحية. والأوضاع الراهنة توحى بأن العلاقة الخاصة بين قيصر وبين بروتوس تجعلنا نتصوَّر أن بروتوس لا أوكتافيوس هو الوريث الحقيقي لقيصر. لا شك أن بروتوس يُعلي كثيرًا من مكانة ذاته، وأن لديه إحساسًا بما كتبه القدر، وهو إحساس يتجاوزُ انحداره الرسمي من بروتوس الكبير الذي طرد عصابة تاركوين. فلو أنه يعرف أنه في الواقع ليس بروتوس بل قيصر، لأحسَّ بفخر مزدوج وبتضادٍّ مضاعفٍ في موقعه. وعلى الرغم من أن بروتوس يقول بعد القتل إن «دَيْنَ الطموح» قد سُدد، فإنه فيما يبدو يتحدث عن دَيْن آخر. وشيكسبير لا يستبعد أيًا من هذه الاحتمالات ولا يُدرج أيَّها في الحدث. ولكن علاقة الأب بالابن يُمكنها أن تلقِي الضوء على جوانب الغموض في بروتوس، كما لا يمكن لغيرها إزالة ذلك الغموض. وأعود إلى سؤالِي: لماذا اختار شيكسبير عدم إدماج هذه العلاقة في المسرحية؟

إن مثل هذه العلاقة كان يُمكنها، على الأقل، أن تمنح بروتوس دافعًا شخصيًا بالغَ القوة يسمح باستجابته لغواية الانضمام إلى مؤامرة كاشيوس، وربما يكون دافعًا لنشأة ظنون لا نهاية لها، فالوطنية هي القضية المهيمنة عند بروتوس؛ إذ يرى أنَّ مهمته إنقاذ روما العريقة النبيلة من القيصرية. ويرفض شيكسبير إيلاء الصدارة لسبب وصف بروتوس بأنه «ملاك في عيني قيصر»، على الرغم من أن «التصدير» المذكور كان، على نحو ما سوف أحاول تبَيَّانه فيما بعد، من أعظم الوسائل الأصلية التي استحدثها شيكسبير، ويعتبر أشدَّ العناصر التي تتعرض للحذف في فن شيكسبير. وهكذا فإن

رفض شيكسبير تصدير [أي: إيلاء الصدارة] لسبب وصف بروتوس بأنه «ملاك عند قيصر» أو تقديم أية لمحة توحى بذلك السبب، يعني أن المؤلف يسمح على الأقل لنخبة من أفراد الجمهور بأن يفترض أن بروتوس ابنٌ طبيعي لقيصر. وما دام كاشيوس صهرًا لبروتوس، فنحن نفترض أنه يعلم ذلك أيضًا، وهو ما يمنح قوة خاصة لحديثه الشهير الذي يقوم بدور محوري في إقناع بروتوس بالانضمام إلى المؤامرة:

### كاشيوس:

ولم لا؟ إنه ليركبُ متن الدنيا كالتمثال الهائل  
الذي تتضاءلُ تحته الأشياء! بينما نمضي — نحنُ صغار  
الرجال — تحت أقدامه وفي ظلِّ ساقيه العِملاقَتين،  
نُفتشُ عن قُبُورِ نُوارِي فيها خِزْيِ ضَالِّينَا!  
يستطيعُ الإنسانُ أحياناً أن يُمسِكَ بِزِمَامِ قَدَرِهِ!  
يا صديقي بروتس! ليستِ الطوالعُ والنجومُ مسئولةٌ  
عَمَّا نحنُ فيه من ضالَّةٍ وضَعَةٍ ... بل العيبُ فينا نحن!  
بروتس وقيصر ... بَمَ تَتميزُ كَلِمَةُ قَيصر؟  
ولماذا يَرِنُ هذا الاسمُ في الأسماع أكثرَ من اسمِكَ؟  
اكتُبهُمَا مَعًا تَجِدُ أَنَّ اسمَكَ لا يَقلُّ جَمالاً عنه ...  
انطِقْهُمَا ... تَجِدُ أَنَّهُ لا يَقلُّ عُذوبَةً في الشِّفاه ...  
زِنُهُمَا ... تَجِدُ أَنَّهُ لا يَقلُّ ثِقَلًا عنه!  
استَخدِمُهُمَا في إحصارِ الجان ... تَجِدُ أَنَّ اسمَ بروتس  
لا يَقلُّ قَدَرَةً على استحضارِ الأرواح عن اسمِ قَيصر!  
والآنَ اسْتَخْلِفْكَ بِجَمِيعِ الآلهَةِ مَعًا أن تُخْبِرَنِي  
ما نوعُ اللَّحْمِ الذي يأكُلُهُ قَيصرُنَا هذا  
ليبلغَ هذه الضخامةُ والعظَمَةُ؟! عارٌ عليك زَمَانًا  
وأها لك يا روما إذْ فَقَدَتِ سُلالاتِ الأشرافِ!  
وهَلْ شَهِدْنَا منذُ عهدِ الطوفانِ الأكبرِ  
عصرًا لم يَلَمَعْ فيه سِوَى رَجُلٍ واحد؟  
وماذا يقولُ المؤرِّخونَ عن روما اليوم؟

هل يقولونَ إنَّ ساحاتِها الشاسعةَ  
لا تتَّسعُ إلَّا لرجلٍ واحدٍ؟  
ألا تزالُ روما العظيمةَ الفسيحةَ  
وليس بها إلا رجلاً واحداً؟  
لقد سمعنا أنا وأنتَ آباءنا يتحدَّثونَ  
عن جدِّكَ بروتس الذي حَكَمَ روما يوماً ما،  
وكان يستطيعُ منازلَةَ الشيطانِ نفسِه؛  
حتى يذودَ عن سُلطانِه كأنه ملكٌ متوجُّ!

(١٥٩-١٣٣/٢/١)

المسرحية حافلةٌ بالمفارقات الرائعة، والسطر الذي يتضمَّن أروعها هو إن اسم «بروتوس لا يقلُّ قدرةً على استحضار الأرواح عن اسم قيصر»؛ لأنَّ شبح قيصر سوف يُقدم نفسه قائلاً: «روحك الشريرة يا بروتوس». وسوف تنشأُ توريةً ساخرةً وجسورةً أخرى حين يتحدَّث كاشيوس عن «آبائنا». إن بروتوس شخصيةً لم يكتمل رسمها؛ لأنَّ شيكسبير يستغلُّ غموضَ العلاقة بين قيصر وبروتوس، من دون الاستشهاد بما يمكن أن يُعتبر أهمَّ عنصرٍ فيها. إن مسرحية **يوليوس قيصر** ذاتُ أهمية خفية؛ باعتبارها دراسةً لما يوحي بقتل الأب، ولكن شيكسبير يرفض الصَّوغ الدرامي لهذا العبء الخفيِّ في وعي بروتوس.





الباب الرابع

## الكوميديات الرفيعة



## خاب سعي العشاق

١

لم تختلف الآراء في أي وقت تقريباً حول أعظم مسرحيات شيكسبير، ولا يزال ذلك الاتفاقُ العامُ قائماً. فالنقاد والجماهير والقراء العاديون، كلهم يُفضلون حلم ليلة صيف، وكما تحب، والليلة الثانية عشرة، من بين الكوميديات الخالصة إلى جانب تاجر البندقية أيضاً، على الرغم من الظلال الدُكْناء التي يُلقيها شايлок. وهنري الرابع بجُزأها تتمتع بشيء من هذا التميز نفسه بين المسرحيات التاريخية. وأنطونيو وكليوباترا تتنافس منافسةً حقّة مع التراجيديات الأربع الرفيعة؛ هاملت، وعطيل، والملك لير ومكبث. ومن بين المسرحيات الرومانسية الأخيرة يُفضل الجميعُ حكاية الشتاء والعاصفة. ويُعلي الكثير من النقاد، وأنا منهم، شأنَ دقة بدقة بين الكوميديات المشكّلة.

ولكن لنا جميعاً ما نُفضله خصوصاً، في الأدب وفي الحياة، وأنا أجد في خاب سعي العشاق متعةً صافية تزيّد عمّا أجده في أية مسرحية أخرى لشيكسبير. ولا أستطيع أن أزعم أن ذلك إنجازٌ جمالي؛ فهو يقف إلى جوار المسرحيات الأربع عشرة التي ذكرتها لتوّي، لكنني أنعمُ بوهمٍ يقول إن شيكسبير ربما كان يستمتع بحماسٍ خاص فريد في تأليف خاب سعي العشاق؛ فهي احتفالٌ باللغة، أو عرضٌ باهر للألعاب النارية، يبدو شيكسبير محاولاً أن يصل إلى آخر حدود موارده اللُّغوية، ثم يكتشف ألاّ حدود لها. بل إن ميلتون وجيمز جويس، أعظم أساتذة الجرّس اللفظي والدلالة في اللغة الإنجليزية بعد شيكسبير، تتفوّق عليهما كثيراً البراعة اللُّغوية في خاب سعي العشاق. ويؤسفني أنني لم أشهد إلى الآن عرضاً مسرحياً لهذه الكوميديا الحافلة يُقدم لنا روعتها الصوتية، لكنني لا أزال أمل أن يقوم مخرج عبقرى بذلك.

**وخاب سعي العشاق** في ذاتها أوبرا، أكثر مما هي نصُّ شعري يمكن أن يسمو بموسيقى الأوبرا وأصواتها، على الرغم من أن توماس مان يتصور هذه التوليفة الخيالية في روايته **الدكتور فاوستوس** (١٩٤٧م)؛ ففيها نجد المؤلف الموسيقي الحداثي الشيطاني أدريان ليفرقون الذي يقول إن موسيقى **خاب سعي العشاق** يجب أن

تبتعد قدر الطاقة عن موسيقى فاجنر، وكذلك عن الشيطنة الطبيعية والطابع المسرحي للأسطورة، بل يجب أن تكون إحياءً لنوع أوبرا بوف [الفرنسية] بروح المحاكاة التهكمية المصطنعة التي تسخر من كلِّ ما هو مصطنع: أن تكون شيئاً شديد الهزل وشديد البلاغة في آنٍ واحد، وينبغي أن تهدف إلى السخرية من الزهد المصطنع والبلاغة الطنّانة التي كانت من ثمار الدراسات الكلاسيكية. إنه تكلم بحماسٍ عن الموضوع، وهو الذي أتاح الفرصة للجمع بين الحقير و«الطبيعي» وبين السمو الكوميدي، بحيث يصبح كلُّ منهما باعثاً للسخرية في داخل الآخر، إننا نشهد ما عفا عليه الزمن من الحركات البطولية، والتفاخر والتباهي، وقواعد السلوك المتطرّفة، وقد خرجت وارتفعت قاماتها من حقب طواها النسيان، في شخص دون أرمادو، وهو الذي أعلن أدريان محقاً أنه الشخص الأوبرالي الكامل.

الواقع أن مان يدرك جانباً كبيراً من نغمة **خاب سعي العشاق** وقالِها الفني، ولو أنه يُدرج بعضاً من سخريته الخاصة في مسرحية شيكسبير، ولكن على الرغم من البهجة التي يشعُّها التدفُّق الحيوي للغة شيكسبير في **خاب سعي العشاق**، فإنَّ في هذه الكوميديا عدّة أنواعٍ مختلفة من السخرية، وبعضها ممّا يتميز به مان فعلاً. إذ إن بيرون (Berowne)، بطل شيكسبير، رجل نرجسي ذو وعي متنبّه يسعى إلى رصد صورته في أعين النساء ويُلَاقِي فاجعته في السيدة السمراء روزالين؛ «فلديها كرتان من القار الأسود التصقتا في وجهها باعتبارهما عَيْنَيْن». وقد حدّس الناس على مرّ القرون بأن روزالين ذاتُ صلة بالسمراء التي يتغرَّل فيها شيكسبير في السونيتات، وهو حدسٌ يؤيده غيابُ أي تبرير في نصِّ المسرحية لقلق بيرون من خيانة روزالين له:

**بيرون:**

وأها لي! إنِّي عاشق بحق!

أنا الذي كنتُ حرباً على الحب،  
أنا المنتقم من كل عاشقٍ متأوه.  
أنا الذي كنتُ أترصد للغلام كيوبيد ترصد الناقد،  
بل ترصد الشرطي الذي يسهر الليل ليزبّ اللصوص.  
أنا الذي لم يكن يُطاولني أحدٌ في كبريائي!  
لقد أصبحتُ ذليلاً أمام هذا الغلام  
المعصوب العينين الكليل البصر الكثير الآهات،  
هذا الصغير الكبير والقرم العملاق كيوبيد.  
ربُّ القوافي التي تُدبج في نجوى الغرام،  
ومولى العشاق اليائسين الضارعين،  
الملك المتوجّج في دولة الزفرات والأنات،  
سيد المتسكعين الخاملين والعابسين الساخطين،  
أمير النساء وملك الرجال، وهو القائد الأعلى لعسس الآداب!  
وا حرّاً قلباه! لقد أصبحتُ ضابطاً في جيش كيوبيد،  
أزدان بألوانه كأني الطوق الملون في يد مهرج،  
يا للمُنكر. أيقع مثلي في شرك الغرام.  
أيخطب مثلي ودّ النساء، أيبحث مثلي عن زوجة،  
وما الزوجة إلا التي لا تنفك تُفسد وتطلب الإصلاح كالساعة الألمانية،  
ومع ذلك فهي لا تنصلح أبداً:  
إن تَرَكْتَهَا تضبطك اعوجّ سيرُها، ولا بد من ضبطها حتى تستقيم!  
بل أفضح من كل هذا أن أخون العهد،  
ومن هؤلاء البنات الثلاث لا أُتيم إلا بأسوئهن جميعاً.  
الغانية اللعوب طلعتها شاحبة وجبينها ناعم كالمخمل،  
وفي وجهها استقرت كُرتان من القار الأسود مكان العينين.  
أجل، بنتٌ تعرف طريقها إلى الفراش،  
ولو كان حارسها كيوبيد يريد أن يُطلقه على أرجوس،  
وها أنا ذا أفتش عنها! وأتمناها لنفسي،  
وا مصيبتاه! إنه وباءٌ لأنني لم أعباً لصولته هذه الصغيرة الرهيبة الجبارة؛

فلسوف أحبُّ، وأنظم القريض، وأملأ الدنيا بالزُّفرات.  
سوف أصلي لها، وأعرض قلبي عليها، وأرسل في حبها الأنثاء.  
وإذا كانت أبخس فلاحه تجد من يبيئها نجوى الغرام،  
فمن حق السيدة العظيمة أن تجد العاشق الولهان.<sup>١</sup>

(٢٠٢-١٧٠ / ١ / ٣)

وانتقام كيوبيد يتمثل في خيانة الزوجة؛ أي في جعل الزوج ديوتاً (على نحو ما نرى في السونيتات) وشخصية روزالين العدوانية الغامضة تبدو لنا مفتاحاً «لقصة السونيتات».<sup>٢</sup> والذي يوحى لنا بالإلغاز في **خاب سعي العشاق** ليس جوّ السحر المفترض، بل العلاقة الخفية بين بيرون وروزالين، اللذين نفترض أن لهما تاريخاً سابقاً تحاشى شيكسبير أن يوليه الصدارة إلا في لمحات قليلة لذيدة مثل الحوار التالي الذي يدور بينهما في أول لقاء لهما في المسرحية:

**بيرون:** ألم أرقص معك في برابانت؟  
**روزالين:** ألم أرقص معك مرةً في برابانت؟  
**بيرون:** نعم. أنا متأكد من ذلك.  
**روزالين:** سؤالك إذن في غير محله.  
**بيرون:** بديهتك سريعة فاكبحيها.  
**روزالين:** أنت الذي لكزتها بأسئلتك.  
**بيرون:** نكاؤك ملتهب. نكاؤك راكض بغير زمام، ولن يلبث أن يكل.  
**روزالين:** ولن يكل حتى يُلقي براكبه في الرغام.  
**بيرون:** كم الساعة الآن؟  
**روزالين:** الساعة التي يحب أن يسأل عنها الحمقى.

<sup>١</sup> ترجمة نصوص المسرحية في هذا الفصل من إبداع لويس عوض، إلا حين ينص على خلاف ذلك.

<sup>٢</sup> انظر هذه القصة في ترجمة **السونيتات الكاملة** للمترجم، الصادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

عام ٢٠١٦ م.

**بيرون:** والآن، بُورك في قناعتك.  
**روزالين:** بل بورك في الوجه الذي يُخفيه.  
**بيرون:** ولِيَأْتِكَ كثيرٌ من العشاق.  
**روزالين:** آمين، على ألا تكون أنت منهم.  
**بيرون:** إذن سأُنصرف.

إنَّ جوهر بيرون يكمن في ذلك السطر المعرب عن اللامبالاة، وهو الذي يقوله عندما يُقابل وصيفةً فرنسية في نافار «ألم أرقص معك مرةً في برابانت؟»  
إن **خاب سعي العشاق** عنوانٌ رائع ودقيق، ولكن «ألم أرقص معك مرة في برابانت؟» يمكن أن يقوم بالمهمة نفسها تقريباً؛ ما دام يَشِي بالحدلقة المبالغ فيها في هذه الكوميديا. ويتَّسم الخطاب الافتتاحي الذي يوجَّهه ملكُ نافار إلى زملائه من «الباحثين في العلم»، وهم بيرون، ولونجافيل، وديمان — بجميع صفات الباروك الكوميدي:

#### فرديناند:

يبحث الناس جميعاً عن الشُّهرة طولَ الحياة،  
أما نحن فنخلد في مَثوانا الذي تخطُّ عليه يدُ المجد  
آياتِ البقاء في ألواحٍ من نحاسٍ لا يَبْلَى أبداً،  
وهكذا نُضيء في ظلمة الموت.  
فَمَسَعانا في هذه الحياة يُنقِذنا من مخالب الزمن  
أَكُل الجيف، وللزمن منجلٌ حدُّه بَتَّار،  
ولكن المجد يفلُّ منجلَ الزمن، ويورثنا الخلود،  
فيا أيها الغُزاة الشُّجعان، وإنكم حقاً لَغَزاةٌ شجعان،  
يا من تَقْهرون شهواتكم وتُقَاتلون ملذَّات العالم  
وهي من حولكم كالجحافل الحاشدة، هكذا قضى  
قضاؤنا الأخير، وهو نافذٌ أكيد،  
أن تكون نافار عجيبةً الدنيا.  
ولقد جعلنا هذا البلاطَ مجمَعاً للعلماء،

يسودُّه الهدوء وتملؤه التأملات، في كل فنٍّ من  
الفنون الحية، علمٌ من العلوم الخالدة.

(١٤-١/١)

والملاحظ أن الفصاحة الوهميَّة، بمفرداتها الضخمة الرنَّانة كالموت والزمن والحرب  
والرغبة، لا تنجح نجاحاً كاملاً في إخفاء الأغنية الباطنة الشيكسبيرية التي تكاد أن  
تجعل السطور الأربعة عشر سونيَّة من النظم غير المقفَّى، بحيث تُشبه العديد من  
السونيَّات. وعلى الرغم من أن شيكسبير يحرص على إقامة مسافة بيننا وبين بيرون  
وباقى الشخصيات العجيبة في **خاب سعي العشاق** فيبدو أنه لم يستطع، أو لم يكن  
يريد إقامة مسافة بين ذاته وبين روزالين السلبية الساحرة. فعلى المستوى الرمزي، تُقيم  
المسرحيَّة تعارضاً بين رؤية بيرون لعيون النساء — وهي رؤية نصف بروميثيَّة ونصف  
نرجسيَّة — وبين «كُرَّتِي القار الأسود» اللتين لا تعكسان صورَ أحد، وقد التَصَقَّتَا  
التصاقاً ساحراً بوجه روزالين. ويعترض بيرون على تحريم نافار للاقتراب من النساء  
خلال فترة الدراسة التي سوف تستمرُّ ثلاث سنوات في الأكاديمية الصغيرة بتقديم  
عبادته الأولى لعين الأنثى:

### بيرون:

بل كل اللذات كاذبة،  
وأكذبُ اللذات هي التي نبتاعها بالألم،  
فلا نرتُ منها غيرَ الألم.  
انظر إلى الكتاب؛ كم يشقى فيه نورُ العين!  
باحثاً عن نور الحق، ونور الحق يَعْشَى نور العين.  
نورٌ يبحث عن نور! فإذا النور يَروغ من النور،  
وقبْلما تتميَّز مكانَ النور من الظلمة  
تَفْقَد عينُك فيُظْلِم نورُك.  
فلندُرُسْ إذن كيف نُبهج العينَ حقاً،  
وبهجة العين أن تلتقي بعينٍ أعظمَ منها فتنةً وجمالاً،  
بهر ناظره فلم يُبصر إلا العينَ مَصْدراً للنور،



وهبته العينُ النورَ الذي أعشاه.  
فالعلمُ إذن كالشمسِ الباهرة في السماء،  
لا يصلُ إلى جوهرها مَنْ حُمِّلَ بوقاحةٍ فيها.  
وهكذا لا يَجْنِي الباحثون الدَّائِبون في كتبِ الغير  
إلا رأيَ الغير، ويا له من كسبٍ خسيس!  
وراصدُ الأفلاك مصابيح السماء،  
الذي يبتكر اسمًا لكلِّ نجمٍ ثابت،  
لا ينعمُ بضياء الليل  
أكثرَ ممَّا ينعم به الساري الذي لا يعرف من أمره شيئًا.  
ومن أسرف في طلب العلم لم يَجُنْ شيئًا سوى الشهرة الجوفاء.  
فهو يقف عند المظهر دون الجوهر، ومظهرُ الأشياء في  
متناولِ كلِّ إنسان.

(٩٣-٧٢ / ١ / ١)

وجوهر هذا كلُّه هو السطر ٧٧.  
نورٌ يبحث عن نور! فإذا النور يَروغ من النور.  
ويُفسر هاري ليفين هذا السطرَ قائلاً «إن الذُّهن يسعى إلى الحكمة، فيمنع نور  
العين أن يرى نورَ النهار» وهو تفسيرٌ صحيح للحُجة التي يُقيمها بيرون ضدَّ الدراسة  
في عُزلة. وتستغلُّ روزالين ما يقوله بيرون عن «عينٍ أعظمَ منها فتنةٌ وجمالاً» في تحذير  
الفتيات الأخريات منه قائلةً «إن عينه تلدُّ المناسبة اللازمة للماحيثة». ويستغلُّ شيكسبير  
ما تقوله المسرحية من أن الرجل يقَعُ في الحب أساسًا بسبب الإثارة البصرية، على حين  
أن المرأة تقع في الحب بصورةٍ أدقِّ وأخفى وأشمل؛ فإنه يُتابع مسار الشبان الأربعة  
لديه الذين سحَرَتهم العيون وساء مَصيرهم أثناء سَعْيهم للحصول على مَنْ يَنشُدون  
من الفتيات ذواتِ الحرص والمراوغة. ويتبيَّن بواييه، مستشار الأميرة الفرنسية، أن نافر  
وقَع في حبها من أول نظرة:

ألم تَلَحْظيه؟ إن كلَّ ما له من قدرةٍ على التعبير  
قد تَرَكَّزَت كُلُّها في ناظريه؛ فهي تُفصح كُلُّها عن هُيامه.  
قلبه كالياقوتة التي نُقش عليها رسمُك.

وهو يزهو بهذا الطابع،  
 وزهُوه يبدو في عينيه،  
 فتعثر حين حاول مسرعاً أن يسرع إلى عينه ...  
 بل إن حواسه الخمس تركزت كلها في بصره  
 حتى لا تحس إلا أروع آيات الجمال.  
 بل يُخِيلُ إليَّ أن حواسه قد حُبِسَتْ في عينيه،  
 كأنها الجواهرُ في قُـمـقـم من بلّور تعرض على أميرٍ لـيـبـتـاعـها،  
 وقد عرضت عليك وأنت أميرٌ مُتَرَفٍ عابر في طريقك،  
 تُناديك أن اشتريني.  
 ملامح وجهه مَلَأَى بالعجائب،  
 حتى لقد رأت كلَّ الأعين من فرط ما تُحـمـلـقـان مسحورتين.  
 أنا أعطيك آكويـتـين وكل ما يملك هذا السيد لو أنك قَبَلْتِه مـرـضـاةً  
 لي قَبْلَةَ الحبيب  
 ولسانه لا يطيق أن يُحرَم القدرة على النظرة كما هو قادرٌ على الكلام.

(٢٤٩-٢٣٤ / ١ / ٢)

وتعبير «إن حواسه الخمس تركزت في بصره» تلخيصٌ موجز عن الاستبداد الجنسيّ لعين الرجل، ويقول بيرون، في السونيّة التي أخطأ في توجيهها إلى روزالين، إن عينها «تحمل برق جوبيتر»، وهو اعترافٌ مؤسفٌ وماسوكي بما يُوحى به الذهنُ اللَّـمَّاح في حلم يقظة منشور. يقول بيرون:

إن الملك يصطاد الغزلان، وأنا مثله أطارد قنيصتي.  
 لقد نصبوا شركاً للغزال، ووقعتُ أنا في شرك الغرام وفي شرك عينها  
 السوداوين بلون القار، وهذا القار يُلوثني، يُلوثني؟ كلا. هذه  
 كلمةٌ بذيئة.

مرحباً إذن بالأحزان. فهذا ما يقولون إنَّ المغفل يقول، وهذا ما أقوله  
 أنا فأنا المغفلُ إذن. ما أصدقُ حُكْمَكَ يا عقلي!  
 أقسم بربي إن هذا الحبَّ يُشبه البطلَ آجـاكـس في جنونه.  
 إنه مثله يقتل الخراف، وهو يقتلني، فأنا إذن خروف.

ما أصدقَ حُكْمَكَ مرّةً أخرى يا كبدي! لن أخضعَ للحب.  
فإن خضعتَ له اشنقوني. قسماً بالله لن يُذلّني الغرام.  
أواه! ما أجملَ عينيها! أقسمت بهذا النور، لولا عيناها لما أحببتها. بل  
لولا عيناها الاثنان لما أحببتها.  
وأنا لا عمَل لي في هذا العالم إلا الكذب، الكذب الصريح.  
نعم، أقسم بالسماء إنني عاشق، وإن العشق علّمني نظمَ القوافي وعلّم  
نفسي الأحزان.  
وهذا بعضُ ما نظمتُ من قريض، وهذا بعضُ ما زفرتُ من أحزان.  
نعم، إنَّ لديها الآن إحدى أغنياتِي: حملها المهرج وأرسلها المغفل  
وتسلّمها سيّدةُ الفؤاد.  
فالمهرج حبيبي، والمغفل أحبُّ إليّ منه، وسيّدة فؤادي أحبُّ إليّ من  
الجميع.  
أقسمت بالدنيا وما عليها، لستُ أحفلُ بالثلاث الأخرى أصابهن ما  
أصابني.  
ها هو ذا رجلٌ قادم عليّ يحمل ورقة.  
أسأل الله أن يُيسّرَ له زفّراته.

(٢٠-١ / ٣ / ٤)

وأما الثلاثة الآخرون فتنيسّر لهم الزفّرات التي تتخذُ صورةَ شعرٍ غنائيٍّ؛ إذ يبدأ  
الملك بسونيتة عن أشعةِ عيون أميرةِ فرنسا، يليه لونجاويل في سونيتةٍ تحتفلُ بالبلاغة  
السمّاءية لعين حبيبته، ثم ديمان بأنشودةٍ لا تؤكّد السيطرةَ البصريةَ إلى حدٍّ ما. وحين  
يتكشفُ لنا أن الباحثين في أكاديمية نافار الأربعة قد خانوا المثلَّ الأعلى للزهد، يُلخص  
بيرون تحوّلهم المشترك إلى عبادةِ إيروس ربِّ الحب في حديثٍ يقول معظمُ الدارسين إنه  
الحديث الرئيسي في المسرحية. يقول بيرون:

وما العلمُ إلا امتدادٌ لأنفسنا  
يوجد حيث نوجد. وإذن فنحن نرى  
نفوسنا مَعكوسةً في عيون الغيد،  
ألْسنا نرى فيها كذلك ما حصّلناه من علم؟

نعم يا سادتي، لقد أقسمنا أن نطلب العلم،  
 ومن أقسم أن يطلب العلم فقد أقسم أن يندب الكتب.  
 فهل وجد أحدكم في تأملاته المملة  
 ما أوحى إليه بمثل هذه الأشعار الجياشة  
 التي استلهمتموها من وحي العيون الفاتنة؟  
 وهي خير مؤدب لمن طلب غنى النفس؟  
 إن كل فن، ما خلا الحب، يركد في العقل،  
 وحين لا يجد من يمارسه يتكشف عقمه،  
 فلا يُثمر بشيء يعادل ما نبذله من جهد مُضِن في تحصيله.  
 أما الحب الذي تلهمنا إياه أول ما تلهم عيون الغيد،  
 فإنه لا يبقى سجيناً في العقل وحده،  
 بل يسري في كينونتنا المتحرّكة  
 سريان الفكر السريع في كل قوة من قوانا،  
 فتتضاعف به كل قوة،  
 وتزكو به وظائف الملكات.  
 فبالحب يقوى في العين إبصارها،  
 وللعاشق عين إذا تفرّست في السر سقط كفيفاً.  
 وبالحب يقوى في الأذن سمعها،  
 فللعاشق أذن تتبين أخفت الأصوات  
 التي تعجز عن سماعها أذن اللص الذي يرتاب في أي صوت.  
 أذن تجاوز في حساسيتها قرون القواقع ذات المحار.  
 وللعاشق لسان أعذب مذاقاً من خمر باخوس.  
 وللعاشق قلب جسور كأنه هرقل يُقاتل التنين  
 ولا ينقطع عن تسلق الأشجار في الجزائر السعيدة.  
 أجل! العاشق ماكر كأبي الهول،  
 مترنم بأعذب الأغاني كأنه قيثارة أبولو.  
 أوتارها من شعره. وإذا ما نطق الحب تُسبح الآلهة جميعاً،  
 فتغفو السماء على إيقاع النشيد.  
 وما رأينا شاعراً اجترأ على أن يمسك بقلمه لينظم القريض،

حتى امتزج مدادُه بزفَرات الغرام.  
وعندئذٍ تسحرُّ أشعارُه أذَانُ الهَمَجِ، وتُعلم الطُّغاة كيف يكون الخشوع.  
هذه فلسفتي التي استقرَّأتُها من عيون النساء:  
إنَّ عيون الغيد تتلأُّ على الدَّوام كأنها القَبَس  
الذي وهبَه برومثيوس لبني البشر.  
وهي كتابُ الحياة ومنبع فنُّها وعلمها  
الذي يكشف كلَّ أسرارها ويحتوي كلَّ مبادئها، ويُغذي كلَّ ما في  
الوجود.

لا فضلَ لشيءٍ إلا بهذه العيون.  
وإذن فقد كنتم من الحمقى حينَ أقسمتم أن تتجنَّبوا النساء،  
فإذا احترمت قسَمكم كنتم أحمقَ من الحمقى.  
فبحقِّ الحكمة هذه التي يعشقها كلُّ الناس.  
أو بحقِّ الحب وهو اللفظ المحبَّب لكلِّ الرجال،  
أو بحقِّ الرجال الذين يخلقون أولئك النساء،  
أو بحقِّ النساء اللاتي يجعلنَ من الرجال رجالاً،  
دعونا نخسرَ هذه الأيمانَ لنكسِبَ أنفسنا،  
وإلا خسرنا أنفسنا وفاءً بهذه الأيمان.  
إن من الدين أن نحنثَ بهذا العهد،  
فبالخير تتحقَّق شريعةُ الله،  
وهل هناك خيرٌ بغيرِ حُب؟

(٣٦٢-٣١١ / ٣ / ٤)

هذا هو الانتصار البلاغي الذي حقَّقه بيرون؛ فهو محاكاةٌ ساخرة رائعة لمذهب  
الانتصار الذكوري في الحبِّ برُمته، آنذاك والآن وفي المستقبل. والأمر لا يحتاج إلى بحثٍ  
نقدي نسوي للكشف عن النرجسية الهائلة التي يحتفلُ بها بيرون احتفالاً جميلاً:

وإذْن حينَ نَرَى أَنفُسَنَا فِي أَغْيُنِ تِلْكَ الْفَتَيَاتِ،  
أَفَلَا نُبْصِرُ أَيُّضًا فِيهَا مَا حَصَلَنَاهُ مِنَ الْمَعْلُومَاتِ؟

أي إن دراستهم تنصبُّ على أنفسهم، وما يتعلمون أن يحبُّوه هو أنفسهم أيضًا؛ أي إن بيرون قد شاهد صورته المنعكسة، فبدت أصدق مما كانته يومًا ما، في عيني روزالين وهما ذواتا سوادٍ فاحم، ومن ثم فقد وقع في حبِّ نفسه بأعمق مما أحبها يومًا ما. وكانت نسخة فرويد لهذه الحكمة الشيكسبيرية هي الملاحظة الجَهْمَة التي تقول إن اشتِهَاء الآخر يبدأ باشتِهَاء الأنا، ويمكن في جميع الأحوال أن يرتدَّ إلى اشتِهَاء الأنا من جديد.

فأما بيرون الذي يحبُّ نفسه قدرَ حبه للغة، فهو يُسبِّحُ بالزيادة البرجماتية للسلطة الحسِّية التي تُصاحب الوقوع الهرقلي والبروميثي في الحب، وتسبيحُه خالٍ خلاءً ساميًا من أيِّ اهتمام بروزالين، المثار الظاهري لعاطفته المشبوبة، أي إن «السلطة المضاعفة» التي يُضفيها الحبُّ تأتي مع سرقة «نار بروميثوس الحقَّة» من عيون النساء، وهي سرقة تُحاكي محاكاةً ساخرة الآية الواردة في الرسالة إلى مؤمني روما، والتي تقول: «فإنَّ مَنْ يحب غيره يكون قد تمَّ الشريعة» (١٣/٨). ويُبدي بيرون تجديدًا حماسيًا في الدِّين («إنَّ من الدين أن نحث بهذا العهد/ فبالخير تتحقَّق شريعة الله/ وهل هناك خيرٌ بغير حب؟») وهو الذي يختتمُّ به الفصل الرابع، ويؤدِّي إلى إنهاء عمل أكاديمية نافار، وينقلنا إلى الأزمة الفكاهية في المسرحية، حيث يَخيب سعي العشاق. ولكن المسرحية تتضمن ما يزيد عن حملة بيرون وزملائه للظفر بالفرنسيات المهذَّبات، وهكذا ارتدَّ مسرعًا إلى الشخصيات الكوميديَّة الخيالية التي ابتكرتها المخيلة المرحَّة لشيكسبير، وهم دون أدريانو دي أرمادو وتابعه اللَّمَّاح موث؛ ثم هولوفيرن الدارس المتحدِّق، والسير ناثانيال الكاهن، والمهرِّج كوستارد، وضابط الشرطة «ضل».

## ٢

تشارك مسرحية خاب سعي العشاق مع حلم ليلة صيف وكما تحب في المزج اللطيف بين الطبقات الاجتماعية. فالأمير هال في مسرحيتي هنري الرابع وإع كل الوعي بأنه في عطلة مع أبناء شعبه، وأما مالفوليو المسكين في الليلة الثانية عشرة فتخطمه طموحات غرام يتجاوز مكانته الاجتماعية. ولكننا نجد في مسرحيات شيكسبير التي يُسميها س. ل. باربر «الكوميديات الاحتفالية» تقديسًا برجماتيًّا للعلاقات الطبقيَّة. ويُرجع باربر ذلك إلى «الإحساس الذي يخلقه شيكسبير بوجود أشخاص يعيشون في جماعة مستقرة، وكلُّ منهم معروفٌ ويتعايشون معًا على مدار العام كلَّه». ويعبِّر هذا تعبيرًا مناسبًا عن

العلاقة المطمئنة بين الطبقات في **خاب سعي العشاق** إذ يقتصر الشُّقّاق على الصراع بين الشهوة الفصيحة والازدراء الحكيم. ونجد أن جنون اللغة الذي يُعلن انتصاره في اللّمحات الفكاهية المبثّرة بفولسطاق عند بيرون، والتي تسود أيضًا في الحوار بين أرمادو وموث، وبين هولوفيرين وناثانيال، وبين المهجّج كوستارد وكلّ مَنْ يقابله. أما موث الصغير، عبقرى البلاغة الطفل، فهو ذو تأثير كبير في حواراته البذيئة مع أرمادو، الشخصية التي تُشبه دون كيشوت، والذي شُغِف بالغلام حبًّا.

### أرمادو:

هنا أَعترف بأني عاشق.  
يقولون: عيبٌ على الفارس أن يعشق؛ لذلك عشقتُ امرأةً مَعيبة.  
وإذا كان امِتِشاق الحُسام في وجه الغرام يُنجيني من هواجسه الشريرة،  
فسوف تقع الشهوة أسيرةً في يدي،  
أطلق سراحها لمن شاء من رجالات فرنسا إذا هو أدّى الفدية،  
والفدية التي أطلبها هي درسٌ جديد في التحية.  
أنا أحتقرُ أهات العشاق. وسوف أَسكْتُ كيوبيد بوابل الإيمان.  
هيا خَفِّف عن نفسي يا غلام.  
قل لي: مَنْ هم الأبطالُ العشاق؟

مث: هرقل واحدٌ منهم يا سيدي.

### أرمادو:

هرقل حبيبي. وَمَنْ غيرُهُ تعرف من أساتذة الغرام؟  
اذكُرْ غيره، تكلمْ يا غلامي العزيز،  
ولا تذكرْ إلا مَنْ علا صيته واشتدَّ احتمالُه.

مث:

شمشون يا سيدي. كان شمشون رجلًا شديدَ الاحتمال،  
إلى حدٍّ أنه حَمَلَ باب المدينة على ظهره كالحَمَّال.  
نعم، كان شمشون من أهل الغرام.

أرمادو:

أي شمشون! يا قويَّ العضلات! أي شمشون!  
يا قويَّ المفاصل!  
أنت تَفْضُلُنِي في حمل الأبواب،  
ولكنني أفضُّك في حمل الحُسام! وأنا مثلك من أهل الغرام.  
حدّثني يا عزيزي مُث، مَنْ شَغَلَ قلبَ شمشون؟

مث: امرأةٌ يا سيدي.

أرمادو: وما لونها؟

مث:

كانت لها الطبائعُ الأربعة. وكانت لها أحياناً ثلاثة ألوان ...  
وأحياناً تتلوّن بلونين. وأحياناً كان لها لونٌ واحد من الألوان الأربعة.

أرمادو: بل حدّد من أيّ لون كانت؟

مث: كان لونها كالبحار الخُضر يا سيدي.

أرمادو: وهل اللون الأخضر من ألوان المزاج الأربعة؟

مث: نعم يا سيدي، هذا ما قرأته، بل والأخضر أجملها جميعاً.

أرمادو:

هذا صحيح؛ فالأخضر لونُ المحبّين.

ولكن عجبٌ أن يتَّخذ شمشون لنفسه حبيبةً خضراء.

لا شكّ أنه عشقها لذكاؤها.

مث: أجل يا سيدي؛ فقد كان ذكاؤها غيرَ ناضج.

أرمادو: أما حبيبتي فهي بيضاءٌ حمراء لا شيءَ فيها.

مث:

وخلفَ هذه الألوان الطاهرة يا سيدي،

تختفي أكثرُ الأفكار الداعرة.



أرمادو: اشرح كلامك. اشرح كلامك يا غلامي العَلَّامة!  
مث: يا ذكاء أبي! ويا لسان أمي! أنجِداني!  
أرمادو:

هذا استنجاٌ جميل من طفل.  
هو جميلٌ وهو يهزُّ المشاعر.

(٩٢-٥٤ / ٢ / ١)

قد تكون عبارة «اشرح كلامك، اشرح كلامك يا غلامي العلامة» أَلْفَ مطلبٍ تعليمي في أعمال شيكسبير كلها؛ بَمَزَجِها الرائع بين العاطفة وعدم الفهم، وعبارة «خلف هذه الألوان الطاهرة تختفي أكثرُ الأفكار الداعرة» تُخفي، إلى حدٍّ ما، من خلال السَّجع، تدميرَ الغلام للمثالية الغرامية عند أرمادو. وأرمادو الزاهي المتألق (الذي يُشير اسمه إشارةً طريفةً إلى أسطول الأرمادا الإسباني الذي انهزم) يُمثل مع موث ذي الألفاظ القاطعة ثنائياً كوميدياً رائعاً، وحوارهما بتراشقه يُبشِّر بالتراشق بين فولسطاق وهال. وبعد ذلك يدخل عنصرٌ كوميدي مختلف تماماً، بدخول هولوفيرن (المسمَّى باسم معلم اللاتينية للعملاق جارجانتوا عند رابيليه) وهو شخصٌ مهووس يصل إلى حدِّ العبادة في التفاخر بمواهبه البلاغية:

هذه هبةٌ وهبَنتني إياها السماء، وهي آيةٌ في البساطة.  
نعم، إن السماء وهبَنتني روحاً حمقاء تهوى الإسرافَ في الخيال، وتزخر  
بالبیان وتملؤها الصورُ والرسوم والأشكال، روحاً تفيض بالأفكار  
والنوازع والتقلُّبات.

فهذه تستولد في بطن الذاكرة، وتُغذى في رحم الأم الحنون.  
ثم تولد عندما تنضج ويحين الأوان.  
ولكن هذه الهبة نعمةٌ فيمن يتقدُّ بها ذكاؤهم، وإنِّي لأشكر الله على هذه  
الهبة.

(٧٢-٦٦ / ٢ / ٤)

وتعبير «الأم الحنون» هنا هو المقصود بتعبير *pia mater* الذي يعني الغشاء الرقيق المغلف للمخ، ولكن هولوفيرن يُشير إلى معنى *pia* الأصلي باللغة اللاتينية وهو الورع أو التقوى، ولكن اقتران اللفظ بالأم يُكسبه معنى الحنان،<sup>٢</sup> وخلفاء هولوفيرن من ذوي الحذقة العَبَثِيَّة المحببة كانوا يُسهبون في الحديث عن الملكات الأكاديمية، ولا يزال لديّ حنينٌ إلى كلامهم، فلم يُصيبوا أحدًا بأية أضرار.

وتجرى الكوميديا الرفيعة لِلُّغة العجيبة في مسار مُتصاعد يصل إلى الذروة في الفصل الخامس، المشهد الأول، وهو أشدُّ المشاهد إثارةً للضحك في المسرحية، والواضح أن جيمز جويس كان يُحبه ويشير إليه، كما أن شيكسبير قد اخترعه فيما أطلق عليه صفةً الموسيقى المعرفية التي تنشأ وترتفع من اجتماع أرمادو، وموث، وهولوفيرن، والسير ناثنائال، وضُلّ، وكوستارد. فالمجانين الستة يُقدمون إلينا صورةً مصغرةً لرواية مآتم فينيجان لجيمز جويس، وهي التي يُلخصها موث الصغير قائلاً: «كانوا في وليمةٍ لُغوية وسرقوا منها فُتاتَ الألفاظ»، وهو التعبير الذي أعاد صياغته قائلاً: «أجل، إنهم عاشوا طويلاً على حُثالة الألفاظ» (والإشارة هنا إلى بقايا الموائد الأرستوقراطية والتجارية التي توضع في برميلٍ للفقراء). وها هو ذا هولوفيرن يُعلق على أرمادو؛ أي إن لدينا عاشقَ ألفاظٍ يؤنّب عاشقاً آخر، وهو ينطق ذلك كلّهُ بلوثةً أقربَ إلى السُّعار:

**هولوفيرن:** وهو متحذلقٌ ينسج حُججَه الغليظة من كلام خيوطه دقيقة. إنِّي أمقتُ صحبةَ أمثاله من المجدوبين المسرفين في الإغراب، المنفرّين للأصحاب، المولعين بافتعال الدقة، المفْسِدين للهجاء، فتراهم يقولون «طَبْعِيٌّ» حيث ينبغي أن يقولوا «طبيعي»، ويقولون «بَدْهِيٌّ» حيث ينبغي أن يقولوا «بديهي». وتراهم يُميلون الألفَ في «مجرى» إلى «مجرى»، و«مَرْسَى» إلى «مرسى»، ويختصرون الكلامَ اختصاراً. ويتعمّدون الإغراب فيقال: «هذا جنون»، ويقولون: «هذه لوثة»، ألا تفهم، يا سيدي؟

(٢٧/١/٥)

<sup>٢</sup> من العبارات اللاتينية الشائعة في الإنجليزية المعاصرة عبارة *pia desideria* التي تعني آياتِ ندم صادقة، وعبارة *pia fraus* التي تعني الاحتيال الروحي، وهكذا فإنَّ لفظ *pia* وهو صفةٌ مؤنّثة باللاتينية يبتعد عن المعنى المعجمي للورع؛ ليكتسب معاني أخرى يستغلّها شيكسبير لإظهار الحذقة.

ويُخاطر شيكسبير بإغضاب صديقه ومنافسه بن جونسون؛ بأن يتلذذ بتوكيد الكلمة التي يُسميها صمويل جونسون «أطول كلمة معروفة» وهي honorifica-bilitudinitatibus التي تعني «حالة كون المرء مُحملاً بأكوامٍ من درجات الشرف». ويتشرف كوستارد باستعمالها حتى يسخر من موث قائلاً:

**كوستارد:** والعجيب في الأمر أن سيدك لم يحسبك لفظاً فيلتهمك. فبعض الكلمات التي يستعملها أكثر منك طولاً، وابتلاعك أسهل من ابتلاع جرعة من الشراب.

(٤٣-٤٠ / ١ / ٥)

[وأصل الكلمة المترجمة إلى «جرعة من الشراب» هو flapdragon التي تعني الزبيبة الطافية على وجه شراب عيد الميلاد (الكريسماس) وتعتبر «جائزة»، مثلما يعتبر «موث».] ويُقرر جميع المجانين الذين انتظم عقدهم تقديم مشهدٍ مجنون لربّات الفنون التسع؛ لتسلية الأميرة ووصيفاتها. والمشهد كارثة لا تُنسى ويشغل مكانة أساسية في المشهد الثاني الطويل (أكثر من ٩٠٠ سطر) الذي يأتي بنهاية الفصل الخامس والمسرحية، وهو المشهد الذي يخيب فيه سعي العشاق حقاً. وقبل أن ننظر في سقوط بيرون وزملائه، أودُّ أن أبتعد عن الوليمة اللغوية الكبرى التي يُقدمها شيكسبير، حتى أقدم منظوراً للشخصيات في هذه الكوميديا ولموقعها في سياق تطور شيكسبير.

### ٣

يرى سي. ل. باربر أن **خاب سعي العشاق** «بداية قشبية باهرة، وانفصال أكثر من كامل عما كان شيكسبير يفعله من قبل» إن قورن بأي شيء آخر في حياته العملية باستثناء انتقاله من التراجيديات إلى الرومانسيات الأخيرة. كان اكتشافه أن موارد اللفظية لا حدود لها قد حرّره من التصاعد الغنائي في ١٥٩٥-١٥٩٧م وهو الذي أنتج لنا ريتشارد الثاني، وروميو وجوليت، وحلم ليلة صيف، والفصل الخامس المدهش من تاجر البندقية. وأما أنا فأفسّر هذا الانتقال إلى الدراما الغنائية باعتباره جانباً من جوانب تحرر شيكسبير نهائياً من مارلو، ما دام قد تلاه العمل العظيم الذي أثبت قدرته، وتمثّل في خلق شخصية فولسطاق، المعادي لمكيافيل ومن ثم مارلو. ويوجد اتصال بين فوكونبريدج النغل في الملك جون (١٥٩٥م على الأرجح) أول معادٍ لمكيافيل عند

شيكسبير، وبين فولسطاق، كما توجد صلةٌ أعمق بين لماحية بيرون ولماحية فولسطاق، وإن كانت الصلة لغويةً مَحضة.

من المشكوك فيه أن تكون عند بيرون اهتماماتٌ تتجاوز لُغته، ما دام ولَّعه بروزالين قد لا يتجاوز التلاعبُ بالألفاظ، على الرغم من مُعتقداته الأخيرة. وعلى الرغم من أنه أبرزَ ذَوِي اللماحية من الذكور الأربعة الساعين للغرام، فإنَّ عاطفة بيرون لا تتفرَّد إلا بحُزنها، وهو أمرٌ مناسب إذ إن محبوبته روزالين أصْلَبُ النبيلات المقاومات الأربع. ولكن بيرون يُعتبر المُنظرُ للنجسية الذُّكورية في المسرحية، فهو يفهم بل ويحتفل بما يقتصر أصدقاؤه على أدائه وحسب. ويُعلق تعليقاً فصيحاً يقول إن الأربعة جميعاً يُبدون «حماقةً سلوك المحبِّين وكلامهم، من دون أن يكونوا مُحبين فعلاً»، لكنني أظنُّ أن ذلك لا يصل إلى وقوع بيرون التَّعس في الحب، ومن المحتمل أنه الحبُّ الوحيد الذي يستطيع أن يعرفه يوماً ما؛ فهو شهوة العين الممتزجة باللماحية ذاتية الإمتاع. ويُبشر الانتشاء الذاتي اللُّغوي عند بيرون بالتألق الميتافيزيقي عند ريتشارد الثاني باعتباره شاعراً غنائياً، وهي خصيصة مُهلكة لا تُناسب الملك الحاكم، ومع ذلك فهي مُدهشة في عُروض ألعابها النارية الممثَّلة لطاقة الابتكار اللُّغوية. وتصوير شيكسبير الساهر لريتشارد الثاني ملموسٌ بجِدَّة، وهذا نوعٌ خطر من اللماحية، لا بد من إقامة مسافةٍ بيننا وبينه. أما بيرون فيختلف اختلافاً كاملاً، فهو جذاب، واسعُ الحيلة، وعلى الرغم من وقوعه في حبِّ امرأة لا تُناسبه، فنحن نتساءل تراه يُمثل جانباً ما من جوانب الشخصية المراوغة لشيكسبير نفسه، فريسة سمراء السونيتات؟ يظن ذلك بعضُ المعلقين، ولكننا لا نملك الأدلة الكافية لإقامة التماهي مهما يكن غير قاطع. وأما تقمص شيكسبير لشخصية فولسطاق فهو مقنَّعٌ إلى حدٍّ أكبر، ولا شك أن بيرون أحدُ الأدوار التي تبدو مبشَّرة، عند استرجاعها، بشخصية فولسطاق. يقول بيرون:

فأنا لا أَلتمس الورود في برد الشتاء،  
كما لا أطلب الثلوج في جنة الربيع الغنَّاء،  
بل أحبُّ من الأشياء ما جاء في أوانه.

(١٠٧-١٠٥ / ١ / ١)

هذا بيرون، وهو أيضاً من يتكلم في السونيتات، ويعتبر هارولد جودارد من القلائل الذين يُحاولون دائماً رَسْم صورة شيكسبير، بلمساتٍ قَشبية، وهو يمنح بيرون «طاقة

شيكسبير المحددة على تذوق الشيء دون ابتلاعه، وتلمس الطبع البشري حتى يعرفه معرفة وثيقة، ثم ينتهي به الأمر إلى مقاومة الإغراء». ونلاحظ تقديسًا لطيفًا لبيرون وللمتكم في السونيتات، وكلُّ منها يبتلع ما يتذوّقه ويخضع للإغراء. ومع ذلك فإن جودارد دائمًا ما يأتي بالطَّرَافَة التي تزيد عن جميع ما لدى النقاد منذ جونسون وهازليت، وهو يصيب أكثر مما يُخطئ. والعبقريّة الفكاهية عند فولسطاق تنتمي فيما يبدو إلى شيكسبير، مثلما تنتمي طاقات هاملت المعرفيّة وتصورات مكبث المستقبلية إلى مواهب المؤلف التي وصلت حدودها القصوى. إن بيرون لمّاخ عظيم، لكنه ليس عبقريّة فكاهية، فأنت لا تجد عند بيرون شيئاً يقبل التأمل إلى ما لا نهاية، مثلما تجد الكثير الذي يقبل ذلك في الدّميم السامي فولسطاق. وبيرون لا يبتعد عن شيكسبير، على نحو ما قد يبتعد عنه فولسطاق. ونحن لا نستطيع أن نتصوّر بيرون خارج عالم **خاب سعي العشاق**. والنقاد المحرومون من المخيّلة يسخرون من هذه الفكرة، ولكن فولسطاق أكبر من مسرحيّ **هنري الرابع**، على امتيازهما، أيضًا كما يبدو أن هاملت يحتاج إلى مجالٍ أعظم من المجال الذي يوفره شيكسبير له. إن بيرون يقع في الحبّ مع المرأة غير المناسبة، وحلمه البروميثي بالحب؛ أي سرقة النار من امرأة، إسقاط واعٍ للنجسية الذكورية، ومع ذلك فيوجد شيءٌ بروميثي مشروع في احتفائه المنتشي بعيني المرأة. وهكذا فإنّ حميّه، مثل لماحيته، تُميزه باعتباره ذا حيوية دافقة هازليتية، على الرغم من عدم ولوع هازليت بمسرحية **خاب سعي العشاق**؛ أي إن لبيرون أصداءً قوية تتجاوز على نحوٍ ما متطلّبات المسرحية، بحيث يجدُرُّ به امتلاك لماحية بطولية، على الرغم من أنه أحدُ حمقى الحب. إن بيرون اللّمّاح يبتعد عن المسرحية لينظرَ إليها، من خارجها تقريبًا، ولكن بيرون المحب كارثة وحماقته روزالين.

#### ٤

يُعتبر المشهد الثاني من الفصل الخامس من **خاب سعي العشاق** أولَ انتصار يُحقّقه شيكسبير في فنّ اختتام الحدث، وهو أولُ تلك القوالب التفصيلية التي تُفاجئنا بتطوّرها الرهيف. فمن ناحية الطول، نجد أن هذا المشهد يُشكّل ما يقرب من ثلثِ نصّ المسرحية، ويُتيح لشيكسبير مجالاً مدهشًا لمواهبه، وأما من حيث الحدث فلا يكاد يحدث شيءٌ باستثناء إعلان موت ملك فرنسا، وما يعقبه من فشل جهود الحب التي بذلها بيرون ونافار

وأصدقائهما. واستمرار الفصاحة والحيوية في هذا المشهد الختامي يُضارع جميع المشاهد المتألقة فيما بعدُ عند شيكسبير في اختتام **كما تحب ودقة بدقة** والرومانسيات الأخيرة. وبناءً هذا المشهد يُفصح عن مهارةٍ عالية؛ إذ يبدأ بالنساء الأربع أثناء تحليلهنَّ المنطقي لأحابيل الذين يطلبون حُبَّهنَّ، وبعد ذلك ينصحن مستشارهنَّ الهرم، بُواييه، بالاستعداد لزيارة المعجبين بهنَّ متنكرين في أزياء مواطنين من موسكو. وتنتصر النساء باللماحة الدفاعية والمراوغة على الغُزاة «الروس»، ويعقب ذلك عرضُ موسيقي راقص من نوع «الماصك» يُسمى «ماصك الكبار التسع» الذي يؤديه أبناءُ الشعب، وهو عرضُ يُقاطعُه النبلاءُ المحبطون بفظاظة، والذين ينسُون بذلك قواعدَ الجمالة التي يدينون بإظهارها لمن دونهم مرتبةً ومكانة. وهنا نشهد حركةً مسرحية جميلة؛ إذ يصل رسولُ ليعلن وفاة ملك فرنسا. وتقوم الأنسات بحفلٍ وداعٍ رسمي لمن فُشلوا في حُطْبٍ وُدَّهنَّ، ويُقابلُه الذكور بالاحتجاجات المتوقَّعة، وتُقابل هذه بفرض شروط قاسية على كلِّ رجل من رجال القصر، تتضمنُ قضاء عام كامل في الخدمة والتوبة، والمفهوم أن توسلاتهم سوف تقبل بعد ذلك. ويُبدي بيرون تشكُّكه في واقعية هذه التوقعات؛ تشكُّكاً يمهِّد لعرضٍ مسرحي ختامي جذَّاب، تناقش فيه بومة الشتاء وقُوقَ الربيع رؤية كلِّ منهما للحال الراهنة. وهو يعني أننا نشهد مشهداً تفصيليةً خماسية أقربَ إلى فنون الاستعراض منها إلى استكمال الحكمة، وهي ترفع الحربَ الغرامية بين الرجال والنساء إلى مستوياتٍ جديدة من براعة الصَّوغ وشدة الحزن. ومعنى هذا أن المسرحية لم تُعد تنتمي إلى بيرون، وتُهدد بشدَّةٍ وجِدَّةٍ أن تقضي على إحساسه بهويَّته، ما دام قد أصبح أحدَ حمقى الحب مثلَ غيره. لا تنتهي أية مسرحية أخرى لشيكسبير بمثل هذه الهزيمة للحب؛ إذ إن لنا أن نتشكَّك، مع بيرون، إن كان هؤلاء العشاق ومعشوقاتهم سوف يتلاقون مرةً أخرى. وإدراكنا ذلك يمنح الطقوس الاحتفالية في المشهد نبرةً جوفاء باطنة، وهي النبرة التي تعلق بأصداء ضارية في النزال الأخير بين الوقواق والبومة. فنحن نسمع في تضاعيفها احتفالاً مضاداً؛ إذ إن الهزيمة لا تقتصر على غرور الرجال؛ ففي حرب الذكاء واللماحة تنتصر براعة المرأة، وتفضح عجز الشبَّان عن التمييز الكامل بين ما يُحبونه ومن يُحبونه أيضاً، وهي صفةٌ تبين إحباطَ شهواتهم. وهكذا يتحوَّل الازدهار اللغوي والثراء اللفظي عند شيكسبير إلى محادثة صريحة (ولكنها عامرة باللماحة) بين الأنسات في بداية المشهد الثاني من الفصل الخامس:

الأميرة: إنَّ سُخريتنا من عشاقنا على هذا النحو لدليلٌ على حِكمتنا.

## روزالين:

وهي حماقةٌ منهم أن يشتروا هذه السخرية بذلك الثمن الغالي.  
سوف أعذبُ بيرون هذا قبل أن أرحلَ من هذه البلاد.  
ليُتَني أعلمُ علم اليقين أنه وَقَعَ في الفخ.  
إِذْنٌ لَجَعَلته يَتمرَّغُ أمامي ويتضرع إليَّ ويطلبُ رِضاي،  
وينتظر الأوان، ويتحَيَّن الأوقات،  
ويُريقُ فُكاهته المِسرفة في قوافٍ ليس فيها غناء،  
ويجعل من نفسه خادمًا رهْنُ إشارتي،  
ويُزين نفسه لعيني لَعلي أفر به، وما حُبِّي له إلا حُبُّ هازل.

(٦٦-٥٨/٢/٥)

إن كانت مَنْ تتكلم هنا هي سمراء السونيتات، فلا بد أن شيكسبير عانى معاناةً ربما زادت على ما يُفصح عنه [في السونيتات]؛ فالعلاقة بين بيرون وروزالين تتسم ببنبراتٍ صادية ماسوكية عالية، الأمر الذي يجعلنا نشكُّ في أن هذه المرأة يمكن أن تتنازلَ عن المتع الكبرى التي تجدها في التباس المعاني وتقبلُ المتعة البسيطة في التعبير عن القبول. وعندما تتنكرُ النساءُ يكتشفن أن الرجال يخلطون بينهن؛ إذ يُغازل بيرون الأميرة، ويُغازل نافار روزالين، في إطار الجوقة التي يُمثلها حديثُ بواييه المرشد لجميع الذكور الحيارى:

## بواييه:

إنَّ ألسنة الساخرات بَثَّارةٌ  
كحدِّ موسى الذي يدقُّ على العيون،  
ويُغلق الشعرة التي تخفى بلطافتها على الأبصار.  
حتى يَغيا الإدراكُ في فهمهن.  
حديثهن يُقنع كلَّ عاقل، أما خيالهن فذو أجنحة،  
أسرعَ من السهام والرصاص والرياح، ومن الفكر.  
بل أسرعَ من أسرع الأشياء!

(٢٦١-٢٥٦/٢/٥)

إن بواييه هو نبِيُّ المسرحية؛ فقد تجاوز في ذاته عُمرَ الحب، وهو يُعبر عن الصوت الأثنويّ المضادّ للماحية نفسها، ولكنْ بقوةٍ لماحيةٍ جبارةٍ إلى حدِّ تدمير أية إمكانية للإشباع الغرامي. ويوجد قدرٌ كبير من الفكاهة والجازبية، ولكن يوجد إلى جانبه إشفاقٌ حقيقي، عندما يستسلم بيرون في حرب اللماحية، لكنه يتبيّن أن روزالين لا مكانَ عندها لأسرى الحرب.

### بواييه:

هذه أوبئةٌ تُمطرنا بها النجوم لأننا حنَّنا باليمين.  
أفي الدنيا وجهٌ صفيق يحتمل من التقريع أكثر من هذا؟  
ها أنا ذا أقفُ أمامكِ يا سيدتي، فصوّبي إليَّ كلَّ ما في جعبةِ حَذِّكَ من سهام.

اسحّقيني باحتقارك. املئي نفسي اضطرابًا بسخريتك.  
اطعني غباوتي بسنان ذكائك النفاذ.  
مرّقيني إربًا بنصال عقلك الثاقب.  
فلن أسألك أن ترقصي معي ما حييت،  
ولن أقفَ في خدمتك في زِيِّ الرُّوس بعد اليوم.  
أجل. لن أثقَ ما حييتُ في الخطبِ المنمّقة ولا في كلام الصّبية الأغرار،  
ولن أزورَ من أحبُّ مستخفيًا وراءَ قناع،  
أو أطارحها الغرام بالقريض،  
كأنني المنشدُ الأعمى يترنّم بقيثارته.  
لن أتغزلَ بعباراتٍ مديحه كأنها الثوبُ الزاهي، أو بأقوالٍ ناعمةٍ كالحرير،  
أو بالخيال الموشى كأنه المخملُ الغالي، أو بالبيان المتكلفُ أو بالبلاغة المتحذّقة.

إنّ هذه الأشياءُ الدنيئة قد ملأنتني غرورًا،  
وإنني لعازفٌ عنها جميعًا.  
قسّمًا بهذا القفّاز الأبيض الذي يُخفي يدًا علِم الله مقدارَ بياضها،



أُعلن أنني لن أغازل بعد اليوم إلا بِلَا أو نَعَمْ،  
صريحَتين لا مُواربة فيهما ولا مجاملة.

(٤١٣-٣٩٤ / ٢ / ٥)

وعندما يقول بيرون إنه سوف يستبدل «لا» و«نعم» بالعبارات المدبّجة «كأنها الثوبُ الزاهي» فإنه يستعير صوراً من المنسوجات المحليّة البريطانية، وهو ما يدفعه إلى تقديم اعترافٍ قائم على «نصف صلاح»، ولكن روزالين تطمسه على الفور بلا رحمة ولا شفقة:

**بيرون:**

وها أنا ذا أبدأ حديثي فأقول، أعانني الله على ما أقول:  
إن حُبِّي لك، يا فتاة، حبٌّ نظيف، لا عيبَ فيه ولا أوشابَ عليه.

روزالين: إنَّ في قولك «لا أوشاب» شيئاً من التأنُّق فدَعه من فضلك.

(٤١٦-٤١٤ / ٢ / ٥)

ولكن بيرون لا يمكن إسكاته، فهو ينطلق لِصَوْغُ فُكاهة خطيرة يُشَبِّه فيها عاطفةَ أصدقائه برفيقات روزالين بالوباء الذي حَلَّ بلندن في زمن شيكسبير، وهذه الاستعارة أو التشبيه المعقّد يبلغ درجةً من التطرّف تجعلنا نتساءل إن لم تكن المرارة التي كان شيكسبير يشعر بها في علاقته مع سمراء السونيتات قد أحدثت تأثيرها في بلاغة بيرون:

**بيرون:**

مهلاً! انظرن إلى هؤلاء الثلاثة تَرَيْنِ الداءَ ينخرُ أجسامهم.  
لقد أصابهم الطاعون. رَمَتْهم به لحاظُكن،  
هؤلاء السادة صَرَعى الطاعون. وأنتن يا سيداتي لستنَّ بَمَنجاةٍ منه.  
فإني أراكنُ تحملنَ أعراضه.

ونُنكر الأميرة وروزالين هذه «الأعراض»؛ أي: أعراض الطاعون، وتنطلقان حتى تُثبِتَا عجز أبناء موسكو عن تمييز محبوبَةٍ عن سواها. ويغضب بيرون فيبدأ مع

رفاقه في جلب العار لأنفسهم بتحويل إحباطهم إلى التعبير عن الاحتقار ببذاءة لماصك التسعة الكبار، وهو الذي قام بتمثيله «المتحذلِق، والمتفاجر، والكاهن سيئ السمعة، والمغفل، والغلام». ولكن اللوردات هم الذين يتصرفون كأنهم غلمان متمرّدون محتقرون يُهاجمون من دونهم في المنزل الاجتماعي بلماحية شريرة زائفة. وهكذا فإن هولوفيرن المتحذلِق يؤنّبهم بوقار أصيل، قائلاً: «هذا كلام غير كريم، خلا من كل ذوق وأدب». وأما أرمادو المسكين، الذي تلقى سخريّة أشدّ وأنكى، فهو يُدافع عن هكتور بطل طروادة الذي يتقمّص الآن شخصيّة قائلاً:

**أرمادو:**

وا رَحْمَتاه على هذا المحاربِ الكريم!  
فهو الآن في عداد الأموات وجسده طُعْمَةٌ للديدان.  
فيا أحبائي، لا تُحطموا عظام الأموات. كان هكتور  
رجلاً بين الرجال حين كان حياً يُرزق.

(٦٥٥-٦٥١/٢/٥)

ويُزيد شيكسبير من الشفقة اللطيفة التي يُبديها أرمادو حين يكشف الإسبانيّ الفصيح عن فقره المدقع؛ ومن ثم يدفع بواييه إلى فظاظيّة بالغة الانحطاط، وهنا تحدث حركة مسرحية رائعة حين يصل ماركاد، رسولاً من البلاط الفرنسي، مُعلنًا إلى الأميرة موت أبيها الملك فجأةً. ولما كان قد آن لبيرون وأصدقائه أن يتخلّوا عن تعاطفهم الفكه، فإن شيكسبير لم يكن يستطيع تأخير الحركة المشار إليها لفترة أطول وإلا أفسد خاب سعي العشاق. فالموت قائم في نافار، مثلما هو في أركاديا، وحرب اللماحية كان لا بد أن تنتهي الآن؛ إذ إن هزيمة العشاق في خطرٍ بأن تُصبح انسحاقاً خالياً من اللماحية الفكهة. ويتدارك شيكسبير الموقف تداركاً رائعاً؛ إذ يُنقذ كبرياء كلٍّ من على خشبة المسرح، وإن كان ذلك على حساب ما يُصر بيرون ورفاقه على أن يُطلقوا عليه لفظ «الحب».

وتبدأ الأميرة الحركة الأخيرة باعتذارٍ كريم يكاد يُصبح تفسيراً للمرارة التي أبدتها روزالين، قائلة:

## الأميرة:

قلت أعدُّ العدة يا بوييت. شكرًا جزيلاً يا سادتي الكرام  
على كلِّ ما بذلتم في سبيلنا من مَكْرُمات. وإنِّي لأستعطفكم،  
بما لكم من حكمةٍ وافرة، بنفسي جدَّت عليها الأحزان  
أن تتفضَّلوا فتَطَّوُّوا أو تغفروا ما كان بيننا  
من إسرافٍ في الجِدال واللجاج،  
إذا كنا قد تجاوزنا الحدودَ في المناقشة.  
فما شَجَّعنا على ذلك إلا كرمُكم وأدبكم.  
وداعاً يا سيدي الكريم! والقلب الحزين لا يُتقن آدابَ الحديث.  
فعفوًا جميلًا إذا كنتُ قد قصَّرت في شُكركم  
على استجابتكم السخَّية للأمر الخطير  
الذي جنَّت من أجله.

(٧٢٩-٧١٩ / ٢ / ٥)

وقد يكون من قبيل الدبلوماسية القول بأن «رَقَّة حاشية» بيرون أدَّت إلى ازديادِ  
جُرأة روزالين، وربما كانت مُعجَّزةً إلى حدِّ ما، ولكن توسل بيرون نفسه لا يظهر أنه  
قد قبل تأنيبِ الأميرة.

## بيرون:

لا ينفذ إلى القلب الكليم شيءٌ كالكلام البسيط؛  
فأفْهَمي مُراد الملك من هذا الكلام الواضح الذي يُعبر عمَّا في فؤاده.  
من أجلكن غفَّلنا عن الزمن،  
ومن أجلكن حنَّنا باليمين.  
فجمالُكن يا سيداتي قد أفسدنا  
وجعلنا ننقصُ كلَّ ما قصدنا إليه.  
فإذا كان قد بدا منا شيءٌ يدعو إلى السُّخرية،  
فأنغامُ الحب أكثرها ناشزة، والحب كالطفل اللَّعوب  
يرقص دون عقل، ويقفز دون سبب.

والحب يولد في العين،  
فهو إذن كالعين تزخرُ بعجيبِ الأطياف،  
وتموج بشتى الأشكال والألوان،  
وتختلف فيها الصفات كلما تنقلت العين بين شتى الأشياء.  
وإذا كنا قد لبسنا رداء الحبِّ المعربد،  
فبدا في عيونكن الساحرة مُنكرًا متنافرَ الألوان،  
لا يليق بوقارنا وبما تعاهدنا عليه،  
فسحرُ عيونكن التي تبصر كلَّ هذه المعائب،  
هو الذي فعل بنا كلَّ ذلك.  
وما دام الأمر كذلك يا سيداتي، وما دام حبُّنا لَكُنَّ نابغًا منكن،  
فأخطأوه راجعةً إليكنَّ كذلك.  
ها نحن أولاءِ نخون أنفسنا إذ نخون العهد مرةً واحدة؛  
لِنَفِيٍّ بعهدكنَّ إلى أبد الآبدين، يا سيداتي الفاتنات،  
يا مَنْ عَلَّمَنَّا الخيانةَ والوفاءَ جميعًا، وهذه الخيانة،  
وإن كانت في ذاتها رذيلة، تُظهر نفسها من أجلكن،  
بل تُصبح من أجلكن فضيلةً فاضلة.

و«الكلمات البسيطة الصادقة» سرعان ما تتحوَّل عند بيرون إلى أسلوب الباروك البلاغي، وهو الرجل نفسه. ومن الجميل إلى حدٍّ ما أنه لم يتعلَّم شيئاً (أو تعلم أقلَّ القليل)، وهو ما يُناسب بطلَ مسرحية كوميدية تتميز بالشطط. إننا نعود إلى تَغْنِيهِ الرفيع بـ «نار بروميثيوس المناسبة» التي يسرقها الرجال من صوركم المنعكسة في أعين النساء، فإنَّ إيمان ربِّ الحب إيروس ينتقل هنا في السطور الأخيرة من كلامه ويُصبح محاكاةً ساخرة «للنعمة» المسيحية. ولكن ترنيمه بيرون، حتى وإن أفزعت الجمهور، تقوم الأميرة بتنحيها جانباً، ثم تُنكر ببراعة أيَّ قياس مع الإخلاص الحق.

### الأميرة:

نعم، لقد جاءتنا رسائلُ غرامكم،  
ومعها هداياكم، وهي رسل غرامكم.  
وقد تبادلنا الرأي كما تفعل العذارى الشريفات،

فوجدنا أنَّها في باب الغرام لا تتجاوزُ أن تكون فكاهاً ظريفة،  
وفي آدابِ الفُروسية لا تخرج عن أن تكون لَغْواً أجوفَ نُزْجي به الوقت.  
فلم نحفل بها أو نُقدِّرها بأكثرَ من ذلك،  
ولهذا استقبلنا غرامكم بما قُصد به أن يكون؛  
أي: موضوعاً للفكاهة.  
ونسلم نبرةً مستئيَّسٍ لطيفة في ردِّ نافار عليها:

**نافار:** في هذه اللحظة الأخيرة امنحنا حُبكن.

وأما ردُّ الأميرة فيُعتبر من الصَّيغ الشيكسبيرية المقتضبة التي لا تُقدَّر بثمن، ودائماً  
ما تلجأ إليها المرأة التي تقاوم أيَّ ارتباط سابق لأوانه:

**الأميرة:**

أعتقد أنَّ هذه اللحظة لا تكفي  
لندخلَ في شركةٍ أبدية.

وأما عن زواج شيكسبير نفسه فلدينا من المعلومات ما يكفي لأنَّ نستنبطَ أنه  
كان يقوم على قدرٍ من «الود» المُعادل لزواج سقراط. فالواقع، كما سبق أن ذكرت،  
أنَّ أهنأ الزَّيجات في عالم المسرحيات، هو بلا شكَّ العلاقة الزوجية بين مكبث وامرأته،  
قبل ارتكاب جرائمهما، وبين كلوديوس وجيرترود قبل تدخُّل هاملت. وأشعرُ في قراءتي  
نصوص شيكسبير أن تأمُّلي للحالتين السابقة واللاحقة استنباطٌ مشروع، وهو جانبٌ  
ذو أهمية حيوية من جوانب فنِّ كاتب المسرح العظيم؛ أي: إن تأمُّل مستقبلِ زواج  
هيلينا وبرترام في **العبرة بالخاتمة** وزواج الدوق من إيزابيلا في **دقة بدقة**، يجعلنا  
نُقطب وجوهنا، بل ولا نستطيع أن نتصوَّر أن بياتريس وبينديك سوف يقضيان سنواتٍ  
زواجهما في مناقشاتٍ حادة هانئة في آخر مسرحية **ضجة فارغة**؛ فجميع الزيجات عند  
شيكسبير، كوميديةٌ كانت أو لم تكن، تتَّسم بالخبل أو بالغرابة المضحكة، ما دام قد  
كُتب على المرأة أن تتزوَّجَ من لا يُباريها، وخصوصاً روزاليند، التي لا تُضارِع في **كما  
تحب**. ونتصور أن شيكسبير وجمهوره يمكن أن يشعرا بمتعةٍ غريبة في **خاب سعي  
العشاق**، حيث لا يتزوَّج أحد، وحيث نشعر أنَّ لنا الحرية في أن نتشكَّ إن كان عامُّ  
الخدمة أو التوبة الذي سيَقضيه الرجال (وإن لم يكن مرجَّح الحدوث) سوف يُحقِّق

أية زيجات. فالأميرة تُرسل نافار لقضاء عام في أحد الأديرة، وتحكم روزالين، بفرحة شيطانية، على بيرون بقضاء عام في التسمية الفكهة في المستشفى «ليرد الابتسام إلى شفاء هؤلاء العاجزين المعذبين» (٨١٢). ولكننا لسنا في حاجة إلى أن نتصور قيام حياة زوجية بين بيرون وروزالين، على نحو ما يوضح هذا الحوار الأخير بين نافار وبيرون:

### بيرون:

إنَّ غرامنا لا ينتهي كما ينتهي في القصص المألوفة.  
لن نقول إننا عشنا في تباتٍ ونبات.  
ولو شاءت هؤلاء السيدات لجعلن من عبثنا مسلةً فكاكية.

نافار: هيا بنا يا سيدي. فلننتظر سنة ويومًا، ثم نصل إلى النهاية.  
بيرون: هذا أطول مما تتطلبه المسرحية.

ويُدمر بيرون، في غمّه وهمه، وهَمَّين: الأول غرامي، والثاني تمثيلي. فلقد انتهت المسرحية فعلًا باستثناء أغنيّتي الوقواق والبومة. وبيرون حين يقف على المسرح، ولكن خارج دور الممثل المصطنع، نسمعه يتكلم أكثر مما تكلم في أيّ وقت مضى، بلسان شيكسبير نفسه، الذي قام بتنقيح **خاب سعي العشاق** في عام ١٥٩٧م بعد إنجازه فولسطاف، وهكذا بعد أن حقّق ذاته. وعندما أستمع إلى بيرون، أجدني أضغي إلى صوتين؛ الصوت الأول قبل فولسطافي، والثاني بروح السير جون فولسطاف، مدمّر الأوهام. وهذا أيضًا، وفّق ما أفهم، روح السونيتات الثماني والعشرين الأخيرة، التي تبدأ بالسونيتة ١٢٧ «لم تكن سُمرة الوجوه لدينا/ تحمل الحُسنَ في الزمان الخالي»، وهو الذي يُعيدنا إلى الحنق الغامض عند روزالين، وإلى الخوف الذي لا يبدو أن له أيّ مبرر عند بيرون من أنها سوف تجعله ديوثًا. ومن الغرائب الطريفة في **خاب سعي العشاق** ذلك الخلاف الوهمي حول جمال روزالين، في الفصل الخامس، المشهد الثالث، السطور ٢٢٨-٢٧٣، وطرفًا النقاش بيرون وأصدقائه؛ إذ يتّضح إلى حدٍّ ما أن بيرون هو كاتب السونيتة ١٢٧؛ فهو إما يرجع أصداءها وإما يُبشّر بها. وأميل إلى الاتفاق مع ستيفن بوث في أننا لا نعرف شيئًا مؤكدًا من السونيتات بقدر ما نعرف من المسرحيات. أنا لا أعلم علم اليقين إن كان شيكسبير مولعًا بالنساء، أو مثليّ النزعة، أو يحبّ الجنسين معًا (ولنفترض الأمر الأخير)، ولا أعلم أيضًا هوية السمرء أو اليافع (وإن كانت، فيما يبدو

لي، أكثر من خُرافة، والأرجح أن اليافع لورد ساوثامتون). لكنني أسمع أصداء العاطفة المترددة عند بيرون عندما أقرأ السونية ١٢٧:

لَمْ تَكُنْ سُمْرَةُ الْوُجُوهِ لَدَيْنَا	تَحْمِلُ الْحُسْنَ فِي الزَّمانِ الْخَالِي
وَإِذَا عَدَّهَا أَنْاسٌ حُسْنًا	حَجَبُوا عَنْهُ وَصَفَهُ بِالْجَمَالِ
لَكِنْ الْآنَ أَصْبَحَتْ سُمْرَةُ الْوَجْهِ	لَهُ وَرِثًا لِعَرْشِ كُلِّ جَمَالٍ
بَلْ وَصَارَ الْجَمَالُ يَحْمِلُ عَارًا	مِنْ بَهَاءِ الْأَصْبَاغِ كَالْأَنْغَالِ

\* \* \*

مُنْذُ أَنْ أَصْبَحَتْ جَمِيعُ الْيَاذِي	تَزْعُمُ الْيَوْمَ أَنَّهَا كَالطَّبِيعَةِ
تَسْتَطِيعُ التَّجْمِيلَ لِلْقُبْحِ بِالزَّيْدِ	فِ بِأَصْبَاغِهِ الْحِسَانِ الرَّفِيعَةِ
فَإِذَا هُنَّ قَدْ كَسَوْنَ وُجُوهَهَا	صِبْغَاتٍ مُعَارَةً وَبِدِيعَةِ
وَالْجَمَالِ الرَّقِيقِ قَدْ ضَاعَ إِسْمُهُ	عَارِضًا عَنْ خَمَائِلِ الْأَطْهَارِ
دُنْيَايُ الصِّفَاتِ وَالطَّبَعِ إِنْ لَمْ	يَسْلَمْ الْيَوْمَ مِنْ رَذَائِ الْعَارِ

\* \* \*

وَلِذَا أَعْيُنُ الْحَبِيبَةِ عِنْدِي	فَاجِمَاتُ السَّوَادِ كَالْغُرَبَانِ
ذَاكَ لَوْ أَنَّ مُنَاسِبًا لِأَسَاهَا	فَهُمَا فِي الْجِدَادِ قَدْ تَبَدُّوَانِ
تَنْعِيَانِ اللَّاتِي وَلِدْنَ بِلَا حُسْنٍ	مِنْ وَلَا أَيُّ لِمَسَةِ مِنْ جَمَالِ
بَلْ وَضَعْنَ الْأَصْبَاغَ فَوْقَ الْمُحْيَا	خَادِعَاتٍ لَخَلَقَ رَبُّ الْكَمَالِ

\* \* \*

وِثْيَابُ الْجِدَادِ سَوْدَاءُ تُغْلِي	مِنْ جَمَالِ الْأَسَى بِتِلْكَ الْجُفُونِ
وَلِهَذَا يَقُولُ كُلُّ لِسَانٍ	إِنَّ أَعْلَى الْجَمَالِ سُودُ الْعُيُونِ

لا يقترب بيرون مطلقًا من آلام السونيات القاتمة الأخيرة، مثل السونية ١٤٧ التي تقول إِنَّ «الرغبة هلاك»، ولكن تنويعاته الملتبسة على عيني روزالين السوداوين، لا تتوقف طوال المسرحية. ويبدو أحيانًا أَنَّ روزالين ليست في المسرحية المناسبة؛ إذ إِنَّ

٤ من سونيات شيكسبير، ترجمة محمد عناني، هيئة الكتاب، القاهرة، ٢٠١٦ م.

موقفها تجاه بيرون بالغ القسوة طالبٌ للثأر، على خلافٍ أيّ شيء في موقف الأميرة من نافار، أو في مواقف الأخريات تجاه عشاقهن. وعندما تأمر روزالين بيرون بأن يقضيَ عامًا في المستشفى «ليرد الابتسام إلى شفاه هؤلاء العاجزين المعذبن»، يردُّ عليها ذلك اللامح بما يمكن أن نعتبره إدراكً شيكسبير نفسه لحدود الكوميديا:

### بيرون:

وكيف أستطيع أن أنتزع الضحك من فم الموت؟  
هذا لا يمكن أن يكون. هذا مُحال.  
فالمرحُ لا يمكن أن يجد سبيلَه إلى النفس المُعدَّبة.

(٨٤٧-٨٤٥ / ٢ / ٥)

وعلى الرغم من براعة هذه الأسطر فهي لا تُؤثّر في روزالين العنيدة؛ إذ إن همّها الأُوحد «أن تخلق روحًا ساخرة»، وباعتبارنا جمهورَ المسرحية، فنحن لا نرغب في خنق لماحية بيرون، ومن ثم فإن آخرَ كلماته في **خاب سعي العشاق** تُريحنا بعض الشيء، وهي «هذا أطول ممّا تتطلبه المسرحية». لقد كانت المسرحية مسرحيةً بيرون، ولكن شيكسبير يختار أن يختتمها بأغنيّتين متنازعتين، الربيع ضد الشتاء، وفي أثناءها يرحل بيرون، وإذا نحن بوضوحٍ في عالم شباب ريف شيكسبير. لقد اختفت نافار أثناء إصغائنا إلى غناء الوقواق والبومة، ونسمع عن الراعي وعن الأنسات اللاتي يُنظفن الأوعية، وللناقد باربر تعليقٌ طريف يقول بأنّه ما دامت الزيجات قد غابت، فإنّ الأغاني تُقدم «تعبيرًا عن استمرار قوة الحياة»؛ وأودُّ أن أضيف إلى ذلك إحساسنا بالرضا بالعودة إلى الحياة العادية بعد مُقامنا في صحبة اللماحين الفكهين في بلاط نافار. وهذا سياقٌ يناسب قولنا إن شيكسبير الذي كتب أفضلَ نظمٍ بلا قافيةٍ وأفضلَ نثرٍ في لغتنا، يُعتبر أيضًا أبرزَ كتّاب الأغاني بتلك اللغة. وهذه هي الأغنية:

### الربيع:

إِذَا لَوْنَتْ بِالسُّرُورِ وَجُوهَ الرِّيَاضِ  
زُهُورُ الْأَقَاجِي بِاللَّوْنِهَا الْبَاهِرَةِ،  
وَكُلُّ رَنَابِقِنَا النَّاصِعَاتِ الْبَيَاضِ



وَنَوْرُ الْبَنْفَسَجِ فِي زُرْقَةِ زَاهِرَةٍ،  
وَصُفْرُ الْبَرَاغِمِ فِي أَفْرَعِ نَاصِرَةٍ،  
يُغَرِّدُ وَقَوَاقُ كُلِّ الشَّجَرِ،  
فَإِذْ هُوَ مِنْ كُلِّ زَوْجٍ سَخَرِ،  
يُنَادِيهِ فَاَنْهَضْ أَيَا دَيُّوْتُ،  
وَذَلِكَ لَفْظُ رَهِيْبٍ عَبُوسُ،  
وَيُؤْلِمُ آذَانَ كُلِّ ذَكَرٍ!  
وَإِنْ يَغْرِزِ النَّأْيُ بَعْضَ رُعَاةِ الْمَرَاخِ،  
وَيُوقِظُ تَغْرِيدَ قُبْرَةٍ أَعْيَنَ الْفَلَاحِ،  
وَعِنْدَ تَطَارُحِ قُمْرِيَّةٍ وَالْقَرِينِ الْغَرَامِ الْمُبَاخِ،  
وَيُنْشِدُ كُلُّ غَرَابٍ وَطَيْرٍ هُنَا فَرَحَهُ بِالصَّبَاحِ،  
وَتُبْدِي الْعَذَارَى ثِيَابَ الطَّهَّارَةِ بَيِّضَاءَ فِي كُلِّ سَاحِ،  
يُغَرِّدُ وَقَوَاقُ كُلِّ الشَّجَرِ،  
فَإِذْ هُوَ مِنْ كُلِّ زَوْجٍ سَخَرِ،  
يُنَادِيهِ فَاَنْهَضْ أَيَا دَيُّوْتُ!  
وَذَلِكَ لَفْظُ رَهِيْبٍ عَبُوسُ،  
وَيُؤْلِمُ آذَانَ كُلِّ ذَكَرٍ!

#### الشتاء:

وَإِنْ يَجْمُدُ الْمَاءُ فَوْقَ الْجِدَارِ مِنَ الزَّمْهَرِيرِ،  
وَيُدْفِئُ رَاعِي الْقَطِيعِ يَدَيْهِ بِصَبْرِ مَرِيرِ،  
وَيَأْتِي بِأَحْطَابٍ تَدْفِئُهُ فِي الْفَنَاءِ أَخُوهُ الصَّغِيرِ،  
وَفِي الْبَيْتِ يَجْمُدُ سَطْحُ الْحَلِيبِ بِكُلِّ وَعَاءٍ كَبِيرِ،  
وَيَنْكَمِشُ الدَّمُ بَرْدًا وَيَمْنَعُ تَلَجُ الطَّرِيقِ الْمَسِيرِ؛  
تُغْنِي لَنَا بَوْمَةٌ لُحُونَ الْهَنَاءِ  
تُوْنُووتُ! تُوْتُوْهُوتُ!  
وَفِي الْبَيْتِ تَنْشَغِلُ الْإِنْسَاتُ بِتَنْظِيفِ كُلِّ وَعَاءِ!

وَعِنْدَ هُبُوبِ الرِّيحِ بِأَعْلَى هَدِيرٍ،  
وَيَعْلُو سُعالُ الْمُصْلَيْنِ فَوْقَ مَوَاعِظِ قَسٍّ قَدِيرٍ،  
وَتَرْقُدُ كُلُّ الطُّيُورِ تَكَادُ تَجْمَدُ فَوْقَ الْجَلِيدِ،  
وَيَحْمَرُّ أَنْفُ الْفَتَاةِ كَأَنَّ بِهِ بَعْضَ جُرْحٍ جَدِيدٍ،  
وَيَعْلُو حَسِيسُ الشَّوَاءِ لَتَفَّاحِ طَهْوٍ لِصُنْعِ الْفَطِيرِ؛  
تُغْنِي لَنَا بُومَةً فِي اللَّيَالِي لُحُونَ الْهَنَاءِ،  
تُوتُوتُوتُ! تُوتُوتُوتُ!  
وفي البيتِ تَنَشَغِلُ الْإِنْسَاتُ بِتَنْظِيفِ كُلِّ وَعَاءٍ!°

(٩٢١-٨٨٤ / ٢ / ٥)

من الغريب أن القلق الذي يُعبر عنه بيرون تعبيرًا ذا حيوية؛ أي قلقه من أن يصبح ديوثًا، أي أن تخونه حبيبته السمراء، والذي يُضاهي قلق شيكسبير في السونيتات، قلقٌ لا محلَّ له، وهو يتحول تحولًا رائعًا في أغنية الربيع؛ فسواءً كنا أزواجًا أو لم نكن، فإننا نفرغ لعودة قوة الطبيعة، ونحن نتقبَّل السخرية في هذه الأغنية من القلق الذكوري الأثري من مصير الديوث. وعلى الرغم من جمال الأغنية الأولى، فإن أغنية الشتاء أفخم؛ إذ تحتفل بالحياة الجماعية حول المدفأة وقدر الطهو. ولا ترجع رنة المرح في أغنية البومة إلا إلى أننا نسمعها من داخل المنزل مستريحين، حيث يجتمع الرجال والنساء معًا بسبب حاجاتهم، وضروب واقعهم، والقيم المشتركة التي تُمثِّلها موعظة القس، والتي تطمسها أصوات سُعال القرويين. إن هذه المسرحية التي تُعتبر أشدَّ كوميدياته المصطنعة الحافلة بالتفاصيل، إلى جانب كونها وليمة اللغوية العظيمة، تنحدر إلى ضد ذلك كله حين تتناول الأمور الطبيعية البسيطة والعبارات الريفية.

° هذه الأغنية من ترجمة مترجم الكتاب؛ لأن المؤلف يمتدح نظم شيكسبير المقفى، فكان لا بد أن تكون الأغنية منظومة ومقفأة (وليست كذلك عند لويس عوض).

## الفصل الحادي عشر

### حلم ليلة صيف

١

كان شيكسبير في منتصف عام ١٥٩٥-١٥٩٦م يرسم في خياله صورةَ شتاء مثالي فكتب **حلم ليلة صيف**، وقد يكون قد كُفِّ بتأليفها احتفالاً بزفاف أحد النبلاء، حيث عُرضت أول مرة. كان قد كتب ريتشارد الثاني، وروميو وجوليت في عام ١٥٩٥م، وبعدهما بقليل تاجر البندقية قبل أن يظهر فولسطفاف في هنري الرابع، الجزء الأول. ولا يُعادل **حلم ليلة صيف** أي شيء كتبه شيكسبير قبلها، كما لا يفوقها — من زاوية معينة — أي شيء كتبه بعدها. إنها أول روايته التي لا يرقى إليها الشك، وإحدى المسرحيات الاثنتي عشرة تقريباً ذوات الأصالة والقوة الجبارة. والمؤسف أن كل إخراج شهدته لها كان كارثة باقعة، باستثناء الفيلم السينمائي الذي أخرجه بيتر هول عام ١٩٦٨م، وهو متاح — لحسن الحظ — على شريط فيديو. والعاصفة وحدها هي التي تُشارك **حلم ليلة صيف** تشويهاً في العروض المسرحية الحديثة، أو التي يحتمل تقديمها في المستقبل، وأسوأ ما أذكره منها عرض بيتر بروك (١٩٧٠م) وألفن إبشتاين (هزلية قُدمت في جامعة ييل عام ١٩٧٥م). ولكنني لا يمكن أن أكون عاشق المسرحية الوحيد الذي يرفض الفكرة السائدة التي تقول إن العنف الجنسي والنزعة الحيوانية يُمثلان قلب هذه الدراما الإنسانية الحكيمة.

لقد تفتشت التأويلات الجنسية وانتشرت إلى الحد الذي لا أستطيع معه أن أقشعر رعباً وأمضي وحسب؛ فإن **حلم ليلة صيف** سوف تُعيد تأكيد نفسها في زمنٍ خيرٍ من هذا الزمان، ولكنني أريد أن أقول كلاماً كثيراً لصالح بوطوم، أشد شخصيات شيكسبير جاذبيةً قبل ظهور فولسطفاف. فنص المسرحية يوضح بالأسلوب الفكاهي أن اهتمام بوطوم الجنسي بالجنّة تيتانيا أقل بكثيرٍ من اهتمامها به أو أقل من اهتمام عددٍ كبير

من النقاد والمخرجين المحدثين بها. فإن شيكسبير، هنا وفي غير هذا العمل، يستخدم ألفاظاً «خارجة» لكنها ليست شهوانية، وبوطوم يتَّسم ببراءةٍ محبِّبة، وغير فاحشة. أما الذين يرفعون مكانة الجنس والعنف فلن يجدوا بُغيثهم، في الواقع، هنا. وقد يبدأون بدايةً طيبة بمسرحية تايئوس أندرونيكوس، ولو كان شيكسبير أراد أن يكتب مسرحية ماجنة حافلة بطقوس العريضة، معتبراً بوطوم «جش الانتشاء في العروض الصاخبة والكرنفالات» (كما يزعم يان كوط) لَكُتِبَ لنا كوميديا مختلفة. أما الذي لدينا فهو شخصٌ لطيف مهذب ذو طيبة أصيلة يدعى بوطوم، وهو يميل إلى صُحبة الجنَّيات — بازلَاء، وُحِيط العنكبوت، والفراشة، وُحَرْدلة — أَشَدَّ من مِيله إلى صحبة تيتانيا المتولَّهة في حُبِّه. وقد يكتب لي أن أحيا لأسمع، في عصر العبث النقدي والمسرحي، مَنْ يقول لي إن اهتمام بوطوم بالجنَّيات الصغيرات يُمثل إمكانية الحب المنحرف للصغار، ولن يكون ذلك أَشَدَّ حمقاً من التعليقات الراهنة على **حلم ليلة صيف**.

وترتبط برباط غريب مسرحيات **العاصفة**، و**خاب سعي العشاق**، و**حلم ليلة صيف**، وهو أن هذه المسرحيات، من بين تسعٍ وثلاثين مسرحية، لا يتبع فيها شيكسبير مصدرًا أوليًا. أما **زوجتا وندسور المرحتان**، التي ليس لها مصدرٌ مؤكد، فتتخذ نقطة انطلاق واضحة من أوفيد. و**العاصفة** ليست لها أصلًا حبكة، ولا يكاد يحدث شيء في **خاب سعي العشاق**، ولكن شيكسبير اجتهد في وضع حبكة تفصيلية إلى حدٍّ كبير، وبالغة الإثارة في **حلم ليلة صيف**. لم يكن شيكسبير يتمتّع بموهبة ابتكار الحبكات، فلقد حرّمته الطبيعة من هذه الهبة الدرامية. وأعتقد أنه كان يُهنئ نفسه على ابتداء العوالم المختلفة الأربعة للشخصية وإقامة الروابط فيما بينها في هذه المسرحية. فإن ثيسبيوس وهيبوليتا ينتميان إلى الأساطير الخرافية والتاريخية القديمة، وأما **العشاق** — هرميا وهيلينا وليساندر وديميتريوس — فلا ينتمون لزمانٍ أو مكانٍ محدَّدين، فالمشهور عن الشبَّان والشابات جميعاً أنهم يعيشون في جوٍّ مشترك. وأما **الجن** — تيتانيا وأوبرون وبُكْ، وصديقات بوطوم الأربع — فيظهرون من الفولكلور الأدبي وسحره. وأخيراً لدينا «العمال» الذين يُمثلون بعض أهل الحرف القروية الإنجليزية — فعلى رأسهم بوطوم، ثم بيتر كوينس، وفلوت، وسناوت، وسناج، وستارفلنج — ومن ثَم فهم يخرجون من ريف شيكسبير نفسه؛ حيث نشأ وترعرع.

إنَّ هذا الاختلاط بالغُ التنوع، إلى الحدِّ الذي يجعل الدفاع عنه يعتبر إشارة خفية في الحوار الطريف القائم على لمسة عبثية رائعة بين ثيسبيوس وهيبوليتا حول موسيقى

كلاب الصيد في الفصل الرابع، المشهد الأول، السطور ١٠٣-١٢٧، وهو الذي سوف أنظر فيه تفصيلاً فيما بعد، وقد انتشرت الإشارة الصحيحة إلى أن عبارة «التنافر المتناغم الموسيقي، وذلك الرّعد الجميل» تُعتبر وصفَ المسرحية لنفسها. وكان تشسترتون يميل أحياناً إلى اعتبار هذه المسرحية أعظم مسرحيات شيكسبير، ويقول إن «مزيّتها الأدبية العليا» «مزيّة البناء والتركيب».

وباعتبار حلم ليلة صيف أغنية زفاف، فإنها تنتهي بثلاث زيجات والمصالحة بين أوبرون وتيتانيا، ولكننا لم نكن لنعرف أن هذا كله يمثّل أغنية زفاف مديدة وتفصيلية لو لم يُخبرنا الباحثون بذلك، واستناداً إلى العنوان وما تلاه نعرف أنها (من جانب معيّن على الأقل) حلم. حلم من؟ تقول إحدى الإجابات إنه حلم بوطوم، أو عمله بالنسيج؛ إذ إنه بطل المسرحية فعلاً (ومصدرُ بهائها). ولكن حديث بك الختامي يقول إنها حلم الجمهور، وإن كنا لا نعرف على وجه الدقة كيف نستقبل دفاع بك. أما بوطوم فهو موجودٌ في كلّ مكان وزمان (مثل بولدي بلوم [بطل رواية يوليسيس]، أو إيرويك [بطل رواية مآثم فينيجان] للكاتب جيمز جويس)، وهو ينسج حلمًا مشتركًا لنا جميعاً، باستثناء كوننا نمثّل بك لا بوطوم. كيف يُفترض أن نفهم عنوان المسرحية؟ وقد أشار ل. س. باربر إلى أن الدكتور جونسون أخطأ في تصوّر أن تعبير «شعائر الربيع» يُفيد أن الأحداث تقع في أول مايو، ما دام العشاق قد انطلقوا للاحتفال بالربيع مدفوعين بنزوة معيّنة. ولكننا في المسرحية لسنا في أول مايو ولا عشية منتصف الصيف، ومن ثمّ فينبغي أن نفهم العنوان على أنه يعني أية ليلة على الإطلاق في منتصف الصيف. ويتضمّن العنوان لمحّة عارضة، تقول إن هذا الحلم يمكن أن ينتمي إلى أي فرد أو إلى أية ليلة في منتصف الصيف، عندما تبلغ الدنيا أقصى اتساع لها.

وبوطوم يمثّل «كل إنسان» عند شيكسبير، شخصية أصيلة حقيقية، وهو مُهرج لا أبله ولا مضحك. إنه مهرجٌ حكيم، على الرغم من أنه يُنكر باسمًا حكيمته المموسة، كأنما لم يتسع غوره البريء ليشمل مثل ذلك الادّعاء. والمرء يستمتع بفولسطف (إلا إن كان المرء أكاديمياً أخلاقياً) ولكن المرء يحب بوطوم، على الرغم من أنه الشخصية الأدنى. لا أحد عند شيكسبير يفوق فولسطف في ذكائه، حتى هاملت أو روزاليند، أو ياجو أو إدموند. وبوطوم يجمع بين الحصافة والطّيبة، لكنه ليس لماحاً، وفولسطف ملك اللماحية. وكلّ حالة طارئة تجد بوطوم حاضرًا ومستعدًا، واستجابته تُثير الإعجاب دائمًا. وأما عملية المسخ [بتركيب رأس جحش له] التي يقوم بها بك فمجرد تغيير

ظاهري، وأما باطن بوطوم فرابطُ الجأش ثابتٌ لا يتغيّر. ويُولي شيكسبير الصدارة لبوطوم بتدبيرها إلى أنه المفضل بين زملائه العمال، وهم يصفونه بأنه «بوطوم البلطجي» ونتعلّم الاتفاق معهم.

إن بوطوم، مثل دوجبري [في ضجة فارغة] من بعده، من أسلاف السيدة مالا بروب عند شريدان؛ فهو يستخدم كلماتٍ معيّنة جاهلاً دلالاتها. وهكذا فعلى الرغم من أنه أحياناً يُخطئ عند محيط الدائرة، فإنه على صوابٍ دائماً في مركزها، وهو ما يعنيه لقب بوطوم النساج؛ إذ يُفيد أنه قلب البكرة التي تلتفّ حولها خيوطُ صوف النساج. ويتضمّن الفولكلور ارتباطاتٍ سحريةً بفنّ النسيج، ومن ثمّ فإن اختيار بكّ لبوطوم حتى يُمارس سحره فيه؛ ليس اختياراً تعسفياً كما يبدو لنا في البداية. وسواءً أصبح بوطوم عاشقاً جسدياً لملكة الجان (ولو لفترةٍ وجيزة) أم لم يصبح، فإن شيكسبير لا يقطع في ذلك برأيٍ أو يتحاشى ذكره؛ ربما لأنه غير مهمّ في المسرحية بالقياس إلى تفرد بوطوم في المسرحية؛ فهو الوحيد الذي يرى مجموعة الجن ويتحدث معهم. والجنّيات الصغيرات الأربع، بازلاء وخيط العنكبوت والفراشة وخردلة يتّسمنّ بالطفولية، وهنّ مفتوناتٌ ببوطوم مثل افتتاحته بهن. فهنّ يتعرفن على أنفسهن في النساج الظريف، وهو يرى فيهن أشياء كثيرة موجودة أصلاً فيه. ولما كان لاسمه الدلالة المعروفة [أي العَجْز] فإن مونتاني يستخدم التورية اللفظية حين يقول «لو جَلَسْنَا على أرفع عروش الدنيا فسوف يظل كلُّ منا جالساً على عَجْزه» أي على بوطوم الخاصّ به، والمعروف أن مونتاني قد أعطى شيكسبير وأعطانا دروساً في مقاله الأعظم «عن الخبرة». وبوطوم الرجل الطبيعي هو أيضاً بوطوم التعالي، فهو يشعر بالراحة والسعادة في ضُحبة الجنيتين بازلاء وخيط العنكبوت مثلما شعر في ضُحبة سناج وبيتر كوينس، زميليه في الفرقة. ولا يرى بوطوم نشازاً موسيقياً ولا اختلاطاً في تدخّل الملكتين في المسرحية. ومن السخف اعتبارُ بوطوم أدنى مكانة من غيره؛ فهو يُعتبر مهرجاً رفيع القدر وصاحب رؤية عظيمة في آنٍ واحد.

## ٢

لا توجد ظلمة في باطن بوطوم، حتى حين يقع في شرك السحر. وأما بكّ، نقضه، فهو شخصية ذات دلالتين متضادتين، فهو يهوى تدبير «المقابل» في أحسن حالاته، ويقوم بما هو أغرب أيضاً، ولو أنّ المسرحية (وأوبرون) يكتفيان بجعله متشرّداً، بل ويستخرجان أعمالاً صالحة من مقالبه المجنونة. والاسم البديل في المسرحية وفي الأدب

الشعبي لهذا الجني هو روبن جودفيلو [أي الشخص الطيب] بمعنى أنه يدبر مقالبَ بريئةً وليس عَفِيتًا خبيثًا، وإن كان وصفه بالطيبة يوحي بالحاجة إلى إرضائه. وكلمة بَكْ (puck) أو بوك (pook) كانت تعني أصلًا العَفِيتَ الذي يقصد إحداث الضرر أو الإنسان الشرير، وكان اسم روبن جودفيلو ذات يوم الاسمَ الشعبيَّ لإبليس، ولكنه على طول المسرحية يؤدِّي لأوبرون الدورَ الذي يؤدِّيه أرييل للساحر بروسبيرو [في مسرحية العاصفة]، وهكذا فهو خاضعٌ للسيطرة الصالحة الصارمة عليه، ويستعيد بوطوم في آخر المسرحية صورته الخارجية، ويلتئم شملُ كلِّ عاشقين التَّائمًا عاقلًا، ويستأنف أوبرون وتيتانيا حياتهما الزوجية، ويقول أوبرون: «لكننا أرواحٌ من نوعٍ مختلف»، بل إن بَكْ عَفِيت صالح في المسرحية.

ويُساعد التضادُّ بين بَكْ وبوطوم على تحديدِ عالم **حلم ليلة صيف**؛ فإن بوطوم، أفضل نمطٍ للإنسان الطبيعي، يتعرَّضُ لألغيب بَكْ، ولا يستطيع تجنبها، ويعجز عن تفادي تأثيرها من دون أن يأمرَ أوبرون بالنجاة منها. وعلى الرغم من أن المسرحية كوميديا رومانسيَّة، وليست عملاً رمزيًّا، فإن جانبًا من قوتها يتمثَّل في الإيحاء بأن بوطوم وبَكْ من المقوِّمات الإنسانية الثابتة. ويشير أحدُ المعاني الاشتقاقية لكلمة بوطوم (Bottom) إلى الأرض أو التراب، وربما يكونُ من الممكن تقسيمُ الناس بين الأرضيِّ أو الترابي، وبين الروحيِّ أو الجني، وتطبيق هذا التقسيم داخل كل شخص. ومع ذلك فإن بوطوم إنسان، وليس بَكْ بإنسانٍ ما دام يفتقر إلى المشاعر البشرية. وليس لبَكْ معنى إنساني دقيق.

ويُعتبر بوطوم مثالًا شيكسبيرياً مبكراً يُبين لنا كيف يبدأ تكوين المعنى لا مجرد تَكَرُّره، فعلى نحوٍ ما نرى في فولسطاق العظيم، ينشأ المعنى الشيكسبيرى من الزيادة والتدفق وفيض الوفرة. ووعيُّ بوطوم، على عكس وعي هاملت ووعي فولسطاق، ليس لا نهائياً، فنحن نعرف نطاقَ حدوده وبعضها يتَّسم بالبلاهة. ولكن بوطوم يتميز بالصحة البطولية في طيبة قلبه، وشجاعته، وقدرته على أن يظلَّ كما هو في أية ظروف، ورفضه أن يُصاب بالذعر أو بالفزع. فهو، على غرار لونص والنغل فوكونبريدج، مثالٌ رائع مبكر على قدرة شيكسبير على ابتكار الشخصية الإنسانية. وكل هؤلاء يسرون في الطريق المؤدِّي إلى فولسطاق الذي سوف يتفوّق عليهم حتى في حيوية وجودهم الفياضة، وهو يتجاوزهم إلى حدٍّ بعيد باعتباره مصدراً للمعنى. أما فولسطاق، الممثل للفوضوية القصوى فيمثل خطراً معادلاً لجاذبيته، بمعنى أنه يزيد من عمق الحياة

ويمكن أن يكون هَدَامًا. إن بوطوم شخصية كوميدية رائعة، صالحٌ إلى حدٍّ بعيد، وذو طيبةٍ تُضارع طيبةَ أي شخص آخر عند شيكسبير.

### ٣

لا شك أن شيكسبير كان يذكر أن أوبرون كان في **ملكة الجان** التي كتبها إدموند سبنسر العُظمى. ويعتقد الباحثون أنه من المحتمل أن الملكة إليزابيث كانت قد شاهدت العرض الأول **لحلم ليلة صيف**، وكانت بالضرورة ضيفَ الشرف في حفل الزفاف. وتحفل **حلم ليلة صيف**، مثل **خاب سعي العشاق**، و**العاصفة**، و**هنري الثامن** بالمناظر الخلابة على خشبة المسرح. ونجد تحليلًا رائعًا لهذا الجانب من **حلم ليلة صيف** في كتاب سي. ل. باربر وعنوانه **الكوميديا الاحتفالية عند شيكسبير**، ولا يكاد يتَّصل بتوكيدي الأُولي لابتكار شيكسبير للشخصية الأدبية والشخصية الإنسانية جميعًا. والمسرحية باعتبارها عرضًا للترفيه عن الطبقة الأرستوقراطية، لا تُنفق إلا قدرًا ضئيلًا نسبيًا من طاقاتها على جعل ثيسوس وهيبوليتا، وأوبرون وتيتانيا، والعشاق الأربعة اليافعين الذين تاهوا في الغابة، شخصيات متميزة ذوات خصائص متفردة. أما بوطوم وبك العجيب؛ فهما بطلا المسرحية، وهما مُصَوَّران تصويرًا دقيقًا، وأما ما عداهما — حتى أولئك العمال بألوانهم المختلفة — فيتَّسم كلُّ منهم بخصيصةٍ تُميزه، مما تتطلبُه المشاهدُ الجذابة على المسرح في العادة. ومع ذلك فيبدو أن شيكسبير قد تطلَّع إلى ما بعد المناسبة المبدئية للمسرحية باعتبارها عملًا يصلحُ للتقديم في المسارح العامة؛ إذ نجد بعضَ اللمسات البالغة الدقة في رسم الشخصوص، وهي اللمسات التي تتجاوزُ وظيفةَ العمل الفني الخاص بحفل الزفاف. فإن هيرميا تتمتعُ بقدرٍ أكبرَ كثيرًا من صفات الشخصية الإنسانية بالقياس إلى هيلينا، وأما ليساندر وديميتريوس فيمكن استبدال أحدهما بالآخر، وهذه سخريَّة شيكسبيرية توحى بأن حبَّ الشباب لا منطوق له ولا سبب، من وجهة نظر الجميع باستثناء العاشق. ومع ذلك فإن الحب يشتى أشكاله يقوم على السخرية في **حلم ليلة صيف**. فلننظر إلى هيبوليتا؛ إنها، على الرغم من رضاها الظاهر، عروسٌ أسيرة، مقاتلة أمازونية رُوِّصت إلى حدٍّ ما، وأما أوبرون وتيتانيا فهما قد اعتادا الخيانة الجنسية المتبادلة إلى الحدِّ الذي تنقطع فيه الصلةُ بين انفصالهما الحالي وبين المشاعر المشبوبة، بل تتعلق بقضيةٍ من يرعى طفلًا بشريًا مختطفًا، وهو غلامٌ صغير ترعاه تيتانيا في الوقت الحاضر. وعلى الرغم من أن عظمة **حلم ليلة صيف** تبدأ وتنتهي ببوطوم الذي يظهر أولَ مرة في المشهد



الثاني، وبك الذي يستهلُ الفصل الثاني، فنحن لا نرتقي إلى اللغة الرفيعة التي تنفردُ بها هذه الدراما إلا حين يُواجه أوبرون وتيتانيا بعضهما بعضًا:

**أوبرون:** لقاءً منحوس في ضوء القمر يا تيتانيا المتكبّرة!  
**تيتانيا:**

مَن؟ أوبرون الغيور؟ ابتعدي أيتها الجنيات!  
لقد هجرت فراشه وسلوت صحبته!

**أوبرون:** مهلاً أيتها الناشزة الطائشة! ألم أزل زوجك؟  
**تيتانيا:**

لا بد أنني ما زلتُ زوجتك إذن! ولكنني أعرفُ كيف  
تسلّلتَ خارجًا من أرض الجان،  
وجئتُ في صورةٍ أحد الرعاة، فجلستُ سحابةً يومك،  
تعزفُ أناشيدَ غرامك في مزمارٍ من البوص  
للراعية التي عَشَقَتْكَ! لماذا جئتُ الآن  
قادمًا من أقاصي الهند؟  
إن الأمازونة الوثابة، حبيبتك المقاتلة،  
وحَليلتك التي ترتدي حذاء الصيد،  
سوف تتزوج اللّيلة من ثيسوس! ولا بد أنك أتيتَ لتُضفي  
على فراشهما الهناء والسعادة!

**أوبرون:**

كيف تجرئين يا تيتانيا على التلويح  
بأيّ سوء في علاقتي الناصعة بهيبوليتا،  
وأنت تعلمين أنني أعرف غرامك بثيسوس؟  
ألم تسيري به في ضوء اللّيل الخابي،  
وتجعليه يهجر بريجونا التي اغتصبها،  
ويخون عهده مع إيجلز الجميلة

## وأريادني وأنتيوبو؟

(٨٠-٦٠ / ١ / ٢)

ويقول بلوتارخوس في كتابه **حياة ثيسسيوس** الذي قرأه شيكسبير في الترجمة التي وضعها السير توماس نورث، إن ثيسسيوس كانت له غزواتٌ نسائيةٌ بالغَةُ الكثرة، وهي التي يُعدُّها أوبرون هنا وعلى شفَّته ابتسامة، وينسبُ إلى تيتانيا دورَ القوادة التي تقود البطلَ الأثيني إلى حيث يُحقق انتصاراته، ولا شكَّ أنها كانت إحداهن. وعلى الرغم من ردِّ تيتانيا قائلةً «هذه أكاذيبُ من صنَّع الغيرة» فإنها لا تُقنعنا مثل روايتها لرؤية أوبرون «وهو يؤلِّف أهازيج الغرام/ للعاشقة فيليدا» ويستمتع بـ «الأمازونة الوثابة» هيبوليتا. أما ثيسسيوس في المسرحية فيبدو أنه قد تخلَّى عن مُصاحبته للنسوة، فأصبح يتمتَّع بالاحترام العقلاني، وما يُصاحبه من بلادةٍ أخلاقية، وأما هيبوليتا التي أعلنت الناقداً النسويات أنها ضحيةٌ وأنبرين للدفاع عنها، فإنها لا تكاد تُفصح عن أي نفورٍ من كونها تزوجت بحد السيف، وتبدو مقتنعةً بأن تتضاءل وتُصبح ربة منزل في أثينا، بعد مُغامراتها مع أوبرون، على الرغم من احتفاظها برؤيةٍ خاصة بها وحسب، على نحو ما سوف أُبين. وأما الذي تقصُّه علينا تيتانيا فيما بعد بأسلوبٍ رائع فهو أن الشقاق الذي نشب بين أوبرون وبينها، كارثةٌ للمملكة الطبيعية والمملكة الإنسانية أيضاً، انظر ما يلي:

### تيتانيا:

هذه أكاذيبُ صنَّعتها غيَّرتك!  
ولقد دأبت منذ بدايةٍ منتصفِ الصيف  
على التَّشاجرِ مَعنا وتعكيرِ صَفوِّ لَهونا  
كلِّما اجتمعنا فوقَ تلٍّ أو في وادٍ أو غابةٍ أو مرعى،  
أو حولَ نبعٍ صافٍ أو غديرٍ رَقراق،  
أو على شاطئِ البحرِ الرَّمليِّ كي نرقصَ  
في حَلقاتٍ على أنغامِ مزمارِ النِّسيم!  
فإذا بالرياح قد ضاعت ألحانها سُدًى،  
فكأنَّما أرادت الانتقامَ منها، وأتت من البحر  
بضبابٍ ينشرُ الأمراضَ في كلِّ مكان!

وحينما هبّط على الأرض، انتفش بالزَّهو كُلُّ نهرٍ  
صغيرٍ، ففاض وأغرق الضُّفاف،  
وهكذا ضاع جُهدُ الثَّورِ في جرِّ المحراث،  
وضاع من الفلاح العرقُ الذي بذله،  
وتلف القمحُ الأخضر قبل أن تنبت سنابله،  
وأصبحت الحظائرُ خاويةً بعد أن غمرت المياهُ الحقول،  
والتهمت الغربانُ جثث الأغنام فسَمِنَت،  
وكسا الوحلُ أماكنَ لهو الفلاحين ولعبهم،  
واختفت الطرقُ الملتوية في المراعي الكثَّة،  
بعد أن هجرتُها الأقدام،  
وافتقد البشرُ الفانون أهازيجَ الشتاء،  
ولم تعد تسمع بالليل نشيدًا أو ترتيلًا يُباركه ...  
ولذلك فإن القمر الذي يتحكَّم في المدَّ والجَزْر  
يغضبُ ويمتقعُ لونه، فيملأُ الجوَّ بالرطوبة،  
وتنتشر أمراضُ التهابِ المفاصل.  
وبسبب هذا الخلل نرى الفصول وقد تغيَّرت،  
فتساقطت ندفُ الصَّقيع التي وخطَّها الشَّيبُ  
بين أحضانِ الزهور القانية ذاتِ الشبابِ النضر،  
وفوق تاجِ الثلج النَّحيل على رأسِ الشتاء الهرمِ تنبت طاقة  
عطرةً من براعم الصيف الرقيقة كأنما تسخر منك  
وتضحك. فالربيع والصيف والخريف المثقل بالثمار،  
والشتاء الغاضب، تُغيِّر من أريديتها المألوفة، ويختلط  
الأمرُ على الناس فلا يستطيعون تمييزَ الفصول بعضها عن  
بعض بما تُثمره من الثمار. ومحصول الشرِّ ذاك كُلُّه ثمرةٌ  
من ثمارِ خلافنا وفُرقتنا.  
فنحن ولدناه وبذرنا بُدوره.

لم يبلغ أيُّ شعر سابقٍ كتبه شيكسبير هذه السَّمة الفدَّة؛ إذ يجد هنا أحدَ أصواته الصادقة الكثيرة، وهو ترنيمة النُّعي الطبيعية. فالسُّلطة في حلم ليلة صيف سحرية لا سياسية، وثيسبيوس جاهلٌ حين يولي السُّلطة للأب أو لجنس الذكر. إنَّ مُعاصرينا الذين ورثوا الميتافيزيقا الماديَّة عند ياجو، وثيرستيز وإدموند يرون أن أوبرون لا يَزِيد عن توكيدٍ آخرٍ لِسُلطة الذكر، ولكن عليهم أن يتأمَّلوا نعيَّ تيتانيا. فأوبرون متفوقٌ في الخداع، ما دام يُسيطر على بَكِّ، وسوف يظفر بعودة تيتانيا إلى ما يعتبره نوع المودة الخاص به. ولكن هل هذا إعادة توكيد لسيطرة الذكر أم لشيء أدق وأخفى؟ إن القضية القائمة بين ملكة الجان وملك الجان نزاعٌ على الوصاية: «لا أريد سوى ذلك الغلام الصغير/الذي استبدلته أنت لأجعله من أتباعي» أي أن يجعله «وصيف الشرف» في القصر الملكي. وأنا لا أجد ما يصرُّ على رؤيته عددٌ كبير من النقاد من فحش، بل توكيد بريء للسيادة في نزوة أوبرون، أو في رفض تيتانيا الحاد الجميل للتنازل عن الطفل:

### تيتانيا:

لا تُتعب نفسك؛ فلن أبيعَه مقابلَ بلاد الجان كلها!  
كانت أمُّه من تابعاتٍ مذهبي، وكثيراً ما كنا  
نقف معاً في الليل، نتنَسَّم هواءَ الهند العطر ونتحدث،  
وكثيراً ما كنَّا نجلس على رمالِ البحر الصفراء  
نتأمَّل السفن السارية في البحر، حاملةً تجارتها،  
ونضحك عندما نرى الأشرعة تتنفخُ بطونها  
كأنما تحملُ أطفالاً من الهواء الماجن، وإذا ذاك  
كانت تُحاكي السفينة بخطوات سابعة رقيقة  
(وهي حاملٌ أيضاً بغلامي الصغير)، بل كانت تسبح  
على الأرض لتأتي لي ببيعِ أشياءي وتعود  
كأنما عادت من رحلةٍ بالبحر حاملةً تجارتها!  
ولكنها كانت من البشر الفانين،  
فماتت أثناء وضع الغلام، وأنا أربيّه اليوم  
من أجلها، ومن أجلها لن أتخلَّى عنه.

وقد أصابت روث نيفو في قولها إنَّ تيتانيا تستوعبُ المؤمنين بها استيعابًا كاملاً إلى الحدِّ الذي جعل الطفلَ المستبدلَ طفلها، في علاقةٍ تستبعد أوبرون. فإذا جعله أوبرون «وصيف شرف» كان يؤكِّد ذلك تبنيَّه له، مثل موقف بروسبرو المبدئي تجاه كاليبان [في مسرحية العاصفة] وسوف ينتفع أوبرون ببك لتحقيق هدفه، ولكن لماذا نجد أن أوبرون الذي لا يَغَار من ثيسسيوس والذي يُبدي استعدادَه لأن يُصبح ديوثًا بسبب سحرِ تيتانيا يظهر استياءً ضارياً؛ بسبب وصاية الطفل المستبدل؟ لن نُخبرنا شيكسبير بالسبب، وعلينا من ثم أن نتولَّى بأنفسنا تفسيرَ ما يمتنع شيكسبير عن تفسيره.

ومن الدلالات الواضحة المترتبة على ذلك أن أوبرون وتيتانيا لم يُنجبا أطفالاً ذكوراً، وأوبرون خالداً وليس له أن يَقلق على وريث، ولكن لديه من الواضح طموحات أبوية، وهي التي لا يستطيع مُساعدَه بك أن يُحقِّقها له. وقد يرتبط بهذا الموضوع أيضاً أنَّ والد الطفل كان من ملوك الهند، وأن التقاليد ترجع النسبَ الملكي لأوبرون إلى إمبراطور هندي. وأهمُّ شيء فيما يبدو هو رفضُ تيتانيا أن تَسمح لأوبرون بأيّ نصيب في تبنيِّ الطفل. وربما يكون ديفيد وايلز على حقٍّ في قوله إن أوبرون يرغبُ في موازاة نسقِ الرِّجالات الأرستوقراطية في العصر الإليزابيثي، حين كان إنجابُ وريثٍ ذكر أعلى هدف، على الرغم من أن الملكة إليزابيث، باعتبارها الملكة العذراء، تُفوّض هذه التقاليد، وإليزابيث هي الراعية القصوى **لحلم ليلة صيف**.

واعتقد أن النزاع بين تيتانيا وأوبرون أدقُّ وأشدُّ خفاءً إذ يدور حول مسألة الصلات بين البشر الفانين وبين الكيانات الخالدة في المسرحية. أما «غراميات» ثيسسيوس وهيبوليتا مع الجان فتنتمي إلى الماضي، وأصبحت مأمونة الجانب، ولقد وصل أوبرون وتيتانيا إلى الغابة، بالقرب من أثينا مهما يكن انفصالهما لمباركة زواج عاشقَيهما السابقين. وسوف يُقيم بوطوم فترةً قصيرة وسط الجان، وإن يكن من أبعد المرشحين لهذا من البشر، ولكن مسَّخه حين يقع مسَّخٌ خارجي وحسب. وأما الطفل الهندي فهو مستبدل بحق؛ أي إنه سوف يحيا حياته وسط الخالدين. وليس ذلك على الإطلاق بمسألة تافهة في نظر أوبرون؛ إذ إنه يحتفظ مع رعاياه بأسرارهم المحرَّمة على الفانين. ومن ثم فإن جرمان أوبرون من صُحبة الطفل لا يُمثل تحدِّياً وحسب للسلطة الذكورية، بل هو إساءةٌ إلى أوبرون، وهي إساءة لا بد له من محوِّها وإدراجها باسم شرعية الزَّعامة التي يشترك فيها مع تيتانيا. ويقول أوبرون إنها «إهانة له».

وحتى يُعذب أوبرون تيتانيا حتى تتخلّى عن موقفها الصارم، يرسم صورةً تُصبح  
أجملَ رُؤى شيكسبير في المسرحية [يقول مخاطباً بك]:

هل تذكر اليومَ الذي جلستُ فيه  
على صخرةٍ ناتئةٍ في البحر،  
وسمعتُ حوريةً فوق ظهر دولفينٍ تُغني؟  
كانتُ أَلحانُها حُلوةً متناغمةً  
حتى لقد هدأَ البحرُ الثائرُ عند سَماعها  
وهَوَتْ بعضُ النجومِ من أفلakها مُسرعةً  
لِتُصغيَ إلى موسيقى عَروس البحر.

بك: نعم ... أذكره!  
أوبرون:

في ذلك اليوم ... رأيتُ — ولكنك لم تستطعَ أن ترى —  
كيوبيد وفي يده كُلُّ سهامه،  
يَطير بين القمر البارد والأرض،  
ثم حدد هدفه، وأطلق سهم الحب في خفة من قوسه  
نحو عذراءٍ رائعة، كلَّلتها أشعةُ الغروب،  
فكأنما انطلقَ السهمُ يخترق مائةَ ألف قلب.  
ولكنني استطعتُ أن أرى نَصلَ السهم الناري  
وهو ينطفئ في أشعة القمر الذائبة في الماء الطاهر  
ثم مرَّت العذراء الملكية في طريقها،  
تحلم بأحلام العذارى، دون أن يُصيبها الحب!  
ولكنني رأيتُ المكان الذي سقط فيه السهم؛  
لقد سقط على زهرةٍ صغيرة تنمو في الغرب،  
كانت من قبلُ بيضاء اللون،  
فأصبحت حمراء من جرح الحب،  
وتُسميها العذارى زهرة البانسيه،  
أحضِر لي هذه الزهرة

التي أريتكَ أعشابها من قبل.  
وإذا أنزلنا قطرةً من رحيقها  
على جَفَنِ نائمٍ من الرجال أو النساء،  
وقع في حبٍّ أولٍ من تقَعُ عليه عيناه،  
حينما يصحو، وهام به بجنون!  
أحضِر لي أعشاب هذه الزهرة،  
وَعُدْ إلى هذا المكان  
بأسرع ممَّا يسبح التَّنِين  
فَرَسَخًا في البحر!

بَكْ: سأربطُ حزامًا حول الأرض في أربعين دقيقة!  
(يختفي.)

### أوبرون:

إذا جاءني هذا الرحيق  
انتظرتُ تيتانيا حتى تنام،  
ثم وضعتُ قطرةً منه في عينيها.  
فإذا ما استيقظتْ  
وقَعَتْ في حبٍّ أولٍ من تراه وطارَدَتْه في جنون،  
«ولو كان أسدًا أو دبًّا أو ذئبًا أو ثورًا،  
أو غوريلا بشعة أو قردًا كثير الحركة»  
ولن أزيلَ هذا السحرَ من عينيها،  
«وهذا ممكن إذا وضعتُ فيهما رحيقَ عُشْبٍ آخر»  
إلا إذا أعطتني الغلام الذي تحتفظُ به.

(١٨٥-١٤٨/١/٢)

أما الزهرة التي تُسمَّى زهرة البانسيه فهي التي تُوصَف بأنها «الحب العاطل»،  
وأما «العذراء الرائعة التي كلَّلَها أشعةُ الغروب» فهي الملكة إليزابيث الأولى، ومن وظائف

هذه الرؤيا الجنية أن تُصبح أعظم تحية وأشدّها مباشرة يُقدمها شيكسبير إلى مليكته أثناء حياتها. فهي تمرُّ في طريقها وتطلُّ ذات قلب خالٍ، ولكن سهم كيوبيد الذي عجز عن جَرَح قلب الملكة العذراء، يُحول زهرة البانسيه إلى تميمة حب عالمية. فكأنما يؤدّي اختيار إليزابيث للعفاف إلى خلقِ عالم من الإمكانات الغرامية للأخريين، ولكن بثمنٍ غالٍ؛ هو أن يكون الحبُّ عارضاً تعسُفياً بدلاً من أن يكون خياراً منطقياً. فالحبُّ من أول نظرة، الذي تُعلي قدره روميو وجوليت؛ يتخذ هنا صورة الكارثة. ونحس الإمكانات الساخرة لأكسير الحب أول الأمر حينما يدبر أوبرون أسلوبَ إيقاع تيتانيا في الشرَك، في فقرةٍ من أجمل فقرات المسرحية:

في الغابة الفيحاء أعرف ربوةً سرّيةً،  
تَنُمُو عَلَيْهَا الزُّهْرَةُ البرّيةُ،  
تَحْفُفُهَا الْوُرُودُ وَالبَنَفَسُجُ الذي يَمِيلُ لِلنَّسِيمِ،  
وَفَوْقَهَا حَمِيلَةٌ كَثِيفَةٌ مِنَ الرِّيحَانِ  
وَحَوْلَهَا بَرَاعِمُ الْمِسكِ الْعَطْرِ،  
وَأَقْحَوَانُ فَارِعٍ نَضْرُ،  
هُنَاكَ تَغْفُو زَوْجَتِي جُزْءًا مِنَ اللَّيْلِ الطَّوِيلِ  
وَسَطَ الزُّهُورِ،  
مَا بَيْنَ رَقِصٍ وَغِنَاءٍ وَسُرُورِ،  
وَهُنَاكَ تَلْقِي الْحَيَّةُ الثُّوبَ الْقَدِيمِ؛  
كِي تَرْتَدِّي الْجِلْدَ الْمُزْرَكَشَ بَعْضُ جَنِّيَاتِهَا!  
وَلَسَوْفَ أَعْصِرُ هَذِهِ الزُّهْرَةَ،  
فَأَصْبُ بَعْضُ رَحِيقِهَا فِي عَيْنِهَا؛  
كِي أُرْسِلَ الْأَوْهَامَ ذَاتَ الْهَوْلِ فِي أَحْلَامِهَا!

(٢٥٨-٢٤٩ / ١ / ٢)

والتضادُّ بين السطور التسعة الأولى والخمسة التي تتلوها يمنحنا راحةً جماليةً؛ فالانتقال هنا من كيتس وتنيسون إلى براوننج وت. س. إليوت المبكر، حيث يتحوّل أوبرون من الطبيعيّة الحسيّة إلى الدفقة الحيوية الجروتسك. ومن ثم فإن شيكسبير يُمهّد الطريق لأعظم نقطة تحول في المسرحية، في الفصل الثالث، المشهد الأول، حيث



يمسح بك بوطوم، وتستيقظ تيتانيا بصيحة عظيمة تقول «من هذا الملاك الذي أيقظني من فراش زهوري؟» والملاك هو بوطوم الذي لا يُبدي أيّ انزعاج، بل ولا يحزن لأنّ طلعه المحبوبة قد مُسّخت فغدّت رأس حمار.

وهذا المشهد الفكاهي الرائع جدير بالنظر فيه: ترى من ممّا يُمكنه أن يُصاب بمثل هذه الكارثة الغريبة ويحافظ على هدوئه ورزاقته؟ إن المرء ليشعر أن بوطوم كان يُمكنه أن يتعرّض لمصير جريجور سمسا [الذي مُسخ إلى صرصور كبير] في قصة المسخ التي وضعها كافكا من دون أن يشعر إلا بأسى معتدل. إنه يدخل المسرح [بعد المسخ] كأنما في وقته المحدّد منشداً: «إنّ كنتُ جميلاً يا تسبى العذبة/ فأنا ملك يدك الحلوّة!» فيتفرق زملاؤه مذعورين. ويبدو أن بك يشعر بالخيبة لعدم إخافته بوطوم، فيقرّر بسبب إحباطه متابعة العمال وملاحقتهم، متخذاً عدّة أشكال مخيفة. وعندما يصيح كوينس: «رحمة الله عليك يا بوطوم! لقد تبدّلت!» يردّ بوطوم البلطجي بأغنية صغيرة تلمح إلى خيانة المرأة لزوجها، ومن ثمّ يُعدّنا للاستماع إلى حوارٍ فكاهي لم يستطع شيكسبير نفسه أن يتفوق عليه:

### تيتانيا:

أرجوك يا ابن البشر الرقيق ... عد إلى الغناء؛  
فإنّ أذني سحّرتها ألحانك!  
وعيني استولت عليها صورتك،  
وقوّة شمائلك الناصعة تُثيرني رغماً عني،  
فأقول لك وأقسم إنني أحببتك من أول نظرة!

**بوطوم:** أعتقد يا سيدتي أنه لا يوجد سببٌ منطقي يدعوك إلى هذا. ومع ذلك فالحق أن العقل والحب لا يجتمعان كثيراً هذه الأيام، وهذا مما يؤسف له؛ إذ يرفض كثيرٌ من جيراننا الشرفاء أن يوقّفوا بينهما! وهذه فكاهةٌ خطرت لي بهذه المناسبة!

**تيتانيا:** إنّ حكمتك في مثل جمالك!

**بوطوم:** لستُ حكيماً ولا جميلاً! ولو كان لي من العقل ما يُعينني على الخروج من هذه الغابة لكفى ...

### تيتانيا:

لا تنشد الخروج من هذه الغابة!

بل ستبقى هنا ... شئت أم أبيت!

بل إنَّ سي. ل. باربر نفسه لا يقدر بوطوم حقَّ قدره، قائلاً إن تيتانيا وبوطوم يُمثلان «الخيال في مواجهة الواقع»، ولكن «السحر في مواجهة الحقيقة» تعبيرٌ أدق. فإن بوطوم يتميز دائماً بالسلوك المهذب والمجاملة، والشجاعة، والرأفة، وطيب المعشر، وهو يوافق الملكة الجميلة مُجاملةً لها، مدرِّكاً بوضوح أنها ذاتُ جنون مُطبق. والمفارقات هنا تخضع خُضوعاً كاملاً لسيطرة بوطوم، وتحافظ كِياسته على أن تظلَّ لطيفة، ولا يوجد في حلم ليلة صيف شيء يعبر بإيجاز عن ضروب الاختلاط في مشاعر الحب مثل قوله: «فالعقل والحبُّ لا يجتمعان كثيراً هذه الأيام». ويستطيع بوطوم أن «يتفكَّه» أيضاً أحياناً، وهذه هي الإمكانية الأخرى الوحيدة، إذا اتضح أن تيتانيا المسكينة عاقلة. يقول إنه ليس حَكِيماً ولا جميلاً، ولكنه يرجو بحصافة أن يخرج من الغابة، ولكنه لا يُظهر انزعاجاً شديداً حين تُخبره تيتانيا أنه أُسيرٌ لديها. وتوكيدها المتباهي لمرتبَّتها وذاتِها مُضحك؛ فهي واثقةٌ ثقةً «لا معقولة» أنها تستطيع تخليص بوطوم من «صلصاله الفاني» وتحويله إلى «روح هوائية» أخرى، كأنما كان يمكن أن يُصبح شخصاً «مستبدلاً» آخر مثل الغلام الهندي:

إنني جنِّيَّة ذاتُ منزلةٍ سامية  
وكلُّ ما ينتمي للصَّيف يخدمني!  
وأنا أحبُّك ... فهياً إذن معي  
سأعِين لك خدماً من الجن  
يأتين لك بالجواهر من أعماق البحر،  
ويُعْنين لك، بيئنا تنامُ على فراشٍ من زهورٍ ناعمة!  
وسوف أظْهرك من طينتك البشرية،  
حتى تطير كأنك عفريتٌ من الهواء!  
يا زهرة البازلاء! يا خيط العنكبوت! يا فراشة! يا خَرْدلة!

(١٥٥-١٤٧/١/٣)

إن بوطوم الذي يُبدي الودادَ الكافيَ لتيتانيا المتَّيِّمة بحُبِّه، خاضعٌ بالفعل لِسحر الجنَّيات الأربع، مثلما تخضع هي لِسحره؛ إذ يودُّ بوطوم لو غداً واحداً منهنَّ حتى من دون مسخ بكِّ له:

بازلَاء: حاضرة!

خيَط العنكبوت: وأنا.

فراشة: وأنا.

خردلة: وأنا.

الجميع: أين نذهب؟

تيتانيا:

أكرِّموا هذا السيد واعتنوا به.

تواثَّبوا حوله حين يسيرَ وتراقصوا أمامه.

قدِّموا له المشمشَ والتوت الأسود،

والعنب الأحمر والتين الأخضر والتوت الأبيض،

اسرقوا أقراصَ العسل من النحل،

واجمِّعوا الشمع من تحت أرجلها واصنعوا منه الشموع،

وأضيئوها من عيون الحُباب الوهاجة،

حتى تُرشدوا حبيبي إلى فراشه ثم توقِّظوه،

واقطفوا أجنحة الفراشات الملونة؛

حتى تحجبَ أشعةَ القمر عن عينيَّه النائمتين،

انحنوا له أيها الجان وحيَّوه!

بازلَاء: مرحباً بك يا ابن البشر!

خيَط العنكبوت: مرحباً!

فراشة: مرحباً!

خردلة: مرحباً!

بوطوم: أرجوكم يا أصحاب السموِّ أن ترحموني! أتوسَّل إليك يا صاحبَ السموِّ

أن تُخبرني مَنْ أنت!

خيَط العنكبوت: خيَط العنكبوت!

**بوطوم:** أرجو أن أزدادَ معرفةً بك، يا أستاذَ خيط ... وعندما أجرُحُ أصبعي فسوف تتوثَّقَ علاقتي بك ... وأنتَ أيها السيد الكريم ... ما اسمُكَ؟

**بازلاء:** زهرة البازلاء!

**بوطوم:** أرجوك أن تنقل تحيَّتي إلى والدتك برعمة، وإلى والدك قَرْن البازلاء، وأرجو أن أزدادَ معرفةً بك أنتَ أيضًا يا أستاذَ زهرة ... وأنتَ يا سيد ... ما اسمك لو سمحت؟

**خردلة:** خردلة.

**بوطوم:** يا سيدي الخردل الكريم ... أعرف جيدًا مدى صبرِكَ. وأعرفُ أن الثَّور، ذلك الجبان العملاق، قد التهمَ الكثيرين من أهل منزلك وأؤكدُ لك أنني بكيت كثيرًا على أقربائك ... وأرجو أن تزداد معرفتي بك يا أستاذَ خردل ...

(١٨٩-١٥٦/١/٣)

وعلى الرغم من أن تيتانيا سوف تتبع هذا الحوار بين الأبرياء بأن تأمر الجنيات بقيادة بوطوم إلى خميلتها، فلا يتَّضح لنا على وجه الدقة ما يحدث هناك وسط زهور البنفسج المومئة برءوسها، والتعريشات الغضَّة البضَّة، وورود المسك الحلوة. إن لم تكن يان كوط أو بيتر بروك، فهل هذا مهم؟ هل يتذكَّر المرء المسرحية بسبب «الشهوانية الحيوانية» أم بسبب البازلاء وخيط العنكبوت والفراشة والخردلة؟ كانت هذه الأدوارُ يلعبها الأطفالُ بلا شكَّ آنذاك، كما هو الحال الآن، وكانت هذه الجنيات الصغيرة ماهرةً في السرقة من عسل النحل والفراشات، وهو فنُّ متأرجحٌ يرمز لمسرحية **حلم ليلة صيف** برُمَّتها. والمجاملات الوقورة التي يُبديها بوطوم لها، وانتباهها وتجاوبها في مرحٍ معه، تساعد على إنشاء أجواء طفولية عميقة حول بوطوم (لكنها ليست بلهاء أو حيوانية). ومشكلة الردِّ على أولئك «المستأين» أنها أحيانًا ما تجعلني أسمع صوتَ أستاذي في جامعة ييل، المرحوم فريدريك أ. بوتل، ينصِّحني قائلاً: «يا سيد بلوم! لا تضربْ في حديد بارد!» [لا تنفخ في قربة مقطوعة!] ولكني لن أتوقَّف، ويكفيني الاستشهادُ بما يقوله إمبسون عن «يان كوط»:

أَتخذُ موقفِي مع الزملاء القدامى هنا. فإن كوط لا يكثرُ بنصِّ المسرحية إلى درجةٍ تُثير السخرية ويبذل جهده لإفساد روح النص.

ومن طبع الجن (وبكٌ خصوصًا) ألا تُصيب هدفًا مقصودًا وتُصيب هدفًا آخر غير مقصود. وكان أوبرون قد كَلَّف بكَّ بأن يُحوِّل عاطفة ديميتريوس من هيرميا إلى هيلينا، ولكن بكَّ يُخطئ ويحوِّل ليساندر إلى عاشق لهيلينا. وعندما يصيب بكَّ هدفه في محاولته الثانية، يتحوَّل الموقف إلى اختلاطٍ عبثي بين الأربعة؛ إذ تتصور هيلينا أنها تتعرَّض للسخرية منها فتفرُّ هاربةً من الشابِّين، وتُعاني هيرميا من الذهول بسببِ الحيرة الشديدة. ويُختتم الفصل الثالث بأن يجلب بكَّ النوم إلى عيون الجميع، ثم يُبدي الحرص في إعادة توجيه مشاعر ليساندر إلى حبيبته الأصلية هيرميا، والإبقاء على حبِّ ديميتريوس لهيلينا. ويؤدي ذلك إلى مفارقةٍ عجيبة لا تحسمها المسرحية على الإطلاق، وهي السؤال القائل: هل من المهمَّ حقًا تحديد كلِّ زوج وزوجة؟ وإجابة شيكسبير البرجماتية هي: ليس لذلك أهميةٌ كبيرة، سواءً في هذه الكوميديا أو في غيرها؛ إذ إنَّ جميع الزيجات عند شيكسبير، فيما يبدو، تُسير في طريقٍ يؤدي إلى التعاسة. ويبدو لي أنَّ شيكسبير دائمًا ما يحتفظ بما أُسمِّيه نظريَّة «الصندوق الأسود» لاختيار الفرد. فالفائز تسقط، ونبحث عندها عن الصندوق الأسود حتى نعرف سببَ المفاجعة، ولكنَّ صناديقنا السوداء يستحيل العثور عليها، وكوارثنا الزوجية تعسُّفية مثل حالات نجاحنا. ربما ينبغي لنا أن نطلق على هذا اسم «قانون بكَّ»: أي مَنْ ذا الذي يستطيع أن يقول إن زيجة ديميتريوس وهيلينا ستفوق على زيجة ليساندر وهيرميا؟ والفصل الثالث من **حلم ليلة صيف** يُنحِّي هذا السؤال جانبًا، إذ ينتهي بأغنية بكَّ:

قَيْسٌ سَيَفُوزُ بِلَيْلَةٍ،  
وَيَعُودُ الْمَاءُ لِمَجْرَاهُ،  
لَنْ يَحْدُثَ مَا يُفْسِدُ وُدًّا،  
وَسَيَسْعَدُ كُلُّهُمْ أَبَدًا.

(٤/٢/٤٦١-٤٦٢)

#### ٤

ينبغي لكلِّ قارئ أن يجمعَ الفصول التي يُفضِّلها في مسرحيات شيكسبير، وأحد فصولي المفضَّلة هو الفصل الرابع من **حلم ليلة صيف**، حيث تتكدَّس العجائب والغرائب،

وتتدفَّق الفصاحة والبلاغة؛ إذ يعرض شيكسير ثراه الخلاق الحافل بلا توقُّف. أما  
المشهد الأول فينفي أيَّ احتمالٍ للتفسير القائم على العريضة الشهوانية؛ إذ تُجلس تيتانيا  
بوطوم الودود على فراشٍ من الزهر وتُداعب خديّه، وتضع في رأسه ورود المسك، وتُقَبِّل  
أذنيه. ومن المستبعد أن يؤدي ذلك إلى إثارة شهوة بوطوم:

**بوطوم: أين بازلاء؟**

**بازلاء: حاضرة.**

**بوطوم: اهرشي رأسي يا بازلاء. أين المسيو خيط العنكبوت؟**

**خيط العنكبوت: مرحبًا!**

**بوطوم: مسيو خيط عنكبوت! أيها المسيو الكريم! جهّز أسلحتك واستعدّ حتى  
تقتل لي النحلة التي تقف فوق تلك الشوكة، وأردافها حمراء! ثم أحضر لي أيها المسيو  
الكريم قرص العسل ولا تُجهد نفسك كثيرًا في العمل يا مسيو! وحذار أيها المسيو الكريم  
أن ينكسر منك قرص العسل، فلا أحبُّ أن يغمرك العسل يا سنيور! أين المسيو خردلة؟  
خردلة: حاضرة.**

**بوطوم: صافحني يا مسيو خردل! أرجوك! تكفي الانحناءات أيها المسيو الكريم!**

**خردلة: ماذا تريد؟**

**بوطوم: لا شيء أيُّها المسيو الكريم! سوى مساعدة الفارس الهُمام المسيو عنكبوت  
في هرش رأسي. لا بد أن أذهب إلى الحلاق يا مسيو، فأظنُّ أن الشعر الكثيف يُغطي  
وجهي. وأنا حمارٌ رقيق، ما إن أُحسَّ بدغدغة حتى أُسرِع إلى الهرش!**

**تيتانيا: هل تودُّ الاستماعَ إلى بعض الموسيقى يا حبيبي الجميل؟**

**بوطوم: إن أذني موسيقية لا بأس بها. فلنسمع الصاجات والشخايل.**

**تيتانيا: قل يا حبيبي الجميل، ما تريد من الطعام؟**

**بوطوم:**

في الحقيقة ... قليلٌ من العلف ... أشتهي بعض الشوفان الجاف!  
وأظن أن بي عطشًا شديدًا لزجاجة من شراب الدريس!  
الدريس الجميل، الدريس الحلو، ليس له أخ!

ما الذي صنَّعه بك؟ لقد أهان تيتانيا إهانةً كبرى، بلا شك، ولكنه أتى لبوطوم بصدّاقة أربع جنّيات. ولما كان بوطوم يُغالب النعاس، فليس غريباً أن يخلطَ بين خيط العنكبوت وبازلاء، ولكنه باستثناء ذلك رابطُ الجأش، وإن كانت عاداتُ الطعام لديه قد تغيّرت، بالضرورة، وهو ينام، وقد احتضنته تيتانيا المبهورة، في عناق ذي براءة ساحرة. ويُخبرنا أوبرون أن تيتانيا قد أعادت له الغلامَ «المستبدل»، فصَفَحَ عَمَّا كان وأمرَ بك أن يُعالجها من أثرِ السحر، وأن يُعالج أيضاً بوطوم، فيعود النَّساج إلى سابقِ عهده وإن كان يُصر على مواصلة النوم. ولمسات شيكسبير هنا خفيفةٌ إلى حدٍّ مدهش؛ إذ تختفي آثارُ المسخِ أثناء رقصة التّصالح التي تُعيد قوّة الزواج بين أوبرون وتيتانيا:

والآنَ يا مَلِيكَتِي! ضَعِي يَدَيْكَ فِي يَدَيَّ!  
فِي رَقْصَةٍ تُزَلْزِلُ الْأَرْضَ الَّتِي نَامَ الْغُفَاةُ فَوْقَهَا!

(٤ / ١ / ٨٤-٨٥)

ويظلُّ العُشاق الأربعة في سُبَاتٍ عميقٍ حتى حين يدخل ثيسوس وهيوليتا والحاشية إلى المسرح بضجيجٍ وعجيجٍ في حوارٍ يُمثّل دَفَاعَ شيكسبير عن فنِّ المزج والخلط في المسرحية:

**ثيسوس:**

فليذهب أحدُكم ويحضّر حارسَ الغابة،  
وبعد أن احتفلنا بعيد الربيع،  
وما دمنا في أوّل النهار،  
فلتسمَعْ حبيبتي موسيقى كلاب الصيد،  
أطلقوها في الوادي الغربي ... أطلقوها الآن!  
قلت أسرعوا بإحضار حارس الغابة!  
(يخرج أحد الأتباع.)  
سوف نصعد أَيْتَهَا الملكة الجميلة إلى قمة الجبل،  
ونسمع اختلاطَ موسيقى النُّباح وأصداءها معاً!

## هيبوليتا:

أذكر مرةً صحبتُ فيها هرقل وكادموس،  
في رحلةٍ لصيد الدَّبَّةِ في إحدى غابات كريت،  
بكَلابٍ اسبرطيَّة! لم أسمع في حياتي  
أصواتًا بهذا الغضب الجاثق! إذ بدا لي  
أنَّ الأدغالَ والسَّمواتِ والينابيعَ،  
وجميعَ الأصقاع القريبة، تصيحُ صيحةً واحدة!  
لم أسمعُ في حياتي مثلَ ذلك التنافرِ المتناغمِ،  
أو ذلك الرِّعد الجميل!

## ثيسوس:

إنَّ كِلابِي من سُلالةٍ اسبرطية،  
أشداقُها ضخمةٌ ولونها رملي،  
وآذانُها عريضةٌ تتدلى فتمسح أنداءَ الصباحِ أمانها!  
رُكْبُها منحنية، والجِلْدُ فضفاضٌ حول رقابها،  
كأنها ثيرانُ ثيساليا! وهي بطيئةٌ في الطَّرادِ،  
ولكن أصواتَ المجموعة متدرجةٌ الأنغام،  
كأنَّها الأجراسُ نغمةً تحت نَغْمَةٍ.  
لَمْ تُسَمِعْ أنغامٌ أفضلُ من أنغامِ تلك المجموعة،  
حين تَنَادَى أو حين يُنْفَخُ لها في البوق،  
في كريت أو في أسبرطة أو في ثيساليا،  
واحْكُمِي عليها بنفسك — ولكن ما هذه الحوريات؟

(١٢٦-١٠٢/١/٤)

ويضم التنافرُ الموسيقي أربعةَ أساليبٍ مختلفة للتمثيل؛ فإن ثيسوس وهيبوليتا ينتميان للأساطير الكلاسيكية، والعشاق الأربعة في سنِّ الشباب، ينتمون إلى كل زمان ومكان، وينتمي بوطوم وزملاؤه العمال، مثل الجن، إلى ريف إنجلترا، وهم انتقائيون إلى حدِّ الجنون، وأما تيتانيا فهي الاسم البديل الذي يُطلقه أوفيد على ديانا، وأما أوبرون



فينتمي إلى تراث الرومانس الكلتية [في اسكتلندا]، على عكس بك أو روبن جودفلو المنتمي إلى الفولكلور الإنجليزي. ويشترك ثيسوس وهيبوليتا بحوارهما المجنون الممتع في الاحتفال بالهراء الرائع لكلاب أسرطة؛ فالناس لا يُربونها إلا لنباحها، وهكذا فهي «بطيئة في الطراد». ويحتفل شيكسبير «بالرعد الجميل» في مُبالغاتة الفكاهية، التي تُشبه كلاب ثيسوس في عدم الحرص على الوصول بسرعة إلى أي مكان، لكنها لا تزال تُجهز لنا مفاجآت رائعة. وسوف أتجاوز استيقاظ العشاق الأربعة (بعد أن أصبح ديميتريوس عاشقاً لهيلينا) حتى أصل إلى أجمل حديث كتبه شيكسبير، وهو حلم اليقظة الرفيع الذي يرويهِ بوطوم عندما استيقظ:

**بوطوم** (وهو يستيقظ): عندما يأتي دوري في الحوار المسرحي نادني ... وسوف أجيبك. دوري القادم بعد عبارة «بيراموس يا أجمل الناس.» (يتثائب) أه! بيتر كوينس! فلو ت يا مصلح المنافخ! سناوت يا سمكري! ستار فلنج! يا للعجب! هل هربتُم وتركتُموني نائمًا؟ لقد رأيتُ حُلماً بالغ الروعة! لقد رأيتُ منامًا لا يستطيع عقل الإنسان أن يصفه أو يحكيه! حِمَارٌ مَن يحاول وصف هذا الحلم! لقد حَلَمْتُ أنني — لا يمكن لإنسان أن يقول ماذا كنتُ في المنام. لقد رأيتُ أنني — وحَلَمْتُ أن لي — ولكن مَن يحاول أن يصف ما خُيِّل لي أنه لي ... أحمقُ مأفون لا يستطيع عَيْن الإنسان أن تسمع، ولا تستطيع أذنه أن ترى، ولا تستطيع يده أن تشم، ولا يستطيع لسانه أن يتصور، ولا قلبه أن يحكي ماذا رأيتُ في منامي! سوف أطلبُ من بيتر كوينس أن يكتب مَوَلاً شعبياً عن هذا الحلم، وسيكون عنوانه «حلم بوطوم» لأنه لا معنى له. وسأغنيهِ في ختام المسرحية أمام الدوق. وربما غنيته عند اكتشاف موتها حتى تزداد روعته.

(٢١٧-١٩٩/١/٤)

في ترجمة الآيتين ٩ و ١٠ في الفصل الثاني من الرسالة الأولى إلى مؤمني كورنثوس تردُّ عبارة «الروح يتقصَّى كلَّ شيء حتى أعماق أسرار الله» والترجمة تأتي بكلمة أعماق في مقابل كلمة بوطوم، وهجاؤها botome في نسخة جنيف من الكتاب المقدس، وبوطوم يُحاكي الآية التاسعة، وهي جسارة تُتيح لشيكسبير أن يستبق الرؤيا الرومانسية عند وليم بليك، حيث يرفض بليك الفصل الذي ينصُّ عليه القديس بولس بين الجسد والروح، ويبدو أن بوطوم قد سمع النصَّ في إحدى المواعظ المبنية على نسخة الأساقفة من الكتاب المقدس التي تقول:

[... ما لم تره عين، ولم تسمع به أذن، ولم يخطر على بال بشر، قد أعدّه الله.]<sup>١</sup>

ويقول بوطوم «لا تستطيع عين الإنسان أن تسمع، ولا تستطيع أذنه أن ترى، ولا تستطيع يده أن تشم، ولا يستطيع لسانه أن يتصور، ولا قلبه أن يحكي» حقائق هذا الحلم الذي لا غور له (bottomless). وبوطوم، مثل وليم بليك فيما بعد، يقدم رؤيا نبئية للإنسان الذي لم يخطئ، وهو الذي تختلط حواسه وتتمازج في وحدة جمالية. من الصعب ألا يجد الإنسان عند بوطوم، في أرفع لحظاته وأعلاها، صورة ألبينون [أي إنجلترا] التي رسمها بليك، وكذلك شخصية إيويكر الحالم العالمي الذي صورّه جيمز جويس في روايته مآثم فينيجان. وتظهر عظمة بوطوم — وشيكسبير في أعاليه — بأقوى عناصرها فيما يمكن أن يُسمى «رؤية بوطوم»، وهي الانتصار الغامض الذي سوف يستمتع به أمام ثيسوس باعتباره الجمهور، حيث يعرض «مسرحية» لا تقتصر على كونها محاكاة ساخرة، بل تعتبر مسرحية داخل المسرحية وعنوانها بيراموس وثسبي:

سوف أطلب من بيتر كوينس أن يكتب مؤلاً شعبياً عن هذا الحلم، وسيكون عنوانه «حلم بوطوم»؛ لأنه لا معنى له. وسأغنيه في ختام المسرحية أمام الدوق. وربما غنيته عند اكتشاف موتها حتى تزداد روعته.

موت مَنْ؟ ما دُمنّا لا نعرف الدراما الرؤيوية التي تدور داخل وعي بوطوم، فلن نستطيع إجابة السؤال، إلا بأن نقول إنها ليست تيتانيا ولا ثسبي. وعندما يعود البلطجي الظريف بوطوم في المشهد التالي فرحاً إلى أصدقائه، فلن يتكلم بهذه النبرات. ولكن شيكسبير لم ينس هذا الجانب «اللطيف» من بوطوم، ويجعله مضاداً للخطاب الشهير الذي يُلقيه ثيسوس في بداية الفصل الخامس. وتتأمل هيبوليتا غرابة القصة التي يحكيها العشاق الشبان الأربعة، ويقيم ثيسوس تضاداً بين شكوكه ودهشتها.

<sup>١</sup> يقول النص العربي المعتمد للكتاب المقدس «ولكن، وفقاً لما كُتب «إنَّ ما لم تره عين، ولم تسمع به أذن، ولم يخطر على بال بشر قد أعدّه الله لمُحبّيه!» ولكن الله كشف لنا ذلك بالروح؛ فإن الروح يتقضى كل شيء، حتى أعماق الله» (الرسالة الأولى إلى مؤمني كورنثوس ٢: ٩-١٠، كتاب الحياة، ١٩٨٨م، طبعة ٢٠٠٣م).

### ثيسوس:

أغرب من أن تُصدق؛  
فما صدّقت يوماً هذه الخرافات القديمة،  
أو ألعيب الجان. إنَّ للعشاق والمجانين  
عقولاً فوّارةً، وخيالهم قوي خلاق،  
يرى ما يعجزُ عن إدراكه العقلُ الهادئ.  
خُلِقَ المجنونُ والعاشقُ والشاعرُ جميعاً من الخيال؛  
فأحُدُهم يرى من الشياطين ما لا تَسَعُهُ الجحيمُ الشاسعة،  
ذاك هو المجنون. أما العاشق فهو لا يَقِلُّ حَبَلًا  
إذا يرى جمالَ هيلين في جَبْهَةِ غَجْرِيَّةٍ!  
وأما عينُ الشاعر التي تدورُ في حماسٍ رهيفٍ؛  
فهي تهبطُ من السماء إلى الأرض،  
ثم تصعدُ من الأرض إلى السماء،  
وبينما يُجسِّدُ الخيالُ صورَ المجهول،  
يُشكِّلُها قلمُ الشاعر، ويجعلُ لهباءَ العَدَمِ  
مكانًا في الوجودِ ويمنحه اسمًا محددًا.  
فالخيالُ القوي قادرٌ على هذا الخداع،  
فإذا أحسَّ ولو بفرحٍ قليل،  
تَصَوَّرَ مصدرًا ما لهذا الفرح،  
وإذا تَوَهَّجَ بعضُ الخوفِ أثناءَ الليل،  
ما أيسَرَ أن يتصورَ الشجرةَ دُبًّا مُفْرِغًا!

(٢٢-٢/١/٥)

ويمكن أن يوصَفَ ثيسوس نفسه، من دون قسوةٍ عليه، بأنه «ذو مُخِيلَةٍ بالغة العجز»، ولكنَّ لدينا هنا صوتين، وربما يكون أحدهما صوتَ شيكسبير نفسه، الذي يكاد يُقيم مسافةً بينه وبين فنّه، وإن كان يرفضُ الاستسلامَ استسلامًا كاملاً، أيضًا، لما يقوله ثيسوس بنبرةٍ مُتعالية. وعندما يكتب شيكسبير هذه السُّطور، ويرى العاشق جمالَ هيلين في جبهةِ بنتِ غَجْرِيَّة، فإن الوعيَ المتنبي في مكانٍ ما عند شيكسبير يستبق

رؤية أنطونيو لجمال هيلين في كليوباترا. كان «التخيُّل» يعني «التوهُّم» عند مُعاصري شيكسبير، وكانوا يرون أن التوهُّم أو الوهم ملكة قوية من ملكات الذَّهن، وإن كانوا لا يثقون فيها، وقد عبَّر عن هذا الازدواج السير فرانسيس بيكون تعبيرًا دقيقًا، قائلاً:

وليس الخيال مجردَ رسولٍ وحَسْب، لكنه يتضمَّن — أو على الأقل يغتصب — سلطة غير ضئيلة في ذاته، إلى جانب القيام بواجب الرسالة.

«يغتصب» هي الكلمة الأساسية هنا، فالذهن عند بيكون هو السلطة المشروعة، وعلى الخيال أن يَقنع بأن يكون رسولَ الذهن، وبألا يزعمَ لنفسه سُلطة مستقلة. وثيسايوس أقربُ إلى بيكون منه إلى شيكسبير، ولكن هيبوليتا تُعلن اختلافها عن عقيدة ثيسايوس الجامدة:

### هيبوليتا:

ولكنَّ قصةَ ما حدثَ أثناء الليل بتفاصيلها الدقيقة،  
والتحوُّل الذي أصاب قلوبَ الجميع في الوقت نفسه،  
يشهدُ بأنه ليس صُورًا من نسج الخيال،  
بل يُشكِّلُ روايةً متسقة لأحداثٍ وقعت،  
مهما كانت غريبةً وعجيبةً!

(٢٧-٢٣ / ١ / ٥)

لك أن تختار الحدَّ الأدنى من التأويل لما تقوله هيبوليتا قائلاً إنها لا تثقُ أيضًا في «الصور التي ينسجها الخيال»، ولكنَّ ذلك يبدو لي تفسيرًا مؤسفًا؛ فالشَّعر في نظر ثيسايوس سورةٌ انبهار، والشاعر صاحبُ حيلة، وتُردد هيبوليتا صدَى الفكرة على نطاقٍ أكبر، موحيةً بأنه سورةٌ تُصيب أكثرَ من نفسٍ واحدة في الوقت نفسه، والعشاق في نظرها تعبيرٌ مجازي عن جمهور شيكسبير، وإذن فإننا نحن الذين نتشكَّل أو نتخذ أشكالًا أشدَّ اتساقًا وثباتًا؛ أي إننا يُعاد تشكيلنا بصورة غريبة تثير الإعجاب. ونبرة الجِدِّ السامية عند هيبوليتا تتضمَّن تقريبًا مُضمَّرًا لسخرية ثيسايوس من «الحماس الرهيف» عند الشعراء، ولقد توسَّع النقادُ مُحقِّقِينَ في تفهُّمهم «لقصة الليل» متجاوزين بها المسرحية، على الرغم من روعتها. ويقول بوطوم «لا! بالتأكيد! لقد زال الحائطُ الذي

كان يفصل بين أبويهما» وهو ردُّ فعله الأخير في المسرحية، ويتجاوز به الفهم المتعالِي لثيسسيوس؛ إذ يقول ثيسسيوس «إن أفضل الممثلين ظلال وحسب» وإذا كان لنا أن نقبل ذلك من مكبث، فلا نستطيع قبوله من دوق أثينا البليد. ويبدو أنَّ بك، في الخاتمة، يتَّفَق مع ثيسسيوس عندما يصفُ الممثلين بأنهم «ظلال» في «حُلم من الأحلام» ما دام الحلم هو هذه المسرحية العظيمة نفسها. وأما الشاعر الذي رأى بوطوم في منامه فإنه يوشكُ أن يُدع حُلماً واقعياً أعظم، ألا وهو السير جون فولسطاق، الذي لن يهتمَّ بمُسايرة ثيسسيوس في آرائه.



## الفصل الثاني عشر

### تاجر البندقية

١

على المرء أن يكون أعمى وأصم وأبكم حتى لا يتبين أن تاجر البندقية، كوميديا شيكسبير العظيمة الغامضة، عملٌ يتَّسم بالكراهية العميقة لليهود أيضًا. لكنني كلما درَّستُ هذه المسرحية، وجدتُ أن عددًا كبيرًا من أشدَّ طلابي حساسيةً وذكاءً يشعرون بتعاسةٍ بالغة إذا بدأتُ الدرس بهذه الملاحظة، بل ولا يَقْبَلُون ما أقول به من أن شايлок شرَّير كوميدي، وأن بورشيا سوف تفقد قدرتها على اكتساب تعاطفنا إذا سُمِحَ لشايлок أن يُصبح شخصًا مثيرًا للشفقة العميقة والتعاطف. أما إن كان شيكسبير نفسه يكره اليهود فلنا أن ننكر ذلك لعدة أسباب منطقية، ولكن شايлок يُعتبر إحدى الشخصيات الشيكسبيرية التي تنطلق، فيما يبدو، إلى خارج حدود المسرحية. فإنَّ شعْر شايлок ونثره ينمَّان على طاقةٍ فذة، أو قُل على قوةٍ معرفية وعاطفية تزيد إلى حدٍّ كبير عن مقتضيات الكوميديا في المسرحية. ويتفوق شايлок حتى على باراباس، يهودي مالطا الذي صوّره مارلو، في كونه شريرًا يجمع بين خصائص الهزلية والرعب، وإن كان الزمن قد برى هاتين الخصيصتين، فلم تكن إنجلترا تعرف في حياة شيكسبير ما أصبح يُسمى «المشكلة» اليهودية أو المسألة اليهودية بالمعنى المفهوم في الجزء الأخير من أزمنتنا الحديثة؛ إذ لم يكن فيها إلا مائة أو مائتان من اليهود، والمفترض أن معظمهم كان قد اعتنق المسيحية ويعيش في لندن. فمن المعروف أن اليهود طُردوا إلى حدٍّ ما من إنجلترا في عام ١٢٩٠م؛ أي قبل ثلاثة قرون، ولم يُسمح لهم بالعودة بصورةٍ ما، إلا حين قام كرومويل بثورته. وكان الدكتور لوبيز التمس الحظ، طبيب الملكة إليزابيث، قد أُعدم علنًا (وربما كان شيكسبير بين أفراد الجمهور الذي شهد الإعدام) نتيجة دسيسةٍ دبرها له،

فيما يُقال، لورد إيسيكس، وربما كان قد اتُّهم ظلمًا بالتآمر لقتل الملكة بالسُّم. ولا يزال لوبيز البرتغاليُّ المسكين الذي تحوّل إلى المسيحية، والذي ربما كان معروفًا لشيكسبير، يعيش باعتباره حافزًا غامضًا على إعادة تقديم مسرحية يهودي مالطا لمارلو على المسرح، وهي التي نجحت نجاحًا كبيرًا في ١٥٩٣-١٥٩٤م، وربما على تمكين شيكسبير من التغلب آخر الأمر على مارلو في **تاجر البندقية**، ربما في ١٥٩٦-١٥٩٧م.

تنتمي هذه الكوميديا التي كتبها شيكسبير إلى بورشيا لا إلى شايлок، على الرغم من الصعوبة التي تجدها بعض الجماهير في التوصل إلى هذه النتيجة، أما أنطونيو الذي يُشير إليه العنوان فهو المسيحيُّ الصالح في المسرحية، وهو يُثبت صلاحه بسبب شايлок والبصق عليه. ويرى الكثير من بينا اليوم أن هذه مفارقة، على الأقل، لكن الواضح أنها لم تكن مفارقة في أعين جماهير شيكسبير. ولم أشهد قط عرضًا لتاجر البندقية يُصور شايлок في صورة شرير كوميدي، ولكن المقطوع به أن ذلك ما يجب مراعاته عند تقديم المسرحية. وسوف يبدو شايлок ذا شرٍّ مستطير إن لم يكن شخصيةً فكاهية، ولما لم يكن يجعلنا نضحك، فإننا نُقدمه لإثارة الشفقة، وهي الصورة التي قدّم بها منذ بداية القرن التاسع عشر إلا في ألمانيا والنمسا في ظلّ الحكم النازي، واليابان. ويؤسفني أن أقول إننا نسلب **تاجر البندقية** معناها إذا رسمنا لشايлок صورةً تُثير التعاطف إلى حدٍّ كبير. ولكنني أشعرُ بالحيرة وأتساءل عما تُكلفنا استعادة معنى المسرحية (ولا تقتصر التكاليفُ المذكورة على التكاليف الأخلاقية). من المحتمل أن تُكلفنا التخلص من شايлок الفعلي عند شيكسبير، فلا يمكن أن يكون ذلك مطابقًا للصورة التي كان شيكسبير يقصدها، وذلك إذا استطعنا حقًا معرفة ما كان يقصده. لو كنت مُخرجًا لطلبتُ من الممثل الذي يلعب شايлок أن يتصرّف تصرّف «البيع» الوهمي، كأنه كابوسٌ يسير على قدمين، متبهرجًا بأنفٍ مصطنعٍ ضخّم وشعرٍ أحمر كثيفٍ مستعار؛ أي بأن يُشبه باراباس عند مارلو. ولنا أن نتصوّر التأثير السرياليّ لمثل هذا الشخص حين يبدأ الكلام بالتوتّر العميق والطاقة الواقعية لشايлок، الذي يعتبر شخصيةً إنسانيةً حقيقيةً إلى الحدّ الذي يُنافس به على الأقل حفنة الشخصيات الإنسانية التي سبقته بمثل هذه الحيوية في أعمال شيكسبير، مثل النغل فوكونبريدج في الملك جون، ومركوشيو والمرّضة في **روميو وجوليت** وبوطوم النساج في **حلم ليلة صيف**. ولكن هذه الشخصيات جميعًا تناسب أدوارها، حتى لو تصوّرنا أنها شخصياتٌ إنسانية خارج مسرحياتها. ولكن شايлок لا يُناسب دوره وحسب؛ فهو اليهودي غير المناسب للمسرحية الصحيحة.



وأرى أننا إذا أردنا أن نفهم الثغرة التي تفصل الإنسان الذي يبتكره شيكسبير عن الدور الذي حكم على شايлок بالقيام به، باعتباره كاتبًا مسرحيًا، فعلينا أن نعتبر يهودي البندقية رد فعل تشكيليًا، أو نرى فيه ابتعادًا ساخرًا عن يهودي مالطا عند مارلو؛ فكل ما يشترك فيه شايлок وباراباس هو أنهما من المفترض ألا يكونا يهودًا وحسب، بل أن يُمثلا اليهودي. فالواقع أن اليهودي التطهري عند شيكسبير واليهودي المكيفيلي عند مارلو متضادان إلى الحد الذي دائمًا ما يجعلني أتمنى أن يعمد مخرج «تجريبي» ماكر إلى نقل بعض الأقوال خلسةً من أحدهما إلى الآخر، وكما يدعو إلى القلق الباهر أن نسمع شايлок فجأة يهتف بأبشع محاكاة يأتي بها باراباس للشر اليهودي!

أما عن نفسي، فأنا أتجول وحدي أثناء الليل،  
وأقتل مَرَضَى تَصَاعَدُ أُنَاتُهُمْ تحت الجدران،  
أحيانًا ما أتجول كي أضع سموًا في الآبار!

هذه هي الصورة الكاريكاتورية التي حاكها شيكسبير محاكاةً ساخرة مرةً أخرى في هارون المغربي في مسرحية **تايكوس أندرونيكوس**، ومثل هذه الحمية الوحشية لا يمكن أن يُكررها شايлок، فليس وهماً مفزعاً حتى ولو فعل ما يوحي بذلك. والضربة المقابلة هو أن نجعل باراباس يصيح «إذا وَخَزْتُمونا سوف ننزف الدماء، وإن تُدْغِغونا سوف نضحك!» وهذه عبارات قد تؤلم أو لا تؤلم حين يقولها شايлок، ولكن من شأنها تدمير الواقع «المخبول» عند باراباس. فالحق أن شيكسبير، وقد تخلص أخيراً من مارلو، يُنشئ تناقضاً بين باراباس «الكارتوني» وبين المحاكاة الواقعية في شايлок، وهي هائلة الأبعاد إلى الحد الذي يستحيل معه تكوينها ليهودي مسرحي. ولكن شيكسبير يريد أن يجمع بين هذا وذاك؛ أي أن ينحي مارلو جانباً وأيضاً أن يتفوق عليه بأسلوبه نفسه حتى تقشع أبداننا. والإقناع المذهل لشخصية شايлок الإنسانية يزيد من خشية مشاهدة يهودي مسرحي يقطع رطلاً من لحم أنطونيو الطيب ويزنه أمامنا، ولو «ليجعل منه طعمًا للأسماك». وإن كان للجمهور بديل في هذه الدراما فقد يكون جراتيانو، على ما يظهر، الذي يُذكرنا عداؤه السوقي لليهود ببيوليوس سترايخر، رئيس تحرير الصحيفة المفضل عند هتلر. لقد جعلت التقاليد المسرحية في القرنين المنصرمين شايлок بطلاً شريراً، ولكن النص لا يمكنه دعم هذا التفسير. فما دام شايлок شريراً سفاكاً فإن جراتيانو، على الرغم من فظاظته بعض الشيء، لا بد أن يعتبر شخصاً صالحاً؛ فهو بهيج

وذو بأسٍ في عداؤه لليهود، بحيث يعتبر مثل بات بوكانان [اليمني المتشدد ومستشار الرئيس الأمريكي السابق للاتصالات] في البندقية إبان عصر النهضة.

وربما نلاحظ أن التورية الساخرة التي تُثير الشكوك وتنتشر في كلِّ مكان في تاجر البندقية تتوقَّف نسبياً كلما تكلم شايлок. ونثرُ شايлок أفضلُ ما كتبه قبل كتابة نثر فولسطاق، وشعر شايлок يشقُّ طريقه إلى اللغة الدارجة أكثرَ من أيِّ شعر كتبه شيكسبير قبل هاملت. والفصاحة المريرة عند شايлок تؤثرُ فينا تأثيراً بالغاً، إلى الحدِّ الذي نفاجأ فيه دائماً حين نعلم ضالّة ما يقوله في المسرحية: ٣٦٠ سطرًا وجُملة. وتتجلّى في ألفاظه روحٌ بالغة القوة والخبث والسلبية إلى الحد الذي يجعلها لا تُتسى. ولكنها روح، وإن تكن روحُ استياءٍ وانتقام. وأشك إن كان شيكسبير يعرف ما يكفي من تاريخ اليهود بعد الكتاب المقدّس حتى ينظر فيه، ومن ثمّ فلا يمكن القول بأن شايлок يُجسد تاريخ اليهود، باستثناء هذه الحقيقة المؤسفة، وهي أن سلطة شيكسبير قد حوّلت جانباً كبيراً من التاريخ اليهودي إلى شايлок. كان من الأفضل لليهود، إن لم يكن لمعظم جماهير تاجر البندقية، لو كان شايлок لا يتمتع بهذه الحيوية الظاهرة. وأما الذي دفع شيكسبير إلى تلك الحيوية، كما ألمحت من قبل، فكان النزاع مع باراباس عند مارلو. ولكن ترى ما الذي حفزَ طاقة الابتكار عند شيكسبير؟

ربما يكون ذلك الولد الصغير «الشقي» في داخلي الذي يستمتع كثيراً بشخصية باراباس، ولا شك أن مارلو كان يستمتع باليهودي الذي رسمه، وهو الذي يقترب من بعض جوانب طبع مارلو قدّر ابتعاد شايлок عن طبع شيكسبير، إن كان فولسطاق يعتبر المعيار الشيكسبيري الذي أراه. وباراباس، بطبيعة الحال، لا يتّسم بطباع يهودية إلا بقدر ما يتّسم المسيحيون في المسرحية بطباع مسيحية أو يتسم المسلمون فيها بطباع المسلمين. ومصدرُ قلقي من شيكسبير أن تأثيره غداً عالمياً إلى الحد الذي جعل شايлок يبدو يهودياً لجماهير كثيرة، وإن كان الشخص الذي يروونه تحوّل إلى شخص يكتسب مشاعرَ بطولية. وعندما نتأمل صورة اليهودي في الأدب اللاحق للكتاب المقدس، يخطر ببالنا دانيال ديروندا عند جورج إليوت، وفاجن عند ديكنز، وبولدي نصف اليهودي عند جويس، وغيرهم، ولكن بعد أن ننعم النظر في شايлок. لم يخطر لأحد، باستثناء ت. س. إليوت المعادي للسامية دائماً، أن يتصوّر أن باراباس شخصية يهودية حقيقية. إن باراباس يُشبه المارد الذي يخرج من القمقم، أو عِفريت العلبة اليهودي الذي ما انفكَّ يهبُّ في وجوهنا، نحن الجمهور. ولا نملك إلا أن نستمتع به؛ ففضالته تُشبه الشخصيات

الكاريكاتيرية. ولكنني سوف أعود إلى باراباس فيما بعد، في سياقٍ تنقيح شيكسبير لمارلو؛ تحقيقاً لأغراضه الخاصة المختلفة.

وقد جاءتنا أخيراً دراسةٌ علمية واضحة لتاجر البندقية في كتاب **شيكسبير واليهود** الذي وضعه جيمز شايبرو (١٩٩٦م) و«خاتمته» جديرة بالتأمل العميق:

حاولتُ أن أبينَ أنَّ جانباً كبيراً من حيوية المسرحية يمكن أن يُعزى إلى طرائق احتكاكها بقاعدةٍ صُلبة من المعتقدات حول اختلاف الآخرين عنصرياً وقومياً وجنسياً ودينياً. ولا يخطر ببالي أيُّ عمل أدبي آخر يفعل ذلك بهذا القدر من الإصرار والأمانة. وتحويلُ نظرنا عمّا تكشف المسرحية عنه حول العلاقة بين الأساطير الثقافية وهويات الشعوب لن يؤدي إلى اختفاء المواقف غير العقلانية والإقصائية. فالواقع أن هذه النوازع الظلماء تظلُّ مراوغة، وإدراكها بالغُ الصعوبة في مسار الحياة المعتادة. ولا يتسنَّى لنا إلا في حالاتٍ معينةٍ مثل إخراج هذه المسرحية أن نلمحَ هذه الصدوع الثقافية. ولهذا فإنَّ منع الرقابة تقديم هذه المسرحية يُعتبر دائماً أشدَّ خطراً من عرضها على المسرح.

ولكن «الرقابة» ليست بطبيعة الحال القضية المطروحة، إلا في ألمانيا النازية وفي إسرائيل، على نحو ما يبين شايبرو، وأما الذي يُحيرنا فكيف يمكننا أن نُقدِّم على المسرح كوميديا رومانسية تتضمَّن في أجواءٍ مرحة إلى حدٍّ ما إرغامَ يهوديٍّ على اعتناق المسيحية وإلا كان الإعدامُ عقابه. وعندما يقول شايлок بنبرة انكسارٍ «بل أرضى!» لن تشعر جماهيرٌ كثيرةٌ بالرضا، إلا إذا استطعتَ استحضار جمهورٍ مُبتهجٍ مُعادٍ للسامية من مكانٍ ما. إن **الملك لير** مسرحيةٌ وثنية مقدَّمة لجمهورٍ مسيحي، كما يحبُّ بعض النقاد أن يقولوا، و**تاجر البندقية** مسرحيةٌ مسيحية لجمهورٍ مسيحي، حسبما يقول نورثروب فراي. لكنني لا أظنُّ أن شيكسبير كتَبَ مسرحياتٍ مسيحية، أو حتى «ضد مسيحية»، بل أكرر ما ذكرته آنفاً من أن إحساسي بالمنظور الدائم لشيكسبير يستبعدُ إمكان كونه مُعادياً للسامية أو محباً لها، وهو ما انتهى إليه شايبرو أيضاً. ويصعب عليّ ألا أوافق على الرأي الجميل الذي قدَّمه جراهام برادشو، الذي يقول إن «استيعاب شيكسبير الخلاق لشايлок» [أي تَقْمُصُه إياه] يجعل من غير المحتمل قبولَ القول بأن التاجر اليهودي شرير كوميدي كامل، أو شخصٌ مثير للتعاطف التراجيدي فقط. وأما الذي يصدُّني ويُسبب لي تعاسةً نقدية فهو إضافته شيكسبير المقلقة لإرغام شايлок على

التحول عن دينه إلى قصة رطل اللحم. إنها من ابتكار شيكسبير، ولم أجد أي سبب درامي مقنع لرضا شايлок بذلك. لقد كسرت بورشيا، شايлок، لكنها لم تسحقه سحقاً، ولم يعد شيلوك نفسه الذي يُجرر أقدامه خارجاً من المسرح، حتى يغدو مسيحياً جديداً أو مسيحياً زائفاً، أو سوى ذلك. لماذا سمح شيكسبير لأنطونيو بهذا الضغط الأخير الذي يقوم به مُعذِّبو شايлок؟

هل زادت أبعادُ شايлок عمّا تحتمله المسرحية، وفقاً لِحدس شيكسبير الحذر، بحيث كان لا بد من التخلص منه، مثلما تخلص من ميركوشيو ومن المهرج في الملك لير ومن ليدي مكبت؟ لا أظن ذلك، ولو لسبب واحد وهو أن شيكسبير قد انتظر مدةً أطول ممّا ينبغي في المسرحية قبل إخراج شايлок. من المحتمل أننا نتمتم «كان ينبغي أن يتحول إلى النصرانية فيما بعد»، مُدركين أن ذلك لن يحدث قط. وليس من طبع شيكسبير أن يُخطئ بالإقدام على حركة مسرحية تؤدي إلى عدم الاتساق الدرامي، حتى في حالة شرير كوميدي. فإن مالفوليو، في زنزانة المجانين، يحافظ على رباطة جأشه، ولكن شايлок، الذي يُحاط بالأعداء، لا يسمح له بذلك. كنت يوماً ما أظن أن هذا خطأ نادر نسبياً من أخطاء شيكسبير، لكن رأبي اختلف الآن؛ إذ أرى أن شيكسبير كان يحتاج إلى تنصّر شايлок، لا من أجل اختزال شايлок بقدر حاجته إلى نقل الجمهور إلى بلمونت، في غيبة ظلّ يهودي يُحوم في الفصل الختامي العامر بالنشوة وإن يكن قائماً على مفارقةٍ ساخرة لطيفة.

لا توجد في شخصية شايлок أيّ ملامح «غنائية»، وليس له مكان في بلمونت. ولكن ترى ماذا كان على شيكسبير أن يفعل؟ لو اختار الإعدام العلني أو أيّ تسرية جماهيرية مماثلة، لأصبح ذلك مُناقضاً لكلّ ما سوف يحدث في بلمونت. لا نستطيع أن نعرف على وجه الدقة رأي شيكسبير الإنسان في حالات «التنصير» الفردية لليهود، ولكن الأرجح أنه لم يكن أقلّ تشكُّكاً فيها من أغلب معاصريه. كان قد مرّ أكثر من قرن على طرد اليهود من إسبانيا، وهي الواقعة التي كان من أسبابها وعي المسيحيين بالصلابة الشديدة لليهود وميلهم إلى التظاهر إذا أرغموا على التنصّر. ويرى شابيرو أن تنصير شايлок يُمثل ردّاً على بواعث القلق البروتستانتية الإنجليزية. والتي كانت تتضمن توقُّع التنصير الجماعي لليهود؛ الأمر الذي يساعد على إثبات صحة حركة الإصلاح الديني. ويبدو لي أن صلة هذا التخيّل المسيحي بتاجر البندقية صلةً واهية، ما دامت أفراخ بلمونت في الفصل الخامس علمانيةً ممتعة، بل ولا يُمثل تنصير شايлок بالقوة على الإطلاق تبشيراً بعصر مسياني.

ونحن نُحس أن شيكسبير كان يقصد وضع نهايةٍ خصوصية لشايلوك؛ باعتبارها عقاباً لا خلاصاً، ويمكن أن يكون هنا مفتاح القضية. فحالات التنصير القسري، على أسس فردية، كانت ظاهرةً بالغة الندرة، على نحو ما تؤكد بحوثُ شابيرو. وكان شيكسبير يذكر باراباس عند مارلو، ولا يريد أن يمنح شايلوك خيار الرفض فيقول «لن أتَنْصَر» مثل باراباس. أي إن تدميره للاتِّساق في شخصية شايلوك يساعد أيضاً على تمييزه عن باراباس الذي لا يستسلم قط، ويُساعد كذلك على زيادة العنصر العدمي ذي الوجود الرهيف في المسرحية. لا أحد في تاجر البندقية يظهر بما هو عليه في الحقيقة — لا بورشيا، ولا أنطونيو، ولا باسانيو ولا جيسिका — فهل كان يمكن لشيكسبير أن يسمح لشايلوك وحده باتخاذ موقفٍ متنسِق صادق؟ من ذا الذي يستطيع في هذه الكوميديا أن يحصل على ما ينصُّ عليه «عقده»؟ لو كان للمسرحية فصلٌ سادس لذابت بلمونت في ضوء القمر، وأنمحت مثل الطين. وشايلوك يقبل التنصُّر لأن البندقية في هذه المسرحية تشبه فيينا في دقة بدقة؛ فهي ملتبسة متأرجحة إلى الحدِّ الذي يحول دون سيادة أيِّ اتساق أو ثبات فيها. وأجمل مفارقة في تاجر البندقية أن شايلوك الغريب بمعنى الأجنبي لا يُثبت انتماءه للبندقية في أيِّ شيء أكثر مما يُثبتته عندما يبيع نفسه. وما دافعه؟ هل نُسيء قراءة جملته «بل أرضى» حين نعجز عن سماع مفارقة رهيبة فيها؟ هل نفترض أن شايلوك قد تعلَّم أكثر مما ينبغي عن العدالة المسيحية بحيث أصبح مستعداً لنقل كِفاحه إلى أسلوبٍ باطني للمقاومة؟

لا نستطيع إلا الظنَّ إزاء هذه الكوميديا التي تقع أحداثها في مدينة ذات جحور نفسية مظلمة. وعلى الرغم من الفصل الخامس الذي يدور في بلمونت، فإن تاجر البندقية قد تكون أولى «الكوميديات السوداء» أو «المسرحيات المشكل» عند شيكسبير؛ إذ تبشُر بالعبرة بالخاتمة، وطرويلوس وكريسيدا، ودقة بدقة، وهي التي تجمع الشخصياتِ الملتبسة، مثل هيلينا، وبرترام، وبارول، وبانداروس، وثيرستيز، ويوليسيز، والدوق فنشنتيو، وإيزابيلا ولوشيو. أما أنطونيو فهو، كما يقول الكثير من النقاد، صورة شايلوك في المرأة؛ فهو يرتبط به بالعداوة المتبادلة، وليس به من البشاشة أكثر ممَّا لدى شايلوك. وأما بورشيا، مركز المسرحية، فهي أشد تعقيداً وظلالاً عمَّا يتجلى في أي عرضٍ شاهدهُ للمسرحية. وما دامت تمتاز بالسخرية الرفيعة الدقيقة، فهي تقبل بسعادةٍ خاطبها البراق الباحث عن الثراء، باسانيو، وتحكم باحتقار على أمير المغرب وأمير أراجون بالحرمان من الزواج إلى الأبد، وتهناً بالوجود في بلمونت وفي البندقية التي

تتنمي إليهما على حدٍ سواء. وهي تجسد، حتى أكثرَ من جراتيانو، روح البندقية القائمة على مبدأ «كل شيء مباح»، وحديثها عن الرحمة يخدع شايлок، وهي هاشةُ باشة، حتى يتنازل عن مدَّخرات عمره لإثراء أصدقائها. ولا يزال المخرجون المسرحيون يوجَّهون ممثلاتنا على أن يلعبن دور بورشيا كأنها روزاليند، وهو عمل مُحرَّم. ويقول برادشو إنه يجد في بورشيا عنصرًا دنيويًا ينتمي إلى هنري جيمز، لكننا نستطيع «ترجمتها» ترجمةً أفضل إذا استعناً بشخصيات نويل كوارد أو كول بورتر. وأنا لا أقترح أن يُقدم لنا أحد المخرجين تاجر البندقية باعتبارها أولَ كوميديا موسيقية معادية للسامية، لكنني أقول إن بورشيا رغم حصافتها، دائمًا ما تبتهج حين تخذل كل جوانب وعيها الذاتي المحكم البناء. والواقع أن نسيجها الأخلاقي ينتمي لهنري جيمز، ولكن مفهومها للحياة الراقية منحرفٌ إذ يسمح لنا بقبول باسانيو المحتال ومبدأ الاحتيال. والحق أنها زميمةٌ رائعة، ومنحطةٌ باختيارها الهائئ. ولديها من الذكاء ما تقضي به على شايлок اليهودي الأجنبي، ولكن مدينتها، البندقية، تؤازرها مؤازرةً كاملة، وشايлок المهموم بقضيته وحدها لا يُسانده أحد. وهو ينال ما يستحقُّ باستثناء ذلك التَّنصير القسري الذي ليس له لزوم، وهو الذي تؤيده بورشيا، بسعادة، وإن يكن أنطونيو هو الذي اقترحه. وهي في أسوأ حال لها منافقة سعيدة، وهي أذكى من أن تغفل عن أنها لا تُقدم الرحمة المسيحية إلا بمعايير البندقية. أما أنطونيو فأمر آخر تمامًا، فهو من الزاوية الساخرة أفضلُ مسيحي في المسرحية؛ فهو بطلٌ في ركل اليهود والبصق عليهم. فإذا كان القارئ أو المتفرج يهوديًا فلن يكون من جمهوره المقصود، ناهيك بأن يصبح ناقدُه المتوقع، حتى ولو لم يكن المرء راغبًا في رطل من لحم قلبه المؤمن بالقديس بولس أو أعضائه التناسلية المنتمية للبندقية.

لا يخرج أنطونيو الحزين من هذه المسرحية التي لا تنتهي تورياتها الساخرة بشيء يذكر إلا استعادة ثرواته وانتصار عدائه للسامية، باعتبارهما مصدرًا لسروره. والحق أن مصيره الجنسي يتَّفَق على وجه الدقة مع مصير أميرِ المغرب وأراجون؛ أي أن يظل عزبًا مدى الحياة، ما دام باسانيو سوف ينشغل عنه بخدمة بورشيا. ومع ذلك فإن أنطونيو موجود في بلمونت، محاطًا بثلاثة أزواج من العشاق، في حين أن عدوه شايлок في البندقية، ويتلقَّى بلا شك تعاليم الكاثوليكية. فالكوميديا المسيحية تنتصر، ويُحبط الشر اليهودي، وكل شيء يُصبح على ما يُرام، لو توقفت وحسبُ أصداءُ صوت شايлок وحضوره، وهي التي لم تتوقَّف قط ولن تتوقف أبدًا، بعد انقضاء أربعة قرون

على تأليف شيكسبير، وعلى مدى القرون المقبلة. لو أن هتلر انتصر في الحرب العالمية الثانية وواصل نشاطه فأضاف عشرة ملايين يهودي إلى حصاده للملايين الستة من جُثث اليهود، لتوقف صوتُ شايлок عن ترجيع أصدائه، ولكن إصراره التَّعَس سوف يستمر على امتداد تاريخ اليهود، الذي لعب فيه دورًا شائنًا، وهو دور لم يكن ليتوقَّعه شيكسبير على الإطلاق. لم تكن معاداة السامية في بواكير العصر الحديث جميلة؛ إذ سوف يقفُ أنطونيو الصالح وجراتيانو الزاعق باعتبارهما من العرباين لشايлок عند جرن العمودية، على الرغم من تمنِّي جراتيانو شَنق شايлок، وليس من المحتمل إطلاقًا أن يتوقف أنطونيو عن الرُّكْل والبصق، ما دامت مسيحية البندقية على ما كانت عليه وعلى حالها الراهن. ونحن نفترض أنَّ شيكسبير كان يتمتع بأَكبر موهبة بين نقاد شيكسبير، ولا بد أنه كان يُدرك أن شايлок كان إنجازًا أكبر مما كان في طَوْق أنطونيو. ومع ذلك فإن أنطونيو مادةٌ سوداء [إذا استعرنا الصورة الفلكية] ويتطلَّب بعض التأمل ابتغاء تكوين منظور صحيح لغريمه شايлок.

إن أنطونيو يحيا من أجل باسانيو، بل ويُبدي استعدادَه الفعليَّ للموت في سبيله، فيرهن رطلًا من لحمه لشايлок؛ لا لسببٍ إلا أن يَزيد وسامته جاذبية؛ ابتغاءَ الظفر بزوجة غنية في بلمونت. وليس باسانيو فاسدًا، ولكننا لن نجد من يُنفذ مشروع التمييز بين باسانيو ولورنزو، فهما شابَّان لاهيان من شباب البندقية يسعيان في طلب الوراثة. صحيحُ أن جميع بطلات شيكسبير محكوم عليهن أن يتزوَّجن ممَّن دونهن منزلة، ولكنك إذا قارنت باسانيو خطيب بورشيا بأورلاندو خطيب روزاليند، فالواضح أنك سوف تُفضل المصارع الشاب البشوش في **كما تحب** على صائد الثراء المخلص في **تاجر البندقية**. وقد اشتهرت مسرحية بورشيا، وبورشيا نفسها وأصدقائها، بأن الجميع يدينهم المال، وهي شهرةٌ غير حميدة. وبلumont جميلة، وبالغة التكاليف بوضوح، وبورشيا، على الرغم من تمتُّعها بحصافةٍ تزيد عمَّا لدى جيسिका، ونيريسا، وجراتيانو، ولورنزو، وباسانيو، لا تطلب صحبة أرفع من هؤلاء المهذَّبين المتأنقين في الملابس. لا أعرف أبدًا ما يظن النقاد أنهم يتحدثون عنه حين يجدون فضائلَ تعالِيَّة في بلمونت حيث تقيم بورشيا. فقد كتب جون ميدلتون مري، الناقد الرائع للشاعرين كيتس وبلليك، دراسة صغرى بعنوان **شيكسبير (١٩٣٦م)** يؤكد فيها أن «**تاجر البندقية** ليست مسرحية مشكلة بل قصة خُرافية». وتمتَّمت وأنا أقرأ ذلك قائلًا إنني لا أتوقَّع من القصص الخرافية أن تكون مُعاديةً للسامية، على الرغم من وجود بعضها، بطبيعة الحال. والأقربُ

لقضيتنا أن بورشيا وأصدقاءها، في الفصل الخامس، لا يحتفلون في تعريشة قرع عسلي، أو في مقهى يُقدم خبز الزنجبيل، بل في قاعة هائلة، تعزف فيها فرقة موسيقية، ويصدق فيها البوق ليُعلن وصول كل فرد. وبعد حل قضية الخواتم الطريفة، وهي التي جعلت بورشيا تطمئن إلى أنها تتمتع بالأولوية في مشاعر باسانيو على أنطونيو، يُصبح السؤال المتبقي: هل تستمر حتى الفجر أم يأوي الأزواج إلى الفراش للمضاجعة. ويتمتع كل منهم بنضرة تفوق ما سوف يكونون عليه بعد أربعة قرون في فيلم لا دولشي فيتا [أي: الحياة الحلوة]، ولكنهم الطاقم نفسه أساسًا.

وأما أنطونيو، فعلى الرغم من وجوده في بلمونت، فسوف يأوي إلى الفراش وحيدًا، إذ يجد السلوان، فيما نظن، في فضيلة الإيثار، وفي الورع، وفي انتصاره على شايлок. وعلينا أن نفترض أن لدى باسانيو ميولًا جنسية ثنائية، على عكس أنطونيو، بوضوح، وربما كانت ميوله الجنسية المثلية أقل اتصالًا بقضيتنا من الصادية الماسوكية عنده، و«غريزة الموت» التي تجعله يقبل إبرام مثل ذلك العقد الجنوني مع شايлок. وإذا كان للكوميديا بطل، يُنافس بورشيا البطلة، فلا بد أن يكون أنطونيو لا باسانيو الخفيف الوزن، الظريف الذي لا ضرر منه، لكنني لم ألق في حياتي أحدًا يحب أنطونيو حبًا جَمًّا، بغض النظر عن عاداته القهرية لركل اليهود العابرين والبصق عليهم. فنحن نريد لغريم شايлок تاجرًا جذابًا من تاجر البندقية ولو إلى حد ما، ولديه شيء يؤهله لذلك إلى جانب دينه المسيحي. وقد كتب لزي فيدلر ذات يوم يقول إن أنطونيو «إسقاط للكرب الشخصي للمؤلف» وهو لا يزيد عن حدس طريف وحسب. وقد وجد نقادًا مختلفون أن أنطونيو مغفل، يُمثل المسيح، ويُعذب نفسه، إلى جانب صفات أخرى كثيرة، والواضح أنه شخصية غامضة إلى حد ما. ولكن كل ما يُضفي الحيوية على شخصيته ويجعلنا نذكرها هو خبيصة الكراهية المتبادلة بينه وبين شايлок. أما من زاوية الكراهية فإن شايлок يتفوق عليه، ولكن أنطونيو يكتسب قامةً معينة بسبب تقديمه لفكرة التنصير القسري. فذلك، ورطل اللحم المجاور لقلبه، ذو السمعة السيئة، هما سبب الاهتمام به، ولا بد للمرء أن يسأل إن كان شيكسبير قد أهمل لسبب من الأسباب، تصوير دُخيلة أنطونيو.

مهما تكن إشكالية تاجر البندقية فهي أساسًا كوميديا رومانسية، ومشاعر التعاطف غريبة عنها، غريبة غرابة شايлок اليهودي. وأنا نفسي لا أجد تعاطفًا يذكر مع شايлок، ولا تهزني خطبته التي يُكرر فيها «أليس لليهودي ما للمسيحي من



أعضاء ومشاعر»؛ إذ إن ما يقوله لا يمكن أن يُثير اهتمام أحد إلا المتمردين المتأرجحين في مواقفهم وأمثالهم من المرضى الاجتماعيين. ربما كانت الخطبة جديدة على جمهور شيكسبير، ولكنها ينبغي ألا تكون جديدة على أي جمهور اليوم. وأما شايлок فتبرز أهميته حيث يبدو بالغ الجبروت، على نحو ما يحدث عندما يُواجه الدوق ويصرُّ على تنفيذ عقده. فلننبذ الفكرة التي يُقدمها نورثروب فراي، وهي أضعف أفكاره، التي تقول إن شايлок يتكلم باسم العهد القديم [في الكتاب المُقدَّس] وإن بورشيا تتكلم باسم العهد الجديد الذي يحضُّ على الرحمة. ولا شك أن فراي ناقدٌ عظيم، ولكن ذلك ينتفي حين يمزج النقد بموقفه باعتباره كاهناً في الكنيسة الأنجليكانية المُقلَّة [أي التي تُقل من شأن الأساقفة والمغلاة في الطقوس الدينية: مجدي وهبة في النفيس]، تماماً مثلما لم ينتفع نقد ت. س. إليوت بميوله إلى الكنيسة العليا. فإن سفر التثنية يُحرم ما يحاول شايлок أن يفعله، وأدعو الله أن يقيني (مع الديموقراطية) شرَّ رحمة بورشيا! وبورشيا ذات طابعٍ مسرحي ذي خطر، وهو لا يقتصر على ارتدائها ملابس الرجال. وهي تشترك في هذه الخصيصة مع حبيبها باسانيو ومع منافسها أنطونيو. ومن الغريب أن شايлок ليس مسرحياً على الإطلاق، على الرغم من امتيازه الدرامي حتى لحظة تنصيره غير المحتمل. ويعتمد تهديده، مثلما تعتمد قوته الكوميديّة التي ضاعت، على التضادِّ بين إخلاصه الجنوني لفكرة واحدة (monomaniacal) وبين الجوِّ اللاهي الخلاب للطاغم «البندقي» الذكي عند بورشيا. فإذا حوّلنا هذا التضادَّ إلى الجو المسرحي المعاصر قلنا إنه التضادُّ بين بطلٍ من أبطال آرثر ميلر وبين كوميديا المؤلف الموسيقي كول بورتر، فلننتصّر ويلى لومان وهو يتجول في أرجاء مسرحية قبليني يا كيت.

كان شيكسبير متخصصاً في أمثال هذه الأرواح النازحة؛ أي الغريبة عن دنياها، وفي هذا الصدد يرتبط شايлок بصُحبةٍ بالغة التنوع وتتضمَّن مالفوليو، وكاليبان، والمهرج في الملك لير، وبرناردين، بل وبجانب من جوانب فولسطاق. لو كان مالفوليو في مسرحية لبن جونسون لأصبح بن جونسون نفسه، ولكن نزوحه في الليلة الثانية عشرة يجعل منه مثارَ تفكُّه وإضحاك. وأتصور أن شايлок بدأ في تاجر البندقية باعتباره شخصيةً فكاهية ماثلة، وفق تخطيط شيكسبير، ولكن شايлок ألهم خيال شيكسبير فزادت أبعاد شخصيته عن نطاق الكوميديا، وإن كانت الزيادة في اتجاه التهديد لا التعاطف الشعوري. ولا بد أن يكون الحافز على تحوّل شايлок صورة باراباس عند مارلو، وهو الذي ظلَّ يشغل خيال شيكسبير الكاتب المسرحي منذ بداياته.

إن شايлок مضادٌ لباراباس؛ فالتركيز فيه على الباطن، وهو ذو نفس عميقة بقدر ما يعتبر باراباس شخصية كارتونية. والشخصيتان اللتان يُحاكي شيكسبير فيهما باراباس، هارون المغربي وريتشارد الثالث، تُقرَّان بالفضل لمارلو، ولكن شايлок يفصح باراباس بصفته مجردَ كاريكاتير، مهما يكن ذكاؤه وضراوته. ويقول شيكسبير ردًّا على مارلو «سوف أريكم اليهودي»، وقد فعل، بكل أسف، فأصاب الشعب اليهودي الحقيقي بضررٍ سرمدى. ولا يعني هذا أن شايлок تمثيلٌ صحيح لأحد اليهود، ناهيك بتمثيله لشخصية اليهودي، ولكنه يعترف بالسلطة الفاضحة لشيكسبير في الثقافة العالمية، وهي سلطة في هذه الحالة وحدها تجلب الأحزان لا النفع. والواقع أن **يهودي مالطا** لا تزال مسرحيةً مرحة صاخبة ذات حيوية، ويُبدي بها ت. س. إليوت إعجابًا شديدًا، وإن كنتُ أظن أن إعجابه يرجع إلى أسبابٍ غير صحيحة، ما دام يحتفل بها باعتبارها هزليةً مُعادية للسامية، وهذا غير صحيح. إذ إن صور المسيحيين والمسلمين فيها أسوأ من صورة باراباس، وكان يمكنهم أن يجاروه في الشر لولا أنهم يفتقرون إلى عبقرية باراباس الشريرة. ليس اليهوديُّ عند مارلو إلا كريستوفر مارلو نفسه، وقد انطلق انطلاقًا كاملاً في حماسٍ جنوني و طاقة شيطانية، قائلًا كلَّ القيم رأسًا على عقب، وساخرًا من كل شيء وكل فرد. وهكذا فإن **يهودي مالطا** عطلَّة رائعة بعيدًا عن الواقع، وتعلي من شأن الشر الفعَّال على الخير السلبي، ويمكن أن تُسمَّى مسرحية **أوبو الملك** (Ubu Roi) [كتبها ألفريد جاري عام ١٨٩٦م في فرنسا] الخاصة بعصرها، وبذلك تُعتبر أولَ دراما باتافيزيقية (Pataphysical) [أي ما بعد الميتافيزيقا]. ويقول جاري في الإرشادات المسرحية: «تقع الأحداث في «لا مكان»؛ أي في بولندا»، وربما كانت هذه أولى الفكاهات البولندية الحديثة. وبالروح نفسها نجد أن الحدثَ عند مارلو (إذا اعتبرناه حدثًا) يقع في مالطا؛ أي في «لا مكان». ولم يكن لدى مارلو أية مصادر أدبية أو تاريخية لمسرحية **يهودي مالطا** وهي التي يمكن أن تقع أحداثها في أي مكان تقريبًا في البحر المتوسط، وفي أي قطر من أقطاره المتعددة، ولكن فقط بعد أن نرى مكيا فيل الذي يخطو خطواتٍ رائعة في مستهلَّ المسرحية ليحُثنا على تحية باراباس. ويهودي مارلو، مثل أستاذه ماكيا فيل، مشغول انشغلاً شديدًا بما يسمِّيه «السياسة»، أي بالمبادئ التي تُحطم المسيح، وباراباس الشيطاني الذي يزدهي جَذلاً وطرباً بشروه، لا يرتبط بشيءٍ مع شايлок الشاعر بالمرارة ويرتكز انتقامه الضيق النطاق على أنطونيو.

ويبذل شيكسبير جهدًا جهيدًا لتخليص شايлок من أيِّ عنصر من عناصر عمل مارلو، ولكن ذلك يقتضي بالضرورة الغوص في باطن شايлок؛ فباراباس لا باطن

له، وشيلوك على عكسه مُرَكِّزٌ في الطاقة الباطنة إلى الحد الذي يجعل صور بورشيا وأصدقائها بل وأنطونيو صورًا مختزلة، كأنها توريثات ساخرة. إن ظاهرة وجود شخص حقيقي [أي قائم في الواقع] داخل فَنَحْ في مسرحية ما، مُحاط بظلال ناطقة، أقوى ما تكون في **هاملت**، وذلك بوضوح أمرٌ مقصود. ولكن التجربة الجمالية للأسلوب الشبيه بأسلوب بيرانديلو، والتي وصلت إلى الكمال في **هاملت**، يغامر شيكسبير بإجرائها أولاً في **تاجر البندقية**؛ إذ إن الوزن الوجودي لشايلوك، منذ أول ظهور له إلى آخر مشهد له، يجعله ممثلًا للواقع [أي الحقيقة الواقعة] بحيث يبتعد عنه بمسافة كبيرة كل شخص آخر من شخوص المسرحية. ومن ثَمَّ فإن شايلوك، على ما به من التباس بالضرورة، يُمثل أفضل أداة تُعيننا على رصد الخطوات العملية التي مكَّنت شيكسبير من التفوق على مارلو، وبذلك ابتكر الشخصية الإنسانية أو أعاد ابتكارها.

إن باراباس متدفق الحيوية، ولكنه وحشٌ لا إنسان. وشايلوك عند شيكسبير يُسيطر عليه دافع قهري من كراهيته لأنطونيو إلى الحد الذي كان يمكن أن يجعله يتصرَّف تصرفًا وحشيًا، لولا بورشيا، ولكن شايلوك ليس وحشًا بل اعتقاد جبار طاغ لإنسان يمكن وجوده. ولشايلوك أهمية كبرى لا في سياق العالم التاريخي للعداء للسامية وحسب، بل أيضًا في سياق العالم الباطن لتطور شيكسبير؛ لأننا لم نشهد من قبله عند شيكسبير شخصًا يتمتع بما لدى شايلوك من قوةٍ وتعقيدٍ ودفقة حيوية كامنة. أما مشاعر العطف والشفقة عند شايلوك فيمكن وصفها بطاقته الكامنة (potentia)؛ أي إمكان تضخُّمه على الميزان الوجودي. وأما إقدام هذه الروح الواسعة الحيلة على اختزال نفسها بحيث تقتصر على اشتهاٍ وزن رطل من لحم أنطونيو في ميزان حقيقي فهو أشدُّ التوريات الساخرة رعبًا عند شيكسبير، في هذه الكوميديا القائمة على التوريات الساخرة. ويتبقى أمامي أكبرُّ ألغاز شايلوك، في نظري على الأقل: هل يعتبر شايلوك أول مثال أصيل عند شيكسبير للعفريت الصغير الذي فرَّ حاملًا طاقةً أزهار أبولو؟ أي هل ينتمي لسلالة فولسطاق، وبيكويك عند ديكنز، وللقبيلة التي يُشارك فيها دون كيخوته، وسانشو بانزا، وهاملت المقام الرفيع الذي يشغله فولسطاق؟ هل يمكننا أن نقول إن شيكسبير فقد السيطرة على شايلوك؟ فالواقع أنه لا شيء أغرب من أن نصف شايلوك بأنه شرير فكاخي، مثل المتحمس باراباس، على الرغم من أن **تاجر البندقية**، على الرغم من الظلال التي تكتنفها لا تزال كوميديا، ولا يزال المرابي اليهودي يعتبر الشرير فيها. وبسبب رفض شيكسبير خلق شخص آخر مثل هارون المغربي أو ريتشارد

الثالث، وكلاهما مُحَاكاة لبراباس، عدل شايлок، فجعله غنيًا وغريبًا، بعدة معانٍ معًا. إن العاطفة الرئيسية عند باراباس هي الاستمتاع بذاته؛ أي الفرح الذي تأتي به شروره المخبولة الظافرة. كما أن هارون وريتشارد الأحَدَب يستمتعان بذواتهما إلى أقصى درجة، ولكن شايлок لا يجد متعة في ذاته ولا في أي شيء آخر، على الرغم من اعتزازه بهويته الذاتية. وكثيرًا ما يشير النقاد إلى الحزن المشترك بين أنطونيو وشايлок، وهو رابطة لا إرادية بين من يكرهون بعضهم البعض حقًا وصدقًا. وإذا كان الحزن مشتركًا فإن أسبابه بالغَةُ الاختلاف، فإن أنطونيو، مهما تَكَنَّ علاقته بباسانيو، فلا بد أن يفقده حين يتزوَّج باسانيو بورشيا، وأما شايлок فلقد طال به الحزن على وفاة زوجته «ليا»، والدة الفتاة جيسكا التي لا تُطاق، أميرة البندقية اليهودية التي ستنال ما تستحقه ممثلًا في الشاب اللعوب لورنزو. ولا يوضح شيكسبير علاقته بابنته السارقة، لكن تخلَّصه منها أفضل له ولا شك، وهو صادقٌ في حزنه على دنائره حزنًا يوازي حزنه على مَنْ سَرَقَتْها. إننا نحُبُّ باراباس وهارون بل وريتشارد الثالث؛ لأن أحاديثهم الجانبية إلينا تجعلنا شركاء لهم. وحتى يحول شيكسبير دون ذلك؛ فإنه لا يسمح لنا قط بأن ننفرد بشايлок. إن باراباس يُمارس التصنُّع ودائمًا يلعب دورًا، ولكن شايлок مخلصٌ إخلاصًا شديدًا ومخيفًا، وعنيدٌ عنادًا لا هوادة فيه، فلا يمثل دورًا قط، بل هو دائمًا شايлок. وعلى الرغم من أن ذلك يَهَبُه قوَّةً تعبير هائلة، فإنه يعرضه أيضًا للأذى بشدة، بحيث يُحوِّله حتمًا إلى كبش الفداء في المسرحية. وهو قادرٌ على تقديم سخريةٍ مُدمرة، خصوصًا في أحاديثه للدوق، ولكن أعظم تورية في الكوميديا تجعله ضحيةً لها. وبورشيا هي الصانعة المتميزة للتورية الساخرة في **تاجر البندقية**، ولكنها تُعد صانعة سخرية مدمرة على حساب شايлок، وإن لم تكن قتالة مثل سخرية أنطونيو الصالح، الذي يقدم إلى شايлок اختيارًا بين الإعدام بعد تجريده من أمواله، وبين البقاء باعتباره مرابيًا مسيحيًا متقاعدًا، ما دام شايлок الذي تنصَّر لا يستطيع مزاولة عملٍ مقصور على اليهود.

وبين شيكسبير، بأسلوب أدقَّ من أسلوب مارلو، أن المسيحيين (باستثناء جراتيانو) وإن كانوا يتميزون بتهذيبٍ أكبر من شايлок، ليسوا أكثر منه رحمة. إن بورشيا ساحرة عظيمة، ولكن باسانيو ولورنزو ونيريسا وجيسكا سحرٌ أيضًا، وإن كانوا أشدَّ خَوَاءً من بورشيا. إن شايлок مرشَّحٌ لأن يُعتبر أقلَّ الشخصيات جاذبيَّةً في كلِّ ما أبدعه شيكسبير، لكنه يبهرننا، ولأسبابٍ تتجاوز شروره المكشوفة؛ إذ إن لغته، تلك الأداة الفذة، لا بد أن تميز شيكسبير باعتبارها إنجازًا دراميًّا جديدًا للشاعر المسرحي، فإننا لا نُقابل شايлок

حتى المشهد الثالث من الفصل الأول، بعد أن عرّفنا أنطونيو وباسانيو وبورشا، وأول ما نسمعه منه نثرٌ أنيق ينتهي برفضه دعوة باسانيو المهذبة لتناول العشاء؛ قائلاً:

لأشَمَّ رائحة الخنازير؟ لأذوق لحمَ مَنْ أدانهُ نبيُّ الناصرة ... نبيكم؟ إذ أدخل الشيطان في جسده؟ كلا! إذ إنني أبيع منكم وأشتري، وأقبل الحديث بينكم وصحبة الطريق، لكنني لا أستطيع أن أذوق أكلكم وشرابكم، أو أن أصلي معكم.

(١/٣/٢٩-٣٣)

والإشارة إلى إنجيل مرقس، مثل الإشارة إلى إنجيل لوقا عندما يرى شايлок أنطونيو قادماً يُقدم تفصيلاتٍ إضافية تدلُّ على أن يهودي شيكسبير قد قرأ الكتاب المقدس عند أعدائه. والحق أن شايлок يُقدم إشكاليات جبارة ضد المسيحية، وخصوصاً ضد ما جرى العرفُ على اعتباره أخلاقيات مسيحية في البندقية. وإذا كان شايлок أقلَّ مشاكسةً من يهودي مارلو، فإنه على الأقل صُلْبُ الإخلاص لشعبه مثل باراباس، الأمر الذي يجعل موافقته على التنصير القسري آخر الأمر تبدو غير متسقة مع موقفه إلى حدٍّ ما. وأول حديث له منظوم، وهو من الأحاديث الجانبية النادرة، يشير إلى عداوة قديمة تسبق نزاع أنطونيو وشايлок:

يا لَيْتَ الْفُرْصَةَ تَسْنَحُ لِي،  
فَأَفَاجِئُهُ فِي لَحْظَةٍ ضَعْفٍ؛  
كِي أُطْعِمَ ذَاكَ الْحَقْدَ الرَّاسِخَ مِنْهُ فَأَتُخِمَهُ!  
لَمْ يَكْرَهُ شَعْبَ اللَّهِ الْمُخْتَارَ؟  
لَمْ يَهْجُونِي وَسَطَ التُّجَارِ؟  
لَمْ يَسْخَرْ مِنْ صَفَقَاتِي ... مِنْ حِرْصِي  
مِنْ رَبْجِي الْمَشْرُوعِ ... وَيُسَمِّيهِ رَبًّا!  
فَلْتَنْزِلْ بِعَشِيرَتِي اللَّعْنَةُ إِنْ سَامَحْتُهُ!

(١/٣/٤١-٤٧)

إن شايлок يؤكد هويته باعتباره اليهودي الذي يرثُ كبرياه المضطَّهدة على امتداد خمسة عشر قرنًا، في أسطر تلهب بحقدٍ روحي رهيب، ويبت فيها من الحياة ما لا بد أن نُسميه ذكاءً روحيًا جبارًا. لكم يؤسفني أن أتفق مع فرق المستائين من أصحاب المادية الثقافية والجماليات الثقافية الذين ينقمون نقمةً خاصة على نقد أ. م. و. تيليارد، ولكن تيليارد قد أخطأ في الحكم على شايлок خطأً فاق فيه الجميع؛ إذ سمح لنفسه أن يتحدث عن «الغباء الروحي» عند شايлок، وعن «العطف النزيه» عند أنطونيو. كان ذلك عام ١٩٦٥م، ولكن الوقت لم يكن قد فات، فيما يبدو، على تجلّي العداء للسامية الإنجليزي. إن لنا أن نُنحّي الركل والبصق النزيهين، وقد تكون روح شايлок معتلة، وقد شوَّهتها الكراهية، مهما تكن مبررة، فأما ذكاء شايлок، في أي مجال، فلا شك فيه. لم يكن شايлок ليُمثل ما يُمثله من خطر لو لم يكن عالمًا نفسيًا على درجةٍ ما من العبقريّة، وسلفًا مبشرًا بياجو، الناقد العظيم، وإدموند، العدمي الرائع في الملك لير.

وصاحب شايлок في الكراهية هو أنطونيو، وعداؤه للسامية، على الرغم من أنه مناسب للبندقية التي تشهد أحداث المسرحية، يتَّسم بعنقٍ شرير يفوق ما لدى الجميع، حتى جراتيانو نفسه. فالعداء للسامية القائم على الميول الجنسية المثلية قد أصبح اليوم مرضًا ذا خصوصية غريبة تحول دون فهمه، فمنذ عهد بروس ومان تلاه ونحن نشهد التلاقّي بين حالات اليهود وحالات ذوي الميول الجنسية المثلية، وهو تلاقٍ رمزي، وأحيانًا ما كان تلاقيًا فعليًا على نحو ما حدث في ألمانيا النازية، فإذا نظرنا إلى البندقية وبلمونت وجَدناهما يسبحان معًا في بحرٍ من الأموال، ولا تُفلح محاولة أنطونيو للتمييز بين روحه التجاريّة والربا عند شايлок في إقناع أحد؛ فالتاجر واليهودي يؤديان رقصةً قاتلة بين الماسوكي والصادي؛ أي المقتول والقاتل، والسؤال الذي ينبغي تحديد من منهما التاجر ومن منهما اليهودي لا يُجيب عنه إلا التنصير الذي لا يُصدّق. فأنطونيو يفوز ولا شيء لديه سوى المال، وشايлок يخسر (ويستحق أن يخسر) ولا شيء لديه إطلاقًا، ولا حتى هوية. ونحن لا نستطيع تفسير جملته «بل أرضي!» لأننا لا نستطيع أن ننزع من أذاننا خطبتيه الكبّيرين، وكلُّ منهما موجّه إلى البندقية، تتضمن الأولى أنشودة «الخنزير الذي يفتح فاه»، والخطبة الثانية تدور حول العبيد في البندقية. وليست أيُّهما لازمةً لاستكمال الكوميديا، وليست أية واحدة منهما موجّهة لإثارة العطف والشفقة. ويدفع شيكسبير بإبداعه إلى آخر حدوده، كأنما ليكتشف أية شخصية قد رسم حدودها في

شايлок، وكانت تلك موسيقى ليلية ظَلَّتْ أفضلَ ما عنده حتى أعاد تشكيل هاملت، فحوَّله من مُخادع ماهر إلى نوع إنساني جديد.

والواقع أن تحويل شايлок من شرير فكاخي إلى شرير بطولي (بدلاً من بطل شرير، مثل باراباس) يُبين أن شيكسبير كان يعمل عملاً لم يسبقه إليه أحد، وبدوافعٍ درامية من بالغ الصعوبة أن نحدسها. ولقد كان دور شايлок على المسرح دوراً عظيماً دائماً؛ إذ يخطر ببالنا كبار الممثلين مثل ماكلين وكين وإيرفنج، وإن لم يبدُ أن زماننا شهد أداءً جباراً، ولم أستطع أن أقبل يوماً ما صورة شايлок التي قدمها لورنس أوليفيه وهي الصورة المذهبة التي تظهر الحب لليهود؛ إذ يبدو شايлок فيها من أهل فيينا في عهد فرويد لا من أبناء البندقية في عصر شيكسبير. فلقد استبدل القبعة العالية ورباط الرقبة الأسود بالسترة اليهودية الصوفية، وأما الخُطب القوية القائمة على التهديد فقد عدلها أوليفيه كي تُهاجم الحضارة وبواعث الاستياء منها. وعلى الرغم من أن تأثير هذا التعديل كان يُفنع المتفرج، بلا جلبة، بأنه غير واقعي، فإن التعديل أدَّى إلى توارى النزعة العدمية المشبوبة عند شايлок عندما يلقي السطور الصادمة:

قَدْ تَسألُنِي هَلْ رَطُلٌ مِنْ لَحْمٍ فاسد  
أَفْضَلُ مِنْ آلَافِ الدِّينَارَاتِ؟  
لَكِنَّكَ لَنْ تَحْظَى بِإِجَابَةٍ،  
بل سأقولُ لَكُمْ: هذا ما يُملِيه مزاجي!  
أَفَلَا تُعْتَبِرُ إِجَابَةً؟  
ولنفرضُ أَنَّ ببيتِي فَأَرًا يُزْعِجُنِي  
أنفقْتُ لَكي أَضَعُ السِّمَّ لَهُ عَشْرَةَ آلَافٍ!  
أَفَلَا يَقْبَلُ هَذَا الْمُنْطِقُ؟ أَوَلَيْسَتْ تِلْكَ إِجَابَةً؟  
بعضُ النَّاسِ ... تَنْفِرُ مِنْ رَأْسِ الْخِنْزِيرِ الْمَشْوِيِّ،  
والبعضُ يُجِنُّ إِذَا أَبْصَرَ قِطْعَةً،  
والبعضُ يَبْلُلُ سِرْوَالَهُ  
إِنْ سَمِعَ الْمِزْمَارَ الْأَخْفَ فِي مُوسِيقَى الْقِرْبِ الْعَذْبَةِ؛  
فَمَيُولُ الْإِنْسَانُ الْفِطْرِيَّةَ [ ]  
تَتَحَكَّمُ فِي أَعْمَاقِهِ  
وَتُوجِّهُ دَقَّةَ إِحْسَاسِهِ

وَقَفَّا لِهَوَاهَا ... حُبًّا أَوْ مَقْتًا!  
والآن أَجِيبُ سُؤَالَكَ.  
مَنْ يَكْرَهُ رَأْسَ الْخِنْزِيرِ  
لَا يَسْتَنْدُ لِسَبَبٍ قَاطِعٍ،  
وكذلك مَنْ يَنْفِرُ مِنْ قِطٍّ لَا يُؤْذِي،  
وَلَهُ فِي الْمَنْزِلِ بَعْضُ ضَرُورَةٍ،  
وكذلك مَنْ يَفْضَحُ نَفْسَهُ  
عند سماعِ الْمَزْمَارِ الْأَخْفَفِ؛  
إِذْ لَا يَمْلِكُ دَفْعَ فَضِيحَتِهِ وَاشْمِئزَازِ النَّاسِ،  
بعد اشمِئزازه! وَإِذْنُ لَنْ أُعْطِيَكُمْ سَبَبًا  
إِلَّا بُغْضًا أَحْمِلُهُ فِي قَلْبِي ... مَقْتًا لَا يَتَزَعَرُ لِلْسَيِّدِ «أَنْطُونِيو»  
يَدْفَعُنِي لِمَقَاضَاتِهِ ... وَخَسَارَةِ أَمْوَالِي ...  
أَوَلَيْسَتْ تِلْكَ إِجَابَتُكُمْ؟

(٦٢-٤٠ / ١ / ٤)

والكلمة الناقصة في السطر ٩٣ يمكن أن تكون «غلاية» [بحيث يُصبح السطر «فميول الإنسان الفطرية غلاية»] وما دام شايлок يعني بكلمة affection ميلاً فطرياً للكراهية، وكلمة passion يقصد بها الإحساس الصادق، فإنه يُصور نفسه، على ما في هذا من مُفارقة، في صورة غير القادر على التحكم في إرادته الشخصية. ولكن المفارقة الشيكسبيرية تنقلب على شايлок إذ إن شايлок يلعب اللعبة المسيحية ولا يستطيع الفوز فيها. وقوله إنه «يحمل بُغْضًا في قلبه وكراهية لا تتزعزع» يعتبر تعريفاً ممتازاً للعداء للسامية، وعندما عجز شايлок عن التحكم في نفسه أصبح ما يراه في أنطونيو: إرهابياً يهودياً يردُّ على الاستفزازات التي لا تتوقَّف، المعادية لليهود. ولكن الصور الواردة في خطاب شايлок أكثر تعلقاً بالذاكرة من دفاعه عن شطحاته الخاصة. فمُعَادَاة شايлок لأنطونيو ومُعَادَاة أنطونيو لشايлок حالتان متوازيتان لجنون الذين يَفْقَدُونَ السيطرة على أنفسهم عندما يرون خنزيراً مشوياً فاتحاً فاه، أو يُجَنُّون عندما يرون قطاً بريئاً له ضرورة، أو يتبولون لا إرادياً حين يسمعون موسيقى القرب. والذي يحتفل به شايлок هو السلوك القهري في ذاته أو النزوة الصادمة. وهكذا فإن يهودي شيكسبير



باعتباره عالمَ نفسٍ سلبياً، يُهيئنا للأغوار السحيقة للإرادة عند الأشرار الأعظم أبعاداً عند شيكسبير في المستقبل، ولكن شيكسبير قد جرّد شايлок من جلال التعاليّ السلبي الذي سوف يغذو ياجو وإدموند ومكبث. إن خطبة «الخنزير المشوي» أكثر من هتافه المجروح «لا بد من تنفيذ العقد» هي التي تكشف إفراغ شايлок لذاته.

لا نكاد نعرف شيئاً عن ديناميات العلاقات الشخصية لشيكسبير، إن وُجدت، بالأدوار العظيمة التي ألفها. فإنّ نسق الدلالة المزدوجة لعلاقة فولسطاق بهال لا يختلف، فيما يبدو، عن الدلالة المزدوجة التي رسم خطوطها العريضة في السونيتات، كما أن صورة ابن شيكسبير هامنت ربما استعملها شيكسبير بطرائق لا تزال مجهولة في خلق ألغاز الأمير هاملت. ومن المستبعد أن نتصور أن شايлок كان يُمثل عبئاً شخصياً من أي نوع لشيكسبير، الذي ينتمي أساساً إلى عصره، في هذه المرة وحسب، فيما يتعلق باليهود. ولما لم يكن شيكسبير مارلو ولم يكن يكتب هزلية دموية، فإنه كان يتّسم بالخبث أو الجهل (أو بهما معاً) حين يجعل شايлок يحث طوبال على مقابلته في المعبد لوضع التفاصيل الخاصة باغتيال أنطونيو قضائياً. ومع ذلك فإن الخبث والجهل كانا وراثيين، وهو ما لا يجعلهما أقرب للعفو عنهما. كانت الحبكة تتطلب وجودَ يهودي، ويهودي مارلو لا يزال فوق خشبة المسرح، وشيكسبير يحتاج إلى الكفاح حتى يتحرّر من مارلو. وأظن أن فخر شيكسبير بأنه قد حقق ذلك فعلاً قد زاد استثماره الدرامي في شايлок، وهو يساعد في تبرير أكثر خطاب في المسرحية إثارةً للدهشة. فعندما يسأله الدوق: «هل ترجو الرحمة في الدنيا/وبصرك قلب لا يرحم؟» يجيبه شايлок بقوة خارقة، مستشهداً بالأساس الأقصى لاقتصاد دولة البندقية، ألا وهو امتلاك العبيد:

أنا لا أخشى حُكْم القانون  
ما دمتُ بريئاً لم أذنبُ،  
أوليس لديكم بعض عبيد؟  
أوما ابتعنوهم بالمال؟ أوما سخرتوهم؟  
كحميركم وكلابكم وبغالكم  
في أحقر ما رُمتم من أعمال؟  
لقد ابتعنوهم بالمال ...  
أفلي أن أطلب منكم إعاقهم أو تزويجهم منكم ...  
من أبنائكم وبناتكم؟

أَقْلِي أَنْ أَعْتَرِضَ عَلَى مَا يُثْقَلُهُمْ مِنْ أَعْبَاءَ؟  
أَقْلِي أَنْ أَطْلُبَ مِنْكُمْ تَوْفِيرَ الْفُرْشِ النَّاعِمَةِ لَهُمْ،  
وَأَطَايِبَ مَأْكُولَاتِكُمْ وَلُحُومِكُمْ؟  
سُتَجِيبُونِي ... كَلَّا؛

فَعَبِيدُكُمْ مِمَّا مَلَكَتْ أَيْمَانُكُمْ وَكَذَاكَ أَجِيبُكُمْو!  
إِنِّي أَطْلُبُ رَطْلًا مِنْ لَحْمٍ كُنْتُ ابْتَعْتُهُ،  
وَدَفَعْتُ لَهُ أَغْلَى الْأَسْعَارِ،  
ذَا مَلِكٌ يَمِينِي وَلِسُوفَ أَنَأَلُهُ!  
أَمَّا إِنْ أَنْكَرْتُمْ حَقِّي فَالْعَارُ عَلَى نُظْمِ الْعَدْلِ هُنَا،  
بَلْ لَنْ يَنْفُذَ قَانُونُ الدَّوْلَةِ!  
إِنِّي أَنْتَظِرُ الْحُكْمَ إِذَنْ فَأَجِيبُونِي ...  
هَيَّا يَا دُوقُ انْطِقْ بِالْحُكْمِ!

(١٠٣-٨٩ / ١ / ٤)

ما أيسرَ أن نُسِيءَ فهمَ هذا الخطاب، على نحوٍ ما فعل بعضُ النقاد الماركسيين أخيراً، فإن شايлок لا يبدي التعاطف مع العبيد، ولا يدرك، فيما يبدو، السخرية الكامنة في استشهاده بالعبيد، ما دام باعتباره يهودياً يحتفل سنوياً بعيد الفصح، وفي مقدمته التذكير بأن أسلافه كانوا عبيداً في مصر حتى حرَّهم الله. وليس من الحكمة قط أن نفترض أن شيكسبير لم يكن يعرف أيَّ شيء كان متاحاً في عالمه أو بالقرب منه، فقد كان حبَّ استطلاعهِ لا يشبع، وطاقته حصوله على المعلومات غيرَ محدودة. فالواقع أن شيكسبير يعني فعلاً تلك الموازنة البشعة؛ أي إن رطلاً من لحم أنطونيو أصبح عبداً له، ولا بد له من تنفيذ عقده. وأما الذي يبهتنا ويسرُّنا فهو الاتهام البارِع بالنفاق الذي يوجَّه للمسيحيين، وكان قد عبر عنه من قبل في المسرحية ولكن بغير هذه القوة الصادمة. أي إنَّ عبيد البندقية، مثل سائر العبيد، أرطال كثيرة من اللحم، لا أكثر ولا أقل. وفي سياق أمريكا في ظل كلينتون — جنجريتش، لا تزال السخرية فعالة؛ فالمصلحون الأتقياء لنظام رعاية الدولة للفقراء مصمَّمون على ألا يرقد نسل عبيدنا في سرر لينة ناعمة مثل سررهم، وألا يتلذذوا بأفخر الأطعمة، ناهيك بالتزاوج مع وريثة «العقد من أجل أمريكا» [النظام الذي وضعه جنجريتش، ممثِّل الحزب الجمهوري].

ولكن شايлок لا يأبه لأهم قضية أثارها، بل أشد القضايا ضراوة؛ فهو للأسف ليس نبياً، بل يريد أن يمارس التعذيب والقتل. ولكن شيكسبير، الذي يستغل دور شايлок، هو الذي يتوسل بدهائه في تقديم المادة اللازمة للتنبؤ الأخلاقي، وهو الذي لا نرى أحداً في هذه الكوميديا على استعداد للقيام به أو قادراً على ذلك.

وإذن فإن شايлок يمثل مجال قوة أكبر من أن يحتويها شايлок نفسه، والواقع أن شيكسبير في **تاجر البندقية**، وفي **دقة بدقة** التي تلتها، يجعل الكوميديا تثير قضايا بالغة الجِد بالانفتاح على مجالات يندر أن تقدر الكوميديا على أن تشملها. ولكن أفكار شيكسبير لا تُخفف، للأسف، من شراسة تصويره لليهودي، بل وليس لنا أن نفترض أنها كانت ترمي إلى ذلك، على الأقل بالنسبة لجمهوره. لقد أدت المحرقة النازية لليهود إلى جعل **تاجر البندقية** مسرحية لا تقبل العرض على المسرح، على الأقل في حدود ما يبدو أنه معناها الحقيقي. ومن باب تلطيف الجو، أتحوّل للحديث عما عاد شايлок به من فائدة على شيكسبير، الشاعر والكاتب المسرحي. والإجابة المدهشة تقول إن المسرحية قد أكملت تحرره من مارلو، وهكذا فإن شايлок أتاح لشيكسبير أن ينتقل إلى **هنري الرابع الجزء الأول**، وفيها شخصيتان تتفوقان حتى على شايлок في وجود دالتين متضادتين؛ هما الأمير هال، والسير جون فولسطاق الذي يمثل ذروة ابتكار شيكسبير للشخصية الإنسانية.

ويختلف ازدواج المعنى القائم على التضاد عند شيكسبير عن ازدواج المعنى نفسه عند فرويد، على الرغم من أن فرويد، كان بوضوح ذا موقف يتسم بالتضاد تجاه شيكسبير، لكنه أقام تفسيره للتضاد؛ أي الجمع بين موقفين متضادين، مثلاً يعني ازدواج المعنى أو الموقف، على مادة نفسية وفّر لها شيكسبير في البداية. ولا يلزم أن ينشأ ازدواج الدلالة الأولي من تعدد العوامل الاجتماعية؛ فالكراهية بين أنطونيو وشايлок تتجاوز اضطهاد اليهود، ويمثل جراتيانو تلك الهواية المسيحية، ولكن ذلك لا يُبرئ أنطونيو تبرئة كاملة، فإن التضاد عنده قاتل، ويختلف عن التضاد عند شايлок في أنه ناجح؛ فإن أنطونيو يضع نهاية فعلية لشايлок اليهودي، ويُقدم لنا شايлок المسيحي الجديد. والمعروف أن التضاد الفرويدي يعني ازدواج الحب والكراهية تجاه الشخص نفسه، ولكن التضاد الشيكسبيري أدق وأرهف وأشدّ هولاً لأنه يحول كراهية الذات إلى كراهية الآخر، ويربط ما بين الآخر وبين الإمكانيات الذاتية المفقودة. وأما هاملت فإنه على الرغم من كل ما يقوله، ليس مهتماً في الواقع بالانتقام؛ فهو أشدّ من يدرك أن

الانتقام يؤدي إلى مزج الأشخاص بعضهم البعض. فإن قتل كلوديوس يعني أن القاتل هاملت الأب، الأب الذي أصبح شعبًا، لا هاملت الأمير. ما أبشع أن نقول ذلك! ولكن شايлок المسيحي الجديد الكسير أفضل من شايлок القاتل الذي حالت بورشيا دون إجرامه.

ما الذي كان يمكن أن يبقى لشايлок بعد قتل أنطونيو؟ وماذا بقي لأنطونيو بعد أن سحق شايлок؟ في إطار التضاد الشيكسبيري لا توجد انتصارات. يقول أ. ب. روسيت في كتابه (الذي نُشر بعد وفاته، في ١٩٦١م) وعنوانه **ملاك ذو قرنين** إن التضاد أو اجتماع الضدين كان يُمثل خصوصًا النهج الجدلي في مسرحيات شيكسبير التاريخية، ويُعرّف التضاد الشيكسبيري بأنه أحد أنواع التورية الساخرة. والتورية الساخرة شائعة عند شيكسبير في جميع فنونه الأدبية إلى الحد الذي يجعل من المحال تقديم عرض شامل لها. هل يوجد في **تاجر البندقية** ما يخلو من التورية الساخرة، حتى الاحتفال المقام في بلمونت في الفصل الخامس؟ إن تعايش أنطونيو وشايлок في البندقية تورية ساخرة لا تحتل، وهو تضاد شديد الحدة إلى الدرجة التي تقضي بضرورة إنهائه، إما بالتشويه الهامجي لأنطونيو، وإما بالانتقام المسيحي الهامجي من شايлок، وهو الذي لن تتاح له فرصة تلقي العلم قبل تعميده. فالذبْح أو التعميد جدلية دقيقة، وتاجر البندقية تكتب له النجاة، ولكن يهودي البندقية يُحرق ما دام سوف يعجز عن مواصلة عمله بالربا بعد تنصيره. إن القانون الوحيد عند شيكسبير هو التغيير، ولكن التغيير مُحال بالنسبة لشايлок أو لأنطونيو. إن صورة أنطونيو تزداد ظلمة، وشايлок ينكسر، لكنه رجلٌ واحد ضد مدينة كاملة.

وأقول في نهاية هذا الفصل إنه كان من الأفضل للقرون الأربعة المنصرمة التي عاشها الشعب اليهودي لو أن شيكسبير لم يكتب هذه المسرحية. لقد اكتنف هذه المسرحية من الظلال والالتباس قدرٌ يجعلني غير واثق من وجود طريقةٍ لعرض تاجر البندقية اليوم، على المسرح، بأسلوب يضمن استعادة فن شيكسبير الصادق في تمثيل شايлок. لسوف يُواصل شايлок بث الإحساس بالضيق فينا، نحن اليهود المتتورين والمسيحيين المتتورين، وهكذا أختتم كلامي بأن أتساءل إن كان شايлок لم يتسبب لشيكسبير في قدرٍ من الضيق أكثر مما ندرکه اليوم؛ إن مالفوليو يُعامل معاملة فظيعة، ولكن ذلك يبدو فكاهةً مسرحية «داخلية» موجهة ضد بن جونسون. وبارول يستحق أن يُفصح ولكن الإذلال الذي يتعرّض له مدمر. وأما لوشيو، الذي يُقدم لنا عقله الجارح

محكًا يساعدنا على تحديد منظور الجنون في **دقة بدقة**، فإن الدوق المريب يُرغمه على الزواج من عاهرة؛ لأنه تجاسر وقال الحق عن الدوق وما يفعله في الزوايا المظلمة. ويتفوق شايлок على هؤلاء جميعًا فيما أُصيب به من العنت، وزيادة ضغط أنطونيو الذي يُطالب بتنصيره فورًا، وذلك من ابتكار شيكسبير وليس جزءًا من الرواية التقليدية لطلب رطل اللحم. وانتقام أنطونيو شيءٌ وانتقام شيكسبير شيءٌ آخر. فالكاتب المسرحي ذو الروح الرحيمية يُدرك أن البشاعة التي لا لزوم لها والمتمثلة في اعتناق مسيحية البندقية تتجاوز كلَّ حدود الأدب واللياقة. وأما انتقام شايлок من شيكسبير فيتمثل في تدمير الاتساق الدرامي لليهودي عندما يقبل التنصير بدلًا من الموت.

وهكذا فإن شيكسبير يقضي بإذلال شايлок، ولكن من ذا الذي يُصدق شايлок حين يقول «بل أرضي»؟ أذكر أنني قلت ذات يوم إن موافقة شايлок على أن يتنصر «عَبْثِيَّةٌ» أكثر من تصوّر انضمام كوريولانوس إلى حزب الشعب، أو موافقة كليوباترا على أن تُصبح من العذارى الربّانية في روما. والأقرب أن يتحول فولسطاق إلى راهب من أن يصبح شايлок مسيحيًا. حاول أن تتصور شايлок يصلي صلاة مسيحية، أو يُدلي بالاعتراف إلى كاهن. لن ينجح ذلك. إن شيكسبير يُحاول إثارة المتاعب، ولكن عليك أن تكون باحثًا مُعاديًا للسامية، مؤمنًا بالتاريخية القديمة أو الجديدة، حتى تُقدّر تقديرًا كاملاً ما تطمح إليه المتاعب المذكورة.



## ضجة فارغة

١

على الرغم من أن **ضجة فارغة** ليست من روائع كوميديا شيكسبير، فإنها لا تزال تُثبت أنها ذات حيوية فذة في الأداء على المسرح. ولم أشاهد من الممثلين في دوري بياتريس وبنيديك من يُنافس بيجي أشكروفت وجون جيلجود، ولكن ذلك كان منذ ما يقرب من نصف قرن، وقد ظلت المسرحية تُقدّم حتى بعد أن قدمها كينيث براناج في السينما، حيث كانت مناظر توسكانيا دائماً تأخذ بالبابنا وتُشغلنا عن الإصغاء إلى بعض أفضل نثر كتبه شيكسبير. وكانت المسرحية قد كُتبت مباشرة بعد نبذ فولسطاق في **هنري الرابع ٢**، وقُبيل رفض انتصار هال ماثار الخلاف في **هنري الخامس**؛ ولذلك فإن **ضجة فارغة** تحتفظ ببعض اللحاحات من ذكاء فولسطاق ولماحيته، وإن لم يشغل المسرح أيّ عملاق في غيابه. فليست بياتريس روزاليند، وبنيديك أقلّ قامّة من بياتريس. وأما **هاملت** التي نقّحها شيكسبير من نسختها الأولى التي كتبها (إذا افترضنا صحة قول بيتر ألكسندر، كما ذكرتُ آنفاً) فقد واصلت المسار انطلاقاً من فولسطاق وروزاليند، بلماحية أشدّ قتامةً، وذكاءً نهيم لا مثيل له في الأدب. ويعتبر بنيديك وبياتريس أخفّ وزناً في هذا السياق، ولكن من المهم أنهما يسودان المسرحية لأن شيكسبير يمنحهما نُسخاً مهذّبة من التدفّق الحيوي الأوّلي والطاقة المعرفيّة عند فولسطاق. وإحكامهما للنثر يدين بشيء إلى المنازلة في اللماحية، الأشدّ غضباً، بين هال وفولسطاق (والغضب قائمٌ فقط عند هال). والتضادّ في الدلالة الذي يعتبر السّمة المميزة لنفسية هال، يكتسب معنًى بالغ الاختلاف في العلاقة القائمة على المبارزة بين بياتريس وبنيديك. كان يجمعهما الحب بصورة ما فترةً معينة، ثم تراجع بنيديك:

بينديك: يا الله! هذا يا سيدي طعامٌ لا يطيب لي! لا أستطيع احتمال الأنسة «لسان هانم»!

(يخرج بينديك.)

دون بيدرو: أقبل أيها الليدي! تفضلي! لقد خسرت قلبَ السنيور بينديك!  
بياتريس: حقًا يا مولاي! كان قد أعارني إياه فترةً ما، وأعطيته فوائد القرض في صورة قلبين بدلًا من قلب واحد، وأقسم إنه كان قد كسبه مني ذات يوم في مباراةٍ برّدد مغشوش، ومن ثم فمَن حقّ معاليك أن تقول إنني خسرته!

(٦٤-٢٥٧/١/٢)

والهجر الذي يتكلمان عنه هنا لم يضع نهايةً لشيء، كما يُدرك كلاهما، ما دام كلُّ منهما عديمًا عظيمًا! وضجة فارغة أعظم مسرحية عدمية مَرحة كُتبت على الإطلاق، وعنوانها يُناسبها إلى أقصى حدٍّ ممكن. فإن بياتريس وبينديك يتبعان مذهب نيتشه قبل مولد نيتشه، ومذهب كونجريف قبل أن يضعه كونجريف. ففي كلِّ حوار بين الحبيبين المتبارزين تلتصق الهوة بينهما، ولماحيتهما المشتركة لا تُدافع عن ذواتٍ أخرى بقدر ما توجه دفاعها ضدَّ انعدام المعنى. إنهما يثيران ضجةً حول العدم؛ لأنهما يعرفان أن العدم لا يأتي إلا بعدد، ومن ثمَّ يعودان إلى الكلام. وبياتريس تفوز دائمًا، أو قل إنها تفوز بما يمكن الفوزُ به، ما دامت أقوى لماحية وأصلب مكسرًا ممَّا يستطيع بينديك أن يكون. ونحن نرى قبل أن نلقاه أن بياتريس قد انتصرت عليه من قبل:

قل لي أرجوك: كم عددُ مَنْ قتلهم وأكلهم في الحرب؟ أو كم عدد من قتلهم؛ فقد وعدته أن آكل أيَّ شخص يستطيع أن يقتله!

(٤١-٣٨/١/١)

و«الحروب» التي تُشير إليها كانت، فيما يبدو، مناقشات شكلية، قد يموت فيها جنديٌّ عادي عرضًا، ولكن نادرًا ما قتل فيها أحد السادة أو اللوردات. الظاهر أن أحداث المسرحية تقع في صقلية، ولكن كل فرد يبدو إنجليزيًا بلا مراء، وخصوصًا بياتريس الممتعة. ومناقشات لماحيتهما مع بينديك تكاد تكون شكليةً مثل الحروب الوهمية بين الرجال. أما اللماحية فهي حقيقية، وأما الحب، في ضجة فارغة فهو سطحيٌّ مثل



الحرب. ولا تتعرض العاطفة بين الرجال والنساء للاستخفاف بها، حتى في خاب سعي العشاق، مثلما يُستخَفُّ بها في هذه المسرحية، حيث نرى أن الاحترام الدفين نفسه بين بياتريس وبينديك يتَّسم بعناصر ملتبسة.

إن كلوديو، النبيل الشاب، يرمق الفاتنة الشابة هيرو، ابنة عم بياتريس، بعين الحب ويعلن، «أشعر أنني أحبها»، وهذا الشعور يُثير التساؤل المعقول عن كونها الوارثة الوحيدة لوالدها، وحين يطمئنُ إلى هذه المسألة المهمة، يطلب كلوديو من قائده، أمير أراجون، أن يقوم بالنيابة عنه بالتودُّد إلى تلك الأنسة. وهكذا يتحقَّق الحب المخلص ولا تبقى لدينا مسرحية، ولكن الحظ يبتسم لنا؛ لوجود دون جون النغل [ابن السفاح] الأخ غير الشقيق لدون بيدرو. ويقول لنا دون جون «لا أنكر أنني غدُّ أتعامل تعاملًا صريحًا»، ويُقسم أن يُفسد مشروع الزواج بين كلوديو وهيرو. فالمسألة كُلُّها مباشرة على هذا النحو: أي إننا سنُشاهد كوميديا من دون ألغاز، باستثناء القياس الدقيق والصحيح لما بين بياتريس وبينديك. وفن شيكسبير رائع في إخبارنا بما لا يعلمه الطرفان: فاللماحة عند كلٍّ منهما ترغَّب في الآخر، ولكنَّ كلاً منهما لا يثقُ في الآخر ولا في الزواج. وعندما تُخاطب بياتريس قريبتها هيرو، تبشر بشخصية روزاليند في واقعيتها:

**بياتريس:** سيكون الذنبُ ذنبَ الموسيقى يا بنت عمي، إذا لم يخطبك في اللحظة المناسبة. فإذا كان الأمرُ شديدَ الإلحاح، قولي له إن الاعتدال لازمٌ في كل شيء، وأجيبه برقصةٍ وحسب! كما أريدك أن تفهمي يا هيرو، أنَّ مراحل الخطبة والزواج والندم تشبه ثلاث رقصاتٍ مختلفة: هي الرقصة الدوَّارة الاسكتلندية، والرقصة المعتدلة العاقلة، والرقصة الخماسية. أما الخطبة فهي حارةٌ متعجلة، كالرقصة الاسكتلندية، ودوارة مثلها تُدير الرءوس بالأوهام! وأما الزواج فهو رقصةٌ معتدلة مهذَّبة حافلة بالفخامة ومراعاة التقاليد، وبعدها يأتي الندم، حين تتخاذل السَّيقان، ولا تقدر إلا على الرقصة الخماسية التي تزداد سرعتها حتى السقوط في القبر!

(٧٣-٦٣/١/٢)

ولسات روزاليند أخفُّ من لسات بياتريس، فالأخيرة تقف دائماً على حافة المראה. ففي مشهد الرقص المُقنَّع [الحفل التنكُّري] الذي يرمز للمسرحية كلها، يُوجَّه دون بيدرو إلى هيرو قولته المشهورة «تكلّمي الآن إن كنتِ تقصدين الحب»، حيث تعني كلمة

«الحب» الرقصة المُقنَّعة. وعندما يرقصان معًا تقول بياتريس قولًا جارحًا جرحًا لا يزول أثره في بينديك. يقول بينديك:

ولكنني أعجب للأنسة بياتريس كيف تعرّفني ولا تعرفني حقًا! مُهرج الأمير؟  
ها! لربما أُطلقَ عليّ ذلك اللقب بسبب مَرَحِي. نعم، لكنني بذلك أظلم نفسي؛  
فلم أشتهر حقًا بهذه الصفة، ولكنها من ابتكار بياتريس ذات الطبع المنحطّ  
وإن كان لاذعًا مريزًا، فهي تتصور أن ذاتها وحدها تُمثل العالم وتتكلم من  
ثمّ بلسانه. لكنني سوف أثار منها بصورة ما!

(١٩٥-١٨٩/١/٢)

يقول بينديك إن بياتريس تتصوّر أنها تُمثل العالم — أي إنها تُحول رأيها إلى حكم عام — وذلك أكبر عيوبها. ويهتف بينديك «ألفاظها خناجر، وكل لفظٍ يطعن»، ونبدأ في التعجّب من العدوانية الدائمة لطبيعتها المرح الرائع. ويمتدحها دون بيدرو قائلاً «إنك ولدت في ساعة فرحة» وتردّ عليه ردًا يسحر الجمهور قائلة: «قطعًا لا يا مولاي! فقد صرّحت أُمي وبكت، ولكنّ نجمًا كان يرقص في السماء. وهو الطالع الذي ولدت في برجه!» ومن ذا الذي يصبح زوجًا مناسبًا لامرأة «كثيرًا ما حلمت بالتعاسة وأيقظت نفسها بضحكة»؟

وتتبدّى قدرة الابتكار البالغة الحيوية فيما يغدقه شيكسبير منها على بياتريس في ضجة فارغة؛ فهي التي تتمتع بالبروز وحدها في المسرحية، وأما بينديك الذي يتعاطف معه الجمهور إذ يراه يبذل قصارى جهده في مسابقتها، وأما دوجبري فهو للأسف من حالات الفشل القليلة في كتابة الكوميديا عند شيكسبير، فيما يبدو لي، فكلّ إساءات استخدامه للألفاظ تُشكل فكاهةً واحدة وحسب، وتكرارها الذي يزيد عن حده يُفقد القدرة على الإضحاك. وتفضيلي لبياتريس يُحفزني على أن يرتفع مستوى بينديك ودوجبري والمسرحية حتى تكون جديرةً بها. والخُطة التي دبّرها دون جون للقضاء على سعادة هيو حيلةً ضعيفة، وهو ما يُذكرنا بأن اهتمام شيكسبير بالحدث كثيرًا ما يشغل المرتبة الثالثة بالقياس إلى طاقات رسم الشخصية واستخدام اللغة. والنجاح الذي يعتبر تعويضًا عن الضعف النسبي في مؤامرة الافتراء على هيو هو النجاح في خداع بياتريس وبينديك من جانب أصدقائهما، وهو الذي يُساعد على إظهار الحقيقة بتأكيد

صدق قول العاشقين المترددين في حبّ بعضهما بعضًا. وهذا هو الذي يُضفي الروعة على إعلان بينديك قبوله للزواج هاتفاً «لا بد من عمار الدنيا».

٢

مهما تكن سخافة الحبكة الفرعية الخاصة بهيرو فإنها تسمح لشيكسبير بأن يُبدع مشهداً من أعظم مشاهده الكوميديّة، في المواجهة بين المتمكّنة بياتريس وبين بينديك الذي تُحاول التحكم فيه:

**بينديك:** لا أحبُّ شيئاً في الدنيا قدر حبّي لك! أليس هذا غريباً؟  
**بياتريس:** بل غريباً غرابة كلُّ ما أجعله. وربما استطعتُ أن أقول أنا أيضاً إنني لا أحبُّ شيئاً قدرَ حبي لك، لكن لا تصدقني! ومع ذلك فلستُ كاذبة، فأنا لا أعترف بشيءٍ ولا أنكر شيئاً، وأشعر بالأسى لما حلَّ بابنة عمي.  
**بينديك:** أقسم بسيفي يا بياتريس، إنك تُحبّيني.  
**بياتريس:** لا تُقسم قسماً وتبتله!  
**بينديك:** أقسم على السيف إنك تُحبّيني، وسأرغم من يُنكر حبّي لك على ابتلاع السيف!

**بياتريس:** لن تبتلعَ كلمتك؟  
**بينديك:** بل مهما تَكُن الصلصة التي تبتكر لها! وأنا مُصرٌّ على إعلان حبي لك؟  
**بياتريس:** وإذن فليُغفر الله لي!  
**بينديك:** أيُّ ذنبٍ يا بياتريس الرقيقة؟  
**بياتريس:** لقد استوقفتني في ساعة هنيئة؛ إذ كنتُ أوشك أن أعلن أنني أحبك.  
**بينديك:** أعلنها من كل قلبك.  
**بياتريس:** لقد مَلَكَ حُبُّكَ أقطارَ قلبي فلم يترك فيه ذرةً مُعَارضةً!  
**بينديك:** هيا اطلّبي مني أن أفعل شيئاً من أجلك.  
**بياتريس:** اقتل كلوديو!

(٢٨٨-٢٦٦ / ١ / ٤)

وبياتريس تُلاعبه بفنِّ كاتب المسرح المتمكّن، حتى يصبح قسمه بأن يُنازل كلوديو إعلانَ خطوبتهما العملي. وطابع غضبة بياتريس، ذات النقاء العميق مثل لماحيتهما، يضع

حدًا لمحنة هيرو، وذلك وحسب لأننا، مثل بينديك، مقتنعون تمامًا بأن إرادة بياتريس أقوى من تلاعبها. والواقع أن بياتريس شخصيةٌ يدين لها جورج برنارد شو بأكثر مما يعترف بها راضيًا، فهي مصدر فخر المسرحية الوحيد، وهي روحها بقدر ما تعتبر روزاليند الروح الهادية لمسرحية **كما تحب**. ومسرحية **ضجة فارغة** يعرفها الكثير من الناس باسم **بياتريس وبينديك**، ولربما اتخذت عنوانًا آخر هو **كما تحب بياتريس**، أو **كما تشاء بياتريس**. والتضادُّ في إرادتها يعتبر آخر الأمر مصدرَ قوة المسرحية، أو النبغ الذي يتدفق منه فيض طابعها الكوميدي. وكلما ازداد تأملك لبياتريس ازداد غموض صورتها في عينك، وبينديك لا يتمتع بمثل هذه الموارد الحيوية؛ فلماحيته الدفاعية مستمدةٌ كُلُّها من بياتريس، ولولا بياتريس لعاد للانضمام إلى حشد الاحتفال في مسينا، أو انطلق إلى أراجون مع دون بيدرو، سعيًا لمعارك أخرى. ولكن حتى لو لم يكن للوسطاء دورٌ في إعلام العاشقين بحبِّ أحدهما للآخر، فإن بينديك كان سيكون من نصيب بياتريس؛ فهو أفضل ما تملك مسينا أن تُقدمه لها. وهي تستغرق وقتًا طويلًا في ضمان حصولها عليه؛ لأن اهتمامها الأول مُنصبٌّ على ذاتها، وحُب بينديك لنفسه يرجع صدى حبها لذاتها، وانتشاء دوجبري بذاته محاكاة ساخرة للعاشقين معًا.

ويرجع سحرُ بياتريس إلى مزجها الفذِّ بين المرح والمرارة، على عكس كيت، الأكثر بساطةً، في **ترويض الشرسة**. إذ ترتبط بياتريس ارتباطًا أكبر بالأنسة الغامضة روزالين في **خاب سعي العشاق**، على الرغم من أن مراح روزالين ليس بالغ البراءة. والتصدير [إيلاء الصدارة] عند شيكسبير يسمح خلسةً بتقديم بعض «المفاتيح» التي تكشف عن طبيعة بياتريس، وربما أيضًا عن انشغالها السلبي بعاشقها بينديك، الذي يُمثل التهديد الوحيد لحريتها والطريق المحتوم لخلاصها من الصلابة الدائمة لروحها (في آن واحد). أما أهم ما يتصدر حياة بياتريس فهو أنها يتيمة، وأن عمها ليوناتو هو الوصيُّ عليها، من دون أن يكون، بوضوح، قد تبناها:

**ليوناتو:** وإذن تدخلين النار؟

**بياتريس:** لا ... بل أصلُ إلى الباب فقط حيث أقابل الشيطان في صورة ديوث عجوز في رأسه قرنان، ويقول لي «ادخلي الجنة يا بياتريس، فلا مكانَ في النار للعذارى!» وهكذا أقوم بتسليمه قرودي وأتجه إلى القديس بطرس، الذي يحمل مفتاح الجنة أمام بابها! وسوف يُدخلني مشيرًا إلى مكان إقامة كلِّ مَنْ لم يتزوج، وهناك نمرح ما شاء الله لنا أن نمرح!

**أنطونيو** (إلى هيرو): أما أنتِ يا بنتَ أخي فأرجو ألا تعصي والدك!  
**بياتريس**: نعم وأقسم! واجبُ ابنة عمي أن تنحني إجلالاً وتقول «افعل ما شئت يا أبي». ولكن اسمعي يا بنتَ عمي، فليكن العريس وسيماً! وإلا كان عليك أن تنحني من جديد قائلةً «سأفعل يا أبي ما أشاء أنا!»

(٥٢-٣٨ / ١ / ٢)

وأما الصورة التي يرسمها بينديك للفردوس الذي ينتظر من لم يتزوجوا (ومن لم يتزوجن) فهو أقلُّ رفعةً وجلالاً:

**بينديك**: أما أن امرأةً حملت بي فأنا لها شاكر، وأما أنها ربّنتي، فأنا لها شاكرٌ كذلك وبكل تواضع! وأما أن يُستخدمَ القرنُ على جبهتي بوقاً لنداء كلاب الصيد، أو أن يعلق البوق في حزامٍ خفي على صدري، فأنا أرفضه، وأرجو من جميع النساء أن يصفحن عني! وما دُمت لن أظلم النساء بالشك في أيهن، فسوف أنصف نفسي بالأثقل في أيٍّ منهن! والخلاصة أنني سوف أظل عزباً كي أنفق أموالي خالصة لأناقتي!

(٢٢٨-٢٢١ / ١ / ١)

وسواءً كان بياتريس، كما يقول بينديك، «يتملّكها عِفريت غضب» أم لا، والمقصود ميلها الشديد الدائم إلى الهجوم، فليس واضحاً على الإطلاق. وهجر بينديك إياها من قبل، «قلبان في مقابل قلبه الواحد»، يُمثل لها نقطة انطلاق ولكنه لا يُفسر قوة نيرانها التي تبث الحياة، ولا اندفاعها وحميَّتها، على الدوام، ولا يُفسر «مَراحها الذي يبهر عيون عالمها ويُرهبه في آنٍ واحد»، وإن لم يبهر أو يرهق جمهورها. إننا نتعلم أن تُنصت إليها بحرص شديد، على نحو ما يحدث هنا حين تردُّ على كلوديو الذي أشار لتوه إلى هيرو باعتبارها «خطيبته» وفقاً لحقوق الأقارب:

**بياتريس**: ما أروعَ رابطة القرابة! لقد تزوج كلُّ من في هذه الدنيا ما عداي أنا، أنا التي لوَحَّتْها الشمس! لي أن أقبع في ركن وأهتف «أما من زوج يأتيني؟»

**دون بيدرو**: يا ليدي بياتريس، سوف آتيك بزوج!

**بياتريس**: أوثر أن يكون من أبناء أبيك! ألم يكن لك يا صاحب المعالي في يومٍ ما أخٌ مثلك؟ فلقد أنجب أبوك أفضلَ الأزواج، إن كان لآنسة أن تنال أحدهم!

دون بيدرو: هل تقبلينني يا آنسة؟

بياتريس: لا يا مولاي! إلا إذا كان لدي زوج آخر لغير يوم الأحد! فمعاليك ثوب أغلى من أن يُلبس كل يوم. ولكنني أرجو الصفح من معاليك، فقد فطرتُ على قول الهزل وتحاشي الجد!

(٢/١/٢٩٩-٣١١)

ونُعبّر بياتريس عن الزواج في السطر الأول بتعبير «يدخل الدنيا»، وهي استعارة خاصة بها [ومثالها بالعامية المصرية «يخس دنيا»]، وأما الفتيات اللاتي «لوحتهن الشمس» فلم يكنَّ يجتذبن خطَّابًا كثيرين في إنجلترا في عصر النهضة. ودون بيدرو شخصٌ محير، فقد يكون جادًا في خطبته، ورفض بياتريس يبدو فيه الحرص على التمييز بين الإطراء وبين جميع الدلالات الكامنة في تعبير «الغلاء» وصفة «الغالي». والواضح أنها دائمًا ما تنتوي الظفر بحبيبها بينديك، ولكنها عازفةٌ بصدق عن قبول أي حد، حتى من يتمتع بأشد لمحية من المتاحين لها. والسخرية الذاتية عند دون بيدرو تُخفف من غلواء حبه لنفسه، وأما ما تُبديه بياتريس أحيانًا من المحاكاة الساخرة لنفسها فهي أقل لحظاتها إقناعًا لنا؛ إذ إن اعتدادها بنفسها الذي له ما يُبرره من أسباب استمتاع الجمهور بها، فهي ترجع أصداء الاعتداد الرائع الذي يبديه فولسطاق بذكائه في التفكُّه. إننا نسعد برؤية السير جون فولسطاق مع الآنسة كويكلي والآنسة دول تيرشيت، فالواضح أنه لم توجد من قبل ولا يمكن أن توجد ليدي فولسطاق! و«الزوجة القادمة من مدينة باث» عند تشوسر هي التي كان يمكن أن تنهض بدور زوجة السير جون، ويظل السؤال قائمًا عن سيبدأ منهما بقتل الآخر، سواء كان القتل باللغة أو بالإفراط في النشاط الجنسي. وعلينا أن نستنبط أن بياتريس وبينديك كانا عاشقين من قبل، وأن حيويتهما، مهما تكن صورة التعبير عنها، قد أفزعته فقر هاربًا. ومن الحصافة أن شيكسبير يجعل بينديك يرد على خداع أصدقائه نثرًا — «الحب؟ طبعًا، لا بد من إشباعه» — وأما بياتريس فعندما تواجه الاستفزاز نفسه، تردُّ بنظمٍ غنائي:

بياتريس:

ما هذي النارُ بأَذاني؟ هل حقُّ ما سمعتهُ الآذانُ؟  
أتراني أتهمُ بأنِّي مُكَبَّرَةٌ ساخرةٌ، وإلى هذا الحدُّ أَدانُ؟

وَإِذَنْ فَوَدَاعًا يَا سُخْرِيَّةَ وَدَاعًا يَا زَهْوَ الْعُذْرَاءِ!  
 لَا يَكْمُنُ خَلْفَ تَكْبُرِنَا وَتَعَالِينَا مَجْدٌ بَلْ مَحْضُ هَبَاءٍ!  
 لَا تَتَيْسَسْ يَا بَيْنِيكَ مِنْ حُبِّكَ فَلَسَوْفَ أَبَادِلُكَ غَرَامَكَ،  
 وَأُرَوِّضُ قَلْبِي الْبَرِّيَّ الشَّارِدَ بِأَيَادِي حُبِّكَ وَهِيَامِكَ،  
 إِنْ كُنْتَ تُحِبُّ فَسَوْفَ يَحُتُّكَ مَا عِنْدِي مِنْ فَرْطِ حَنَانٍ  
 أَنْ تَرِبَطَ مَا بَيْنَ عَوَاطِفِنَا الْمَشْبُوبَةِ بِرِبَاطِ قُدْسِي وَقِرَانٍ.  
 النَّاسُ يَقُولُ بَأَنَّكَ تَتَمَتَّعُ بِشَمَائِلَ عَلِيَا وَجَدِيدُ بِي،  
 وَأَنَا مِنْ دُونِ كَلَامِ النَّاسِ أَحْسُ بِذَلِكَ فِي قَلْبِي.

(١١٦-١٠٧/١/٣)

وكانت هيرو قد ذكرت لأورسولا أن مزاج بياتريس متكبرٌ مثل الصقور البرية. وعندما تتغنَّى بياتريس قائلة «سأروض قلبي البري الشارد بأيادي حُبِّك وهِيَامِكَ» فإنها لا تعني ضمناً أنها سوف تقبل التدجين، فإن في طابعها البري حريتها، وذلك الإحساس بالانطلاق هو الذي يفوز، أكثر من لماحيثها بقلوب الجمهور. والفيلم الذي قدّمه براناج بعنوان **ضجة فارغة**، وخيب آمالنا إلى حدٍّ ما، أنقذته من جانبٍ معين الممثلة إيما طومسون في دور بياتريس، بما توحى به من استقلالٍ يُشبه الاستقلال الذي تُصوره إميلي برونتي، وتوحى به في معظم الأحيان بنبرات الكلام والتعبير بملامح الوجه. ويوجد في طبع بياتريس عنصر سوف يروغ دائماً من التدجين، ولتَشْهَدْ غضبها من استحالة تحولها إلى رجلٍ حتى تنتقم لما افتراه كلوديو وطعن به في عفة هيرو، وهو ما يتجاوز مبادئ العلاقة بين الجنسين ويتحول إلى وحشية أصيلة:

**بياتريس:** أَلَمْ يُنَبِّأْ أَنَّهُ وَغْدٌ إِلَى أَقْصَى الْحُدُودِ؟ أَلَمْ يَقْذِفْ بِالْبَاطِلِ وَالْبُهْتَانِ ابْنَةَ عَمِي، وَيَحْتَقِرْهَا وَيُلَوِّثَ شَرَفَهَا؟ لَيْتَنِي كُنْتُ رَجُلًا حَتَّى أَنْزِلَهُ! يَا عَجَبًا! هَلْ يَخْذَعُهَا بِالذَّهَابِ إِلَى مَوْقِعِ عَقْدِ الْقِرَانِ ثُمَّ يَرْمِيهَا فِيهِ بِالْتَّهْمَةِ عَلَنًا، بِالْبَاطِلِ وَالْبُهْتَانِ السَّافِرِ الْمُبَاشِرِ وَالْحَقْدِ الْقَاهِرِ؟ يَا اللَّهُ! لَيْتَنِي كُنْتُ رَجُلًا! إِذَنْ كُنْتُ أَلُوكُ قَلْبَهُ وَسَطَ السُّوقِ!

(٣٠٦-٣٠٠/١/٤)

كيف إذن يُجيب المرء عن السؤال القائل: ما تعريف الحب في ضجة فارغة؟ والإجابة الأولى تقول إنه هنا، في العنوان نفسه، الحبُّ ضجة فارغة. وأما الذي سوف يربط بين بياتريس وبينديك ويُبقيهما معاً فهو معرفتهما المشتركة وقبولهما المتبادل لهذه العدمية الحميدة. ولا شك أن العنوان يشير أيضاً إلى الانتقال المزعزع في علاقة هيو وكلوديو، الذي يتحول من عدم تطارح الغرام إلى زواجٍ برجماتي مفيد للطرفين. فعلى الرغم من خواء كلوديو وشخصيته المضجرة فإن لديه خُيلاء معينة في مدخله البهيج إلى خطبته الثانية إلى هيو التي يفترض أنها ماتت: «لن يتغير رأيي حتى لو كانت حبشية» و«من منكن الآنسة المكتوبة لي؟» وهذه اللامبالاة مقدمة لأعلى كوميديا في المسرحية:

بينديك: أَرْجُوكَ تَمَهَّلْ يا كَاهِنُ! (إلى أنطونيو) مَنْ فِيهِنَّ بِيَاتَرِيسُ؟  
 بياتريس (وهي تنزع القناع.): ذَلِكَ إِسْمِي! مَاذَا تَبْغِي؟  
 بينديك: أَلَا تُحِبِّينَنِي؟  
 بياتريس: لَا! لَا أَكْثَرَ مِنْ حُبِّي لِلْعَقْلِ.  
 بينديك:

وَإِذَنْ ضَلَّلَ عَمَّكَ وَأَمِيرُ الدَّوْلَةِ وَكُلُّدِيُو!  
 فَلَقَدْ حَلَفُوا بِغَرَامِكَ لِي!

بياتريس: وَأَنْتَ؟ أَلَا تُحِبِّينِي؟  
 بينديك: حَقًّا لَا! لَا أَكْثَرَ مِنْ حُبِّي لِلْعَقْلِ!  
 بياتريس:

وَإِذَنْ ضَلَّلَتِ ابْنَةُ عَمِّي وَوَصِيفَتُهَا أَوْرُسُولا وَكَذَلِكَ مَارْجَرِيْتُ!  
 إِذْ أَقْسَمْنَ بِحُبِّكَ لِي!

بينديك: حَلَفُوا إِنَّكَ أَضْنَاكَ غَرَامِي.  
 بياتريس: وَالْفَتَيَاتُ حَلَفْنَ بِأَنَّكَ مِنْ حُبِّي كِدْتَ تَمُوتُ!  
 بينديك: لَمْ يَحْدُثِ الَّذِي رَوَيْتَهُ! إِذَنْ فَأَنْتِ لَا تُحِبِّينَنِي.  
 بياتريس: كَلَّا، وَحَقًّا إِنَّمَا بِقَدْرِ مَا يَرُدُّ صَاحِبٌ صَنِيعَ مَعْرُوفٍ لِصَاحِبِهِ!



لقد تجاوزَ التراسُّقُ هذه المِبارزةَ وتحولَ إلى حوارٍ حذرٍ بين الخطط المستخدمة، المصوغة في عبارات رائعة، تصل إلى ذروتها في رؤيا فكاهية من أمتع رؤى شيكسبير الكوميدية:

**بينديك:** معجزة! هاتان يدانا تفضحان قلبينا. هيا! سوف أتزوجك ولكني، قسمًا بنور النهار، أتزوجك من باب الشفقة!  
**بياتريس:** لن أرفضك ولكني، قسمًا بهذا اليوم الجميل، لم أقبل إلا بعد إلحاحٍ شديد — وأيضًا لإنقاذ حياتك؛ إذ سمعت أن صحتك قد تدهورت.  
**بينديك:** صَمْتُ! (إلى بياتريس) سأغلق فمك!<sup>١</sup>

(٩٧-٩١ / ٤ / ٥)

وتحتجُ بياتريس حتى أثناء القُبلة، ولكنها لن تتكلم من جديد في **ضجة فارغة**. ولا بد أن شيكسبير قد شعر بأنها في هذه اللحظة، قد اكتسبت تعاطف الجمهور، وهو يسمح لبينديك أن يدافع عن مكانته الجديدة باعتباره «الرجل المتزوج»، ودفاعه ينتهي بالنصيحة التي ما انفك شيكسبير يقدمها، بأسلوب قهري؛ أي إنه يقول: تزوج وتوقع أن تُصبح ديوثًا:

**بينديك:** بل قبل الزواج وأقسم! وإذن فاعزفوا أيها الموسيقيون! أيها الأمير، أنت جادٌ متجهّم، فاتخذ لك زوجة! اتخذ لك زوجة! لا توجد عصا أشدَّ إجلالاً من عصا في طرفها قرن.

[والمعروف أن القرن يرمز للديوث] وهكذا يقول بينديك إن عصا السلطة وعصا الشيخوخة المكرمة لا تتّسمان بالعراقة والأصالة أكثرَ من عصا الديوث التي تتّسم بقرن في طرفها. ويتفكّه بينديك في ما نعتبره نحن من فساد الذوق، لكنه كان صحيحًا وواقعيًا عند شيكسبير. وربما تلمح هذه الألفاظ إلماحًا خفيًا إلى أن هذا الزواج، مثل معظم الزيجات عند شيكسبير، لن يُمثل خميلة هناء لبياتريس وبينديك. وهذا أمر غير ذي

---

<sup>١</sup> تنسب هذه العبارة في طبعة أردن المعتمدة للمسرحية إلى ليوناتو الذي تقول الإرشادات المسرحية: إنه يأخذ بياتريس من يدها ويُسلمها إلى بينديك، ولكنني التزمتُ بما جاء في كتاب بلوم.

أهمية في هذه الكوميديا، على الإطلاق. فنحن نرى اثنين من أذكى وأنشط الشخصيات  
العدمية عند شيكسبير، وليس من المحتمل أن يغضب أحدهما أو يهزم، وقد قبل  
الفرصة التي أعدها القدر لهما.

## الفصل الرابع عشر

# كما تحب

١

يرجع حبُّ الناس مسرحية **كما تحب** إلى ثلاثة أسباب. الأول أنها لا تتكلم بالنَّظم المرسل إلا دقائق معدودة. والثاني أنها لا تلبس إزارًا إلا دقائق معدودة (والأثر الفظيع لتغييره في آخر المسرحية بفُستان الزفاف كفيلٌ بإقناع أغبي أنصار الأردية النسائية بالتحوُّل إلى الملبس العقلاني). والسبب الثالث أنها تخطب ودَّ الرجل بدلاً من انتظاره ليخطب ودها، وهذه قطعة من التاريخ الطبيعى التي أبقت بطَّلات شيكسبير في قيد الحياة، في حين أن أجيالاً من الشابات اللاتي تربَّين على أيدي المربيات الصالحات، واللاتي علَّمن أن يُقلنَّ «لا» ثلاثَ مرات على الأقل، قد فنَّينَ في شقاءٍ وحسرة.

هذا ما قاله جورج برنارد شو (وهو ليس من عابدي شيكسبير!) في عام ١٨٩٦م، عندما كان سلطان روزالند قد بلغ إحدى دُرَاه. وعندما شاهدت كاثرين هيبورن مزدهيةً في دور روزالند على أحد مسارح برودواي عام ١٩٥٠م، كان الدور لا يزال يحتفظ بسُطوع نجمه، وإن كان الحال قد تغير اليوم، بعد نحو نصف قرن؛ إذ استولى على روزالند المتخصصون في سياسات العلاقة بين الجنسين، وهم الذين قدموا لنا أحياناً روزالند ذات الميول الجنسية المثلية، الأكثر انشغالاً بحبِّ سيليا (أوفيبي) من حب أورلاندو المسكين. وبانصرام الألفية الثانية وتراجُعها للماضي، ربما نستطيع أن نرجع إلى الدور الأصلي الذي كتبه شيكسبير، وربما استَظعننا في الوقت نفسه تخليصَ كَالِيَّان من قبضة «الماديين» المعجبين به، وإعادته إلى «رومانسته العائلية» المريعة (والتعبير من صوغ فرويد) مع أهل منزل بروسبرو. وإذا عدنا إلى عام ١٩٣٢م، عندما كانت روزالند

الشغل الشاغل، سمعنا ج. ك. تشسترتون، يعترض على الصور المختزلة الشائعة لها، رغم إعجابه الشديد بها:

منذ ثلاثمائة عام تقريباً، كان شيكسبير لا يعرف ما يصنع بشخصياته، فأطلقهم للعب في الغابة، وجعل فتاة تتنكر في زيِّ غلام، وجعل يتسلّى بحدس تأثير الفضول الأنثوي إذا تحرّر ساعة من الوقار النسوي. وأجاد فيما فعله، لكنه كان يستطيع أن يفعل شيئاً آخر. ولا تستطيع الرومانسات الراهنة أن تفعل غيره. لقد حرص شيكسبير على أن يشرح في المسرحية نفسها أنه لا يعتقد أن الحياة ينبغي اعتبارها نزهة واحدة مديدة. بل ولم يكن يرى أن الحياة الأنثوية ينبغي أن تكون قطعة مديدة من التمثيل المسرحي الخاص. ولكن روزالند التي كانت آنذاك غير تقليدية لمدة ساعة أصبحت الآن جماع أعراف حقبة كاملة. كانت آنذاك في عطلة، لكنها الآن تخضع لجهد شديد حقاً. فعليها أن تقوم بالتمثيل في كل مسرحية، أو رواية أو قصة قصيرة، ودائماً بالنثر المتطاوّل المعهود نفسه. بل إنها ربما كانت تخاف أن تكون نفسها: وسيليا بالقطع تخشى أن تكون ذاتها.

وأنا أشك في أن شيكسبير كان راضياً، كما يقول تشسترتون، بإنهاء النزهة في غابة آردن (وهي المُسمّاة باسم والدته ماري آردن، من زاوية معيّنة)، بل أعتقد أن شيكسبير كان شديد الحب لهذه المسرحية. ونحن نعلم أن شيكسبير كان يلعب دور آدم الهرم، المشرف المخلص على أورلاندو؛ فهو آدم الهرم البريء من جميع الخطايا والمتمتع بالفضيلة الأصلية. والواقع أن عنوان **كما تحب دقيق وملائم**، وهي من بين جميع مسرحيات شيكسبير، تقع أحداثها في بقعة أرضية من الخير الممكن مثلما تنتمي **الملك لير** ومكبث إلى بقع أرضية كالجحيم. ومن بين جميع بطلات شيكسبير الكوميدية تعتبر روزالند أكبرهن موهبة، وهي فريدة في أسلوبها تفرّد فولسطف وهاملت في أسلوبيهما. ولقد توخّى شيكسبير الدقة والحرص في كتابة دور روزالند إلى الحد الذي يجعلنا لا ننّبه تماماً إلى تفردها بين جميع ذوي اللماحية (في الأدب كله). إنها ذات وعي معياري، وتتسم بالتوازن القائم على التوافق، وتتميز بالحصافة الجميلة، بحيث تعتبر السلف الذي لا شك فيه لإليزابيث بينيت في **الكبرياء والتحيز**، على الرغم من تمتّعها بحرية اجتماعية تتجاوز بها مناحي القصور الدقيقة عند جين أوستن.

وروزالند ابنة الدوق سنيور، الدوق الشرعي الذي اغتُصب مكانه، ومن ثم فهي أرفع منزلةً إلى حدٍّ بعيد من أورلاندو (ابن السادة الفقراء)؛ ومن ثم يصعب أن تقبله زوجاً، ولكن غابة أردن تذيب الفوارق بين الطبقات، على الأقل لفترةٍ جميلة. ويقوم الدوق الشرير، الأخ الأصغر للدوق سنيور، بصورة عبثية، بتسليم الدوقية المغتصبة للدوق الشرعي، والد روزالند، في حين أن أوليفر الخبيث يُفاجئنا بالتنازل عن منزل أبيه إلى أورلاندو، أخيه الأصغر وحبیب روزالند. وليس من الممكن وضع هذا النسق المختلط في سياقٍ تاريخي، والمعلقون الاجتماعيون على **كما تحب** لا يُطلعوننا على الكثير من أسرار الجوِّ الغريب والساحر لهذه المسرحية. بل إننا لا نعرف على وجه الدقة موقعنا الجغرافي في هذه الكوميديا. والظاهر أن الدوقية المغتصبة تقع في فرنسا، وأن أردن هي منطقة الأردن، ولكن صورة روبن هود تلوح لنا، والغابة تبدو إنجليزيةً محضة. ونرى أن الأسماء الإنجليزية والفرنسية موزعةً بطريقة عشوائية على الشخصيات، في فوضى موفقة تنجح نجاحاً باهراً. وعلى الرغم من أن النقاد يستطيعون أن يجدوا، بل ويجدون بالفعل كثيراً من الظلال في غابة أردن، فإن مثل تلك المكتشفات تُلقى لثاماً على أهم ما يُهمنا في هذه المسرحية الرائعة. إنها أسعد مسرحية كتبها شيكسبير إلى حدٍّ كبير: لقد حدثت وفاة في أركاديا، ولكن ذلك لا يعني أن ترين على نفوسنا ما دام كلُّ شيء تقريباً هو **كما نحب**.

لقد كتب شيكسبير تسعاً وثلاثين مسرحية، من بينها أربعٌ وعشرون تقريباً من الروائع، ولا ينكر أحدٌ أن **كما تحب** تسطع من بين الروائع، وإن كان عددٌ محدود يتصور (خطأً) أنها أخفُّ روائعه وزناً. فإذا لم تستطع روزالند أن تسرنا، فلن ينجح أحدٌ عند شيكسبير أو عند غيره من الأدباء أن يسرنا. وأنا أحبُّ فولسطاق وهاملت وكليوباترا باعتبارهم شخصياتٍ أدبيةٍ ودرامية، ولكنني لا أحب أن ألقى أحدهم فجأةً في الحياة الفعلية، وأما حبُّ روزالند فدائماً ما يجعلني أتمنى لو وجدت في عالمنا الأدبي الفرعي. قامت إيديث إيفانز بأداء دور روزالند قبل أن أستطيع مشاهدتها لصغر سني، ويقول أحد النقاد إنها كانت تُخاطب الجمهور كأنما كان كل فرد فيه أورلاندو، ومن ثم سلّبت ألبابهم جميعاً. والدور العظيم، مثل دور روزالند، معجزة من نوع ما؛ إذ يبدو أن منظوراً عالمياً قد انفتح لنا، وشيكسبير يُخضع حتى فولسطاق وهاملت للتورية الدرامية الساخرة، ويقدم لنا عدة منظورات ليست متاحةً لأعظم الأبطال الكوميديين أو لأشدُّ الأبطال التراجيدين إثارةً للقلق. ولكن روزالند فريدةٌ عند شيكسبير، وربما في الدراما

الغربية كلها؛ لأنه من الصعب تحديد منظور لها لم تستبقه وتشارك فيه. من الحال تقديم عرض مسرحي يخلو من درجة ما من التورية الدرامية الساخرة، فهي امتياز يتمتع به الجمهور. ونحن نتمتع بهذه التورية الساخرة فيما يتعلق بشخصية تتشستون، وجاكويز، وكل شخصية أخرى في **كما تحب**، باستثناء روزالند، ونحن نصفح عنها لأنها تعرف أكثر مما نعرف، ولأنها لا تملك إرادة السلطة علينا، إلا باستعمال أشد ملكاتنا إنسانية في تقدير أدائها.

## ٢

ذكرت آنفاً أن شيكسبير لعب على المسرح بنفسه دور آدم الهرم، الخادم المخلص الذي يخرج مع أورلاندو إلى غابة أردن. وآدم الفاضل «لا ينتمي لطراز هذا الزمان»، كما يقول أورلاندو، لكنه يمثل «الخدمة المخلصة للعالم القديم» و**كما تحب** أشد مسرحية كتبها شيكسبير اتساماً بدمائة الطبع ورقة الحاشية، وإن قلت لي وكذلك **الليلة الثانية عشرة** أيضاً، قلت لك إن كل من فيها مجنونٌ باستثناء المهرج فسته. إن أورلاندو يشبه هرقل في شبابه، وليس بالقطع مكافئاً إنسانياً لروزالند، ولكنه أعقل كثيراً من المخبول أورسينو في **الليلة الثانية عشرة**، وأما روزالند وسيليا فهما مثليتان في أية صُحبة، وأما من ناحية الحكمة واللامحية فهما ربّتان إن قورنتا بغريبتَي الأطوار الساحرتين فيولا وأوليفيا. وأنا على استعدادٍ للاتفاق مع بعض الباحثين على وجود بعض الظلال السوداء في غابة أردن؛ إذ إن حسّ شيكسبير الواقعي الطاعِي لم يكن يسمح له بتصوير عالم لا شيء فيه على الإطلاق. وما دمت قلت هذا، فإنه يسرني أن أقول إن غابة أردن أفضل مكان يعيش المرء فيه وحسب عند شيكسبير. فأنت لا تستطيع أن تُنشئ فردوساً أرضياً ثم تبني فيه كوميديا مسرحية ناجحة، ومع ذلك فإن **كما تحب** أقرب ما تكون إلى تحقيق ذلك. إن آدم الهرم (شيكسبير) يناهز الثمانين ولا شيء يُذكر عن حواء (أو أية أنثى) زوجاً له. إنني في عالم ما بعد السقوط [الخروج من الجنة] وهو فُضي على أفضل تقدير، ولكن به امرأة تجاوزت حواء، روزالند السامية. إن حواء، أم جميع الأحياء، يُحتفل بها بسبب حيويتها وجمالها، لا بسبب ذهنها في جميع الأحوال. والدفاقة الرائعة روزالند ذات حيوية وجمال في الروح وفي الجسد وفي العقل، ولا يُعادلها أحد داخل أردن أو خارجها، وتستحق عاشقاً أفضل من اللطيف أورلاندو، وتستحق ذوي لمحية أفضل للحديث معها من جاكويز وتتشستون. وكل مرة أقرأ فيها **كما تحب**، أنطلق في تخيلات أحبها، مفادها

أن شيكسبير لم يكتب زوجتان مرحتان من ويندسور (فهي لا تليق بفولسطف الذي يُمثله في المسرحية دجال) ولم يقتل فولسطف في هنري الخامس. كلاً! إن كان لا بد من مشاهدة فولسطف في دور العاشق، فلا بد أن يفرّ بدلاً من تتشستون إلى غابة أردن، مع روزالند وسيليا، حيث نستبدل أودري وفيبي بالسيدة كويكلي ودول تيرشيت. وأي نثر تُرى كان شيكسبير يمكن أن يكتبه لفولسطف وروزالند أثناء تطارحهما اللماح الفكّه، أو لفولسطف وحده حتى يسحق جاكوز سحاً! وتخيلا ترمي إلى فكرة نقدية، ألا وهي أن جاكوز وتتشستون معاً لا يخففان من شدة افتقادي لفولسطف. ولكن شيكسبير كان سيرفض بحصافته اقتراحي، فإن فولسطف، «سارق» المشاهد العظيم كان سيحول دون مشاهدتنا روزالند مشاهدة كاملة، إن صحَّ هذا التعبير، وربما عاق روزالند من أداء مشروعها التعليمي؛ أي تثقيف أورلاندو، وليس بالتلميذ الذكي ولا الخطر كالأمير هال.

كان ابتكار شيكسبير للشخصية الإنسانية، الذي أثبت انتصاره من قبل في خلق فولسطف، قد اكتسب بُعْداً جديداً في روزالند، شخصيته الإنسانية الثانية العظيمة حتى الآن، متجاوزاً بها جوليت وبورشيا، وبياتريس. وكان دور روزالند أفضل إعداد لشخصية هاملت المنقّحة في ١٦٠٠-١٦٠١م، حيث تُحقق اللماحية قدراً من العبادة، وتصبح نوعاً من التعالّية السلبية. وذكر الشخصية الإنسانية عند شيكسبير دائماً ما يُعيدني إلى المهمة العسيرة المتمثلة في حُدس شخصية شيكسبير نفسه. كان شيكسبير مثل شايлок مرابياً، والواضح أنه اشتهر بالبراعة في تعاملاته التجارية. وباستثناء ذلك، لا نصادف الكثير مما يعيب شيكسبير، إذا نحينا المראה المبكرة للكاتب المسرحي جرين الذي عجز عن منافسة شيكسبير وأصيب بكرّ كبير. وتوجد ظلالٌ قاتمة حول ضمير المتكلم في السونيتات، وبعض النقاد يحسبون أنها تتعلق بالشجن الذي أصابه بحمل اسم مجروح في «المرثية» المتأخرة لـ «ول بيتّر»، إن كان شيكسبير فعلاً هو مؤلّف هذه القصيدة. وينصحنا هونيجمان نصيحةً حصيفة تقول إن علينا أن نقبل صورتين متناقضتين لشيكسبير؛ الأولى لطيفة وصرّحة، والثانية مظلمة ومعزولة، كأنما انصهر فولسطف وهاملت في وعي واحد. ما الذي يشترك فيه فولسطف وهاملت، بخلاف الذهن الحاد؟ قال نيتشه إن هاملت أجاد في التفكير إجابةً زادت عن الحد، ومن ثم قتلته الحقيقة. هل يمكن للمرء أن يُجيد التفكّه إجابةً تزيد عن الحد؟ إن فولسطف يموت لأن نظام اللعب تخلّى عنه بخيانة هال له، وهذا قتلٌ ليس باللماحية بل بفقدان الحب،

شبيهة بحالات الموت الصغرى التي يُكابدها شيكسبير (أو المتكلم باسمه) في السونيتات. والنوع المسرحي مائعٌ ويخضع للذوبان عند شيكسبير، ولكنه لم يسمح لفولسطاق إلا بكوميديا وهمية، هي **زوجتان مرحتان من وندسور**، لا بالكوميديا الأصلية مثل **كما تحب أو الليلة الثانية عشرة**.

ومن حُسن حظ روزالند العظيم — الذي يرفعها فوق فولسطاق وهاملت وكليوباترا — أن تقف وسطاً مسرحية لا يمكن أن يُصيب أحداً فيها ضررٌ حقيقي، كما يُسمح لنا بالاسترخاء مطمئنين إلى عبقرية روزالند. ويبدو أن شيكسبير الإنسان كان يُساوره خوفٌ لا غبار عليه من الإصابة بالضرر أو الأذى؛ فالمتحدث في السونيتات لا يكشف عن نفسه كشفاً كاملاً مثلما يكشف فولسطاق عن نفسه إلى هال، أو مثلما يكشف هاملت عن نفسه أمام ذكرى والده. وتحمي كليوباترا نفسها، حتى موت أنطونيوس، من الاستغراق في الحبِّ استغراقاً لا ينبغي، بل إن روزالند نفسُها تحرص على ضبط علاقتها بأورلاندو. ولكن بهاء روزالند ومسرحيتها يرجع إلى ثقتها وثقّينا في أن كل شيء سيُصبح على ما يرام.

### ٣

لا يتمشى دورا تتشستون وجاكوز، رغم اختلافهما، مع دور روزالند أو مع سياقها المثالي في غابة آردن. فإن سخافات تتشستون في المحاكاة غير المقصودة تتجاوز كثيراً حماقاته المقصودة؛ فهو النقيض الكامل للمهرج فسّته في **الليلة الثانية عشرة**، الذي يعتبر أحكم مهرّج في شيكسبير (وأكثرهم لطفًا إنسانيًا). وأما جاكوز، العيّي المعقد، فقد تخلّى عن مشاعر الوجود المشبوبة، ولكن ذلك ليس باسم أية قيم يمكن لروزالند (أو يمكننا) أن نبجلها. ويقول كثيرٌ من النقاد، محقين، إن روزالند بل وحبّيبها أورلاندو (ولو إلى درجة أقل) لا تكاد تكون لديهما أوهامٌ عن طبيعة العاطفة السامية التي يشتركان فيها. إنهما لا يلعبان وحسبُ لعبة الحب (أو لعبة التودّد) ولكنهما يحرصان على مواصلة اللعب باعتباره عنصرًا حاسمًا في الحفاظ على الطابع الواقعي للحب. فالاتزان هو الموهبة الخاصة لروزالند، وأورلاندو يتعلّمه منها. وإذا تحدثنا عن اتزان روزالند فلنا أن نقول إن هذه الصفة لا ترجع إلى ظواهر السلوك أو الأخلاق. ولكن مثل ذلك التوازن ينبع من حركةٍ روحية معقدة، ولا يمنع فولسطاق من التحلّي بها إلا حبه الشديد للأمير هال، ويتخلّى عنها هاملت لأنه يستوعب في داخله الجرح المفتوح وهو



إلسينور. وأما كليوباترا فهي دائماً الممثلة، تحاول القيام بدور ذاتها، وهو ما يحول دون أن تنافس روزالند في كرم النفس أو في التحكم في المنظور. هل من المصادفات أن روزالند أكثر شخصية إنسانية تحظى بالإعجاب في كل ما كتب شيكسبير؟ بل إن الاسم نفسه كان فيما يبدو يحمل سحراً خاصاً له، على الرغم من أنه سَمَّى ابنتيه الحقيقيتين سوزانا وجوديث. إن بيرون في **خاب سعي العشاق** يفشل في حملته للظفر بالجبارة روزالين، وروميو قبل أن يقابل جوليت كان مولهاً بحب فتاة اسمها روزالين، ولكن روزالند تختلف عن هاتين اللتين تحملان اسم روزالين، واللتين تُقاومان المعجبين بهما. لا أحد يعرف اسم السمراء المذكورة في السونيتات، لكننا نستطيع أن نقول بقدرٍ لا بأس به من الثقة إنها لم تكن تُسمى روزالين ولا روزالند.

والرائعة روزالند أولى شخصيات شيكسبير في الاتزان، وهي أكثرهم انتصاراً في مصيرها الشخصي وفيما تأتي به للآخرين. **والليلة الثانية عشرة** هي المناقشة الوحيدة لمسرحية **كما تحب** من بين كوميديات شيكسبير الرومانسية، ولكنها تفتقر إلى روزالند. وقد يكون الفرق أن **كما تحب** تسبق مباشرة **هاملت** المكتوبة عام ١٦٠٠-١٦٠١م، **والليلة الثانية عشرة** تتبعها مباشرة، وهكذا فإن هاملت جعل من غير المحتمل الإتيان بروزالند أخرى. كان نيتشه يعتقد أن هاملت هو البطل الديونيسي الأصيل. وعلى الرغم من أن كاميليا باليا تحبس بجرأة أن روزالند بطلة ديونيسية، فإنني غير مقتنع تماماً بذلك. وتؤكد باليا بشدة المزاج الزئبقي عند روزالند، وهو موهبة مختلفة قليلاً عما يرتبط بديونيسيوس في نظر نيتشه. وعلى الرغم من أن باليا ليست ناقدة نسوية أكاديمية، فإنها تشاركنا قلقنا الراهن إزاء الأندروجينية [اجتماع الأنوثة والذكورة في الشخص نفسه] المفترضة في بطلات شيكسبير اللاتي يتنكرن في ملابس الرجال: جوليا، وبورشيا، وروزالند، وفيولا، وإيموجين. لا أستطيع أن أزعم أنني أفهم تماماً رؤية شيكسبير للحياة الجنسية، لكنني لا أثق فيما يقوله ج. ويلسون نايت وباليا من نسبة المثل الأعلى الذي يضمّ الجنسين معاً إلى شيكسبير، وإن يكن هذان الناقدان من المفسرين المتأزمين. ولا تبدو روزالند، على أية حال، في صورة هذا المثل، ما دامت رغباتها الجنسية ترتكز كليةً على أورلاندو، المصارع الهرقلي والذي يعتبر أبعد ما يكون عن الشاب الخجول. وروزالند جذابة للجميع إناءً وذكوراً (من أفراد الجمهور أو من غيرهم) فهي تتسم بالحصافة المطلقة في اختيارها لأورلاندو، وهي تتولى تعليمه الحب في دور صاحبة المبادئ المصممة على أن يتخرج. ومن غير المعتاد أن تكون شخصيةً دراميةً ممتعة في ذاتها ومعيارية في

الوقت نفسه مثل روزالند: فهي بريئة من الحقد، ولا تُوجه عدوانيتها إلى نفسها أو إلى الآخرين، ولا تحمل في صدرها أي نوع من أنواع الاستياء، مُبدية حبَّ استطلاع حيوي ورغبةً دفاقة.

أما أورلاندو فهو يكتب شعراً بالغ الركاكة:

إِذْ كَلَّفَ خَالِقُنَا الْفِطْرَةَ فِي الْعُلْيَاءِ  
أَنْ تَحْشِدَ فِي الْجَسَدِ الْمُفْرَدِ لِلْحَسَنَاءِ  
كُلَّ مَحَاسِنَ نَعْرِفُهَا وَتَزِيدُ بَهَاءَ،  
وَأَنْصَاعَتْ فِطْرَتُنَا وَأَتَتْ قَوْرًا بِالْأَطْيَبِ  
فِي حَدِّ هَلِينٍ وَلَمْ تَأْبَهُ بِالْقَلْبِ الْقَلْبُ!  
وَأَتَتْ بِجَلَالِ الْمَلَكَةِ كَلْيُوبَاتِرا،  
وَمَحَاسِنِ أَتْلَانْتَا الْفَاتِنَةِ الْأُخْرَى،  
تَدْعَمُهَا عَفَّةٌ لَوْكَرِيْشِيَا وَكَرَامَتُهَا،  
جَمَعَتْ رُوزَالَنْدُ إِذَنْ كُلَّ شَمَائِلِهَا؛  
وَفَقَّ إِرَادَةً مَنْ فِي الْمَلَأِ الْأَعْلَى  
مَنْ شَتَّى الْأَوْجِهَ وَالْأَعْيُنِ وَالْأَفْئِدَةِ الْمُثْلَى؛  
كَيْمَا تَجْمَعَ خَيْرَ صِفَاتِ بَنِي الْإِنْسَانِ مَعًا.

(١٣٩-١٣٨/٢/٣)

ومع ذلك فإن روزالند شخصيةٌ إنسانية متكاملة كما رسمها شيكسبير، وليست نزهةً بين النفوس، مثلما يصبح هاملت أحياناً. وكل تغيير فيها مُقنع ويعمق من الاستمرار الثابت لطبيعتها. ومن بين أبشع طُرُنَا النقدية الحالية، أكاديمياً وصحفيّاً، طراز يُطلق على نفسه السياسات الجنسية (sexual politics) والسياسيون الجنسيون يحثُّوننا على أن نُصدق أن شيكسبير يتخلى عن روزالند «لروابط الذُّكُورَةِ الأبوية». ولا يتَّضح لي كيف كان في طَوْق شيكسبير أن يتجنب هذا التخلي المفترض عن بطلته. ترى هل تتزوَّج روزالند من سيليا؟ إنهما لا تريدان ذلك؛ فإن روزالند تُهرَع إلى أورلاندو، وسيليا (بسرعةٍ مدهشة) تقفز نحو أوليفر الذي أصلح حاله. ترى هل كان على شيكسبير أن يقتل الدوق سنيور الرائع، والد روزالند العطوف؟ أكان ينبغي أن ترفض روزالند أورلاندو مفضَّلةً فيبي عليه؟ يكفينَا أن نؤكد أنه لا توجد أية شخصية

أخرى في المسرحيات، بما في ذلك فولسطاق أو هاملت، يُمثل موقف شيكسبير الخاص تجاه الطبيعة البشرية تمثيلًا أكملَ من تمثيل روزالند له. إذا استطعنا أن نُشير إلى مثله الأعلى الذي لا تكتنفه الظلال فلا بد أن يكون روزالند ومفارقاته، التي هي مفارقات روزالند، أدقُّ وأكثر اتساعًا من مفارقاتنا، وأقربَ إلى الإنسانية أيضًا.

#### ٤

ومعظم العروض التجارية لمسرحية **كما تحب** تَكْسوها طابعًا سوقيًا، كأنما لا يثُقُ المخرجون في قُدرة الجمهور على استيعاب الصراع بين اللاماحية الكريمة لروزالند وبين فساد طبع تتشستون ومرارة جاكويز، وأخشى ألا تكون اللحظة الحاضرة هي اللحظة الثقافية المناسبة على وجه الدقة لروزالند عند شيكسبير، ومع ذلك فإنني أتوقع أن تعود اللحظة المناسبة، ثم تتكرّر عودتها، عندما تبلغ ضروبُ مناهجنا النقدية النسوية درجةً أعلى من النضج، وتُحقق مع ذلك نجاحًا أكبر. إن روزالند أقلُّ الشخصيات الدرامية جميعًا اتصافًا بالأيديولوجيا، وهي تتفوق على كل امرأة في الأدب فيما يمكن أن نسميه «إمكان فهمها». لن تستطيع تحقيق الكثير إذا قلت إنها «بطلة رعوية» أو «كوميديانة رومانسية»؛ فإن ذلك يعني حبس ذهنها الشاسع وروحها الحرة في أوصافٍ أضيق من أن تحتويها. فهي تتفوق كثيرًا على سائر الآخرين في مسرحيتها مثلما يتفوق كلٌّ من فولسطاق وهاملت على غيرهما في مسرحيتيهما. وأفضلُ نقطة انطلاق لفهما الفهم الصادق جملةً عظيمة واحدة تقولها عندما يقول أورلاندو إنه سيموت إن لم تقبله حبيبًا. وكثيرًا ما سمعتُ هذه الجملة الرائعة يُستهان بها، عندما تُعاني الممثلات من سوء الإخراج، لكنها إذا أُلقيت بوضوح أصبحت لا تُنسى؛ تقول روزالند: «لقد مات الرجال على مرِّ التاريخ وأكلهم الدود، ولكن ليس بسبب الحب». فالجملة تتسم باللاماحية والحكمة، ويُمكنها منافسة فولسطاق في أعظم لحظاته، عندما لامه قاضي القضاة على حديثه عن «شبابه» الخاص؛ إذ ردَّ فولسطاق قائلاً: «سيدي القاضي! إنني وُلدت في نحو الساعة الثالثة عصرًا بشعرٍ أبيض وكِرشٍ مستدير تقريبًا». أما تأكيد عدم التقدُّم في السن فيُعتبر انتصارًا شخصيًا؛ وأما انتصار روزالند فغيرُ شخصي وعارم، ويعتبر أفضل دواء للذكور المرضى بالحب. إنها تؤكد أن الرجال ماتوا وأن الدود أكلهم، فالموْتُ حقيقي ومادي، و«لكنه ليس بسبب الحب»؛ أي إن فولسطاق يتناول شكوى قاضي القضاة ويُفجرها

بتخيُّل من ابتكاره، وتُوَازيه روزالند في دِقَّة توقيتِ الرد، فتُدمر خفيةً وبشكلٍ قاطع رفضَ الذكور أن يبلغوا سنَّ الرشد.

ويقول تشيسترتون إن «روزالند لم تذهب إلى الغابة بحثاً عن حريتها، بل ذهبَت إلى الغابة بحثاً عن والدها»، وعلى الرغم من حُبِّي الشديد لتشسترتون، فإنَّ قوله هذا كان يمكن أن يدهش شيكسبير؛ فإن روزالند غيرَ المتنكِّرة لا تجتمع بوالدها قط حتى تستعيدَ ملابس المرأة عند زفافها. فالبحث عن الوالد ذو أهميةٍ ضئيلة في **كما تحب**، وحرية روزالند ذاتُ أهميةٍ قُصوى لها. ربما كانت مارجوري جاربر على حقَّ عندما قالت إن روزالند تذهب إلى الغابة حتى تُساعد أورلاندو في الوصول إلى النضج، وحتى ترفع مُستواه بصفته شخصاً وعاشقاً، والواقع أن أورلاندو مُراهق لا يزيد في هذه الخصيصة عن معظم الذكور عند شيكسبير: هل ابتكر شيكسبير أم ابتكرت الطبيعة انخفاض المستوى العاطفي للرجال عن مستوى النساء؟ وروزالند تتمتعُ بقدرٍ من البرجماتية يمنعها من نعي هذا التفاوت، وتكتفي بتعليم أورلاندو. وهي تُشارك فولسطف دورَ المعلم، وأما هاملت فيُشخص أعراض كلِّ من يُقابله، لكنه لا يملك من الصبر ما يسمح له بتعليمهم؛ أي إن روزالند وفولسطف يزيدان من عمق الحياة ويثرينها، وهاملت هو البابُ الذي تدخل منه طاقاتُ سماوية، والكثير منها سلبي، باعتبارها خاطراتِ الفناء. وهكذا فإن **كما تحب** تشغل مكاناً محدداً قبل التراجيديات الكبرى، وهي عملٌ يبيثُ الحياة من جديد، وروزالند ممثلة فرحة للحريّات الممكنة في الحياة. أي إن التمثيل الجماليّ للسعادة يتطلّب فناً معقداً، ولم تتجاوز أيُّ صورة درامية للسعادة قطُّ الصورة التي تمثّلها روزالند.

إذا أراد المرء أن يعشق وأن يرى ويشعر في الوقت نفسه بالطابع العبثي لعشقه؛ فعليه أن يذهب إلى مدرسة روزالند، فهي تُعلمنا كيف يكون المرء وعياً متوافقاً، ويستطيع أيضاً أن يستوعب واقعَ وجودِ ذاتٍ أخرى، وهو ما يُمثل معجزة. وكان الشاعر شلي يتصوّر تصويراً بطولياً يقول إن سرَّ الحب يكمن في الخروج الكامل من طبيعتنا ودخول طبيعة شخصٍ آخر، والعاقلة روزالند ترى أن هذا جنون. فليست من أصحاب الرومانسية العليا ولا الأفلاطونية، وأوهام الحب بالنسبة لها أمرٌ يختلف اختلافاً عن إدراك العذارى أن «السماء تتغير عندما يتزوَّج». وللمرء أن يُخاطر فيقول إن روزالند تتولى تحليل «الحب» مثلما يتولّى فولسطف تحليل «الشرف»، بمعنى أنه يتضمن المجموعة المتكاملة من سلطة الدولة، والتأمر السياسي، والفروسية الوهمية

والحرب السافرة. ويكمن الاختلاف بينهما في أن روزالد نفسه عاشقة سعيدة وتنتقد الحب من داخل دنياه، وأما فولسطاق فيدمر ادعاءات السلطة، ولكن من موقع على الحافة، مُدرِّكاً طول الوقت أنه سوف يفقد حب الأمير هال الذي تفوز به الحقائق الواقعية للسلطة. وتنتصر لمachie روزالد، ولكنها دائماً ما تناسب هدفها ولا تتجاوزها، وأما سخرية فولسطاق المهينة فإنها، على انتصارها، تعجز برجماتياً عن إنقاذه من النبذ. وكلاهما عبقرية تعليمية، ولكن روزالد أقرب إلى جين أوستن، وفولسطاق أقرب إلى صمويل جونسون، فروزالند ربة الإقناع، وفولسطاق يُقدم إلينا في النهاية الإحساس بأن الأماني البشرية باطلة.

كنتُ ولا أزال أدعو إلى رؤية روزالد في السياق العام؛ إذ تقف ما بين فولسطاق وهاملت، فهي تضارعهما في اللامحية والحكمة ولكنها لم تقع في شرك التاريخ مثل فولسطاق، ولا في شرك التراجيديا مثل هاملت، ومع ذلك فإنها أكبر من الدراما الخاصة بها، مثلما يعجزان عن الانحباس في الدراما الخاصة بكل منهما. ينبغي أن يُقاس ابتكار الحرية بالعوامل التي تحصرها أو تهددها: مثل الزمان والدولة في حالة فولسطاق، ومثل الماضي والعدو داخل هاملت. وقد تبدو حرية روزالد غير مهمة؛ لأن **كما تحب** تُنحّي الزمان والدولة، وليس لدى روزالد أحزان تراجيدية، ولا أمير يدعى هال، ولا جرتروود [والدة هاملت] ولا شبح [والد هاملت]. فإن روزالد تحيا في سياقها الخاص، ولا تواجه تحديات، باستثناء كآبة جاكوز وعفونة تتشستون.

## ٥

وعلى الرغم من التصنع الذي يتسم به جاكوز، فإن شيكسبير يمنحه عدداً من أفضل حُطبه، ولا بد أن شيكسبير كان مُغرماً بهذا الرجل الذي يتصنع الكآبة. وهو من اختراع شيكسبير، مثل تتشستون؛ إذ لا يتضمن مصدرُ المسرحية أيّاً منهما، وهو قصة الغرام النثرية التي كتبها توماس لودج (١٥٩٠م). ومهما تكن المتعة التي كان شيكسبير يجدها في جاكوز وفي تتشستون، فإننا قد نضلُّ إذا اقتنَعنا بمظاهرها السلبية (وقد أبدى كثيرٌ من الباحثين حساسية معينة تجاه تتشستون بصفة خاصة). وتتشستون ذو لمحية صادقة، ولكنه خبيثٌ خبثاً عفناً، وأما جاكوز فإنه ذو عفونة وحسب (والنطق الشيكسبيري لاسمه [المستعمل في الترجمة] يتضمن تورية لتشابهه مع لفظ جاكيز الذي يعني المرحاض). وكلاهما موجودٌ في **كما تحب** حتى يكونا محكاً للمachie الجميلة

عند روزالند، وهي تنتصر عليهما وتمنع تجاوزَهما لمواقعهما. وروح انتصارها المشرقة تُبشّر بانتصار بروسبرو، كما تقول مارجوري جابر، على الرغم من أن السيادة التي تُحقّقها روزالند ترجع إلى السحر الطبيعي الكامل، وهو معياريّ وإنساني، وهل نُحجّم عن وصفه بأن ينتمي إلى شيكسبير انتماءً كاملاً؟ ويعتبر جاكويّز وتتشتستون كارتئين مختلفتين على ما بينهما من ارتباط، وهما من المزالق التي يتحاشى المتحدث في السونيتات الوقوعَ فيها، على الرغم مما يدفعه إلى اليأس الذي يُمثّله خير تمثيل للورد الأشقر الشاب، والسيدة السمراء، مناطُ غرامه، وهما اللذان يُمثّلان الراحة واليأس على الترتيب. والمذهب الاختزاليّ (reductionism) أو التشاؤمي، أي الاتجاه إلى اعتبار أن أسوأ الحقائق عنا هي الصادقة وحدها، مذهب يُسبب ضيقاً شديداً لشيكسبير، وبهجة حالكة لجاكويّز، ولذة فاحشة لتتشتستون. فإن جاكويّز ساخرٌ يهجو المجتمع ويتهكّم على غابة أردن، ولكن المجتمع لا يوجد إلا خارج الغابة ونحن هنا في منفى رعوي، وهو ما يعني أن موقف الهجاء الساخر عند بن جونسون ليس متاحاً لجاكويّز، بحيث لا يبقى لدينا إلا غابة أردن، حيث يعتبر جاكويّز منافساً لتتشتستون وزميلًا له باعتباره ساخطاً آخر على المجتمع. وتتشتستون أقدر من جاكويّز على التفكّهُ وأغلظ منه حسّاً، وهو يعتبر أن البراءة الريفية مجردُ جهل وحسب، وجاكويّز يبدي إشفافاً أكبر قليلاً في هذا الصدد. والهدف الأكبر لهذين اللذين يريدان أن يكونا هجاءَيْن هو السخرية من المثاليّة الغرامية أو الحب الرومانسي. ولكن نقدهما المتبادل لا لزوم له، فإن روزالند ذات مذهب واقعي في العشق، وناقدة بالغة الكرم للحبّ الرومانسي، وهي تجعل هذين الساخطين عاجزين في عيون الجميع عن أداء مهماتهما المختارة، فهي تفضح بلاهة جاكويّز وسخافة تتشتستون؛ ومن ثم فهي تُدافع عن غابة أردن وما بها من عواطف ضد هجمات التشاؤم المريض. ومع ذلك فإن جاكويّز لديه صفاتٌ يستعيز بها إلى حدٍّ ما عن بلاهته، في أعيننا أكثر مما هي في عينيّ روزالند ما دامت لا تحتاج إليه. ويجعلنا شيكسبير نحتاج إلى جاكويّز بجعله يُقدّم حديثين عظيمين؛ الأول يحتفل فيه بمقابلته تتشتستون:

### جاكويّز:

مُهَرَّجٌ مُهَرَّجٌ! قَابَلْتُ وَسْطَ الْغَابِ هَا هُنَا مُهَرَّجًا!  
وَفَوْقَهُ رِدَاؤُهُ الْمُبْرَقَشُ! مَا أَتَعَسَ الدُّنْيَا!

قَسَمًا بِقُدْرَةِ الطَّعَامِ أَنْ يُقِيمَ أَوْدِي،  
 قَابَلْتُ ذَلِكَ الْمَهْرَجَ الَّذِي اسْتَلْقَى بِضَوْءِ الشَّمْسِ يَسْتَدْفِي،  
 وَقَادِحًا فِي رَبَّةِ الْأَقْدَارِ مَا هُنَا بِالْفَاطِ رَقِيقَةٍ،  
 أَوْ قُلْ بِالْفَاطِ رَقِيقَةٍ جَاهِزَةٍ! لَكِنَّ مَهْرَجٌ مَبْرَقَشُ الرَّدَاءِ!  
 فَقُلْتُ: «عَمَّ صَبَاحًا يَا مَهْرَجُ!» فَرَدَّ «لَا يَا سَيِّدِي»  
 «لَا تَدْعُنِي مُهْرَجًا أَحْمَقُ ... حَتَّى تَجِيءَ لِي السَّمَاءُ بِالنَّزَاءِ»  
 وَعِنْدَهَا مِنْ جَنِيهِ أَخْرَجَ مَزُولَةً،  
 أَلْقَى عَلَيْهَا نَظْرَةً مِنْ عَيْنِهِ الَّتِي خَلَتْ مِنَ الْبَرِيقِ،  
 وَقَالَ فِي نَبْرَةٍ الَّذِي أَتَى بِمَوْعِظَةٍ: «السَّاعَةُ الْعَاشِرَةُ الْآنَ»  
 «وَهَكَذَا نَرَى أُسْلُوبَ سَيْرِ هَذِهِ الدُّنْيَا:  
 لَمْ تَمْضِ غَيْرُ سَاعَةٍ مُذْ كَانَتْ التَّاسِعَةُ،  
 وَبَعْدَ سَاعَةٍ تَكُونُ إِحْدَى عَشْرَةَ،  
 وَهَكَذَا مِنْ سَاعَةٍ لِسَاعَةٍ يَزْدَادُ نُضْجُنَا»  
 «وَهَكَذَا مِنْ سَاعَةٍ لِسَاعَةٍ يَدْبُ فِيْنَا الْعَفْنُ!»  
 «وَهَذِهِ حِكَايَةُ لَهَا ذُيُولُ». وَعِنْدَمَا سَمِعْتُ  
 ذَلِكَ الْمَهْرَجَ الْمَبْرَقَشَ الْعَجِيبَ يَسْتَقِي مِنَ الزَّمَنِ الْعَبْرَ،  
 تَفَجَّرَتْ رِثَتَايَ بِالضَّحْكَاتِ مِثْلَ دِيكِ الصُّبْحِ؛  
 إِذْ كَيْفَ يُصْبِحُ الْمَهْرَجُونَ قَادِرِينَ هَكَذَا عَلَى التَّأَمُّلِ الْعَمِيقِ!  
 إِذْ اسْتَمَرَّ ضَحْكَي عِنْدَهَا دُونَ انْقِطَاعِ سَاعَةٍ  
 وَفَقًا لِمَزُولَتِهِ. فَيَا لَهُ أَقُولُ مِنْ مَهْرَجٍ نَبِيلٍ!  
 وَيَا لَهُ أَقُولُ مِنْ مَهْرَجٍ قَدِيرٍ! وَهَكَذَا لَا بُدَّ مِنْ رِدَائِهِ الْمَبْرَقَشِ!

(٣٤-١٢/٧/٢)

وَيَتَّضِحُ أَنْ تَتَشَبَّهَ مَهْرَجٌ فِي الْبَلَاطِ مِمَّنْ يَرْتَدُونَ «الْحُلَّ الْمَبْرَقَشَةَ»؛ أَيِ الْمُتَعَدِّدَةِ  
 الْأَلْوَانِ، لَكِنَّهُ يَفْرُ مِنْ الْعَمَلِ، أَوْ يُهْمَلُ وَاجِبَاتِهِ، رَافِضًا أَنْ يُشَارَ إِلَيْهِ بِاسْمِ الْمَهْرَجِ حَتَّى  
 تَبْتَسِمَ لَهُ رَبَّةُ الْحِظِّ، وَيَسْتَخْدِمُ تَوْرِيَةَ مَرِيرَةٍ بَيْنَ لَفْظِ «السَّاعَةِ» وَ«السَّاءَةِ» [الْمَحْرَفَةُ عَنْ  
 الْإِسَاءَةِ] وَالَّتِي كَانَتْ تُطْلَقُ عَلَى الْعَاهِرَةِ. وَأَمَّا «الذُّيُولُ» الْمُتَعَلِّقَةُ بِهَذِهِ الْحِكَايَةِ الْعَفْنَةِ

التي ربما كانت تشير إلى الإصابة بمرض سري، فلسنا واثقين من دلالتها، ولكن تأثير تنشستون في جاكويث يجمع بين العمق والغموض، ما دام يجعل جاكويث يتخلل عن كآبته السوداء القهرية، ساعة واحدة على أية حال، ويراجع مفهومه لدوره باعتباره ساخرًا هجاءً:

لا بدُّ أن تكونَ لي حُرِّيَّتِي الْكَامِلَةُ  
 فِي أَنْ أَهْبَّ مِثْلَ الرِّيحِ أَنْى شِئْتُ،  
 وَفَوْقَ وَجْهِ مَنْ أَشَاءُ مِثْلَ سَائِرِ الْمَهْرَجِينَ،  
 أَمَّا الَّذِينَ أَصْلِيهِمْ بِالذَّعِ التَّهْرِيجِ،  
 فَسَوْفَ تَعْلُو مِنْهُمْ الضُّحَكَاتُ فَوْقَ الْكُلِّ! سَلْ سَيِّدِي،  
 وَكَيْفَ يَغْدُو ذَاكَ لَزِمًا؟ إِيَّابَتِي وَاضِحَةٌ كَأَنَّهَا الطَّرِيقُ لِلْكَنِيسَةِ!  
 إِذْ إِنَّ مَنْ يُصْلِيهِ ذَلِكَ الْمَهْرَجُ الْحَكِيمُ بِالنَّقْدِ الْمَرِيدِ،  
 لَا بُدَّ أَنْ يَبْدُو كَمَنْ نَجَا مِنَ الْجِرَاحِ، رَغْمَ مَا بِهِ  
 مِنْ لَذَعَةٍ يُحْسِسُهَا، إِنْ لَمْ يَكُنْ شَدِيدَ الْحَقِّ!  
 هَذَا وَإِلَّا أَفْصَحَتْ حَمَاقَةُ الْحَكِيمِ عَنْ نَفْسِهَا،  
 وَإِنْ يَكُنْ بِمَا يُلْقِيهِ ذَلِكَ الْمَهْرَجُ الْحَصِيفُ مِنْ نَظَرَاتٍ!  
 إِلَيَّ يَا هَذَا بَثْوَبِي الْمُبْرَقَشُ! وَلِتَسْمَحُوا لِي أَنْ  
 أَقُولَ آرَائِي صَرَاحَةً وَسَوْفَ أَقْهَرُ الْأَمْرَاضَ كُلَّهَا  
 فِي جِسْمِ دُنْيَانَا الْعَلِيلِ الْفَاسِدِ،  
 لَوْ وَافَقَ الْجَمِيعُ أَوْ صَبَرُوا عَلَى تَقَبُّلِ الدَّوَاءِ مِنْ يَدَيَّ!

(٦١-٤٧/٧/٢)

ويبدو أن شيكسبير ينظر خلسةً إلى صديقه بن جونسون، وربما يُقدم بعض ثمار نظراته الثاقبة في الإمكانات الدرامية لمهرج البلاط، وهي النظرة التي سوف يُطورها في شخصية فسته في الليلة الثانية عشرة وفي المهرج الذي لا يحمل اسمًا، على عظمتها، في الملك لير. ولا يلبث الدوق سنيور أن يردَّ قائلًا إن جاكويث «الجونسوني» نفسه كان قد تبدت فيه العيوب التي انبرى لانتقادها الآن:



## الدوق:

دَمُ الْخَطَايَا أَقْبَحُ الذُّنُوبِ وَالْخَطَايَا الْبِشْعَةُ!  
إِذْ كُنْتُ أَنْتَ ذَاتَ يَوْمٍ فَاسِقًا وَمُقْبِلًا  
عَلَى مَلَأَ الْجِسِّ إِقْبَالَ الْبَهَائِمِ الَّتِي تَعِيشُ لِلشَّهْوَةِ!  
وَهَذِهِ الشُّرُورُ السَّاطِعَاتُ وَالْمَبَاذِلُ الذَّمِيمَةُ الَّتِي اكْتَسَبَتْهَا  
فِي غَيْرِ مَا حَيَاءٍ أَوْ تَوَرُّعٍ،  
تُرِيدُ نَشْرَهَا وَصَبَّهَا فِي أَنْفُسِ الْجَمِيعِ حَوْلَكَ!

(٦٩-٦٤ / ٧ / ٢)

ويُدافع جاكويز عن نفسه دفاعًا «جونسونيًا» عن الكاتب المسرحي الساخر الذي يهجو أنماطَ البشر لا الأفراد، وهو الدفاع الذي يُمثل انتقالًا إلى أشهر حديث في كما تحب حيث يُقدم جاكويز نسخته الدرامية الخاصة «لمراحل العمر السبع» للإنسان:

## جاكويز:

ما هذه الدُّنْيَا جَمِيعًا غَيْرُ مَسْرَحٍ،  
وَمَا الرَّجَالُ وَالنِّسَاءُ كُلُّهُمْ سِوَى مُمَثِّلِينَ،  
وَلِلْجَمِيعِ أَوْقَاتُ الْخُرُوجِ وَالْدُخُولِ الثَّابِتَةُ،  
وَكُلُّ فَرْدٍ مِنْهُمْ لَهُ أَدْوَارُهُ الْعِدِيدَةُ!  
فِيهَا يَقُومُ بِالْتَّمَثِيلِ فِي أَطْوَارِ عُمرِهِ السَّبْعَةِ!  
أَمَّا الرِّضِيعُ فَإِنَّهُ يَبْكِي وَيَصْرُخُ بَيْنَ أَيْدِي الْمُرْضِعَةِ!  
مِنْ بَعْدِهِ التَّلْمِيزُ يَجَارُ بِالشَّكَاوَى حَامِلًا حَقِيقَتَهُ،  
وَمُشْرِقَ الْمَحْيَا فِي الصَّبَاحِ رَاحِقًا بِبُطْءِ كَالْمَحَارِ نَحْوَ الْمَدْرَسَةِ،  
وَذَاهِبًا إِلَى دُرُوسِهِ عَلَى مَضَضٍ! وَبَعْدَهُ نَرَاهُ عَاشِقًا،  
يُصْعَدُ الرِّفْرَفَاتِ مِنْ صَدْرِ كَأَنَّهُ أَتُونُ،  
مُنْشِدًا مَوَالِهِ الْحَزِينَ إِنْ تَغَزَلَ الْعَدَاةُ فِي جَمَالِ حَاجِبِ الْحَبِيبَةِ!  
وَبَعْدَهُ يَأْتِي الْمَحَارِبُ الَّذِي مَا انْفَكَ يَخْلِفُ الْغَرِيبَ مِنْ أَيْمَانِهِ،  
وَمُطْلَقًا لِحَيَّتِهِ كَأَنَّهُ نِمز! يَنْوُرُ غَيْرَةً عَلَى كَرَامَتِهِ

مُسَارِعًا إِلَى النَّزَالِ فَجَاءَ مِنْ أَجْلِ شُهْرَةٍ جَوْفَاءَ كَالْفَقَاعَةِ،  
 حَتَّى وَإِنْ أَلْقَى بِنَفْسِهِ أَمَامَ مَدْفَعٍ يَفْغَرُ فَاهُ!  
 وَبَعْدَهُ الْقَاضِي بِكَرْشِهِ الضَّخْمِ الْمُدَوَّرِ الَّذِي فِيهِ اسْتَوَى دِيكَ سَمِينًا!  
 فِي وَجْهِهِ عَيْنَانِ صَارِمَتَانِ فَوْقَ لِحْيَةٍ مُشَدَّبَةٍ،  
 أَمَّا كَلَامُهُ فَحَافِلٌ بِطَارِفِ الْأَمْثَالِ وَالْحَكَمِ التَّلِيدَةِ،  
 وَهَكَذَا يَقُومُ بِالدَّوْرِ الْمُنُوطِ بِهِ. لَكِنَّهُ فِي طَوْرِهِ السَّادِسِ،  
 نَرَاهُ يَسْتَحِيلُ شَيْخًا نَاحِلًا وَمُضْحِكًا وَيَرْتَدِي خُفًّا،  
 وَفَوْقَ أَنْفِهِ نَظَارَةٌ وَحَامِلًا فِي جَنْبِهِ مَحْفَظَتُهُ،  
 أَمَّا سَرَاوِيلُ الشَّبَابِ فَأَصْبَحَتْ مِنْ بَعْدِ أَنْ يَصُونَهَا فَضْفَاضَةً،  
 وَلَا تَلَأِيْمُ الْهُزَالِ فِي سَاقَيْهِ. وَصَوْتُهُ الْجَهِيرُ وَالْفَيَاضُ بِالرُّجُولَةِ  
 يَعُودُ مِنْ جَدِيدٍ صَوْتِ طِفْلِ زَاعِقٍ وَفِي النَّبْرَاتِ جِدَّةٌ،  
 وَجَرَسُهُ فِيهِ صَفِيرٌ! وَآخِرُ الْمَشَاهِدِ الَّتِي نَرَاهَا مَشْهُدٌ،  
 يُنْهِي لَنَا الرِّوَايَةَ الْغَرِيبَةَ الَّتِي تَمُوجُ بِالْأَحْدَاثِ،  
 قُلْ إِنَّهَا الطُّفُولَةُ الثَّانِيَّةُ ... تِلْكَ الَّتِي تُصَاحِبُ انْعِدَامَ الذَّاكِرَةِ،  
 فَيَفْقِدُ الْأَسْنَانَ وَالْعُيُونَ وَالْمَذَاقَ ... بَلْ كُلُّ مَا كَانَ لَدَيْهِ.

(١٦٦-١٣٩/٧/٢)

على الرغم مما يتمتع به هذا الحديث من قوة خارج سياقه؛ فإن له أصداءً بالغة الدقة داخل المسرحية؛ لأنه يؤكد إحساسنا بالمشهد «الاحتزالي» عند جاكوز، فهو يعرف مثلنا أن الرُّضْع لا يكون جميعًا ويصرخون طول الوقت، وأن التلاميذ لا يجأرون جميعًا بالشكوى. ولكن فصاحة جاكوز أنجح في وصف العاشق والجندي، ونستطيع أن نتخيل أن فولسطاق يضحك من الذين يسعون إلى شهرة «جوفاء كالفقاعة» حتى في فوهة المدفع. ويستثمر شيكسبير، ذو الخبرة الواسعة في التقاضي، قدرًا كبيرًا من الحيوية في وصف عادة شهيرة وهي تقديم الديوك المسمنة إلى القضاة، ولم يكن شيكسبير آنذاك إلا في منتصف الرحلة، في الخامسة والثلاثين من عمره (وربما كان يحدس أنه قد قضى فعلًا ثلثي عمره) فيتصور شخصية «بانطالون» الهرم الأبله في عروض الكوميديا ديلارتي [أي مسرحيات الحرف البدوية في إيطاليا] باعتباره مصيرًا عالميًا؛ إذ «يفقد الأسنان والعيون والمذاق، لا بل كل ما لديه». وهذا السطر الأخير يُمثل انتصارًا لجاكوز؛

فهو مذهب الاختزالية الطبيعي الذي لا يستطيع أحد أن يُماري فيه، حتى السير جون فولسطاق، ومع ذلك فإن شيكسبير يُجادل فيه بتقديم شخصية آدم الهرم (وهو دور كان يلعبه شيكسبير نفسه). إذ يتعثّر أورلاندو أثناء دخوله إلى المسرح حاملاً مربيه الطبيب الهرم، الذي ضحّى بكل شيء في سبيله، والذي لا يمكن أن يوصف بأنه، على وجه الدقة، قد «فقد كلّ شيء». وهكذا نرى هذه الصورة المقنعة لفساد مذهب جاكويز الاختزالي، ويزداد إقناع الصورة إن تأملنا حُب آدم شبه الأبوي لأورلاندو وإخلاصه له. ويمكن التعقيد الجميل الذي تتميز به شخصية جاكويز في جوانب ما يُنكره، فهو إنكارٌ ساحر وذو طاقة خاصة. وحين نتوقع أن تسحقه لماحية روزالند التي يستحيل التصدي لها، إذا به ينتفض منقضاً عليه بدفقة سخرية نحبها وإن حيرتنا:

**جاكويز:** أرجوك أيها الشاب الجذاب، زدني معرفةً بك.

**روزالند:** يقولون إنك رجلٌ مكتئب حزين.

**جاكويز:** هذا صحيح. وأنا أحب ذلك خيراً من الضحك.

**روزالند:** إن التطرف في هذا أو ذاك ذميم، والمتطرف يُعرض نفسه للانتقاد من الجميع أكثر مما يتعرض السكارى.

**جاكويز:** من الخير أن يحزن الإنسان ولا ينطق.

**روزالند:** إذن فمن الخير أن يصبح عموداً من الخشب!

**جاكويز:** ليس اكتئابي مما يُصيب العلماء، من حسدٍ وتنافس، ولا الموسيقيين، من تهويماتهم وأوهامهم، ولا رجال البلاط، من التفاخر والزهو، ولا الجنود من الطُموح، ولا المحامين من اغتنام الفرص، ولا النساء من التزيّن المتحذلق، ولا العاشق من هذا كلّهُ، ولكن اكتئابي من نوع فريد خاص بي، يتركّب من عناصر كثيرة مستخرجة من أشياء كثيرة، بل مما اكتسبته من خبرات منوعة من رحلاتي، وعندما أتفكر فيها، أجد أن تأملي يَغشاني بغلالة من حزن بالغ التقلّب في طبعه.

(١٩-١/١/٤)

وجملة «من الخير أن يصبح عموداً من الخشب» يمكن أن يعتبرها صحيحة أو يتفادى الردّ عليها، مُصرّاً على أن حزنه أصيلٌ وفردى. ولكن روزالند تطلق عليه قذيفةً تُبدد توكيده لذاته:

**روزالند:** أنت رحّالة إذن! أقسم أن مُبررات حزنك قوية. لكنني أخشى أن تكون قد بعث أراضيك لتُشاهد أراضِي الآخرين. فإذا شاهدت الكثير ولم تملك شيئاً أغنيتَ عينيك وأفقرتَ يديك!

**جاكوز:** لا بل إنني كسبتُ خبرتي!

**روزالند:** وخبرتك تدفعك إلى الحزن. إنني لأؤثر أن يكون لي مهرج يثير فرحي من خبرةٍ تثير حزني، فما بالك بمشقة السفر لاكتسابها؟!

(٢٧-٢٠ / ١ / ٤)

وردُّ جاكوز بأنه اكتسب خبرة ردُّ هزيل يدل على هزيمته، ولكن شيكسبير يُهيئ لهذه الشخصية المكتبئة نهاية وقورة، فالمسرحية تنتهي إما بالزواج أو بالعودة من المنفى الرعوي لجميع من على المسرح، ولكن جاكوز يرحل ببيت شعري طنان: «فاطُلبْ أَنْتَ مَلَذَّاتِكَ مِنْ دُونِي/الْحَانَ الرُّقْصَ هُنَا لَيْسَتْ أَلْحَانِي!» أي: إنه سيمضي بعد أن حكم بأن الزواج «تزجية للوقت»، ونتساءل نحن من جديد إن لم يكن ينطق برأي شيكسبير المنحاز، وربما رأي الرجل لا رأي كاتب المسرح. وقد يكون جاكوز، وفَّق وصف أورلاندو إياه، «مهرج مأفون أو لا شيء»، ولكن قوالبه اللُّغوية ذوات الأساليب الثابتة تنجح إلى حدٍّ ما من إنقاذه من نفسه.

## ٦

على الرغم مما يقوله كثيرٌ من النقاد، وتقاليد الأداء المعروفة، فإن شخصية تتشتتون لا بد أن توصف بعفونةٍ حقة، على عكس جاكوز، وتستخدم هذه العفونة محكاً لإثبات نقاء الذهب الخالص الذي تُمثله روح روزالند. وعلى الرغم من ضالة حبي لتتشتتون، فمن المحال أن أقاوم مقاومة كُليّة شخصاً يستطيع تأكيد ماضيه (ومستقبله) كرجل من رجال البلاط على النحو التالي:

لقد رقصت من قبل رقص القصور، وضاجعتُ الفتيات، وأبديت الكياسة مع أصدقائي والسلوك المهذب مع أعدائي، ودفعت بثلاثة خِيَاطين إلى حافة الإفلاس ...

(٤٨-٤٤ / ٤ / ٥)

ويجتذبنا تتشستون (ويُنفرنا منه) بسبب معرفته الواسعة، فهو واعٍ بكلِّ مخاتلة، مقصودة أو غير مقصودة، وسواء مارسها هو أو مارسها غيره. وينطبق عليه القولُ الذي يؤكِّده فولسطاق بفخر (وبدقة) قائلاً إنه يتَّصف بما لا يتَّصف به الفارس السمين أي الخداع. وعلى الرغم من أن روزالند تثير اليوم بحارًا من الخلافات حول ارتداء ملابس الجنس الآخر، فإنها تتجاوزها دون أن يمسها ضرر، وذلك على وجه الدقة لأنها ليست امرأةً مخادعة. صحيح أنها تتغير بلا نهاية، ولكنها لا تفقد وحدة كيانها، أي المثل الكامل لما يُسميه الشاعر بيتس وحدة الوجود. وربما تكون أبعدَ شخصية عن العدمية في كل ما كتبه شيكسبير، وإن كان بوطوم النساج أقربَ منافسٍ لها، مثل كبار الضحايا: جوليت وأوفيليا ووزدمونة وكورديليا، وإدجار الذي كاد أن يُصبح ضحيةً وإن كتبت النجاة له على الرغم مما كابَّده من متاعب. ونحن لا نستطيع أن نتصور وجود روزالند (أو بوطوم) في تراجيديا؛ لأنها، كما ذكرت آنفاً، لا تخضع فيما يبدو، للتورية الساخرة؛ إذ إن تحكُّمها في منظورها مطلق تمامًا. وتتشستون مولعٌ بالمفارقات ولع جاكويز بالسخرية، ولكن روزالند تتفوق على تتشستون لا بفضلٍ تفوق لماحيثها؛ ولكن لأنها ترى ما يزيد كثيرًا على ما يراه أيضًا. كان جاكويز قد أشار إلى تتشستون بعبارة «مُهرج في الغابة»، باعتبارها تصفُ أهمَّ خصائصه، مستشهدًا بما يقوله: «من ساعةٍ لساعة يزداد نضجنا/ وهكذا من ساعة لساعة يدبُّ فينا العفن» وبعد أن ينشد تتشستون شعرًا ركيكًا ردًا على الشعر الغراميِّ السخيف الذي أنشده أورلاندو، يُخاطب روزالند قائلاً:

**تتشستون:** هذا البحر الشعري يَحُبُّ حَبِّاً خادعاً، فلماذا أصبتِ نَفْسَكِ بِعدوى الخَبِيب؟

**روزالند:** يا أيُّها المُهرِّجُ السَّخِيفُ اسْكُتْ! لقد وَجَدْتُ هَذِهِ الأَبْيَاتَ فَوْقَ شَجَرَةٍ! **تتشستون:** لا شك أن الشجرة ثمرها فاسد! **روزالند:** سأقوم بتطعيمها بِغُصْنٍ منك، ثم بِغُصْنٍ من شجرة مَشْمَلَةٍ. وإذن تكون أولى الثمار الباكِرة في البلد؛ إذ يصيبك العفن قبل اكتمال النضج، وهي الصفة الحقَّة للمشْمَلَة!

**تتشستون:** هذا قولك! أما إن كان حكيماً أم لا فَلَنَدَعِ الغابة تحكم!

(١٢٢-١١٣/٢/٣)

ويعرف تتشستون أن الغابة سوف تحكم كما نحكم: لقد أفحمته روزالند. فلقد تعفّن قبل أن يصل إلى نصف النضج، وهو يحاول أن يخطب ودّ أودري حبيبته، فهي بلهاء طيبة القلب تعبر عن حالها أرفع تعبير قائلّة «لستُ عاهرة وإن كنت أشكرُ الأرباب على دماستي»، ويُشبه تتشستون نفسه بالشاعر أوفيد المنفي وسط القوط، فينطق على لسان شيكسبير بما يعتبر التخلّص النهائي من عفريت كريستوفر مارلو الذي يسكن مسرحية غريبة كل الغرابة عن عبقريته الوحشية:

**تتشستون:** عندما يتعذّر فهمُ شعرِ إنسان، أو لا يَهَبُ اللهُ ذكاءَ الإنسانِ ابناً سابقاً لِسِنِّه، ألا وهو الفهم، فالشَّعْرُ يقتل السامع قتلاً أشدَّ إيلاًماً من القتل في غرفة ضيقة لعدم سداد ما عليه! بالحق، لكم أود لو أن الأرباب قد خلقتك شاعرية تفهمين الشعر! **أودري:** لا أدري ما الشاعرية. أهي الصدق في الفعل والقول؟ وهل الشعر صادق. **تتشستون:** لا! حقّاً؛ إذ إن أصدق الشعر أكذُبه، لإغراقه في الوهم! فالعشاق مُغرَمون بالشعر، ويمكننا أن نقول إنَّ الأيمان التي يلحفونها في الشعر أيماناً واهمة من حيث غرامُهم.

(١٨-٩ / ٣ / ٣)

ولا بد أن عدداً كبيراً من أفراد الجمهور الأصلي قد أبدوا تقديرهم لجرأة شيكسبير على الإشارة إلى الضربة التي تلقاها مارلو فقضت عليه، والمفترض أن «الحساب العسير في غرفة ضيقة» يشير إلى حانة في مدينة دبتفورد، حيث تلقى الشاعر والكاتب المسرحي طعنة (في عينه) سدّدها إليه شخص يدعى إنجرام فرايزر، وكان مثل مارلو عضواً في هيئة الاستخبارات السرية الملكية بمقاطعة وولسينجهام، وهو جهاز المباحث الشبيه بوكالة الاستخبارات الأمريكية CIA في إنجلترا في العصر الإليزابيثي، وكان الحساب العسير سداد فاتورة باهظة مقابل الشراب والطعام، وكان مارلو يدين بها في نزاع بينه وبين فرايزر وغيره من بلطجية وولسينجهام. ويلمح شيكسبير إلماً قوياً إلى أن القتل كان حكماً بالإعدام أمرت به الحكومة، وأنه كان يتميّز بالتحيز الشديد، كما يلمح إلى أن الحملة التي شنتها الحكومة فيما بعد على مارلو بتهمة «الإلحاد» أدت إلى سوء فهم للشعر، و«اللامحبة الحسنة» من جانب الشاعر مؤلف **يهودي مالطا**، وعبارته «ثروات لا نهائية في غرفة صغيرة» وهي التي يُردّد تتشستون صداها ساخراً. وتتشستون يستشهد في أماكن أخرى من مسرحية **كما تحب بمارلو**، مشيراً إليه باسم «الراعي الميت»، مردداً

البيت الأخير من قصيدته «من الراعي العاشق إلى حبيبته» وهو الذي يقول «لم يأت الحب إلى أحد إلا من أول نظرة». وهكذا فإن تنشستون الذي كلفه شيكسبير خفيةً بالدفاع عن مارلو، يردد المبدأ الجمالي الذي آمن به شيكسبير وهو «أصدق الشعر أكذبه». والدلالة هنا أن مارلو الشاعر الحق كان يكذب وأساء الناس فهمه. وهكذا فإن شيكسبير بعد أن تحرر أخيراً من ظل مارلو، يُقدم لنا **كما تحب** باعتبارها أصدق الشعر لأنها أشد ما كتب ابتكاراً. وكلمات تنشستون الأخيرة في المسرحية تمتدح حرف «لو» المستعمل في الكذب الشعري. وعندما يسأله جاكويز أي يُحدد «درجات الكذب» بالترتيب، أو التأكيد الذي يؤدي إلى التحدي بخوض مبارزة، يُجيب تنشستون أروع إجابة في لحظة متألفة:

**تنشستون:** يا سيدي! إننا نتشاجر وفقاً للقواعد المنصوص عليها! وكما يقول الكتاب، فلديكم كتبٌ خاصة بآداب السلوك. وسأحدد لك هذه الدرجات: أولها الرد المهذب، وثانيها التهكم المؤدب، وثالثها الرد الجارح، ورابعها الردُّ الجسور، وخامسها الهجوم المضاد المشاكس، وسادسها الكذبة العارضة، وسابعها الكذبة المباشرة. وفي كل هذه الحالات تستطيع تجنب المبارزة إلا في حالة الكذبة المباشرة، بل إنك تستطيع تجنبها أيضاً إذا استخدمت الحرف «لو»! سمعت أن سبعة قضاة لم يستطيعوا إنشاء خَصَمَيْن عن المبارزة، وحين التقيا خطر لأحدهما أن يبدأ العبارة بحرف «لو»، أي «لو قلت أنت كذا، لقلت أنا كذا». وعندها تصافحا وأقسما على الوداد. إن الحرف «لو» وسيلة الصلح الوحيدة، فما أشدَّ قوة «لو»!

(١٠٢-٨٩ / ٤ / ٥)

«ما أشدَّ قوة «لو»!»، تُمثل وداعاً جميلاً من جانب تنشستون، وتُعلمنا أن نتحمَّل بذاته للرعاة، واستغلاله الحقير لأودري التي تُبدي الرضا بأكثر مما ينبغي. أما جاكويز فإنه يفقد الوقارَ الساخر، في حضور روزالند؛ وأما تنشستون، عندما يواجهها، فإنه يفقد هيبة التورية الساخرة. فالمسرحية تنتمي إلى روزالند. ومن يستطيع أن يرى «أسلوب» عظمتها و«أسبابه»، أي من يُدرك سبب اعتبارها أروع تمثيل للمرأة وأشد صورها إقناعاً في الأدب الغربي كله، يستطيع أيضاً أن يفهم عدم إنصاف روزالند في كلِّ عرض مسرحي تقريباً.

كما تحب عنوانٌ موجّه إلى جمهور شيكسبير، ولكن المسرحية يمكن أن يكون لها عنوانٌ آخر هو **كما تحب روزالند**؛ لأنها تُحقق جميعَ أغراضها، وهي التي لا ترتبط بطموحاتِ عصابات «المرأة والسلطة»؛ إذ تتوالى المقالاتُ التي تنعى تخلّيها عن سيليا وارتباطها بأورلاندو، أو تُبدي الأسفَ لسيطرتها على «حيويتها الأنثوية»، بل والتي تصرُّ على أن جاذبيتها للذكور من أفراد الجمهور يقوم على ميولٍ جنسيةٍ مثلية، لا على العلاقة بين الجنسين. لم أقرأ بعدُ مقالاً يؤنّب روزالند على تجاهلِ فيبي الراعية، وإن كنت أحيًا أملاً ذلك. ليس أورلاندو، كما نعرف، مُكافئاً لروزالند، ولكن بطلات شيكسبير بصفةٍ عامة يتزوَّجن مَنْ هم أقلُّ منهن، وأورلاندو هرقل شابٌ لطيف، يُسعد روزالند أن تعلمه، أثناء تنكُّرها الظاهري في صورة ابن الغابة الصغير جانيמיד. وعندما يلعب جانيמיד دورَ روزالند ابتغاءَ تدريب أورلاندو تمثيليًّا على الحياة والحب، هل لنا أن نفترض أن حبيبها لا يتعرف عليها؟ وبغضِّ النظر عن صعوبة تصديق ذلك، فإن المسرحية تتعرض لخسارة جمالية لو لم يكن أورلاندو على وعي كامل بجاذبية الموقف الساحرة. ليس أورلاندو ذا ذكاءٍ وقاد، ولم يتلقَّ تعليمًا راقياً، ولكن لماحيته الطبيعية تمنحه قوةً معقولة، ويُعتبر رجلاً طبيعياً ذا حيوية تجاه روزالند أفضل من صداقة هوراشيو لهاملت.

**روزالند:** هيا! اخطُبْ ودِّي وبُنِّي غرامك! فِمزاجي الآن مزاجُ العطلة الهانئة ومن المحتمل أن أستجيبَ لك. ماذا عساک أن تقول لي الآن لو كنتُ أنا حبيبَتكَ روزالند حقاً وصديقاً؟

**أورلاندو:** كنتُ أقبلُها قبل أن أتكلّم.

**روزالند:** لا! الأفضلُ أن تتكلّم أولاً، فإذا تعثَّرتَ ولم تجد ما تقوله، أمكنك أن تنتهزَ الفرصة لتقبيلي. والخطيبُ المصقع عندما تنفدُ كلماته يبصق، والعاشق عندما تنفدُ أفكاره (وقانا الله ذلك) لن يجد بديلاً خيراً من التقبيل.

**أورلاندو:** وكيف إن أنكرتُ عليه القُبلة؟

**روزالند:** إذن تُجبرك على التوسُّل إليها فيبدأ موضوعٌ جديد.

**أورلاندو:** مَنْ ذا الذي تنفدُ أفكاره أمام فتاته المحبوبة؟

**روزالند:** ذلك أنت وأقسم! أعني لو كنتُ فتاتك وإلا ظننتُ أن عِقَّتِي أعظمُ من نكائِي ومهارتي!



**أورلاندو:** تعين أخرج عن خطبتي وُدَّك؟  
**روزالند:** لم تخرج مما ترتديه وإن خرجتَ عن طلب الود. ألسْتُ أنا حبيبَتَكَ روزالند؟

**أورلاندو:** يسُرُّني بعضُ السرور أن أقول إنَّكَ هي؛ لأنني سوف أتحدث عنها.  
**روزالند:** إذن، ما دمتُ تقمصتُ شخصيتها، أقول إنني أرفضك.  
**أورلاندو:** وإذن، أقول بشخصي الحقيقي، إنني أموت!

**روزالند:** كلاً بالحق! وكُلُّ مَنْ يموت نيابةً عنك. هذه الدنيا المسكينة عمرها يقرب من ستة آلاف عام، وعلى امتداد هذا الزمن الطويل، لم يُمُتْ أحدٌ بشخصه في سبيل الحب! أما طرويلوس فقد هَشَمَتِ رأسه هَرَاوَةً في يد إغريقي، ولكنه فعل كلَّ ما في طَوْقه حتى يموت قبل ذلك، وهو نموذجٌ من نماذج الحب الصادق. وأما لياندر فكان يمكن أن يعيش سنواتٍ كثيرةً هنيئةً، ولو اعتزلتُ حبيبته هيرو الدنيا وترَهَّبْتُ، لولا أنه ذهب في ليلةٍ صيفٍ دافئةٍ ليستحمَّ في مياه الدردنيل، ذلك الشابُّ الصالح، فأصابه تقلُّصٌ عضلي، وغَرِقَ! والمؤرِّخون الأغبياء في العصر انتَهَوْا إلى أن هيرو بنتٌ مدينةٌ سيستوس كانت السبب! ولكن هذه كلها أكاذيب! لقد مات الرجال على مر التاريخ وأكلهم الدود ولكن ليس في سبيل الحب!

(١٠٣-٦٥ / ١ / ٤)

سبق لي الاستشهاد بالجملة الأخيرة في هذا المقتطف من قبل، وأتمنى لو وجدتُ فرصةً سانحةً لإعادة استخدامها؛ إذ إنها أفضلُ ما قالته روزالند، ومن ثم فهي بالغة الجودة حقاً. والإشارة إلى قصيدة هيرو ولياندر التي كتب مارلو جانباً كبيراً منها وأكملها تشابمان بعد وفاته، يدعم إطار التورية الساخرة التي تحتفل بغياب تأثير مارلو في كما تحب، حيث يسير تطارُّح الهوى من روعةٍ إلى روعة، حيث تقوم روزالند بمزج الحبِّ الصادق بأعلى درجات اللامحية، وبأسلوب يكاد يكون فريداً (حتى عند شيكسبير):

**روزالند:** والآن قل لي كم يطول احتفاظُك بها بعد أن ملَّكتُها؟  
**أورلاندو:** إلى الأبد، ويوم واحد.

**روزالند:** قل يوماً واحداً واحذف الأبد. لا لا يا أورلاندو! الرجل فَصْلُ ربيعٍ عندما يخطب الودَّ، وَفَصْلُ شتاءٍ عندما يتزوج. والفتاة ذِرْوَةُ الربيع وهي عذراء، ولكن جَوَّ سمائها يتغير عندما تتزوج. سأكون أشدَّ غيرةً عليه من نكح الحمام الجبلي على وليفته،

وأشدَّ صخبًا من الببغاء عند المطر، وأشدَّ ولعًا من القرد بكل جديد، وأشدَّ تقلبًا في رغباتي من النسناس! ولسوف أبكي دونما سببٍ مثل ديانا في ماء النبع حين تكون مياًا إلى المرح، ولسوف أضحك مثل الضبع حين تكون مياًا إلى النعاس.

**أورلاندو:** ولكن هل تفعلُ حبيبتي روزالند ذلك؟

**روزالند:** أقسمُ بحياتي أنْ ستفعله.

**أورلاندو:** عجبًا! ولكنها حَصيفة.

**روزالند:** طبعًا، وإلا ما كان لها من الحصافة ما يمكنها من ذلك — فكلما ازدادت حَصافة المرأة ازداد دهاؤها في التمرد! أغلق الباب على دهاء المرأة يخرج من النافذة! أغلق النافذة يخرج من ثقب مفتاح الباب. أغلق الثقب ينطلق الدَّهاء مع الدخان في المدخنة.

**أورلاندو:** لو رُزق الرجل بامرأة لها هذا الدهاء لتساءل «أيَّان تمضي يا دهاء؟»  
**روزالند:** لا! ربما استطعت التحكم فيه حتى تشهد دهاءَ زوجتك وقد ذهب بها إلى فراش جارك.

**أورلاندو:** وأي تحايل يُهيئه الدهاء يمكنه تبرير ذلك؟

**روزالند:** أقسم إنها ستقول إنها ذهبت تطلبك هناك. ولن يتسنَّى لك ألا تُصغي إلى إجابتها إلا لو تزوجتها من دون لسانها. إن لم تستطع المرأة تحويل خطئها إلى خطأ من جانب زوجها، فأنا أدعو الله ألا يجعلها تُرضع طفلًا أنجبته أبدًا؛ إذ سوف تُنشئه نشأة الحمقى!

(١٦٧-١٣٥ / ١ / ٤)

إنها رائعة هنا، ولكنه (على الرغم من كثير من النقد) ليس غبيًا: إنه يسألها «ولكن هل تفعل حبيبتي روزالند ذلك؟» إنَّ تطارح الغرام هنا يفوق كلَّ نظير له في شيكسبير حكمةً ولماحية، بل يتجاوز (بمراحل) «تكسير العظام» الوهمي بين بياتريس وبينديك؛ فإن أورلاندو وروزالند وحدهما هما اللذان يستطيعان الحفاظُ على مستوى حوارهما الجميل، في ختام مسرحيتهما التي تقتصرُ عليهما:

**روزالند:** ألا أستطيع غداً إذن تعويضك عن روزالند؟

**أورلاندو:** لم أعد قادرًا أن أعيش على الوهم.

(٥٠-٤٨ / ٢ / ٥)

وأقول مرةً أخرى إننا، على الرغم من النقاد، نجد أن نغمة أورلاندو تتميز بالخفة لا بالاستماتة، لكنه يُجيد التعبير عن العجلة الجنسيّة، وكلامه يتضمّن علاماتٍ على أنه جاهزٌ للتخرج في مدرسة روزالند. هل نحن جاهزون أيضًا؟ إن روزالي كولي تقول إن «الحب القائم في مركز المسرحية ليس حُبًّا رعوياً بصفةٍ خاصة»، وهو ما يساعد على إنقاذ **كما تحب** من الحكم بموت التقاليد الرعويّة. ويعود وليم إمبسون، في كتابه العظيم **بعض صور الشعر الرعوي** إلى طبعة الفوليوي الأولى حيث يتوقّف عند مخاطبة تتشستون لأودري والتي تتضمن توريّةً ساخرة مهمة، وفيما يلي نصُّ تلك الطبعة الأولى [بهجائها المختلف]:

[No trulie: for the truest poetrie is the most faining, and Lovers are given to Poetry: and What they Sweare in Poetrie, may be Said as Lovers, they do feigne.]

[كَلَّا حَقًّا! إذ إنَّ أصدق الشعر أشدُّه رغبةً، والعشاق ينظمون الشعر، وأما ما يخلفونه من أيمان في الشعر، فيمكن القول بأنها كاذبةٌ ما داموا عُشاقًا.]

التورية في كلمتي faining؛ أي ذُوء الرغبة وfeign؛ أي يتظاهر أو يكذب، مناسبة إلى أقصى حدٍّ لتتشستون وأودري، ولكنها لا تنجح إذا طَبَّقناها على روزالند وأورلاندو، ما دامت الرغبةُ عندهما لا تنفصل عن التمثيل الذي يقومان به، حتى حين يهتف أورلاندو بأنه لا يستطيع أن يعيش «بعد الآن» على الأوهام. وأشدُّ اللمسات دقةً في هذه المسرحية الرائعة من بين كوميديات شيكسبير، تأتي في الخاتمة؛ أي «الإبيلوج»، حيث يتقدّم الغلام الذي يُمثّل دور روزالند، فيخطو أمام الستار، ولا يزال مُرتدياً ملابسهِ التنكرية، ليُقدم لنا انتصارها الأخير باللماحية العاطفية، حيث نرى الرغبة والكذب في توافق:

**روزالند:** لَيْسَ مِنَ الْمُعْتَادِ مُشَاهَدَةُ امْرَأَةٍ فِي دَوْرِ الإِبِيلُوجِ لِإِلْقَاءِ الْخَاتِمَةِ هُنَا! حَتَّى إِنْ لَمْ يَزِدْ ذَلِكَ فِي عَدَمِ لِيَاقَتِهِ عَنْ رُؤْيَةِ رَجُلٍ يَلْعَبُ دَوْرَ بَرُولُوجٍ لَاسْتِهْلَالِ الْعَرَضِ. وَإِذَا كَانَ صَحِيحًا أَنَّ الْخَمْرَ الْمُتَمَازَةَ لَا تَحْتَاجُ إِلَى رَمَزِ اللَّبْلَابِ عَلَى الدَّنِّ، كَانَ صَحِيحًا أَنَّ الْعَرَضَ الْمُتَمَازَ عَلَى الْمَسْرَحِ لَا يَحْتَاجُ إِلَى إِبِيلُوجٍ يَخْتَتِمُهُ. لَكِنَّ اللَّبْلَابَ الْمُتَمَازَ يُصَوِّرُ فَوْقَ دِنَانِ الْخَمْرِ الْمُتَمَازَةِ. وَعَلَى هَذَا تَتَحَسَّنُ صُورَةُ مَسْرَحِنَا بِالْإِبِيلُوجِ الْجَيِّدِ. لَكِنِّي أَشْعُرُ أَنِّي فِي وَرْطَةٍ. فَأَنَا لَسْتُ الْإِبِيلُوجَ الْمُتَمَازَ وَلَا أَقْدِرُ أَنْ أُوجِيَ لَكُمْ بِجَمَالِ الْعَرَضِ التَّمثِيلِيِّ.

وَأَنَا لَمْ أَلْبَسْ زِي السَّائِلِ فِي الطَّرِيقَاتِ وَلَيْسَ يَلِيقُ إِذَنْ بِي أَنْ أَسْأَلَكُمْ شَيْئًا. أَمَّا أُسْلُوبِي  
فِيَمَائِلُ حَتَّى الْهَمِّ أَوْ اسْتِحْضَارِ الْأَرْوَاحِ وَأَبْدَأُ بِالنِّسْوَةِ: أَطْلُبُ مِنْ كُلِّ امْرَأَةٍ تَضْمُرُ حُبًّا  
لِرَجُلٍ ... أَنْ تُبْدِي مَا يُرْضِيهَا مِنْ إعْجَابٍ بِالْعَرَضِ. وَأَطَالِبُ كُلَّ رَجُلٍ ... إِنْ كَانَ يُحِبُّ  
امْرَأَةً مَا (وَأَنَا أَسْتَنْبِطُ مِنْ هَذِي الْبَسَمَاتِ عَلَى اسْتِحْيَاءٍ أَنَّ الْحُبَّ بِقَلْبِ الْكُلِّ) أَنْ يُرْضِيَ  
هَذَا الْعَرَضَ عِلَاقَتَهُ بِحَبِيبَتِهِ! لَوْ كُنْتُ امْرَأَةً فِي الْوَاقِعِ كُنْتُ أَقْبَلُ كُلَّ فَتَى لِحَيْتِهِ تُعْجِبُنِي،  
أَوْ تُرْضِينِي قَسَمَاتِ الْوَجْهِ أَوْ الْأَنْفَاسِ الْعَطِرَةِ! كُلِّي ثِقَةً يَا صَحْبُ بِمَنْ لِحَيْتُهُ تُعْجِبُنِي  
أَوْ مَنْ يَأْسِرُنِي سِحْرُ مُحْيَاةٍ أَوْ عَبَقُ الْأَنْفَاسِ لَدَيْهِ! كُلِّي ثِقَةً أَنْ سَيَقْدُرُ كُلُّ مِنْهُمْ عَرَضِي  
الطَّيِّبَ وَيُودِّعُنِي خَيْرَ وَدَاعٍ حِينَ أُعَادِرُ هَذَا الْمَسْرَحَ مُنَحْنِيًا لِأَحْيِيهِمْ.

يُثير هذا الإيلوج، في هذه الأيام الغريبة التي يمرُّ بها النقد الأدبي، بعض الانتشاءات  
المتوقَّعة بشأن ارتداء ملابس الجنس الآخر، وتخطي حدود جنس الفرد، ولكن أمثال  
هذه الحالات من الطرب والنشوة ليست لها علاقةٌ تُذكر بروزالند التي صورها شيكسبير  
وكلماتها الختامية، وأنا أفضل ما يقوله إدوارد أ. بري، الذي يُصيب المرمى تمامًا:

باعتبار روزالند «مخرجة» و«ممثلة عاملة» في «مسرحيتها» الخاصة، وبصفتها  
الإيلوج أيضًا في مسرحية شيكسبير؛ تُصبح من زاوية معينة شخصًا يُمثل  
الكاتب المسرحي نفسه؛ فهي شخصية يتَّسع وعيها بطرائق دقيقة خفية  
ليتجاوز حدود الدراما.

وهكذا فإن روزالند تصبح الشخصية الثالثة إلى جانب فولسطاق وهاملت، اللذين  
يُمثلان أيضًا شيكسبير نفسه. إن فولسطاق يهتف بالأمر هال قائلاً: «مثل المسرحية!  
عندي كلام كثير أودُّ أن أقوله باسم مَنْ يُسمى فولسطاق». وينصح هاملت الممثل الذي  
يلعب دور الملك قائلاً «اجعل الحركة تتَّفَق مع اللفظ، واللفظ مع الحركة». وتقول  
روزالند بمهارة «إني أناشدكم أيها الرجال، بحق الحب الذي تُكُونُهُ للنساء، أن تجدوا  
في هذا العرض إرضاءً للعلاقة بينكم وبين نساءكم». إن صوت هؤلاء الثلاثة جميعًا، في  
تلك اللحظة تحديدًا، يقترب إلى أقصى حدٍّ من تمكين شيكسبير بأن يُسمِعنا صوتَ وليم  
شيكسبير نفسه.

## الليلة الثانية عشرة

١

على الرغم من تفضيلي الشخصي لمسرحية **كما تحب**، وهو القائم على حُبِّي المشبوب لروزالند، فأجِدُنِي مضطراً إلى الاعتراف بأن **الليلة الثانية عشرة** أعظم كوميديات شيكسبير قطعاً، رغم أنه لا توجد أية شخصية في **الليلة الثانية عشرة**، ولا حتى فيولا، تُثير الإعجاب الكامل مثل روزالند. كُتبت مسرحية **الليلة الثانية عشرة**، أو ما شئت، على الأرجح، في الفترة ما بين ١٦٠١-١٦٠٢م، فكانت الجسر فوق الثغرة ما بين هاملت النهائية و**طرويلوس وكريسيда**. وتوجد عناصرٌ محاكاة ذاتية ساخرة في **الليلة الثانية عشرة** وإن لم تكن على النطاق الواسع للتهكُّم الذاتي الذي نجده في **سيمبلين**، ولكنها تملأ المنطقة الوسطى بين توريات **هاملت** الساخرة اللاذعة، وبشاعة **طرويلوس وكريسيدا**، وأشد ما يُعبر عنها التّصاقاً بالذاكرة هو **ثيرسيتين**.

وأظن ظناً أن شيكسبير نفسه لعب دور أنطونيو في **تاجر البندقية** وفي **الليلة الثانية عشرة**، حيث يُحاكي أنطونيو الثاني ذو الميول الجنسية المثلية أنطونيو الأول محاكاةً ساخرة. ولكن هذه المسرحية تستخدم في بنائها أحجاراً من معظم كوميديات شيكسبير السابقة، لا لأن طاقة التفكُّه المبتكر قد تباطأت عنده؛ بل لأن روح الخبل في عنوانه الفرعيّ «ما شئت» قد غلبت عليه، وإن لم تكن غير دفاعٍ ضدّ مَرارة الكوميديات الثلاث التي تلتها مباشرة، وهي **العبرة بالخاتمة** و**طرويلوس وكريسيدا** ودقة بدقة. وتوجد هوةٌ سحيقة بعد **الليلة الثانية عشرة**، ومن تكاليف عدم السقوط فيها أن كلَّ مَنْ في هذه المسرحية، باستثناء المهرِّج رغم أنفه، واسمه فسته، مجنونٌ أساساً دون أن يعرف. وعندما يحبس المسكين مالفوليو في غرفة المجانين المظلمة، كان المنطق يقضي بحبس آخرين معه، من أورسينو إلى أوليفيا، وسير توبي بلش، وسير أندرو إجيوتشيك،

وماريا، وسباستيان، وأنطونيو، وبل وفيولا نفسه، فالتسعة جميعاً يُعتبرون على حافة الجنون في سلوكهم على الأقل، وأكبر خطأ في تقديم **الليلة الثانية عشرة** على المسرح، في كلِّ عرض رأيتُه، أن الإيقاع ليس سريعاً بما فيه الكفاية. إذ ينبغي تقديم المسرحية بالإيقاع اللاهث المناسب لهذه المجموعة من المخابيل والمهابيل. ويؤسفني بعض الشيء أن شيكسبير جعل **الليلة الثانية عشرة** عنوانه الرئيسي؛ فإن ما شئت أفضل، فهي تعني أشياء كثيرة من بينها «استعدَّ للطعن!»

ولكن ذلك لا يعني أن **الليلة الثانية عشرة** هزلية عالية النبرة؛ فهي مثل سائر مسرحيات شيكسبير القوية لا تنتمي إلى نوع معين؛ إذ إنها لا تتميز بالنطاق الكوني الهائل مثل **هاملت**، ولكنها في حدود طبيعتها ذات الخصوصية الشديدة تُعتبر «قصيدة غير محدودة» أخرى، بمعنى أن المرء لا يستطيع الوصول إلى نهايتها؛ لأن سطورها، حتى التي تبدو عارضةً إلى حدٍّ بعيد، ذواتُ أصداء تتكرَّر بلا نهاية. وكان الدكتور جونسون يضيق ذرعاً بالمسرحية قائلاً إنها «لا تُقدم صورةً منصفةً للحياة» لكنها إذا طَبَّقنا عليها الاختبار الجونسوني الجليل وجدنا أنها بالقطع «تُقدم تمثيلاً منصفاً للطبيعة العامة». وأنا أحبُّ جونسون حباً جماً، خصوصاً ما يقوله عن شيكسبير، وأظن أن اتزانَه الشخصي كان في خطر؛ أي ما يُشار إليه باعتباره الخوف من الجنون، وأن ذلك هو الذي جعله يُحاول العثور على تخطيطٍ منطقي في نصوص خالية منه:

يبدو أن فيولا قد وضعت خطة ذات عمق بالغ من دون الدراسة اللازمة؛ أولاً:  
إذا يُلقِيها الموج نتيجة تحطُّم سفينتها على ساحل مجهول، وتسمع أن أمير  
المنطقة عزب، ومن ثم تُقرر أن تحل محلَّ المرأة التي يتودَّد إليها.

لا ينطبق ذلك إطلاقاً على فيولا، على الرغم من أنها تقع في حبِّ المخبول أورسينو، بوضوح، من أول نظرة. ونحن ننزعج من معظم علاقات الحبِّ عند شيكسبير، وقد تكون هذه أشدّها حُمقاً، وعدم جدارةً بفيولا، ذات التكامل والقلب الطيب، وإن كانت غريبة الأطوار إلى حدٍّ ما. ولكن **الليلة الثانية عشرة** ترفض أن تأخذ نفسها مأخذ الجد، ونحن نجورُّ على طبيعتها إذا افترضنا هذه التوقعات الواقعية، إلا أن ابتكار شيكسبير للشخصية الإنسانية يُظهر بقوة محاكاةً مدهشة في المسرحية. وأشدُّ الصور العبتية لشخصها، بما فيها صورة أورسينو، تنفتح على داخلها، وهي ظاهرة مقلقة في الهزلية، أو قل إنها محاكاة ذاتية ساخرة من الهزليات السابقة. والواضح أن مالفوليو لا

يتمتع باللانهاية التي يتمتع بها فولسطاق أو هاملت، ولكنه يُفقد من قبضة شيكسبير وينطلق، ويتسم بجدة طبع رهيبة، على الرغم من قدرته الخبيثة على الإضحاك، ويعتبر صورةً ساخرة بديعة للشاعر بن جونسون المولع بتقديم المواعظ الأخلاقية. ولا يزال شيكسبير هنا أقرب إلى أسلوب هاملت منه إلى أسلوب دقة بدقة؛ فالذاتية والفردية، وجهها التميز للذات ابتكرهما، هما معيار الليلة الثانية عشرة. وأعتقد أن المسرحية أكثر مسرحياته إثارة للضحك، أكثر من هنري الرابع الجزء الأول، حيث نجد فولسطاق، مثل هاملت بعده، يتسم بذكاء يتجاوز الذكاء، ومن ثم يأتي بأفكارٍ أعمق من أن تُعبر عنها الضحكات. و«فسته» هو الشخص الوحيد في الليلة الثانية عشرة الذي يمكن أن يتمتع بعقلٍ ما، ولكن كل شخص في الدراما ينبض بالحياة، وأهمهم سير توبي بلش، أشدهم بعداً عن العقل، وأبعدهم في الهرج والمرج عن فولسطاق.

ووفق تصنيف سي. ل. باربر، تُعتبر الليلة الثانية عشرة «كوميديا احتفالية»، ولكنه يُضيف مُحققاً عدداً كبيراً من الخصائص التي تُلقي الكثير من الشكوك على صفة الاحتفالية. وتعبير «حفل للحمقى» [أو «وليمة للتهرج»] يمكن أن يرسم حدودها بيسر بالغ؛ فالليلة الثانية عشرة يمكن أن تتسع لأية قراءة جديدة، بل حتى لو كان العرض المسرحي غير متألق. فالمسرحية تقوم على اللامركزية، ولا يوجد بها حدث يُعتد به، ربما لأن كل شخص فيها يتصرف بلا إرادة. ولو كان نيتشه يتمتع بقدر أكبر من التفكُّه لكتبها، ما دمننا نرى قوًى تتجاوز الشخصيات إلى حدٍّ ما تحيا، فيما يبدو، حياتها لهم. وأما القلب الخفي لليلة الثانية عشرة فيكمن في المنافسة الجادة اللاهية مع بن جونسون؛ إذ تسخر المسرحية في شتى جوانبها من كوميديا الطباع عنده. كان الطب اليوناني القديم يفترض وجود أربعة «طباع» تُسمى أخلاط البدن الأربعة، وهي الدم والسوداء والبلغم والصفراء، فإذا كان الشخص يتسم بالتوافق والتوازن، لم يظهر أيٌّ من هذه الأربعة، ولكن سيادة أحدها يُشير إلى اضطراباتٍ شديدة في الشخصية. وبحلول زمن شيكسبير وبن جونسون، سادت الفكرة البرجماتية البسيطة التي تحصر الطباع في طبعين، السوداوي والدموي. وكان الطبع السوداوي يؤدي إلى الغضب، والطبع الدموي يُمارس ذاته في الشهوة، التي كثيراً ما كانت منحرفة. ونشر علم النفس «الشعبي» هذه الثنائية بحيث تُقدم شروحاتاً ميسرة لكل ضربٍ من ضروب الدجل أو البلاهة أو التصنع، وهي التي يُهاجمها ويسخر منها جونسون في كوميدياته.

ونُشبه هذه النظرية المشوّهة للطباع، من بعض زواياها، الصورَ السوقية الشائعة لما كان فرويد يُسميه اللاوعي؛ فالطبع السوداوي قريبُ الشبه بما كان فرويد يُسميه غريزة الموت أو ثاناتوس (Thanatos) والطبع الدموي يُشبه ما يسميه فرويد الغريزة الجنسية أو إيروس (Eros).

ويسخر شيكسبير بصفة عامة من هذه العمليات الآلية للروح، وابتكاره العظيم للشخصية الإنسانية يزدري أنواع الاختزال المذكورة. ومن ثم فهو يستغل عيد الغطاس الغربي؛ أي الليلة الثانية عشرة بعد عيد الميلاد المجيد، فيجعله مناسبةً لكونيديا غامضة من الاحتفالات التي تتضمن «مقلباً» فكاهياً يقع فيه مالفوليو ذو الطبع السوداوي، وهو شخصية جونسونية إلى الحد الذي توحى فيه بجونسون السوداوي نفسه. وهكذا فإن وليام ذا الطبع الدموي يقدم إلينا «ما نشاء»؛ أي روح اللهو الصاحب التي خلقتها العادات الشعبية ممّا كان في الأصل احتفالاً ورعاً بظهور المسيح الطفل للمجوس. والمسرحية ذات البهجة الدنيوية، شأنها في ذلك شأن معظم أعمال شيكسبير، تصبح مسرحية «ما شئت» وحسب ولا تشير أية إشارة إلى الليلة الثانية عشرة. ولسنا في موسم عيد الميلاد المجيد، في دوقية إليريا البالغة الغرابة، حيث نرى فيولا التي تحطمت سفينتها، ولكنها بروح سلبية مرحة تنجح في تحقيق السعادة لنا قطعاً، وربما لا تنال منها نصيباً. ولكن المسرحية تفتتح لا بفيولا الساحرة، بل في بلاط الدوق أورسينو، حيث نرى ذلك العاشق الغريب الذي يعشق العشق، الدموي إلى درجة الجنون، الذي يخلب آذاننا بحديث من أروع ما أبدع شيكسبير:

### الدوق:

إن كانت الأنعام قوتاً للغرام فاعزفوا ثم اعزفوا؛  
كي تتخيموا شهيتي فربما تعتل من ثخمة،  
وربما تموت! فلتعيذوا ذلك اللحن علي!  
إنه قد ذاب في آخره رقة!  
وانساب في أدني ... كأنه صوت جميل  
مرت الأنفاس فيه فوق أزهار البنفسج،  
فانسَلَّ يسرُّق الخطي وينشر الشدا! كفى! توقفوا!  
فلم يعد عذباً كما كان!



أَوَاهُ يَا رُوحَ الْغَرَامِ مَا أَشَدَّ قُوَّتَكَ ... وَنَهَمَكَ!  
وما أَشَدَّ قُدْرَتَكَ ... على ابْتِلَاعِ كُلِّ شَيْءٍ  
مِثْلَ لُجَّةِ الْمُحِيطِ! فَكُلُّ مَا يَغُوصُ فِيهِ  
- مَهْمَا عَلَا قَدْرًا فَلَا مَسَ الدُّرَا -  
يَنْحَطُّ فَوْرًا ثُمَّ يَغْدُو سَعْرُهُ زَهِيدًا!  
ما أَكْثَرَ الصُّوَرِ الَّتِي يُوجِي بِهَا ذَاكَ الْغَرَامُ؛  
إِذْ لَا يَمُوجُ غَيْرُهُ بِمِثْلِ هَذِهِ الْأَوَاهِمِ.

(١٥-١/١/١)

ولا بد أن شيكسبير نفسه كان مسرورًا بالاستعارة التي افتتح الدوق أورسينو حديثه بها، فهو يُكررها بعد خمس سنوات، عندما تشعر كليوباترا بالشوق الغامر إلى أنطوني قائلة «أشتاق لبعض الموسيقى/فالموسيقى قوت الأحزان لأهل الحب». إن أورسينو، الذي يُكن حُبًا للغة وللموسيقى ولالحب ولنفسه أكثر مما يحب أوليفيا، أو فيولا، يقول لنفسه (ولنا) إنه الحبُّ به جوعٌ لا يُشبعه أيُّ شخص مهما يكن. ومع ذلك فإن الأسطر الثمانية الأولى من هذه الأنشودة تتعلّق بالموسيقى، ومن ثم بالشعر، أكثر مما تتعلّق بالحب. إنَّ وصف اللحن بأنه «يذوب في آخره رقّة» وصفٌ تتردد أصداؤه في كل الشعر الإنجليزي اللاحق، وخصوصًا في التقاليد من كيتس إلى تنيسون. إن أورسينو العاليِ القدرِ يطلب المزيدَ من الموسيقى لا من الحب، ولكن استعارته المُكثّفة توحى بأنه «لم يعد عذبًا كما كان» وهي التي تتعلّق بالرغبة الجنسية أيضًا. وسوف يتجاوز حتى الكشف عن ذاته في حديثه إلى فيولا، بعد أن تتنكر في لباس غلامٍ يدعى سيزاريو، ويستخدمه الدوق مرسالًا ينقل منه العاطفة المشبوبة إلى أوليفيا. ولما كان الدوق ملكَ المبالغات، فإنه يمسُ هنا ذروة الغرور السخيف عند الذكور:

مَنْ الْمَحَالِ أَنْ تَكُونَ لِامْرَأَةٍ  
جَوَانِحُ قَادِرَةٍ عَلَى تَحْمِلِ الَّذِي يَدِفُ فِي قَلْبِي  
مِنَ الْخَفَقِ الشَّدِيدِ لِلْمَشَاعِرِ الْمَشْبُوبَةِ!  
مَنْ الْمَحَالِ أَنْ يَكُونَ لِامْرَأَةٍ ... قَلْبٌ كَبِيرٌ قَادِرٌ عَلَى احْتِوَاءِ كُلِّ هَذَا!  
فَقَلْبُهَا لَا يَسْتَطِيعُ الْإِحْفَاطَ بِالْمَشَاعِرِ!

وللأسف! فحبُّها قد لا يَزِيدُ عَنْ شَهِيَّةٍ،  
لا تَنْتَمِي لِلْكَبِدِ ... بَلْ تَنْتَمِي لِلْفَمِ!  
وذاك قد يُصَابُ بِالْبَشَمِ ... فَإِنْ أَتَتْهُ التُّحْمَةُ  
أَتَى السَّامُ! أَمَّا غَرَامِي فَهُوَ جَائِعٌ كَالْبَحْرِ،  
وَيَسْتَطِيعُ هَضْمَ مَا يَهْضُمُهُ الْبَحْرُ،  
أَرْجُوكَ لَا تُقَارِنْ حُبَّ أَيِّ امْرَأَةٍ لِي  
بِمَا أَكُنْتُ مِنَ الْهَوَى لِأُولَيْفِيَا!

(١٠٤-٩٤ / ٤ / ٢)

إذا اقتطعنا هذه السطورَ من سياقها، بدتْ أبَدَعُ حتى من الأنشودة الافتتاحية، ولكن ما دام هذا أورسينو وحسب، فإن النصَّ ذو بلاغة رفيعة فكاھية رائعة. وعلى الرغم من أنه شخصيةٌ صغرى، إن قورن بفيولا، وأوليفيا، ومالفوليو (وما أعجبَ اتفاقَ جرسِ أسمائهم!) وبالمضحك البديع فسته، فإن جنون أورسينو الغرامي اللطيف يُحدد نغمة الليلة الثانية عشرة. وعلى الرغم من استغراق أورسينو في ذاته، وإلى حدٍّ عجيب، فإنه يؤثرُ في الجمهور فعلاً؛ وذلك لأن رومانسيته الرفيعة كيشوتية [أي مثل دون كيشوت] إلى حدٍّ بعيد، وأيضاً لأن نبرته العاطفية عالمية إلى الحد الذي يحول دون رفضها:

تعالِ يا فتى ... هَيَّا فَعَنَّا إِذَنْ أُغْنِيَةَ الْبَارِحَةِ،  
واسْمِعْ سيزاريو إنَّها قَدِيمَةٌ وسادَجَةٌ؛  
فَعَاذِلَاتِ الصُّوفِ بل والنَّاسِجَاتُ الْجَالِسَاتُ فِي شَمْسِ النَّهَارِ،  
والخالياتُ البالِ سَاعَةَ الْتَقَافِ الْخَيْطِ حَوْلَ الْبَكْرَةِ؛  
يُشْدِنَهَا جَمِيعًا! وإنَّها تُقَدِّمُ الْحَقِيقَةَ الْمَجْرَدَةَ،  
مَدَارُهَا بَرَاءَةُ الْغَرَامِ فِي آيَامِنَا الْخَوَالِي.

(٤٨-٤٢ / ٤ / ٢)

أضف إلى ذلك التناقض الرائع عند أورسينو، عندما يجد نفسه مضطراً لقول الحق:  
فالواقعُ يا يافعُ أنا، مَهْمَا أَطْرَيْنَا أَنْفُسَنَا،  
لا نَتَمَنَعُ بِثَبَاتِ الْأَشْوَاقِ وَقُوَّتِهَا دَوْمًا؛

فَلَقَدْ تَزَدَادُ وَتَتَذَبَذَبُ ثُمَّ تَضِيعُ وَتَذْوِي  
قَبْلَ ذَبُولِ الْحُبِّ لَدَى الْمَرْأَةِ.

(٣٥-٣٢ / ٤ / ٢)

ويمكن أن تزداد سعادة مالفوليو المسكين في مسرحية أخرى، وأما فيولا وأوليفيا، وخصوصاً فسته، فربما وجدوا سياقاتٍ أنسبَ لهم في مواقع أخرى من أعمال شيكسبير. إن أورسينو هو العفريت الذي يسكن هذا المكان؛ فهو الشخصية الوحيدة التي يستطيع الجنون الدفء في الليلة الثانية عشرة أن يحتويها.

## ٢

واللغز الأكبر في فيولا الساحرة سلبيتها الفضة، وهو ما يُساعد بلا مراء على تفسير وقوعها في حبٍّ أورسينو. وتُفيدنا آن بارتون في إيضاحها أن «التنكر في ملابس غلام يعمل لا على تحرير فيولا، بل باعتباره وسيلةً للتخفي في موقف صعب». ويسود جو الارتجال مسرحية الليلة الثانية عشرة، وتنكر فيولا جزءً من هذا الجو، وإن كنت أشك في أن شيكسبير كان يمكن أن يرتجل هذه المسرحية الجميلة المرغبة، ولكن فنه الدقيق يؤدي إلى خلق هذا التأثير الجمالي للارتجال. وتجمع الشخصية الإنسانية عند فيولا بين التلقي والدفاع؛ فهي تُقدِّم «درع التحية» (عبارة جون أشبري)؛ إذ تتسم ألفاظها بأكثر تنوع في المسرحية، ما دامت تُغير لغتها لتتفق مع شطحات أحاديث الآخرين. وعلى الرغم من طرافتها، بأسلوبها الخفي، مثل مالفوليو ذي الحظ السيئ، والمهرج رغم أنفه «فسته»، فإن شيكسبير يستمتع، فيما يبدو، بإبقائها لغزاً، محتفظاً بالكثير من باب الحيلة. وربما كانت منجذبةً إلى أورسينو ذي «الخيال العالي» باعتبارها نقيضاً له؛ فمُبالغاتة تتكامل مع ميولها للصمت والاقتضاب. وإذا كان في هذه المسرحية صوتٌ شعور حقيقي فإنه ينبغي أن ينتمي إليها، ولكننا نادرًا ما نسمع ذلك الصوت. وعندما يظهر يبدو الإحساس فيه جياشاً غلاباً:

أَبْنِي كُوْحًا مِنْ أَغْصَانِ الصَّفْصَافِ عَلَى بَابِكَ،

وَأُنَادِي رُوحِي فِي الْمَنْزِلِ!

أَكْتُبْ بَعْضَ أَغَانِي الْإِخْلَاصِ فَأُبْكِي الْحُبَّ الْمَحْرُومَ وَأُنْشِدُهَا،

وبأعلى صَوْتٍ حتى في هُدَاةِ سَاعَاتِ اللَّيْلِ،  
وَأَرَدُّ تَسْبِيحِي بِاسْمِكَ حتى تُرْجِعَهُ كُلُّ تِلَالِ الْأَرْضِ،  
وَتُشَارِكَ رَبَّةُ أَصْدَاءِ الْأَجْوَاءِ  
تُرْدِيدَ نِدَائِي «أوليفيا»! ما كُنْتُ أُتِيحُ لَكَ الرَّاحَةَ  
ما بَيْنَ هَوَاءٍ وَتُرَابٍ حتى تُبْدِي الإِشْفَاقَ عَلَيَّ!

(٢٨٠-٢٧٢ / ٥ / ١)

وتؤدِّي هذه الأسطرُ إلى مفارقة: إذ إنها تدفع أوليفيا إلى حبِّ «المدعو» سيزاريو [أي فيولا المتنكرة في زيِّ ذلك اليافع]. ولكن ما تنعاه فيولا ناجمٌ عن مفارقةٍ أخرى، ألا وهي مُعضلتها العَبَثِيَّة؛ إذ إنها تُشجع حبَّ أورسينو لأوليفيا في حين أن رغباتها مضادةٌ تمامًا لتلك العلاقة. وأما ما يَنفُذ من خلال هذه المفارقات فهو أعمقُ العناصر وأقواها دَوِيًّا عند فيولا، وربما أيضًا معاناةٌ شديدة، قديمة أو جديدة، عند شيكسبير نفسه. فلنقل إن فيولا ذاتُ حيوية مكبوتة، تنبض بأعماق روزالند، ولكنها مقيّدة لا تستطيع التعبير عن قوتها، ربما لأنها تمزجُ شخصيتها بشخصية أخيها التَّوعم سباستيان. والرتاء الذي يُستهلُّ بكوخ الصَّفصاف ينبض بهذه القوة الفطرية، ويغني أغاني غرامها المحروم «وبأعلى صوت حتى في هُدَاةِ ساعات الليل». وعندما نصل إلى هذه المرحلة في المسرحية نكون قد اعتدنا سحرَ فيولا، ولكن شخصيتها الإنسانية، المكبوتة على السطح، تُبدي الآن مَتانتها ومرونتها، وحيويتها الرائعة المثابرة. وتُجيبها أوليفيا قائلة «أي كنتَ تفعل الكثير» وتتكلم هنا بلسان الجمهور. وفي هذه المسرحية التي تُشبه «غرفة الأصدقاء» الماكرة، تتنبأ فيولا بأختها المتخيَّلة في حديثها الخاص نفسه مع أورسينو في وقتٍ لاحق:

فَأَبِي أَنْجَبَ بِنْتًا عَشِقْتَ رَجُلًا عَشَقًا لَا حَدَّ لَهُ،  
قُلْ مِثْلَ غَرَامِي بِكَ لَوْ كُنْتُ أَنَا بِنْتًا مِثْلًا.

الدوق: ماذا حَدَثَ لها؟

فيولا:

مجهولٌ يا مولاي! إذ أَخَفَّتْ عَاطِفَةَ الْحُبِّ تَمَامًا،  
حَتَّى أَخَذَ الْكِتْمَانُ كِمِثْلِ الدُّودَةِ يَلْتَهُمُ الْحَدَّ الْوَرْدِي،

وازدادَ الهمُّ لديها فَذَوَتْ! وعَراها الحُزنُ بِلَوْنٍ أَخْضَرَ أو أَصْفَرَ،  
وعَدَتْ تجلسُ ذَاهِلَةً العَيْنِ كَتَمثالِ الصَّبْرِ المشهورِ  
البَاسِمِ للأَحْزَانِ. أَفَمَا كَانَتْ تَلِكَ العَاطِفَةُ غَرَامًا حَقًّا؟

(١١٦-١٠٨/٤/٢)

«مجهول» ترجمة لمعنى blank في الأصل، وهي استعارةٌ شيكسبيرية «سَكَنْتَ»  
الشعر الإنجليزي من ميلتون حتى كولريديج ووردزورث، وحتى إميلي ديكنسون ووالاس  
ستيفنز. وتعني هنا، في المقام الأول، صفحةً غير مكتوبة، تاريخٌ لم يُسَجَّلْ، وخارج هذا  
السياق تعني كلمةً blank عند شيكسبير العلامة البيضاء في مركز المرمى. ولما كانت  
هذه الأخت التي ذَوَتْ بديلةً مبكرةً لفيولا، فربما يكون من ظلال المعنى وجودُ مرمى لم  
يُصبه السهم، أو سهم طاش فلم يُصب المرمى. وفي هذا الحديث بذورٌ لبعض الأشعار  
الغنائية القصيرة لوليم بليك، مثل «الوردة العليقة»، «حذار أن تبوح يوماً ما بحبك»،  
ورؤى ظلماء للكبت وعواقبه الغرامية. والحديثان النائحان اللذان توجَّههما فيولا إلى  
أورسينو، لهما قوةُ الإحالة الجانبية apotropaic؛ أي إن المقصود بهما تحاشي قدرٍ  
تطلبه بسلبيتها، ولا تستطيع فيما يبدو أن تستجمع قواها لتفاديه. وهذا المصير يُقَرَّبُ في  
الليلة الثانية عشرة أغرب مشهد، وهو غير مناسب على الإطلاق للكوميديا، حين يُقسم  
أورسينو المحبَّط أن يسوق فيولا — سيزاريو خارج المسرح ليقتله، من دون مقاومة على  
الإطلاق من جانب «الضحية» المعتزم:

الدوق: ما زِلْتُ على قَسْوَتِكَ البَالِغَةِ إِذَنْ؟

أوليفيا: بل ثابتةٌ دوماً يا مَوْلَاي!

الدوق:

ثَابِتَةٌ؟ أَعَلَى فَرَطِ صُدُودِكَ يَا امْرَأَةً وَخَشِيَّةً؟

بَذَلْتُ رُوجِي كُلَّ قَرَابِينِ الإِخْلَاصِ إِلَى آخِرِ نَفْسٍ فِيهَا،

فِي مَذْبَحِ مَعْبِدِكَ الْجَاحِدِ وَالْمُنْكَرِ لِلْأَمَلِ —

أَصْدَقَ مَا قَدَّمَهُ عَبْدٌ لِلْمَعْبُودِ عَلَى مَرِّ الزَّمَنِ! ماذا أَفْعَلُ؟

أوليفيا: ما يُرْضِي مَوْلَايَ وما يَجْدُرُ بِهِ.

## الدوق:

ولماذا لا أَقْتُلْ مَنْ أَهْوَى، لَوْ طَاوَعَنِي قَلْبِي؟  
 فكَأَنِّي لِصُّ الْمَقْبَرَةِ الْمِصْرِيِّ ... حِينَ رَأَى سَاعَةَ أَجَلِهِ  
 أحياناً ما تَبْدُو غَيْرَتُنَا الْوَحْشِيَّةُ ذَاتَ سُمُوٍّ وَشَرَفٍ!  
 لكنْ أَصْغِي الْآنَ إِلَى قَوْلِي: إِنَّكَ تُلْقِيَنَ بِإِخْلَاصِي فِي قَاعِ صُدُودِكَ،  
 وأنا أَعْرِفُ، وإلى حَدٍّ ما، مَنْ يُبْعِدُنِي عَنْ مَقْعَدِي الْحَقِّ بِقَلْبِكَ؛  
 ولذلك ما زِلْتُ أَمَامِي طَاغِيَةً مُتَحَجِّرةَ الْقَلْبِ،  
 لكنَّ حَبِيبَ الْقَلْبِ لَدَيْكَ — وأنا أَثِقُ بِحُبِّكَ لَهُ —  
 وكذلك وَاللَّهِ أَكُنُّ لَهُ أَعْظَمَ حُبٍّ —  
 لَنْ يَسْلَمَ مِنِّي! فَلَسَوْفَ أَزِيحُ الْمَحْبُوبَ عَنِ الْعَيْنِ الْقَاسِيَةِ بِوَجْهِكَ!  
 إِذْ يَجْلِسُ فِيهَا مَلَكًا فَوْقَ الْعَرْشِ لَدَيْكَ،  
 وَبِرْغَمِ إِرَادَةِ سَيِّدِهِ! هَيَّا يَا وَلَدُ مَعِي!  
 إني قد صَدَقَ الْعَزْمُ لَدَيَّ عَلَى الشَّرِّ،  
 وَلَسَوْفَ أَضْحِي بِالْحَمَلِ وَإِنْ أَضْمَرْتُ غَرَامَهُ؛  
 كَي أَقْهَرَ قَلْبَ غَرَابٍ فِي صَدْرِ يَمَامَةٍ.

## فيولا:

وَإِنِّي لَمُسْتَعِدٌّ أَنْ أَمُوتَ أَلْفَ مِيتَةٍ كَي أُرْضِيكَ،  
 بَلْ هَانِنًا وَقَانِعًا مَا دَامَ مَوْتِي سَوْفَ يُسْعِدُكَ.

(١٣١-١٠٩ / ١ / ٥)

لو كان أورسينو يعني ما يقوله هنا، وإن لم يكن الجمهور قد أعلى قدره من قبل،  
 لأصبح مُجرماً مجنوناً، ولأصبحت فيولا، لو كانت جادة، بلهاء ماسوكية. لماذا يدفعنا  
 شيكسبير إلى الوقوع في هذه الحيرة؟ هل يعبر الخبل الحاجز ويصبح مَرَضاً نفسياً لو  
 لم يظهر سباستيان فجأة ويسرع بوقوع مشهد التعرف على الحقيقة. وأنا لا أجد لديَّ  
 تعليقاً مفيداً على هذه اللحظة السيئة؛ فغضب أورسينو الفتاك مقلق بما فيه الكفاية،  
 وقبول فيولا المغشى عليها للموت بسبب الحب يلقي الضوء على دورها كله ويأتي بنتائج

تَعْسَة، وهكذا فإن الليلة الثانية عشرة، على ما تضحُّ به من الضحك الطَّلِق، تقترب في كُلِّ حالة تقريباً من حافة العنف. ولا تتمتع إليريا بالجو الصحي المثالي لمن أَلَقَتْ بهم العاصفة على الساحل، وهي تقع في خريطة الكون الشيكسبيرية بين إلسينور التي تكتنفها الأبخرة العَفْنة في هاملت، وبين الحروب الطاحنة وضروب العشاق الخونة في طرويلوس وكريسيدا.

٣

تستطيع أوليفيا، إذا قامت ممثلةً بدورها على المسرح كما ينبغي، أن تُبهرنا بسلطانها، وبغرامها الذي لا منطق له، ولكنك لن تجدَ جمهوراً يُكِنُّ لها من الحب ما يَكُنُّه لفيولا، على الرغم من القلق الذي تُثيره فينا فيولا فيما بعد. والجمع بين البطلتين غريب، ولا بد أن شيكسبير قد استمتع بالجهد التخيلي الذي يمنحنا إياه حين نُحاول أن نفهم سبب وقوع أوليفيا في حُب سيزاريو المفترض، ولا يكاد يوجد توافق بين حب فيولا لأورسينو الفظيع وبين حُب أوليفيا للمرسل اللِّمَّاح المتحفِّظ الذي يخدم أورسينو. والعاطفة المشبوبة عند أوليفيا تعتبر كشفًا هزلياً عن الطابع التعسفي للهوية الجنسية أكثر مما تعتبر كشفًا عن أن العاطفة الأنثوية الناضجة مثليةٌ جنسية أساساً. أخبرني بعض المعارف عن إخراج مسرحي جمَّع في الحب بين سباستيان وأورسينو، وجمَّع في الحب بين أوليفيا وفيولا. ولا أريد أن أرى ذلك وشيكسبير لم يكتب ذلك. ولكن الواقع هنا، وفي غير هذا الموقف، من قبله ومن بعده، أن شيكسبير يضع شروطاً معقدة لكل ما نتيقن منه بيسرٍ بخصوص الهوية الجنسية. ففي رقصة الزواج الختامية، لا ينفرد مالفوليو بكونه الطامح الذي خاب أمله، ولا يتكلم أنطونيو مرةً أخرى في المسرحية بعد أن يهتَفَ «من منهما سباستيان؟» فهذا الأنطونيو الثاني، مثل أنطونيو في تاجر البندقية، يذهب حُبُّه أدراج الرياح.

عندما تُقابل أوليفيا أول مرة نجد أنها تنعى وفاة أخ لها، ولا شك أن ذلك صادق، ولكنه يُعتبر أيضاً دفاعاً عن اضطراب أورسينو. ويختفي حُزنُها عندما تقابل سيزاريو وتُحبه من أول نظرة. وما دامت أوليفيا مخبولةً مثل أورسينو، فربما كان أيُّ شاب وسيم لا يفرض أية عاطفة قادراً على أن يخلب لُجَّها مثل سيزاريو. ونحن نجد أن إدراك شيكسبير الحاد بأن الحب الجنسي بشتى أشكاله تعسفيٌّ في أصوله، ولكنه متعددُ العوامل في غائيته، يشغل قلب الليلة الثانية عشرة. كان فرويد يرى أن جميع خيارات

الصاحب (أي الوقوع في الحب) إمّا نرجسية وإما ارتكانية (propping-agaist) [أي إن المحبّ يرتكن نفسياً على من يحبه]. وفهم شيكسبير شبيّه بنظرية الصندوق الأسود، باستثناء واحد، وهو أنه بعد حالات الوقوع في الحب، على عكس حالات وقوع الطائرة، من المحال استعادة الصندوق الأسود. والسؤال الإنكاري الذي تسأله أوليفيا بعد أن يخرج سيزاريو أول مرة هو «هل يُعقل أن تسريّ عدوى المرض إلى الإنسان بتلك السرعة؟» وتُجيب عليه قائلة: «أظهر يا قدرُ إذن جبروتك؛ إذ إنّنا لا نملك أنفسنا»، و«نملك» هنا تعني «نتحكّم في أنفسنا». وأما مقابلتها الثانية لسيزاريو المفترّض فتتقدم لنا أوسع معنًى لدينا للطبيعة، وهو الذي يزيد من اهتمامنا وانجذابنا؛ لأنّ الاستغراق في الذات يصلُ إلى ذروة الرفة.

فالتمتّع بسُلطة أوليفيا ثم اشتباكها في هذا الحوار الذي يَشِي بالضعف واستسلام «ذاتها» يؤدّي إلى إثارة تعاطف الجمهور بل وحُبّه المؤقت لها:

أوليفيا: اضرب! أَرْجُو أَنْ تُخْبِرَنِي مَا ظَنُّكَ بِي.  
 فيولا: ظنّي أَنَّكَ تَعْتَقِدِينَ بَأَنَّكَ مَا لَسْتَ عَلَيْهِ.  
 أوليفيا: إِنْ كَانَ الْأَمْرُ كَذَلِكَ فَأَنَا أَعْتَقِدُ بَأَنَّكَ مَا لَسْتَ عَلَيْهِ.  
 فيولا: فِي هَذَا أَنْتِ عَلَى حَقٍّ فَأَنَا حَقًّا مَا لَسْتُ عَلَيْهِ.  
 أوليفيا: يَا لَيْتَ أَنَّكَ الَّذِي أَرْجُوهُ أَنْ يَكُونَ!  
 فيولا:

وهل يكونُ ذاكَ خيراً مِنْ كَيْانِي الْآنَ يَا مَوْلَاتِي؟  
 يَا لَيْتَهُ يَكُونُ؛ فَإِنَّنِي أُحِسُّ أَنَّي أُضْحُوكُ لَدَيْكَ الْآنَ!

أوليفيا (جانباً):

أَه كَمْ يَزِدَادُ جَمَالًا فِي إِعْرَاضِهِ!  
 حَتَّى فِي ذَاكَ الصَّدِّ وَرَمَّ الشَّفَتَيْنِ!  
 مَا أَسْرَعَ مَا انْكَشَفَ الْحَبُّ وَإِنْ كَانَ خَفِيًّا فَاَنْفَضَها!  
 أَسْرَعَ مِنْ إِفْصَاحِ الْقَاتِلِ عَنْ ذَنْبٍ نَصَحَا!  
 يَا سِيزَارِيو! قَسَمًا بِرَبِّيعِ الْوَرْدِ وَبِالْعِفَّةِ وَالشَّرَفِ وَبِالْحَقِّ الصَّادِقِ،  
 بَلْ قَسَمًا بِالدُّنْيَا إِنِّي أَهْوَاكَ هَوًى فَائِقًا!



لا يُقَدِّرُ أَنْ يُخْفِيَ، رَغَمَ صُدُودِكَ، حُبِّي الْمَشْبُوبَ الْآنَ؛  
عَقْلٌ أَوْ أَيُّ ذِكَاةٍ وَقَاةٍ فِي طَوْقِ الْإِنْسَانِ،  
لا تُقِمِ الْحُبَّةَ فِي هَذِي الْحَالِ عَلَى أَنْي  
مَا دُمْتُ أَنَا أَطْلُبُكَ عَلَيْكَ بَأَن تَنْكِرَنِي؛  
فَالْحُبَّةُ تَنْقُضُهَا حُجَّتِي الصَّائِبَةُ الْمَرْمَى،  
الْحَبُّ الْمَنْشُودُ جَمِيلٌ لَكِنَّ الْمَنْوَحَ لَنَا أَسْمَى.

فيولا:

إِنِّي لَأَقْسِمُ بِالْبَرَاءَةِ وَالشَّبَابِ بَأَن قَلْبِي وَاحِدٌ،  
وَبَأَن صَدْرِي وَاحِدٌ وَبَأَن مَا أَحْكِيهِ حَقٌّ أَوْحَدٌ،  
وَبَأَن ذَلِكَ لَيْسَ تَمْلِكُهُ امْرَأَةٌ ... مَهْمَا تَكُنْ،  
وَلَنْ يَكُونَ إِلَّا لِي أَنَا ... عَلَى مَرِّ الزَّمَنِ!  
هَذَا إِذْنٌ وَقْتُ الْوَدَاعِ حَانَ الْآنَ يَا مَوْلَاتِي الْأَمِينَةَ،  
وَلَنْ أَعُودَ كِي أُشِيرَ لِلدُّمُوعِ فِي عُيُونِ مَوْلَاتِي الْحَزِينَةِ.

أوليفيا:

لَكِنْ عُدْ فَلَقَدْ تَنَجَّحَ فِي إِحْلَالِ الْحُبِّ  
بِمَحَلِّ نُفُورِكَ يَوْمًا مَا دَاخَلَ ذَاكَ الْقَلْبُ.

(١٦٦-١٣٩ / ١ / ٣)

إنها قطعة نمطية تتطلب ممثلتين بارعتين في أداء الكوميديا الرومانسية، وخصوصاً التطارح في الأسطر الأربعة (١٤٤-١٤٤) التي تتكون من كلمات ذوات مقطع واحد، وتسمح بعدة معان. [الترجمة تنقل ذلك في بحرین: الحَبَب في السطر ١٤١ من عشر كلمات وتوسع تفعيلات، وكذلك تقريباً السطر التالي، ثم يتغير البحر إلى الرجز في ثلاث تفعيلات يتلوها خمس تفعيلات؛ للمحافظة على إيقاع الأصل] ومن المحتمل أن يُقدَّر الجمهور الدَّورين تقديرًا عاليًا هنا؛ فهو يُقدر فيولا لبراعتها في موقفٍ عبثي ممتع، ويُقدر جسارة أوليفيا. وشيكسبير نفسه ذو جرأة شديدة، هنا وفي غير هذا المكان في الليلة الثانية عشرة. والمحاكاة الساخرة الذاتية المومئة إلى المستقبل في قول فيولا «أنا

حقًا ما لست عليه» ذاتُ نشازٍ خاص، ويستولي على العبارة منها ياجو، أبعد الشخصيات شبهًا بشخصية فيولا. وفيولا وياجو يُحاكيان، ساخرين، قولَ القديس بولس: «بنعمة من الله، أنا ما أنا عليه». وفي الحبكة الجنونية التي وضعها شيكسبير، نجد أن أوليفيا تسير في الطريق الصحيح، ما دام شقيق فيولا التوأم سوف يستسلم للكونتييسة مُعلنًا قبولها بصورة تُفاجئنا حتى في هذه المسرحية — والتطارحُ بالألفاظ وحيدة المقطع يدور حول قضية المرتبة والإخفاء؛ إذ إن فيولا تُذكر أوليفيا بمكانتها الرفيعة، وتلمح أوليفيا إلماحًا إلى أن فيولا تُخفي كرمَ محبتها. فإن عبارة «أنا حقًا ما لستُ عليه» تُقدم هذا المعنى وتشير أيضًا إلى هوية فيولا الجنسية، وهو يجعل عبارة أوليفيا التالية تتضمّن توريةً ساخرة بالغة القوة؛ إذ تقول: «يا ليت أنك الذي أرجوه أن يكون!» وهذا هو الذي يجعل ردَّ فيولا بالغَ الغموض؛ فهو نفاذٌ صبرٍ وجزعٌ نتيجة الإرهاق الذي أصابها من الكذب طول المسرحية. ويقع تلخيصُ هذا الحوار الرائع في الذروة التي نراها في مقولة أوليفيا لنفسها: «فالحبُّ وَلَوْ في جُنْحِ اللَّيْلِ ضِيَاءٌ ضَحَى وَضَحًا»، وتعني به أن الحب لا يمكن إخفاؤه، ولكن هذا السطر يجعلنا نتساءل: وما شأن «نهار الحب» إذن؟

#### ٤

والصاحبون الماجون أصحاب «المقابل» — ماريا، وسير توبي بلش، وسير أندرو إجيوتشيك — أقلُّ الممثلين جاذبيّةً في **الليلة الثانية عشرة**؛ إذ إنَّ خداعهم مالفوليو ينتمي لمجال الصادية [لذة التعذيب]. وماريا هي الوحيدة التي تمتلك عقلًا بين هؤلاء الثلاثة، وهي متسلقة اجتماعية ذاتُ حيوية وطموح، وتعمل وصيفةً لدى أوليفيا. وماريا ذاتُ بأس، عاليةُ الذبرة، واسعةُ الجِلِّ إلى حدٍّ مذهل، وذاتُ نشاط لا ينضب مَعِينُهُ. وسير توبي بلش ينطبق عليه اسمُه [لفظ بلش (belch) يعني التجشؤ] ولن يُقدم إلا أبله [وما أكثرهم!] على مقارنة هذا الوغد من الدرجة الخامسة بعبقريّ شيكسبير الأعظم السير جون فولسطاق. وأما السير أندرو الأشدُّ إثارةً للريبة فهو مسروقٌ جسديًا من مسرحية **زوجتان مرحتان من وندسور** حيث يُسمى سلندر-وبلش وإجيوتشيك صورتان كاريكاتيريتان، أما ماريا، الفكاهية بطبيعتها، فتتمتع بحياة باطنة خطيرة، وهي الشخصية الخبيثة الحقّة الوحيدة في **الليلة الثانية عشرة**. وهي تتأملُ بهدوءٍ ما سوف تؤدي إليه مكائدها؛ إذ تعمل على أن تدفع مالفوليو إلى الجنون قائلّة «سوف يصبح المنزل أشدَّ هدوءًا».

يعتبر مالفوليو، وفسته، أعظم ما أبدع شيكسبير في الليلة الثانية عشرة؛ إذ أصبحت المسرحية مسرحية مالفوليو، وهو ما يشبه إلى حدٍّ ما اغتصابَ شايوك تدريجياً لتاجر البندقية، وكان تشارلز لام يرى بحصافته أن مالفوليو شخصية تراجية، كأنه ديون كيخوته الذي أُصيب بجنون الحب (erotomania). ويوحى ذلك بحقيقة كبرى عن مالفوليو؛ فهو يُعاني كونه في المسرحية التي لا تُلائمه. لو كان مالفوليو في مسرحية فولبوني أو الخيميائي لبن جونسون، لكان في دياره، لولا أنه كان سيُصبح صورةً لفكرة من أفكار جونسون؛ أي كاريكاتير لا شخصية. ومالفوليو عند شيكسبير ضحيةً لميوله النفسية أكثر من كونه ضحيةً خدعةً ماريا. وحُلمه بالعظمة الاجتماعية الغرامية — «أن يُصبح الكونت مالفوليو» — أحد الابتكارات الكبرى عند شيكسبير، وهي فكرةٌ مزعجة على الدوام باعتبارها دراسةً في الخداع الذاتي وفي مرض الروح. ومالفوليو، باعتباره هجاءً ساخرًا من بن جونسون نفسه، لا يستمدُّ من الكاتب المسرحي العظيم للكوميديا والشاعر الساخر إلا روح المشاكسة الخلقية. وانحطاط الإرادة عند مالفوليو عوارٌ في الخيلة، أو «ما تشاء». والنقد الماركسي يُفسر مالفوليو باعتباره دراسةً في الأيديولوجية الطبقيّة، ولكن هذا اختزالٌ للشخص وللمسرحية. أما أهم ما يعنينا في مالفوليو فليس أنه مدير منزل أوليفيا، ولكن أنه يستغرق في الأحلام حتى يُشوه إحساسه بالواقع، ومن ثم يقع ضحيةً للنظرات الحصيفة من جانب ماريا في طبيعته.

والمتشدد الأخلاقي مالفوليو، أو قل إنه البيوريتاني الزائف، ليس سوى صورة حاجبة تُخفي رغبته في إلقاء العظمة عليه. واللعة التي يُعاني مالفوليو منها أساساً مصدرها السيادة الخطرة لمخيلته، لا الأبنية الطبقيّة الجامدة لعالم شيكسبير؛ فهو وماريا يتبادلان الكراهية ولكنهما يمكن أن يُصبحا ثنائياً متوافقاً من الطاقات السلبية. وبدلاً من هذا لن تفوز ماريا إلا بالسير توبي، المدمن الرهيب للخمر، ولن يحظى مالفوليو إلا بالغربة والمرارة. ولن نُبالغ مهما نُقل في تقدير أصالة مالفوليو بصفته شخصيةً كوميدية؛ فمن ذا الذي يُشبهه عند شيكسبير أو عند غيره؟ إننا نجد عند شيكسبير شخصيات جروتسك [غريبة مضحكة] أخرى، ولكنها لا تبدأ باعتبارها محترمة «معيارية» ثم تتعرض لتحوّلات جذرية.

ونجد نبوءةً بسقوط مالفوليو عندما نراه أول مرة، في حوارٍ جهم الطلعة مع غريمه، المهرج الحكيم فسته:

أوليفيا: ما رأيك في هذا المهرج يا مالفوليو؟ ألم يتحسن مستواه؟

## مالفوليو:

نعم. وسوف يزداد تهريجاً حتى ينتفض جسمه في سكرات الموت.  
فالضعف الذي يجعل الحكماء يذوون، يزد المهرجين تهريجاً.

المهرج: فليصّبك الله يا سيدي بضعف عاجل حتى تزداد تهريجاً وحمقاً!

(٧٧-٧١ / ٥ / ١)

والضعف قائم بالفعل كما تحدثس ماريا:

ماريا: ما أبعدَه عن الاستمساك بالأخلاق أو البيوريتانية أو بأي شيء على الدوام،  
فليس سوى انتهازٍ مُداهِن، وجمارٍ يتصنّع الحكمة، ويُردّد ما يحفظه من كلام الكُبراء،  
بل ويُكرّر مقتطفاتٍ طويلةً منه! وهو مغرورٌ يزهو بذاته زهوًا لا يُداني؛ إذ إنّه (في  
ظنّه) مُفعّمٌ بالمناقب، إلى الحدّ الذي يؤمن معه أن كل من ينظر إليه لا بد أن يُحبه.  
وهذه النقيصة فيه هي التي تدفعني إلى الثأر منه وخيرٌ ما يُعينني على الثأر!

(٥٣-١٤٦ / ٣ / ٢)

هذه الصورة الدقيقة للانتهازى المتصنّع من أقسى ما رسمه شيكسبير، ولكن ما  
يحدث لمالفوليو لا يتناسب إطلاقاً مع خلاله، مهما تكن، إلى الحد الذي تُعتبر فيه  
محنةٌ إذلاله أحد الأغاز الشيكسبيرية الرئيسية. وحتى لو كانت حربُ الشاعر مع بن  
جونسون هي المناسبة التي خُلِق من أجلها مالفوليو، فإن الصلب الاجتماعي للمدبّر  
الفاضل للمنزل يتجاوز جميع الحدود الممكنة للتلاعب بالأحقاد الأدبية. وتوجد في الليلة  
الثانية عشرة عدة أدوار أخرى تُعتبر من الزاوية التقنية أكبر من مالفوليو، فهو لا  
يتكلم إلا نحو عُشر عدد سطور المسرحية. وهو يُشبه شايлок في أنه يستولي على الدراما  
بالكثافة الشديدة لموقفه الكوميدي وبالظلمة الحالكة لقدره. ولكن مالفوليو لا يمكن  
أن يوصف بأنه شريكٌ كوميدي، وهو ما كان شيكسبير يقصده، بوضوح، في تصويره  
لشايлок. وليست الليلة الثانية عشرة في المقام الأول هجوماً ساخراً على بن جونسون،  
بل إن الواضح فيما يبدو، أن مالفوليو، مثل شايлок أيضاً، فر ببراعة رائعة من قبضة  
شيكسبير. فالمسرحية لا تحتاج مالفوليو، ولكنه لا خيار له؛ إذ إن شيكسبير قد وضعه  
في سياق لا بد أن يعاني فيه.

وما دام اسم مالفوليو نفسه يشير إلى أنه لا يتمنى الخير لأحدٍ إلا لنفسه، فإن تعاطفنا معه لا بد أن يكون محدودًا، خصوصًا بسبب السرور الضاحك الذي تُثيره فينا معاناته. فإن رؤية التدمير الذاتي لشخصٍ لا يستطيع الضحك، ويكره أن يضحك الآخرون، تُصبح فرصة فرح فيأض للجمهور الذي لا يسمح له بالوقت اللازم لتأمل صاديته الخاصة المثارة. ويؤدي هاري ليفين اختلافه مع تشارلز لام؛ إذ يرى أنه من الضعف أن يأسف المرء لمالفوليو:

إنه منافقٌ متزلفٌ متحذلقٌ متسلقٌ اجتماعيًا، ويستحقُّ أن يُعاد إلى مكانه الحقيقي به أو، بتعبيرِ جونسون، أن يتوافقَ مع طبعه؛ إذ يبدو لي أن مالفوليو يتَّسم بطبع جونسوني لا شيكسبيرِي.

هذا حكمٌ لا يمكن أن يُنقض، ومع ذلك فإن مالفوليو موجودٌ في كوميديا شيكسبير الرائعة.

وتقول حُجة ليفين إن تعذيب مالفوليو ليس صاديًا بل تطهيري، فالتعذيب يُعيد تفعيل النبذ الطقسي لكبش الفداء. ونحن نُوافق على ذلك ونعترض عليه؛ فربما كانت روحُ الكوميديا تتطلبُ توضيحاتٍ معيَّنة، ولكن هل يلزم إطالة أمدِ هذه التوضيحات؟ وترجع أهمية مالفوليو، من زاويةٍ معينة، إلى أنه مضحكٌ إلى أقصى حد، وذلك في تضادٍّ مخيفٍ للغياب الكامل لما نُسَميه نحن، من غير أتباع جونسون، «الطبع». ولكن دوره يتضمَّن تطرفًا، وهو ما يُمثل صعوبة كبرى للممثلين، الذين نادرًا ما ينجحون في تناول جوانبه المُلغزة، وهي التي تبلغ أقصى تعقيدٍ لها بعد قراءة الرسالة المزورة التي وضعتها ماريا في طريقه. فها هو ذا يبلغ لحظة انتشائه بعد قراءة ما يُفترض أنه تلميحٌ بالغرام الذي تُكنُّه أوليفيا له، فإذا هو ينطلق ليُقدم أنغامًا منثورة من أبداع ما يتجاوز به شيكسبير حدود «اللياقة»:

لا يرى المرء في ضوء الشمس وفي الخلاء الفسيح بوضوح أكبر! هذا كلامٌ صريح! سوف أتكبر، وأقرأ كتابات أهل السياسة، وأصعُرُ خدِّي للسير توبي، وأتخلص من معارفي البسطاء؛ حتى أُصبحَ تمامًا الرجل الموصوفَ في الخطاب. لا أخادعُ الآن نفسي حتى يُلقيني حِصَانُ الخيالِ عن ظَهْرِهِ! لا! فكلُّ الدلائل تقطعُ بذلك؛ أي بأن مولاتي تُحبُّني. لقد سَبَقَ أن امتدَحْتَ جوربي الأصفر

منذ عهد قريب، وامتدحت رباط الساق الصليبي، وبذلك كُشِفَتْ عن حبها لي، وتكادُ تأمرني بأنْ أرتدي الملابس التي تحبها. أشكرُ حُسْنَ طالعي على هذه السَّعادة. سأكونُ مُتَرْفِعًا عَزُوفًا مَزْهُوًّا، بجوربي الأصفر، ورباط الساق الصليبي، والأفضلُ أنْ أبادِرَ بارتداءِ هذا وذاك. أشكرُ الربَّ جوف وطوالعي! — لِلْخِطَابِ تذييل. ماذا يقول؟ (يقرأ) لا خيرةَ لك في أنْ تُعرفَ من أنا. فإذا قَبِلْتُ غرامي فَعَبَّرْ عن حُبِّك. وتذكَّرْ من امتدحتْ جَوْرَبَكَ الْأَصْفَرَ وَتَمَنَّتْ أَنْ تَرَكَ وَأَنْتَ تَلْبَسُ رِبَاطَ السَّاقِ الصَّليبي على الدَّوامِ. أَقولُ لك: تذكَّرْ! دَعْنِي أؤكد لك أنك بلغتَ العُلاَ إنْ كنتَ تريدُ بلوغَ العُلا! وإلَّا فلتظَلْ حاجبًا في عَيْنِي، ورَفِيقًا لِلْخَدَمِ، وغيرَ جديرٍ بأنْ تَلْمَسَ أَصَابِعَ رَبِيةِ الحَطِّ. الوداع. مِنْ تلك التي تودُّ أن تتبادلَ مكانتها معك.

(١٧٩-١٦٠ / ٥ / ٢)

هل نرتجف قليلاً حتى ونحن نضحك؟ إن التخييلات الغرامية أكثرُ عنصر نشترك فيه جميعاً وأشدُّ ما نستحي منه؛ وذلك لأنها لا بد أن تدورَ حول التطرُّف في تقدير قيمة الذات باعتبارها «العاشق». وأغرب طاقة يُمارسها شيكسبير هو الضغط المستمر على «العصب» الذي يُمثِّل عنصر «الغرام» المشترك بين البشر. هل نستطيع أن نسمع هذا الكلام أو نقرأه من دون أن نُصبح إلى حدٍّ ما مالفوليو نفسه؟ بالقطع لسنا هُزَاءً إلى هذا الحد، وهو ما نوَّكده، ولكننا نواجه خطرَ ذلك (أو ما هو أسوأ) إذا صدَّقنا تخيُّلاتنا الغرامية، على نحو ما يحدث لمالفوليو نتيجة خدعة معينة. وتأتي كارثته الكبرى في الفصل الثالث، المشهد الرابع حين يصل إلى حيث توجد أوليفيا:

**أوليفيا:** كيف حالك يا مالفوليو؟

**مالفوليو:** مَرَحَى مولاتي الحلوَّة مَرَحَى!

**أوليفيا:** هل تبسم؟ إنني أرسلتُ أَسْتدعيك في أمرٍ جاد.

**مالفوليو:** جادٌ يا مولاتي؟ يمكنني أن أتجهَّم قطعاً؛ فرباط الساق الصليبي يعوق

الدورة الدموية بعض الشيء. ولكن ذلك غيرُ مهم، ما دام ذلك يحلو في عين شخص معيَّن. وينطبق عليَّ ما تقوله السونيتة الصادقة «إنَّ سَرَّ ذاك شخصاً واحداً فإنه يَسُرُّ كُلَّ الناس.»

**أوليفيا:** عجباً ... ما حالك يا رجل؟ ماذا أصابك؟

**مالفوليو:** لم تُصب السوداءً عقلي، وإن اكتسي ساقايَ باللون الأصفر! لقد وقع الخطاب في يدي، ولا بد من تنفيذ الأوامر. وأعتقد أننا نعرف الخطَّ المائل الجميل حقَّ المعرفة.

**أوليفيا:** الأفضل أن تأوي إلى الفراش يا مالفوليو!

**مالفوليو:** إلى الفراش؟ حقًا يا حبيبتي وسوف آتي إليك.

**أوليفيا:** فليرحمك الله! لم تبتسم هذه البسمات وتقبل يدك بهذا الأسلوب؟

**مالفوليو:** إلى الفراش؟ حقًا يا حبيبتي وسوف آتي إليك.

**ماريا:** كيف حالك يا مالفوليو؟

**مالفوليو:** هل تسأليني؟ نعم! أصبحت البلبل تُجيبُ الغربان!

**ماريا:** لماذا تظهر بهذه الجُرأة المزرية أمام مولاتي؟

**مالفوليو:** «لا تخفِ العظمة»، تعبير رائع.

**أوليفيا:** ماذا تعني بذاك يا مالفوليو؟

**مالفوليو:** «البعض يولدون عُظماء» —

**أوليفيا:** ماذا؟

**مالفوليو:** و«البعض يكتسبون العظمة» ...

**أوليفيا:** ماذا تقول؟

**مالفوليو:** «والبعض تُفرض العظمة عليهم فرضًا»!

**أوليفيا:** ردَّ الله لك عقلك!

**مالفوليو:** «وتذكَّر من امْتَدَحَتْ جوربك الأصفر» —

**أوليفيا:** جوربك الأصفر؟

**مالفوليو:** «وتمنَّت أن تراك وأنت تلبس رباط الساق الصليبي».

**أوليفيا:** رباط الساق الصليبي؟

**مالفوليو:** «دعني أؤكد لك أنك بلغت العلا إن كنت تريد بلوغ العلا» —

**أوليفيا:** هل بلغت أنا العلا؟

**مالفوليو:** وإلا فلننظِّل في عيني حاجبًا.

**أوليفيا:** لا لا! هذا خَبْلُ الصيف إذا انتصف بعينه!

إنه حوارٌ بين اثنين من أعظم الشخصيات الكوميديّة؛ فمالفوليو يُسيطر الهوسُ عليه، وأوليفيا لا تُصدق ما تسمع. وبعد أن ترحل أوليفيا، طالبةً «النظر في حال، مالفوليو»، نسمعه يتكلّم بلسان انتصارِ الإرادة المنحطّة:

حقّاً! إن كلّ هذه الدلائل تبدو متّسقة، بحيث لا أجدُ عائقاً خلقياً واحداً، لا بل ولا خردلة من أيّ عائق خُلقي، ولا عقبة، ولا أدنى ظاهرة تُثير الشك أو تنذر بالخطر — ماذا عساي أن أقول؟ — لا شيء يُمكنه أن يحول بيني وبين الآفاق الكاملة لآمالي. والحقُّ أن جوف، لا أنا، هو الذي فعلَ هذا، وله الحمد والشكر!

(٨٤-٧٨ / ٤ / ٣)

ويحرص شيكسبير على أن يجعل مالفوليو وثنيّاً «سياسياً» هنا، بالإضافة إلى كونه مجنوناً بحبِّ ذاته إلى درجة الخبل؛ إذ يعجز عن التمييز بين «المستقبل الكامل لآماله» وبين الواقع، ويحمّله المتآمرون حتى يُحبَس في غرفةٍ مظلمة، علاجاً له من الجنون، حيث يزوره المهرجُ فسته، متنكراً في دور كاهن من طراز الكهنة في عهد تشوسر، ويقول إن اسمه السير توباس، الصالح، والحوار بينهما يُشكل موسيقى معرفيّة غريبة:

**مالفوليو:** مَنْ يُنادي؟

**المهرج:** السير توباس، الكاهن، وقد أتى لزيارة مالفوليو المجنون.

**مالفوليو:** يا سير توباس! يا سير توباس! يا سير توباس الكريم! اذهب إلى

مولاتي!

**المهرج:** اخرجْ من جسمه أيها العفريت المريع! ما أشدَّ تضليكَ لهذا الرجل! أفلا

تتحدث إلا عن النساء؟

**سير توبى (جانباً):** أحسنتم يا أستاذ!

**مالفوليو:** يا سير توباس! لم يدق رجلٌ ما دُقَّتْهُ من ظُلم! يا سير توباس الكريم،

لا تظنّ أنّي مجنون. لقد حبَسوني هنا في ظلام رهيب.

**المهرج:** تبّاً لك يا إبليس الخبيث! (إني أدعوك بالطفِ الألفاظ؛ فأنا من السادة

المهذّبين الذين يُجاملون الكل حتى الشيطان). تقول إن المنزل مُظلم؟

**مالفوليو:** حالِكُ كالجحيم يا سير توباس!

**المهرج:** عجباً! إنّ به نوافذَ مقوَّسةٍ في شفافيةِ المتاريس المُصمّنة، والنوافذ العُليا في

جهة الجنوب الشمالي وضّاءةٌ مثل الأبنوس، ومع ذلك تشكو من حجب الضوء عنك؟



**مالفوليو:** لستُ مجنوناً يا سير توباس. أؤكد لك أن هذا المنزل مُظلم!  
**المهرج:** أخطأتَ أيها المجنون! فلا ظلامَ إلا الجهل، وأنتَ أشدُّ تِيهاً فيه من قوم  
فرعون في غياهب ضبابهم!

**مالفوليو:** أقولُ لك إن هذا المنزل مظلمٌ كالجهل، ولو كان الجهل في ظلام جهنم.  
وأؤكد لك أنه ما من شخصٍ أسيءَ إليه قدرُ هذه الإساءة. وأنا عاقلٌ مثلك، ولكن أن  
تختبر عقلي بأسئلةٍ منطقية.

**المهرج:** ما رأيُ فيثاغورث في الطيور البرية؟  
**مالفوليو:** يقول إن روحَ جدَّتنا رُبَّما حلَّت في جسد طائر.

**المهرج:** وما رأيك في هذا القول؟  
**مالفوليو:** أرى أنَّ الروح ساميةٌ ولا أوافق على قوله إطلاقاً!  
**المهرج:** وداعاً! وابقِ دائماً في الظلام. لا بد أن تقبلَ رأيَ فيثاغورث قبل أن أقبلَ  
أنك عاقل؛ فأنت تخشى أن تدبَحَ ديكَ الغابةِ حتى لا تفقدَ روحَ جدَّتكَ! وداعاً!  
**مالفوليو:** سير توباس! سير توباس!

(٦٢-٢١ / ٢ / ٤)

هذه القطعة تمثِّل أشدَّ حوارٍ مثيرٍ للضحك ومحبطٍ للهمم في آنٍ واحدٍ في **الليلة الثانية عشرة**، وهي لا تُصور مالفوليو في صورة شخصٍ مهزوم، فهو يحتفظ بوقاره رغم المحنة القاسية التي يمرُّ بها، ويعبر بفخرٍ عن مبدئه الرواقي ورفضه التسليم بفكرة تناسخ الأرواح عند فيثاغورث. ومع ذلك فإن فسته يفوز بشرفٍ للماحية، فيحذر بحكمته مالفوليو من الجهل بطابع المشاكسة الأخلاقية الجونسونية. ويمثِّل هذا الحوار العجيب تنبؤاً بالحوارات الغريبة بين الملك لير وبين المهرج وجلوستر. أما حكمة فسته، وهي التي يرفض مالفوليو أن يتعلَّمها، فتقول إن الهوية صفةٌ قلقلة على الدوام، وإنها كذلك في **الليلة الثانية عشرة** كلها. ومالفوليو المسكين، الهدف الكبير للتفكُّه، فلا يتمتع إلا بأقلِّ القليل من لماحية جونسون وجميع ما يتمتَّع هذا الشاعر من وقاحة وضعف يُعرضه للسخرية والتهمك. وكان جونسون كذلك قبل أن يبلغ الثلاثين من عمره، ولكن ذلك الشاعر والكاتب المسرحي العظيم تجاوزَ مرحلة مالفوليو في مُقتبل عمره، فالواقع أن مالفوليو عند شيكسبير محصورٌ على الدوام في بيته المظلم الذي يُشكِّله ما يُسيطر عليه من حبِّ الذات والتشدُّد الأخلاقي، ولا يوفر له شيكسبير أيَّ مَهْرَبٍ من هذا

الحبس. وهذا ظلم فادح، ولكن هل يهْمُ ذلك في إطار جنون الليلة الثانية عشرة؟ لا نستطيع الإجابة عندما يشكو مالفوليو إلى أوليفيا من أنه «غَدوت هُزَاةً أفوق كلِّ من غدا ضحية/لحيلة مدبِّرة» ثم يسأل «قولي لماذا؟»

## ٥

فسته «عبقري» الليلة الثانية عشرة؛ فهو أشدُّ المهرجين جاذبيَّةً في كل ما كتب شيكسبير، والعاقل الوحيد في مسرحية بالغة الغرابة. وكانت أوليفيا قد ورثت مُضحك البلاط المذكور من والدها، ونحن نُحس على امتداد المسرحية أن فسته، المحترف القدير، أنه قد بدأ يشعر بالضجر من دوره، وهو يتحمَّل ما يشعر به من الإرهاق بهمةٍ ولماحية، ودائمًا بمظهر الذي يعرف كلَّ ما يحتاج إلى معرفة، لا بما يوحي بالتعالى بل بنبرة شجن رقيقة. وغيابه عن العمل تصفح عنه أوليفيا، وفي مقابل ذلك يُحاول التسرية عنها حتى تُقلع عن الجِداد الذي طال على أخيها، وفسته كريم النفس على امتداد المسرحية، وهو لا يشارك في الإيقاع بمالفوليو حتى يدخل الغرفة المظلمة متنكرًا في دور الكاهن السير توباس، بل إنه حتى حين يقوم بذلك فإنه يُسهِم في العمل على إخراج مالفوليو من الحبس. وهو بارعٌ في الغناء (إذ كتب شيكسبير دوره لروبرت آرمين، صاحب الصوت الممتاز) ولكن فسته يختار المقامات الصغيرة: (الضحك الحاضر من وحي الفرح الحاضر/لا نَعْرِفُ ما يُخْفِيهِ هَذَا الزَّمَنُ الغَادِرُ) وعلى الرغم من أنه ينتمي إلى حاشية قصر أوليفيا، فإنه يلقي الترحيب في بلاط أورسينو المحبِّ للموسيقى ويفوز بثقة أورسينو بضربة واحدة:

فليحفظك إذن ربُّ الكآبة، وليصنع لك الحائك صِدارًا من القَطيقة المتقلِّبة الألوان، ما دامَ مزاجك مُتقلبَ الألوانِ مثلَ بعضِ الأحجار الكريمة، وإذا كان الأمر بيدي لجعلتُ كلَّ ذي مزاج متقلبٍ يركبُ البحر، حتى تشغله تجارتُهُ عن كل شيء، وتذهب به إلى كلِّ مكان، فذلك هو الذي دائمًا ما يكفل الجودة للرحلة وإن ضاعت هباءً! إلى اللقاء!

(٧٨-٧٣ / ٤ / ٢)

وأكثرُ المشاهد إفصاحًا عن طبيعة المهرج يستهلُّ الفصل الثالث، وتشاركه فيها فيولا الساحرة وهي تدفعه برقةٍ إلى تقديم تأملات حول صَنعته، فيقول لها إن «العبارة مثل

القَفَّاز اللين في يد القريحة اللماحة، ما أسرع ما تقلبه فتظهر باطنه الخشن!» وقد يكون ذلك بمثابة نصيحة يُقدمها شيكسبير لنفسه من خلال تلاعبه بالألفاظ؛ فإن فسته اللطيف واحدٌ من نوابه النادرين، ويحذرنا فسته من محاولة العثور على اتساقٍ أخلاقي في **الليلة الثانية عشرة**. فعندما يشاهد أورسينو التوعم سباستيان مع أخته فيولا [المتنكرة في صورة سيزاريو] يحار ويقول الكلمات التالية تعبيراً عن الحيرة:

**الدوق:**

الْوَجْهَ واحدٌ والصَّوْتُ واحدٌ بل الرِّدَاءُ واحدٌ ... لكنَّه شَخْصَانُ!  
كَأَنَّنِي أُمَامَ مَرْأَةٍ مُزَاوِجَةٍ ... لكنَّها مِنَ الطَّبِيعَةِ ...  
تَضُمُّ صِدْقًا وَخِدَاعًا!

(٢١٥-٢١٤ / ١ / ٥)

وتضيف آن بارتون شرحاً مفيداً يقول: ليس المقصود المرأة المزوجة فعلاً؛ أي التي تبدي صورتين معاً، ولكن المقصود هو الخداع البصري الطبيعي. واللعبة المركزية في المسرحية تنتمي إلى فسته؛ إذ إنه يُلخص محنة مالفوليو قائلاً: «وهكذا تدور دَوَّارَةُ الزمن لتأتي بألوان انتقامه». ويقول الدكتور جونسون عن المرأة المزوجة: «إنها لعبةٌ طبيعية» تستخدمها الطبيعة حتى تقدم «منظوراً تبدو الظلالُ فيه ذاتٌ وجود حقيقي، بمعنى أن ما ليس موجوداً يبدو كأنه موجود». ويبدو هذا في ذاته متناقضاً، إلا إذا اندمج الزمن والطبيعة في هوية شيكسبيرية واحدة، بحيث تصبح دَوَّارَةُ الزمن اللعبة نَفْسُها التي نُسَمِّيها المرأة المزوجة. إذا تصوَّرنَا مَرَأَةً متفاوتة السطح وهي تدور في دورات مثل لعبة النحلة، فسوف نرى اللعبة المركبة التي أنشأها شيكسبير في **الليلة الثانية عشرة**. وجميع شخصيات المسرحية، باستثناء المظلومين مالفوليو وفسته، لهم صورهم التي تمثلهم في تلك المرأة الدوارة.

في آخر المسرحية يخرج مالفوليو من المسرح هاتفاً: «بل أنتقم أنا يوماً من عُصبتكم جَمَعا!» ويخرج جميع الأشخاص من المسرح حتى يتزوَّجوا، باستثناء فسته، الذي يظلُّ وحده ليُنشد أكثر أغنية كتبها شيكسبير شجواً وحنيناً:

فِي فَجَرِ صِبَايَ وَكُنْتُ غُلَامًا لَا يَذُرُّكَ،  
كَانَتْ تِلْكَ الرِّيحُ تُدَوِّي قَبْلَ سُقُوطِ الْأَمْطَارِ،

أَلْعَابُ طُفُولِنَا كَانَتْ لَهُوَ أَحْمَقُ،  
لَكِنْ لَمْ تَتَوَقَّفْ يَوْمًا هَذَا الْأَمْطَارُ.

\* \* \*

أَمَّا عِنْدَ بُلُوغِي مَبْلَغَ كُلِّ رَجُلٍ،  
وَالرَّيْحُ تَدْوِي قَبْلَ سُقُوطِ الْأَمْطَارِ،  
وَالْبَابُ الْمُغْلَقُ يَحْمِي مَنْ لَصَّ يَدْخُلُ،  
لَكِنْ لَمْ تَتَوَقَّفْ يَوْمًا هَذَا الْأَمْطَارُ!

\* \* \*

لَكِنْ حِينَ تَزَوَّجْتُ ... فَوَا أَسَفًا!  
فَالرَّيْحُ تَدْوِي قَبْلَ سُقُوطِ الْأَمْطَارِ،  
لَمْ أَقْدِرْ أَنْ أَتَفَاحَرَ أَوْ أَتَهَادَى،  
لَكِنْ لَمْ تَتَوَقَّفْ يَوْمًا هَذَا الْأَمْطَارُ!

\* \* \*

وَأَنَا حِينَ أَعُودُ إِلَى غُرْفَةِ نَوْمِي،  
وَالرَّيْحُ تَدْوِي قَبْلَ سُقُوطِ الْأَمْطَارِ،  
أَجِدُ رُءُوسَ السَّكْرَى مَا زَالَتْ سَكْرَى،  
إِنْ لَمْ تَتَوَقَّفْ يَوْمًا هَذَا الْأَمْطَارُ!

\* \* \*

قَدْ بَدَأَ الْعَالَمُ مِنْذُ زَمَانٍ لَا يُحْصَى،  
وَالرَّيْحُ تَدْوِي قَبْلَ سُقُوطِ الْأَمْطَارِ،  
لَكِنْ ذَلِكَ لَا جَدْوَى مِنْهُ ... إِنْ فَرَعَ الْعَرْصُ التَّمْثِيلِي،  
وَلَسَوْفَ نَحَاوِلُ يَوْمِيًّا أَنْ نُسْعِدَكُمْ يَا شُطَّارُ!

(٤٠٨-٣٨٩ / ١ / ٥)

وسواءً كان شيكسبير ينقح أغنية شعبية أم لا، فإن هذا بوضوح يُمثل الوداع الغنائي الذي يقدمه فسته، وخاتمةً لعرضٍ متمرّدٍ يعيدنا إلى الريح والأمطار في كل يوم. إننا نسمع قصة حياة فسته (وحياة شيكسبير) مرويةً من زاويتي الحب والحياة المنزلية. ربما يقول الرجل «هذا شيء أحق»، وساخرًا أيضًا إنه «مجرد لعبة» في «حالة الرجل»

من خُبث الفعّال، والزواج، والتبختر الذي لا نفع فيه، والتدهور المخبور، والشيخوخة. ولكن فسته يقول «كل شيء يتساوى في النهاية»، معبراً عن حزنه الجميل في قبول ذلك كله، وسوف يقدم العرض المسرحي مرة أخرى في مساء الغد.



الباب الخامس

## المسرحيات التاريخية الكبرى





## ريتشارد الثاني

### ١

هذه المسرحية التاريخية الغنائية هي الثالثة في الثلاث التي يضمُّ روميو وجوليت التراجيديا الغنائية، وحلم ليلة صيف، أقرب الكوميديات إلى الطابع الغنائي. وعلى الرغم من أن حب الجمهور لها أقلُّ من حبه لهاتين المسرحيتين، فإن ريتشارد الثاني متفاوتة المستوى، ولكنها رائعة، وتعتبر أفضل مسرحيات شيكسبير التاريخية، باستثناء مسرحيتي فولسطفاف، هنري الرابع بجزأيهما، ويُطلق الدارسون صفة الهنريادية على الرباعيَّة التي تتكون من ريتشارد الثاني ومسرحيتي هنري الرابع، ومسرحية هنري الخامس، ولكن الأمير هال لا يحظى في نهاية ريتشارد الثاني إلا بلوم أبيه، الغاضب بولينبروك، باعتباره مهملاً، ويعتبر شخصية ثانوية في مسرحيتي هنري الرابع بالقياس إلى العملاق فولسطفاف. ولا تعتبر الهنريادية الحقيقية إلا هنري الخامس؛ لأن فولسطفاف الذي لا يزال في قيد الحياة لا يظهر على المسرح، على الرغم من أن أشدَّ الأحاديث مرارةً في المسرحية حديثُ السيدة كويكلي التي تروي وفاة صاحب اللماحية العظيم. ولما كانت ريتشارد الثاني أيضاً تفتقر إلى وجود فولسطفاف، فإن أعظم مسرحيات شيكسبير قوةً لا تتضمن ابتكار الشخصية الإنسانية الكوميديَّة. ولم يكن شيكسبير يتوقف عن التجريب، فكتب ريتشارد الثاني باعتبارها أنشودةً ميتافيزيقيةً مديدة، والمفترض أن ذلك مستحيل في أية مسرحية تاريخية، ولكن كلَّ شيء ممكن عند شيكسبير.

ريتشارد الثالث ملك سيئ وشاعر ميتافيزيقي طريف، والدوران هنا متناقضان، وهو ما يجعل طابعه الملكيَّ يتضاءل في الوقت الذي يتحسن فيه شعره الميتافيزيقي. وفي النهاية نرى ملكاً ميتاً؛ إذ يرغم أولاً على التنازل عن العرش ثم يُقتل، ولكن الذي يبقى

في آذاننا هو غنائته الوهمية الميتافيزيقية. فالحق أن ريتشارد ملكٌ أحمق ولا يصلح للملك، وهو ضحيةٌ لنفسه ذاتها ولُغتها الغريبة، وضحية لبولنبروك أيضًا، وهو لا يفوز بتعاطفنا بقدر ما يحظى بإعجابنا الجمالي الذي نُبديه على مضضٍ بالرقّة التي تُدوي بها موسيقاه المعرفية. وهو عيٌّ تمامًا بصفته سياسيًا، وأستاذٌ عظيم في لغة المجاز. وإذا كانت **ريتشارد الثاني** غير ناجحة باعتبارها تراجيديا (حكم الدكتور جونسون) فذلك لأنها تدرس تدهور شاعرٍ مرموق وسقوطه، وهو ما يتصادف أنه أيضًا إنسان غير قدير وملك لا رجاء فيه. ومن الأفضل أن نعتبر **ريتشارد الثاني** تاريخًا لا تراجيديا، وألا ننظرَ إلى ريتشارد نفسه لا كبطل ولا كشير، بل كضحية، وهو ضحيةٌ في المقام الأول لانغماسه في ذاته وأيضًا لسلطان مخيلته.

ولا يوجد نثرٌ على الإطلاق في **ريتشارد الثاني** بسبب عدم وجود فولسطاق الذي يتحدّث نثرًا، وعلى الرغم من وجود خطب رائعة يقولها جونت وغيره، فإن شيكسبير يُركز تركيزًا شبه كامل على ريتشارد. وأما بولنبروك الذي اغتصب عرشه فلا يكاد يتمتع بأية حياة باطنة، بل ينطلق بلا هوادة في طريق السياسة نحو السلطة، من دون أن يُثير اهتمامًا كبيرًا لدينا به. وأعود هنا إلى موافقتي المتحفظة إلى حدٍّ كبير على ما يؤكده جراهام برادشو، الذي يقول إن الشخصية الشيكسبيرية تعتمد على الروابط وألوان التضادّ الداخلية التي يُقيمها داخل مسرحيات معينة، وأما تحفظي فيقول إن تمثيل شيكسبير للشخصية يستطيع في أقوى حالاته أن ينفذ من خلال تلك الروابط ويُعتم جميع ألوان التضادّ. وريتشارد لا يُعتبر تمثيلًا قويًا ومن ثم فهو يخضع لما يمكن أن نسميه قانون برادشو، ويُعتبر بولنبروك هو الضد اللازم الذي لولاه لما أصبح ريتشارد الذي نعرفه؛ أي الشخص الذي يُدمر نفسه.

وسوف يؤكد ريتشارد هذه الفكرة بنفسه، من خلال استعاراتٍ قوية. وأما أفقُ التعاليّة الذي لن ينجح قانون برادشو إذا تجاوزه فلا يوجد في **ريتشارد الثاني**، فالمسرحية، على عكس **حلم ليلة صيف** و**روميو وجوليت**، لا تتضمن عناصر تعالية، من نوع حلم بوطوم وسخاء جوليت. إذ إن خيال ريتشارد حبيس «الأنا وحيدة» (solipsism) [ترجمة عزمي إسلام] بمعنى وجوده في سجن ذاته النزقة، حتى حين يستشهد بقداسة المسح على رأسه بالزيت الملكي، وهو الملك المتمتع بذلك. وعلى الرغم من الحُجة التي يُقدمها لنا كثيرٌ من الدارسين، نقول إن شيكسبير لا يُلزم فنه بأيّ احترام عميق للملكيّة باعتبارها قيمة تعالية. والفكرة القائلة بوجود جسدين للملك، أحدهما

طبيعي والآخر شبه مقدس يتناولها ريتشارد أكثر من مرة في المسرحية، ولكن شهادة ريتشارد حمالة أوجه، على الأقل. بل إن احتفالات الملكة في هنري الخامس وفي هنري الثامن تتضمن توريث ساخرة خفية. ولا يستطيع المرء أن يُحدد لشيكسبير موقفًا خاصًا، سياسيًا كان أو دينيًا أو فلسفيًا. ففي المسرحيات دائمًا شيءٌ يتنبأ بما يقوله نيتشه عن الدافع إلى لغة المجاز، وهو الرغبة في الاختلاف، أو الرغبة في أن يكون المرء في مكان آخر.

ومن الظواهر الغريبة في ريتشارد الثاني، في عيون القراء ورواد المسرح على حد سواء الطابع الشكلي لجانب كبير من المسرحية. ومن المحتمل أن قيام المسرحية على حدثٍ أوحده؛ أي تأجيل تنازل الملك عن العرش، وما يعقب ذلك من قتل الملك، هو السبب في أن ريتشارد الثاني أكثر مسرحيات شيكسبير اعتمادًا على «الرسميات» قبل ختام هنري الثامن ومسرحية النبيلان القريبان. وأحيانًا ما تنجح الشكلية نجاحًا باهرًا، على نحو ما يحدث في مشهد التنازل الفعلي عن العرش، ولكننا من المحتمل أن نشعر بالحيرة في حالات أخرى، وانظر مثلاً تبادل الوداع الأخير بين ريتشارد وزوجته الملكة:

الملكة: ألا بدَّ أن نفترق؟ ألا بدَّ أن ننفصل؟

ريتشارد: ستفترق الأيادي يا حبيبتي، وتنفصل القلوب!

الملكة: لماذا لا نذهبُ للمنفى معًا — فيأتي الملك معي؟

نورثمبرلاند:

قد يُظهر ذلك بعضَ الحب،

لكنه يفتقرُ إلى كياسة السياسي!

الملكة: إذن دَعني أذهبُ معه حيث يذهب!

ريتشارد:

حتى يتضافرَ بُكائي وبكاؤك في جَدِيلِ حزنٍ واحدة!

لا! ابكينني أنتِ في فرنسا، وسأبكيك هنا؛

فالبعاد خيرٌ لنا من القُرب دون التلاقي،

أما طول طريقك فيقاسُ بالآهات،

وسأعرف طول طريقي من عدد الأثأت!

**الملكة:** وكلما طال الطريق ازداد عددُ الأُنات!

**ريتشارد:**

ولكن طريقي قصير،  
ولذلك سأَتأوّه مرتين في كلِّ خطوة،  
وأُطيل الطريق بقلبي المثقل بالهم!  
هيا بنا! نحن نخطب ودَّ الحزن والإيجاز واجب؛  
فلسوف نعيش طويلاً معه بعد زفافنا إليه!  
يجب أن نغلق شفاهنا بقبلة واحدة ثم نفرق صامتَيْن،  
بهذه أعطيك قلبي وآخذ قلبك!

[يُقبِّلها.]

**الملكة:**

أَعِذْ إليَّ قلبي بقبلة ثانية! ليس من الخير  
أن تحرمني قلبي وأن تقتلَ قلبك!  
أما الآن بعد استرداده منك، فلكَ أن ترحل،  
حتى أحاول أن أقتله بأناتِي!

**ريتشارد:**

إننا نُنتج للحزن أن يلهو ويُعربد بهذا التأخير الأحمق،  
فلنقل الوداع من جديد، وليُكَمِّل الأسي روايتنا!

(١٠٢-٨١ / ١ / ٥)

يتميّز الحوار بالرشاقة الشكلية، ويمكن أن تُقرأ هذه العبارات الرسمية باعتبارها لغة التحفظ والوقار الرفيع، التي يشترك فيها الملكُ والملكة، كما يوجد اتساقٌ في اللياقة التي يُحافظ عليها شيكسبير دائماً، ويستغلها في إحداث ثغراتٍ تنفذ منها نغمة مهمة مختلفة حيثما تدعو الضرورة في لحظات التورية الساخرة المؤثرة. ويختلف الأمر هنا عن روميو وجوليت حيث يمكن أن يكون التأثير عاصفاً؛ إذ إن ريتشارد الثاني تُحاول أن

تُبْعَدنا عن التعاطف قَدْرُ الطاقة. إِننا نَعْجَبُ لريتشارد ونُعْجَبُ بِلِغَتِهِ، لكننا لا نُشاركه المعاناة، حتى عندما يُعزَل ثم يُقتل. وتعتبر هذه المسرحية أكثر المسرحيات التاريخية انضباطاً وتنميظاً للأسلوب. وهي مسرحيةٌ تجريبيةٌ بصفةٍ أساسية، تنشُد حدود الغنائية الميتافيزيقية، وتنجح نجاحاً باهراً إذا قَبِلنا شروطها الصارمة إلى حدٍّ ما.

## ٢

ويتلطفُ وولتر باتر (Pater) فيتجاهل ريتشارد الذي يظهر في الفصلين الأول والثاني، ويمتدح الملك لماسوكيته [أي تلذذه بالعذاب والألم] في الفصول الثلاثة الأخيرة، باعتباره «شاعراً رائعاً». وينبغي ألا نستهن بسخرية باتر؛ فهو الناقد الجمالي العظيم الذي لم يكن يهتم بالدعوة إلى الأخلاق الفاضلة، وكان يعلم حقَّ العلم أن ريتشارد كان رجلاً أجوف، ومع ذلك فكان يريد أن يحكم على شاعرٍ باعتباره شاعراً وحسب. وكما قال باتر بحيوية دافقة مدهشة (بالنسبة إليه) «كلا! ليس ملوك شيكسبير، بل وليس المقصود أن يكونوا رجالاً عظماء.» ويُصرُّ بضعة نقاد من ذوي الصحافة على أن ريتشارد الثاني ليس، بل وليس المقصود أن يكون عظيماً ولا حتى شاعراً مُجيداً. ويعتقد أ. ب. روسيتر أن ريتشارد «بالقطع شاعرٌ بالغ الركاقة» ويوحي ستيفن بوث بأن ريتشارد لم يكن يستطيع التمييز بين التلاعب بالألفاظ وبين التلاعب بالأشياء. فالتوريات الساخرة في أُبنية الجُمْل وفي اللغة المجازية كثيرةٌ في ريتشارد الثاني، ويبدو أن شيكسبير يتعمد أن يجعلنا نشعر بالضيق من كل شيء يقوله كل فرد، بلا مبالغة، في المسرحية. وفي هذا الصدد على الأقل تعتبر ريتشارد الثاني «افتتاحية» لمسرحية هاملت. فإن هاملت نادراً ما يعني ما يقول، أو يقول ما يعنيه، وكما أشرتُ آنفاً، فهو يستبِقُ مقولة نيتشه الشهيرة بأننا نجد الألفاظ لما مات من قبل في قلوبنا، بحيث يوجد دائماً ازدياءٌ من نوعٍ ما في فعل التكلم. وعندما يبدأ ريتشارد في الفصل الخامس كلامه بنبزاتٍ توحى بأنه يُحاكي إلى حدٍّ ما، ما سوف يكون عليه هاملت، فإن فقداننا للشفقة في الملك يظلُّ بالغاً، كما نتبيّن أنه قد دأب على إبهارنا منذ الفصل الثالث، المشهد الثاني، وإن كان ذلك بالتألق اللفظي المحض. فالواقع أن استعاراته بالغة التركيب من تلك اللحظة حتى النهاية، إلى الحدِّ الذي يجعلني أتساءل أحياناً إن كان شيكسبير قد قرأ بعضَ قصائد جون دَن المبكرة التي لم تنشر إلا عندما ظهر كتابُه أغانٍ وسونيتات عام ١٦٣٣م؛ أي بعد وفاة

دَنْ بِعَامَيْن. ولكن هذا للأسف، غير محتمل، فقد كُتبت **ريتشارد الثاني** عام ١٥٩٥م، وإذا كان شيكسبير بلا شك قد قرأ بعض أشعار دَنْ التي كان مخطوطها مُتاحاً لعموم القراء، فالأرجح أنها كانت المراثي الأوفيدية لا القصائد التي نُشرت في **أغانٍ وسونيتات**. وذلك غيرُ مهم، ما دام شيكسبير يبتكر شعراً ميثافيزيقياً في قصائد النعي والمونولوجات التي يُلقِيها ريتشارد، وربما شاهد دَنْ أحدَ عروض **ريتشارد الثاني** على المسرح، بحيث يمكن أن يكون التأثير (أو تكون المحاكاة) من جانب دَنْ لا شيكسبير، وعلى أية حال، فالأسلوبان يشتركان في الكثير، وإن كان شعر دَنْ هو الشعرَ الحقيقي، وما كلام ريتشارد إلا التغني الباكي — المُتعبُ والمشكَل — على استشهد المَلِكِيَّة. ومقارنات ذاته بيسوع — عليه السلام — مزعجة، ولو أنها، من الناحية التقنية، لا تُعتبر تجديدًا في الدين، ما دام ريتشارد لا يرى أنه يشترك في أيِّ جانب من جوانب يسوع — عليه السلام — باستثناء أنه مسح على رأسه بالزيت المقدس.

ولما لم يكن شيكسبير يقصد أن يجعلنا نُحب ريتشارد، ولم يكن أحدٌ يستطيع أن يحبَّ الغاصب بولينبروك، لم يجد المؤلف صعوبةً تُذكر في إقامة مسافةٍ تفصل بيننا وبين الحدثين الوحيديين في المسرحية: التنازل عن العرش والقتل. ومهما يكن الحكمُ الذي يُصدره أيُّ ناقد فردٍ على شعر ريتشارد، فإن الفصول الثلاثة الأخيرة تعتمد اعتمادًا كلياً تقريباً على أصالة لغة ريتشارد وقوتها. وربما استطعنا أن نقول إن ريتشارد يتمتع بلغةٍ شاعرٍ كبير، ولكنه يفتقر إلى اتساع النطاق، ما دام موضوعه الوحيد هو ضروبُ معاناته، خصوصاً الإهانات التي يتلقاها ما دام الملك الشرعي. والدليل على أدائه باعتباره ملكاً يُصادفنا في وقتٍ مبكرٍ عندما نشهد رد فعله في نهاية الفصل الأول إزاء المرض الأخير لعمه جون جونت، والد بولينبروك الذي ذهب لِتَوِّهِ إلى المنفى، وقُدِّر له أن يعودَ من الخارج لعزل ريتشارد. ولم يكن جونت إلا باروناً لصاً زاد سوءُه عن معظم البارونات، ولكن شيكسبير الذي يحتاج إلى نبوءة في هذه المسرحية يُرَقِّي جونت فيجعله نبياً وطنياً. وجمود مشاعر ريتشارد تختتم الفصل الأول:

**ريتشارد:**

فليُلهِم الله الطبيب أن يُسرِع به إلى القبر!  
فإن بطانة خزانته تكفي لصناعة ثياب جنودنا  
الذاهبين إلى القتال في أيرلندا.

هيا أيها السادة جميعاً حتى نعوّده في مرضه،  
وأدعو الله أن نُسرّع ثم نصل رغم ذلك  
بعد فوات الأوان!

(١/٤/٥٩-٦٤)

وهذه مقدمة رائعة تُناقض نبوءة جونت الشهيرة وهو على فراش الموت، وبشاعتها الواضحة تتناقض مع روح جونت غير الدنيوية:

### جونت:

إخال أن أنفاسي وحيّ جديد جعلتني نبياً،  
وهاكم نبوءة آخر أنفاسي عنه:  
إن نار رعونته الملتهبة لن يُكتب لها الدوام؛  
فسرعان ما يخبو الضّرام إذا استعر!  
والرّذاذ الذي يتساقط في بطءٍ يستمر طويلاً،  
والوابل المباغت قصير الأجل،  
وسرعان ما يصيب التعب الراكب السريع،  
الذي يبادر إلى الركوب في البكور،  
والطاعم النهم الشّره يَغصُّ بطعامه!  
والخيّلاء الجوفاء مثل غراب الماء الذي لا يشبع أبداً؛  
إذ تستهلك المال وسرعان ما تُهلك صاحبها!  
انظروا إلى هذه الجزيرة ذات الصّولجان،  
عرش الملوك وسُطانهم! وإلى هذه الأرض الجليّة،  
حيث يقيم رب الحرب، وحيث تمتد جنة عَدْن الثانية  
قرينة الفردوس!  
وإلى هذه القلعة التي بنتها الطبيعة لنفسها؛  
لِتَحْمِيَهَا من وباء الحرب وأيادي الأعداء!  
وإلى هذه السُّلالة من الهانئين بهذا العالم الصغير،  
وهذه الجوهرة الكريمة التي رُصّع بها البحر الفُضيّ،

الذي يقوم مقام السور الذي يُحيط بها،  
أو الخندق المترع بالماء حول منزل من المنازل،  
يصدُّ عنه طمع الأشقياء التعساء!  
وإلى هذه البُقعة المباركة من الأرض، هذه المملكة،  
إلى إنجلترا التي حمَلت ثم أرضعت الملوك الذين  
خشىهم الناس لنسيبهم وحسبهم،  
واشتهروا بكرم أرومتهم،  
وطار صيتهم في الآفاق لبطولاتهم خارج الوطن  
وإخلاصهم للمسيحية، وفروسيتهم الصادقة  
التي تجلَّت في إنقاذ ضريح المسيح  
من أيدي اليهود الألداء،  
وهو الذي أنجبته العذراء البتول ليخلص العالم!  
انظروا ما حدث لهذه الأراضي،  
التي يقطنها أحبائنا الأعزاء،  
تلك الأراضي الحبيبة الغالية،  
التي ذاعت شهرتها في العالم كله،  
بل التي لا تُقدر بمال!  
لقد أصبحت رهينة في أيدي المستأجرين،  
أقولها وأنا على شفا الموت — مثل الأكواخ المستأجرة،  
والمزارع الصغيرة!  
انظروا إلى إنجلترا التي يحيط بها بحرُ النصر،  
وحيث تصد صخور شاطئها،  
حصار ربِّ البحر الحَقود الحسود!  
كانت تلك حدودها! أما الآن فالعار يرسم حدودها:  
بقع من الحبر على عقود إيجار من الرِّقُّ البالي!  
انظروا كيف تحولت إنجلترا،  
من دولة درَجَت على قهر الآخرين،  
إلى دولة قهرت نفسها قهراً فاضحاً!



كانت لهذه الجعجة الوطنية الأخاذة، والطنطنة المماثلة من هنري الخامس، حفيد جونت في هذه المسرحية، أروع أصداء في لندن في الفترة ١٩٤٠-١٩٤١م عندما كانت إنجلترا تقف وحدها ضد هتلر. ولا يزال الإعجاب بهذين الضريين من الترانيم ممكنًا باعتبارهما بلاغة وحسب، ولكن تحليلهما يأتي بالمتاعب. ويجعلنا شيكسبير نحب من أن هذا الفردوس الآخر مقر إقامة مارس، ربّ الحرب، فإنه ليس من الأرباب الذين نقرنهم عادةً بجنات عدن. ويتضمن الحديث أيضًا نبوءة ساخرة — بالحملات الملكية الصليبية «في خدمة الدين المسيحي والشهامة الحقيقية» — وذلك غير مقصود من جانب جونت، ما دام ابنه بولينبروك، الذي تأكد جلوسه على العرش باسم هنري الرابع بسبب قتله ريتشارد الثاني، سوف يُقسم في ختام المسرحية على أن يُكفّر عن الجريمة بقيادة حملة صليبية:

لكنني لا بدّ أن أقوم بالترحال للأرض المقدسة؛  
حتى أزيل هذه الدماء من يدي المُننسة!

ولم يكن لدى «اليهود الألداء» الذين كان بعض الملوك الإنجليز قد قتلوهم في مدينة يورك وفي القدس، ما يخشونه من هنري الرابع، الذي اختزلت حملته الصليبية في الوفاة في غرفة أورشليم في قصره، وانتقل حماس الصليبيين إلى هنري الخامس، الذي صبّ جام غضبه على الفرنسيين لا على اليهود، كما كان جميع أفراد الجمهور يعرفون. ويقلّ حبنا لجونت باعتباره نبيًا عن حبنا له وهو يستهزئ بريتشارد استهزاء مباشرًا بسبب شراسته التجارية؛ إذ يقول له «لقد أصبحت مالكا لأرض إنجلترا لا ملكا عليها» وعندما يموت جونت يصادر ريتشارد فرحًا «أدوات طعامه وبضائعه وأمواله وعقاراته».

ويصل الانتقام مع بولينبروك، الذي يصل إلى إنجلترا قائداً لقوة مسلحة، فيلقى الترحيب من سائر زملائه النبلاء. وبختام الفصل الثاني نبدأ في فهم لغة السياسة في هذه المسرحية. فإن بولينبروك وأنصاره يُصرون على أنه لم يعد إلا للحصول على ميراثه؛ أي حتى يصبح دوق لانكاستر، كما كان والده جون جونت. ولكن الجميع يعرفون أن الرجل الذي سيصبح هنري الرابع قد وصل للحصول على تاج الملك، وسوف يستغل شيكسبير هذا النفاق بمهارة رائعة حتى لحظة إرغام الملك على التنازل عن العرش. وهكذا، فأثناء انشغال ريتشارد بالحرب في أيرلندا، يقوم بولينبروك — باسم ريتشارد — بقتل كل من يستطيع القبض عليه من أقرب أنصار ريتشارد، ويُرسَل في حرص

رسائلٍ ودَّ إلى الملكة زوجة ريتشارد، وهو ما يعني أنها في عداد السجناء. وقد أعدنا شيكسبير لمشهدٍ من أعظم المشاهد تأثيراً، وهو مشهد وصول ريتشارد إلى ساحل ويلز عائداً من أيرلندا، في جهل تام بأنه، من الزاوية البرجماتية، قد عُزل عن العرش.

٣

والتدمير الذاتي الذي يقوم به ريتشارد الثاني، الذي كان قد قطع شوطاً كبيراً قبل عودته، يتأكد في الخطب والإيماءات التي تتسم بها عودته إلى الوطن. فتحيته إلى أرض ويلز تهيّب بها أن تهبّ لقتال بولينبروك، ودفاعه عن هذه المبالغة يثرى له:

لا تسخروا أيها اللوردات من مخاطبتي للجماة!  
فسوف ترون أن هذه الأرض تحسّ وتشعر،  
وأن هذه الأحجار قد أصبحت جنوداً مسلحة،  
قبل أن يسقط مليكها الأصيل  
تحت ضربات أسلحة المتمردين الآثمة!

ويزداد رثاؤنا له عندما يُشبّه نفسه بالشمس المشرقة، فهي صورة أبعد ما تكون ملاءمةً لرجل غربت شمسُه:

وهكذا فإن هذا اللّص، هذا الخائن بولينبروك،  
ظل يرتع طول الليل الذي غبنا فيه  
في النصف الآخر من العالم، وسوف يرانا  
نُشرق على عرشنا في الأفق الشرقي،  
فيحمرّ وجهه خجلاً من خيانتته،  
ولن يستطيع الصمود لمراى النهار،  
لكنه سيرتعد لمراى ذاته بسبب خطيئته!  
ولن تستطيع مياه البحار المائجة الهائجة كلها  
أن تُزيل الزيت المقدس الذي مُسح به على رأس الملك!  
ولا تستطيع إرادة الرجال من أبناء هذه الدنيا  
أن تخلع الملك الذي اختاره الله خليفةً فيها،

وفي مقابل كل أجبره بولينبروك  
على رفع الفولاذ الصارم على تاجنا الذهبي  
أعد الله ملاكًا عظيمًا، في السماء رزقه،  
لحراسة خليفته ريتشارد وحمايته منه.  
فإذا حاربت الملائكة  
فلا بد أن يسقط أبناء البشر الضعفاء؛  
فالله ينصر الحق على الدوام.

(٦٢-٤٧/٢/٣)

وهذه الرؤيا لحشود من الملائك المسلحة تؤدّي إلى تساؤل ريتشارد في قلق عن مكان جيشه الويلزي؛ إذ كان هذا الجيش قد انفرط عقده في اليوم السابق بعد أن ترددت شائعات عن وفاته. وعندما يتبين أن الجميع قد تخلوا عنه، يسلم نفسه إلى يأس حافل، ويُعبر عنه بقوة بالغة تتجاوز كل فصاحة سابقة عند شيكسبير:

#### ريتشارد:

لا يعنينا أين يكون، ولتكفوا عن التسرية  
وحديث الأمل،  
وليكن حديثنا الآن عن المدافن والدود وشواهد القبور،  
ولنجعل التراب أوراقنا ثم نذرف العبرات مدامًا،  
نكتب به كلمات الأسي على صدر الأرض!  
علينا أن نختار من نعهد إليه بالوصية،  
ونتحدث عن تفاصيلها، ولو أن ذلك عسير!  
فماذا عسانا أن نُوصي به في التركة  
سوى أجسادنا المنبوذة التي ترثها الأرض؟  
لقد أصبحت أراضينا وأرواحنا وكل ما كان لنا  
في أيدي بولينبروك، ولا نستطيع ادّعاء ملكيّة شيء  
سوى الموت وذلك القلب الصغير من الأرض العقيم  
الذي يُشبه الفطيرة التي تضمّ عظامنا وتسترها!

أحلف باسم الله لأَجْلِسَنَّ على هذه الأرض،  
ولنَجْلِسَ جميعًا،  
حتى نقصَّ قصصنا الجادة، عن موت الملوك،  
كيف خُلع بعضهم عن العرش،  
وكيف قُتل بعضهم في الحرب،  
وكيف طارَدَتْ بعضهم أشباحُ مَنْ قتلوهم،  
وكيف مات بعضهم بالسُّمِّ الذي دسَّته زوجاتهم،  
وكيف قُتل البعض وهم نائمون —  
فالقتل مصيرُ الجميع!  
ففي داخل التاج الأجوف الذي يُحيط برأس الملك،  
ويصل ما بين فوَدِيهِ الفانيَيْنِ،  
يعقد الموت مجلسَ البلاط له،  
وفيه يجلس ذلك المهرجُ ساخرًا من مكانته،  
ضاحكًا من أبهتته،  
ولو أنه يسمح له بهُنَيْهَةٍ ومشهدٍ قصيرٍ يؤدي فيه  
دورَ الملك؛ إذ يخشاه الناس،  
ويقتل مَنْ يشاء بنظرةٍ واحدة،  
ويُفَعِّمُ ذاته بالغرور الخادع، والزَّهو الكاذب،  
والأمان الزائف، فكأنَّ ما يضمُّ روحنا من لحمٍ ودَمٍ  
درعٌ نحاسيٌّ حصينٌ منيع. وبعد أن يُسائره الموت فترةً  
يعود في النهاية وبيده دبوسٌ صغير  
يخرق به سور القلعة. وهكذا نوَدِّعُ الملك!  
أعيدوا قَبَّعاتكم إلى رءوسكم،  
ولا تَسْخَرُوا بهذا الاحترام المرسوم  
مَنْ لا يَزِيدُ عن كِيَانٍ من اللحم والدم! انبذوا التبجيل  
والتقاليد والشكليات والواجبات الرسمية؛  
فلقد أخطأتم فَهْمَ مَنْ أكون طيلة هذه المدة؛  
فلست إلا بشرًا مثلكم آكل الخبز، وأحسُّ بالحاجة،

وأذوق طعم الأحزان، وأحتاجُ إلى الأصدقاء.  
وما دمتُ أخضع لذلك مثل الرعية فكيف تقولون لي  
إنني مَلِك؟

(١٧٧-١٤٤ / ٢ / ٣)

حتى تُدرك ما يُعتبر ضدَّ هذا الموقف؛ تأمَّلْ قولَ الملك لير «هذا دواؤكم يا أغنياء! يا مَنْ لبستم حُلَّة الخيلاء!» أي إنَّ في إدراك المَلِك العظيم للفناء الذي هو مصير الجميع، بابًا مفتوحًا أمام الجميع، أمام الفقراء البائسين الذين لا يجدون ما يستريحهم، أينما يكونوا، والذين يُعانون العاصفة القاسية مع لير. أما ريتشارد فلا ينفتح إلا لريتشارد، وللملوك الذين قتلوا من قبله. ولكنه منفتحٌ أيضًا على الشعر الأعظم، وبعمقٍ مستمد من اللغة الدارجة يدهش السامع:

بِاللهِ عَلَيكُمْ فَلَنَجْلِسَ فَوْقَ التُّرْبَةِ،  
وَنَقْصُ حِكَايَاتٍ مِنْ شَجَوٍ عَنْ مَوْتِ مُلُوكٍ.

وأجملُ من هذه الصورة صورةُ المهرج الذي يعود «وبيده أصغر دبوس» يخرقُ به حصنَ الملك؛ فهذه لمسةٌ شعرية عظيمة جديدة. والطابع الماسوكي لهذه الصور الحافلة يبرز لنا بوضوحٍ عندما يقال لريتشارد إن دوق يورك، نائب الملك في الحكم أثناء غياب الملك، قد تخلَّى عنه أيضًا وانضم إلى بولينبروك، بحيث انخفض عدد أنصار ريتشارد إلى ما لا يزيد عن حفنة:

تَعَسَّا لَكَ يَا ابْنَ الْعَمِّ! يَا مَنْ ضَلَلْتَ خُطَايَ،  
فَتَنَكَّبْتُ الدَّرَبَ الْأَحْلَى الْمُفْضِي لِلْيَأْسِ [إلى أوميرل].

(٢٠٥-٢٠٤ / ٢ / ٣)

وبعد ذلك ينطلق يأس ريتشارد واثبًا وثبةً تتجاوز ذاته، وربما كان بهذا يبتكرُ خصيصةً أخرى من خصائص الشخصية الإنسانية، ألا وهي مِيلُنَا إلى أن نتكلم كأنَّ الأحوال وصلت إلى أسوأ ما يمكن، وإذا بنا نُصغي إلى كلامنا هذا فنزيد الحال سوءًا على سوء. وهكذا يُصبح ريتشارد مضادًا لإدجار، نقبض ريتشارد في الملك لير الذي يؤثِّر فينا بخطابه العظيم الذي يستهل به الفصل الرابع:

هذا أَفْضَلُ! أَنْ تُدْرِكَ أَنَّكَ مُحْتَقَرٌ،  
 خَيْرٌ مِنْ أَنْ يَمْدَحَكَ النَّاسُ وَهُمْ يَحْتَقِرُونَكَ.  
 مَنْ يَبْلُغُ أَسْوَأَ حَالٍ، أَوْ يَهْبِطُ لِلدَّرَكِ الْأَسْفَلِ،  
 وَأَحْطَ مَنَازِلِ فَلَكِ الْحَظُّ الدَّوَّارُ،  
 لَنْ يَعْدِمَ رُوحَ الْأَمَلِ وَلَنْ يَحْيَا فِي خَوْفٍ!  
 إِذْ لَا يَخْشَى التَّغْيِيرَ سِوَى مَنْ بَلَغَ الذُّرُوءَ،  
 أَمَّا عِنْدَ الْقَاعِ فَإِنَّ التَّغْيِيرَ يَصِيرُ إِلَى فَرَحٍ وَسُرُورٍ!  
 وَإِذْ مِنْ مَرَحَى بِهِوَءٍ كَالْعَدَمِ يُعَانِقُ جَسَدًا مُعْدِمًا!  
 نَسَمَاتُكَ أَلْقَتْ بِالْبَائِسِ فِي أَسْوَأِ حَالٍ وَلِذَا  
 لَا أَحْمِلُ دَيْنًا لِلنَّسَمَاتِ!

(الملك لير ٤ / ١ / ٩-٩)

ونحن نتساءل، هنا وفي أماكن أخرى، إن لم تكن أوجه التناقض بين ريتشارد الثاني وبين الملك لير متعمدة. وريتشارد يعجز عن ترديد قول الملك لير «الأسوأ يرجع للضحك» — بمعنى استنكار الواقع — مثلما يعجز عن الإحساس بالدهشة التي أصابت الملك لير عند إدراكه غيرية الغير. ويتجاوز إدجار [في الملك لير] موقف ريتشارد تجاوزاً كبيراً عندما يُشاهد والده الذي سُمِلت عيناه: «مَنْ يستطيع أن يقول إنه في أسوأ الأحوال حقاً؟/ ما دام يستطيع أن يقول الآن زَادَ حالي سوءاً!» ولكن ريتشارد لا يتوقَّف عن القيام بعمل بولينبروك بدلاً منه، فيتنازل عن مملكته وهو يبني ترانيم ميتافيزيقية:

ماذا على الملك أن يفعل الآن؟ هل يخضع؟  
 سيفعل الملك ذلك! ألا بدَّ من خلعه؟  
 سيرضى الملك بذلك! هل سيفقد اسم الملك؟  
 فليذهب عني باسم الله!  
 سأحمل مسبحةً بدلاً من الجواهر،  
 وأستعيز بالدير عن قصري الفاخر،  
 وبثوبٍ شحاذٍ عن ملابسِي،  
 وبصحفةٍ خشبية عن الكئوس المزينة بالتصاوير،  
 وبعصا الحجاج عن صولجاني،

وببعض أيقونات القديسين عن الرعايا،  
وبقبرٍ صغيرٍ عن مملكتي الشاسعة،  
بقبرٍ صغيرٍ صغيرٍ، بقبرٍ لا تُلحظه العين،  
أو أدفن في الطريق العام، في طريقٍ تغشاه السابلة؛  
حيث تطأ أقدامُ الرعايا رأسَ ملكهم في كل ساعة!  
فما داموا يَطْنُون قلبي الآن في حياتي،  
فلماذا لا يَطْنُون رأسي بعد مماتي؟  
إنك تبكي يا أوميرل!  
أنت تبكي يا ابنَ عمي يا رقيق القلب!  
سأبكي معك حتى تملأَ دموعُ الذلِّ جوَّ السماء فيكفهرُ،  
وتهبَّ أنفاسُنَا وآهاتُنَا عاتية مع وابلِ العَبَرَاتِ،  
حتى تقتلع قمح الصيف وتذرّوه هباءً،  
فتحل المجاعة في أرض التمرّد والعصيان!  
أم ترانا نتنافس مثل الصَّبِيان في لعبة البكاء؛  
كيما نسخر من أحزاننا ونلهو، فيذرف كلُّ منا دموعه،  
فوق بقعة بعينها حتى نحفر في الأرض قبرين،  
ثم نُدْفن فيهما؟ وسيكتب على شاهد القبر:  
«هنا يرقد اثنان من الأقارب،  
حفرا قبريهما بدموع العين!»  
هل يجدي هذا اللهو الخبيث؟ لا! هذا هذر وهراء  
وأنتم تضحكون مني!  
قل أيها الأميرُ العظيم يا نورثمبرلاند:  
ماذا يقول الملك بولينبروك؟ هل يسمح جلالته  
بأن يعيش ريتشارد حتى يوافيه الأجل؟  
إنك تنحني أمامي لتعلن موافقة بولينبروك!

(١٧٥-١٤٣/٣/٢)

وحين يبدأ ريتشارد كلامه لا يستطيع التوقُّف، كما في عبارة «بقبرٍ صغيرٍ ... بقبرٍ صغيرٍ صغيرٍ، بقبرٍ لا تُلحظه العين.» وهذا التأسّي على حاله يُغضب النقاد «الأخلاقيين»،

ولكنه أسعدَ ييتس الشاعرَ الأيرلندي العظيم سعادةً كبيرة؛ إذ كان يرى أن ريتشارد يتمتع بخيال ذي رؤى أخروية. فالتخيُّلات المتألقة التي تستدرُّ العبرات من عينيه تتضمن توريةً رؤويَّةً جديدة عند شيكسبير وتستبقُّ شعر جون دُن. فالحوار المبدئي بين الملك الذي تسبب في هزيمة نفسه وبين بولينبروك المنتصر تنقله قوة التورية الساخرة إلى موقف ذي تعقيد مسرحي يعتبر جديدًا أيضًا عن شيكسبير.

### بولينبروك:

أفسحوا الطريق واصطفوا لأداء واجب التحية لجلالته.  
(يركع.)  
مولاي العظيم!

### ريتشارد:

قم يا ابن عمي الكريم!  
إنك تحط من شأن ركبتيك النبيلة،  
حين تجعل الأرض الوضيعة تزهو بتقبيلها!  
كم كنت أفضل أن يشعر قلبي بمحبَّتكَ،  
على هذه المجاملة التي لا تسرُّ عيني!  
انهض يا ابن عمي انهض! فقلبك ناهض للعُلا،  
وأنا واثق من ذلك! [مشيرًا إلى التاج]  
إلى هذا المستوى على الأقل،  
وإن كانت ركبتيك تمسُّ الأرض!

بولينبروك: مولاي الكريم! لم أحضر إلا من أجلِ أُملاكِي!  
ريتشارد: أُملاكك لك، وأنا لك، والجميع لك!  
بولينبروك:

لم أمتلك شيئًا يا مولاي المهيب المعظَّم،  
إلا بحقَّ إخلاصي في الخدمة وجدارتي بحبكم!



### ريتشارد:

بل أنت جديرٌ به كلَّ الجدارة! لا يستحق أن يملك  
إلا من يعرف سُبُل الامتلاك القوية والمؤكدة!  
أعطني يدك يا عمي! لا! جفَّف دموع عينيك!  
فالدموع تظهر الحب، مثلما تظهر العجز  
عن علاج أسباب البكاء!  
أما أنت يا ابن عمي، فإنني أصغرُ من أن أكون والدًا لك،  
وإن كانت سنُّك تسمح لك أن تكون وريثي،  
وسوف أعطيك كلَّ ما تريد، وعن رضا أيضًا،  
فلا بد أن نفعل راضين ما لا مفر من فعله مرغمين!  
هل تريدنا أن نتَّجه إلى لندن يا ابن عمي؟

**بولينبروك:** نعم يا مولاي الكريم.

**ريتشارد:** إذن فلا اعتراض عندي.

(تدوِّي الأبواق ويخرج الجميع.)

(٢٠٩-١٨٧/٣/٣)

وقد يتساءل المرء: «وما عسى أن يفعل ريتشارد سوى ذلك؟» والإجابة هي «أيُّ شيء مهمًا يكن، إلا تسهيلَ مهمة بولينبروك هذا التسهيل الكبير». وريتشارد يستمتع بتورياته الساخرة هنا، ولكنها سوف تقضي عليه، على الرغم من متعتها الجمالية البالغة لشيكسبير ولنا. ومشهدُ الحديقة التالي، الذي يعتبر فاصلًا داخل الحدث (٣/٤) يسمح للملكة زوجة ريتشارد بأن تتحدث عن كارثة زوجها باعتبارها «سقوطًا ثانيًا للإنسان وخروجه ملعونًا من الجنة»، ولكن ذلك لا يزيد إقناعه لنا عن محاولات ريتشارد بإقامة التوازي بين محنته وما حدث للمسيح — عليه السلام. وأما ما يُثير القلق فهو النبوءة الجسورة التي يقدمها أسقف كارلايل بشأن بولينبروك:

إن اللورد هيرفورد الذي تدعونه ملكًا

خائن أثيم للملك ذي العزة والسلطان على هيرفورد!

وإذا وضعت التاج على رأسه، فإني أُنَبِّأُ بما يلي:  
ستسيل دماءُ الإنجليز حتى تخببَ الأرض،  
وتكابد الأجيالُ المقبلة الأُمَرَّين من هذه الفعلة الشنعاء!  
سيخلد السلمُ للرُّقاد عند الأتراك والكفار،  
وتندلع الحروب المضطربة في بلادنا مقرَّ السلم،  
فيقتل الأقاربُ والأقربان بعضهم بعضاً،  
وتنشب الفوضى ويشيع الرعب والفرع وتقيم الثورة  
بين ظهرانينا، حتى يُطلق الناس اسم ميدان جُلُجَّة،  
وجماجم الموتى على هذه الأرض!  
فإذا وقع الشقاق في هذا المجلس،  
وثار بعضه على بعض،  
فسوف يُثير الانقسام من الأحزان  
ما لم تشهد هذه الأرض الملعونة يوماً ما،  
فتحاشوا ذلك وقاوموه وامنعوا وقوعه  
حتى لا يقول أطفالكم وأطفالُ أطفالكم «ويلٌ لكم!»

(١٤٩-١٣٤ / ١ / ٤)

وسوف يتعرَّض الأسقفُ للمعاناة نتيجةً قوله الحقُّ هنا، ولكن شيكسبير لا يقف إلى جانب أحد الأطراف ولا إلى جانب الأطراف جميعاً؛ فإن بولينبروك وأنصاره أوغاد وبلطجية، وأما ريتشارد، فبعيدُ الشبه بالملك لير، وليست فيه ذرَّة ملكية واحدة. وساعد لورد ساوثامتون في وضع الترتيبات اللازمة لتقوم فرقة شيكسبير المسرحية بتقديم عرضٍ لريتشارد الثاني، باعتبارها مقدمةً لتمرُّد اللورد إيسيكس ضد الملكة إليزابيث في عام ١٦٠١م؛ أي بعد ست سنوات من أول عرض للمسرحية. ولم يكن شيكسبير ليشعر بالسعادة لذلك، ولكن الواضح أنه لم يكن يستطيع أن يرفض، وقد ابتسم الحظُّ له حين لم يؤد العرض إلا إلى التعليق الساخر الذي قالته الملكة إليزابيث وهو «إنني ريتشارد الثاني، ألا تعرفون ذلك؟» ولكن لورد إيسيكس لم يكن بولينبروك، ولم تكن إليزابيث على الإطلاق ريتشارد، ولم يكن شيكسبير يرضى أن يزجَّ به إلى موطن خطر عليه، فلم ينس قط ما فعلته الدولة بكريستوفر مارلو وتوماس كيد.

وتزداد فصاحة ريتشارد المدمرة لذاته، مشهدًا بعد مشهد، وبناءً على دعوة بولينبروك للتنازل عن التاج، يصل ريتشارد ويُشبه نفسه بالمسيح مرة أخرى. ويُحيل الحفل الرسمي إلى رقصة ميتافيزيقية للاستعارات المركبة والتوريات الساخرة:

### ريتشارد:

هاه التاج. هاك يا ابن عمي! أمسك التاج!  
سأمسكه بيدي من هذا الجانب، وتناولهُ أنت من الجانب الآخر،  
إن هذا التاج الذهبي يشبه البئر العميقة،  
يتدلى فيها دلوان، يملأ أحدهما الآخر،  
أما الفارغ فيرقص دائماً في الهواء،  
وأما المليء بالماء فلا نراه في غيابة الجُب،  
أما الدلو السفلي المترع بالدموع فهو أنا،  
أجرع أحزاني بينما تصعدُ أنت إلى أعلى!

**بولينبروك:** ظننتُ أنك تريد النزولَ عن الملك!

### ريتشارد:

بل عن التاج فحسب! لكنني لن أنزل عن أحزاني!  
في طوقك أن تخلع عني أمجادي ومُلكي،  
لكنك لن تخلع أحزاني. فما زلتُ ملكاً لها!

**بولينبروك:** إنك تُعطيني بعض همومك مع تاجك.

### ريتشارد:

ما يهْمُك من هموم لن ينتقص من همومي،  
فهْمِي فقدان الهم، ضيْعَه هَمِّي السابق،  
وهْمُك اكتساب الهم، يأتي به هَمُّ جديد،  
والهموم التي أنزل عنها لم تبارحني وإن فارقتها،  
صحيح أنها تكتنفُ التاج ولكنها ما تزال في نفسي!

بولينبروك: هل رضيتَ بالنزول عن التاج إذن؟  
ريتشارد: نعم — لا، لا! — نعم! فلا بد أن أصبحَ عدماً.

(٢٠١-١٨١ / ١ / ٤)

ويمكن للمرء أن يشعرَ بالحزن للتجاوز الذي يقيمه شيكسبير بين رجلِ الكلام والسياسيِّ الوحشي، إذا كانت الدراسةُ النقدية للشعر هي القضية، ولكنها بطبيعة الحال ليست القضية، وتلاعب ريتشارد بالألفاظ تلاعباً طريفاً يصرفه عن بذلِ أية مقاومةٍ فعالة. وهو لا يستطيع إيقاف تيار فصاحته الخاصة:

و «لا لا» تعني نفي النفي، واستسلامي لك!  
انظر الآن كيف أنفي وجودي وأخلع ذاتي  
إنني أقدمُ لك ما أخلعه من حملٍ ثقيل عن رأسي،  
ومن صولجانٍ جسيمٍ عن يدي،  
ومن كبرياء السلطان الملكي من قلبي!  
وبعبراتي أغسل الزيت المقدس الذي مُسح به عليَّ  
وبيديَّ هاتين أتخلّي عن تاجي،  
وبلساني هذا أنكر مُلكي المقدس،  
وأُجلّ الجميعَ من يمين الواجب التي حَلَفوها،  
وأنبذُ كلَّ مظاهر الأبهة والجلال،  
وأنزل عن أملاكي وإيجاراتي ودخولي،  
وألغي كل أوامري ومراسيمي وقوانيني،  
وليغفر الله لكلِّ مَنْ حنث بيمين حلفها لي  
وليساعد الله كلَّ مَنْ أقسم لك على أن يبرَّ بقسمه،  
لقد أصبحتُ صِفَرَ اليدين، فليجعلني صِفْراً من الحزن!  
وليمتّعك بكل شيء، بعد أن أتاكَ كلُّ شيء!  
أدعو الله أن يُطيل عمرك جالساً على عرش ريتشارد،  
وأن يُعجّل بنزول ريتشارد إلى الحفرة الأرضية،  
«فليحفظ الله الملك هنري» هو ما يقوله ريتشارد،

الذي نزع منه الملك، ويدعو له بسنواتٍ كثيرة مشرقة!  
هل بقي شيء آخر؟

(٢٢٢-٢٠٢/١/٤)

إن ريتشارد هنا ممثلٌ وشاعر غنائي، وهو أقدرُ على الالتحاق بفرقة شيكسبير المسرحية من احتمال استشهاده بصفته ملكًا قد مُسحَ على رأسه بالزيت القدسي ما دام لم يستطع الإبقاء على هذه الصفة وتبريرها بسلوكٍ ملكي. والتمسُّح (theatricalism) الرفيع يصل إلى درجة التآليه عندما يُصدر آخرَ أوامره بصفته الملكية، ألا وهو طلب إحضارِ مرآةٍ حتى يُبصر ذاته فيها ويرى إن كانت الذاتَ نفسَها التي يعهدها. وشيكسبير يستغلُّ هذه النزوة الأخيرة وينتقدُها من خلال استعراضه «المتبهرج» لتحرره من مارلو، الذي ظلت مسرحيته إدوارد الثاني تُحوِّمُ فوق هذه المسرحية، وعلى مسافةٍ قريبة، في شتى أرجائها. وهل يمكن لشيكسبير أن يرسل إشارةً أوضح على استقلاله إلى الجمهور من هذه المحاكاة الساخرة المذهلة لإحدى الفقرات ذات البلاغة التي ساء صيتها، ألا وهي مناجاة الدكتور فاوستوس لهيلين الطروادية، والتي يستهلُّها مارلو بالأسطر الشهيرة:

هَلْ كَانَ إِذَنْ هَذَا وَجْهَ امْرَأَةٍ،  
دَفَعْتُ أَلْفَ سَفِينٍ لِلْإِبْحَارِ؟  
هَلْ أَحْرَقَ هَذَا الْوَجْهَ الْأَبْرَاجَ الشَّمَاءَ بِقَلْعَةٍ «إِلْيَوْمَ»؟

إن شيكسبير يتفوق على فقرة مارلو بتصوير النرجسية الصارخة المستميتة، وذلك عندما يُصبح مجدُ الملك الضائع بديلاً عن هيلين الطروادية:

أعطني تلك المرأة وسوف أقرأ ما فيها!  
ألم تبرز الغُضون الغائرة بعد؟ هل لطمني الحزنُ  
كلَّ هذه اللطمات على وجهي دون جروحٍ غائرة!  
يا لك من مرآةٍ مُداهنة! لكم تُشبهين أتباعي  
الذين كانوا يخدعونني في أيام العز!  
هل هذا هو الوجهُ الذي كان يرعى  
عشرةَ آلافٍ رجلٍ كلَّ يوم تحت سقف منزله؟  
هل هذا هو الوجهُ الذي كان يسطع وهَّاجًا كالشمس

فتجفل العيونُ من التطلُّعِ إليه؟  
هل هذا هو الوجه الذي واجهَ الحماقات الكثيرة،  
ثم أصابه الخسوف أمام وجه بولينبروك؟  
ما يزال يبرق بريقًا هشًا بمجدٍ غابر،  
والوجه هشٌ مثل بريق المجد!  
[يُحطَّم المرأة].

وها هو ذا قد انكسر وتفتت مائة شظية!  
إنَّ في هذه اللعبة أيُّها الملك الصامت درسًا مفيدًا؛  
إنَّ ما أسرع ما دمرَّ الحزنُ وجهي!

**بولينبروك:** بل إن ظل حزنك قد دمرَّ ظل وجهك!  
**ريتشارد:**

قل ذلك ثانيًا: ظل حزني؟ فلننظر في الأمر  
أصبحت حقًّا! فحزني يكمن في نفسي،  
ولبست مظاهرُ البكاء على حالي  
إلا ظلالًا للحزن العميق الخفي  
الذي يُنميه الصمتُ في النفس المعذبة،  
ذاك هو الجوهر لا الظل! وأنا أشكر  
أيها الملك العظيم على نعمائك؛ إذ لم تقتصر  
على فعل ما يدفعني إلى أن أندب حظي،  
بل تُعلِّمني أسلوب البكاء عليه!

(٣٠٢-٢٧٦ / ١ / ٤)

إن أكاليل الغار «الشعرية-النقدية» معًا، تنتمي أكثر ممَّا انتمت في أيِّ وقت سابق،  
إلى ريتشارد، والواقعية السياسية التي تتهدد الموقف تنتمي كُلُّها إلى بولينبروك. ولكن  
ريتشارد كان ينبغي أن يكتب الشعر والمسرح ويمارس التمثيل والنقد فهو رائع في  
هذه الفنون جميعًا! فإن كسر المرأة، والحجة التي يقيمها حول الظل (فهو الحزن وهو  
الصورة المسرحية التمثيلية في آنٍ واحد) وذروة التورية الساخرة في شكر بولينبروك على

تعليم ريتشارد، كل هذه تمثل انتصارًا مسرحيًا جديدًا لشيكسبير. ويُرسَل ريتشارد إلى بومفريت، حتى يُقتل فيخلو الجو لخصومه، وهو يمضي في صورة الممثل العظيم الذي أصبح عليه:

يورك:

عندما يُغادر ممثلٌ بارع خشبة المسرح  
تتحول عيون النظارة دون اكتراثٍ  
إلى من يدخل بعده، ويصبح كلُّ ما قاله  
ثرثرةً مُملة. فهكذا كان شأن عيون الناس  
التي تَجَهَّمَت لرؤية ريتشارد، وحدَجَتِه بازديادٍ أكبر!  
لم يهتف أحدٌ «حفظه الله!»  
ولم يُهلِّل لسانٌ واحد فرحًا وترحيبًا بعودته لوطنه،  
بل كان التراب يُلقى على رأسه المقدس.

(٣٠-٢٣ / ٢ / ٥)

ولا يتبقى إلا المشهد الختامي، حيث يقتل ريتشارد، ولكنه يُلقى أولاً مونولوجًا فذاً،  
يُمثل ذروة انتصار شيكسبير في هذا الفن الصعب قبل أن يصل هاملت به إلى الكمال:

ريتشارد:

كنتُ أنظر في الموازنة بين هذا السجن  
الذي أعيش فيه وبين العالم،  
فلم أستطع؛ لأن العالم حافلٌ بالبشر،  
ولا يعيش سِوَايَ بين هذه الجدران!  
ولكن لا بأس من المحاولة.  
سأقول إن عقلي قد تزوّج من روحي،  
وإن زواجهما أنجبَ أجيالاً ما فتئت تتكاثر من الأفكار،  
وإن هذه الأفكار تعمر هذا العالم الصغير،  
بأمشاجٍ مختلطة تُماثل سكان العالم الكبير؛

إذ لا يرضى الفكر ولا يهنأ أبداً،  
أما الفكر السامي، مثل التفكير في المسائل الإلهية،  
فهو دائماً ما يصطدم ببواعث الشك والتردد،  
وهو يُقيم التناقض بين الكلمة والكلمة —  
والمثال على ذلك قوله «دَعُوا الأولاد يَأْتُونَ»  
المتبوعة بقوله «إِنَّ مرورَ جَمَلٍ من ثَقَبِ إبرة  
أيسرُ من دخول غنيٍّ إلى ملكوت الله»  
والأفكار الطامحة إلى مغانم الدنيا  
ترسم أوهاماً مُحالة؛ فقد تدفعني إلى أن أتصورَ  
أن أظفاري الضعيفة الهزيلة تستطيع أن تشقَّ لي طريقاً  
في الضلوع الصخرية لهذا العالم القاسي؛  
أي في الجدران الصُّلبة لهذا السجن،  
ولكنها تعجزُ فتموت من الإحباط.  
وأفكار القناعة والرِّضا تقول لصاحبها وعزاءً  
وسلوى، إنه ليس أولَ مَنْ استعبَدته ربةَ الحظ،  
ولن يكون الأخير، فهو مثل الشحاذ الغبيِّ  
الذي قُيدت قَدَمَاه في الحباسة الخشبية،  
فأخذ يُعلِّل نفسه ويُبرر عاره قائلاً إن الكثيرين  
قد سبقوه إليها، وسوف يُعاقبون هذا العقاب!  
فكأنَّ في ذلك تسريّةً وراحة؛ إذ يُلقي بأحمال تعاسته  
على گواهل مَنْ سبقوه في احتمالها  
وهكذا يجتمع في ذاتي عدة أشخاص  
ليس بينهم قانعٌ بحاله! فأنا ملكٌ أحياناً  
ولكن ضروب الخيانة تجعلني أتمنى أن أصبح شحاذاً،  
فأغدو شحاذاً على الفور! ثم يُقنعني الفقر المدقع  
أنَّ حال الملك أفضل، فأتحوّل إليه،  
ولكنني لا ألبثُ أن أرى أن بولينبروك  
قد سلَّبنى الملك، وسرعان ما أستحيل إلى عدم!



لكنني مهما أكن، ومهما يكن أيُّ إنسان  
من بني البشر، فلن يسره شيءٌ أو يُرضيه،  
حتى تأتبه راحةُ العدم!

[تُعزف الموسيقى.]

هل أسمع موسيقى؟ اضبطوا الإيقاعَ وحافظوا  
على التناسب الزمني! لا يُفسد الموسيقى العذبة  
مثل كسر النمط الزمني وتجاهل التناسب!  
وهو ما ينطبق على موسيقى حياة الإنسان!  
إنَّ أدني الآن رهيفةٌ تُدرك النشاز،  
أو كسر النمط الزمني في الوتر الناشز!  
لكنها عجزت عن إدراك الزمن الحقيقي الذي انكسر  
وكان لازماً للتوافق بين دولتي وزماني!  
إنني أهدرت زماني، وها هو ذا يهدرني!  
بل أحالني إلى ساعةٍ رقمية له،  
الدقائقُ فيها هي أفكارِي!  
وتكُ الثواني فيها أنأتي،  
ووجهها عيني الساهرة، وأصبعي هو عقرب الساعة  
الذي يدور فيها دائماً ليمسح الدموع  
وهي ساعةٌ دقاقة يا سيدي! تدق كل ساعة،  
ودقاتها العالية هي آهاتي الصاخبة الهادرة،  
التي تقرر قلبي وهو ناقوس الساعة  
فأعرف الوقت! وهكذا فالأثبات والدموع والآهات  
تُبين الدقائق والأوقات والساعات!  
ولكن بولينبروك هو الذي يشهد في فرح وزهو  
سرعة انقضاءِ زمني، بينما أقبع عاطلاً هنا  
كالدمية التي تظهر لتدق الساعة من أجله!  
هذه الموسيقى تدفعني إلى الجنون!  
يجب أن تتوقَّف فوراً؛

فإذا كانت الموسيقى قد أعادت للمخبولين صوابهم  
فيبدو أنها ستُحيل العقلاء إلى مجانين في حالتها!  
ولكن فليبارك الله قلب مَنْ يقدمها لي؛  
فهو دليلٌ على الحب، وتقديم الحب إلى ريتشارد  
جوهرة نادرة في زمن يكرهه فيه العالم كله!

(١٠٠ / ١٠٠ - ١٠٠)

ولكن شيكسبير، حتى هنا، يجعلنا نحافظ على المسافة التي تفصلنا عن ريتشارد، فهو وإن ازداد طرافةً وجاذبيةً، لا يزال عاجزاً عن إشعارنا بالمرارة، ولا يُفاجئنا بظهور عظمةٍ خبيثةٍ في داخله، وعلى الرغم من كونه ملَكًا مُسَحَّ على رأسه بالزيت القدسي، فإنه محدودُ الذهن والروح، ومع ذلك نجح في تشكيل أجملِ قصائده. أمَّا الذي يبتكره شيكسبير هنا فجانِبٌ آخرٌ من الشخصية الإنسانية، ومن الممكن أن يكون حافِزُه شخصيةً مارلو نفسه لا شخصيةً إدوارد الثاني. وأثناء إصغائه لحلم اليقظة الذي يرويهِ، يتغيَّر ريتشارد تغيُّراً مُعيَّناً، لكنه لا يكتسب أيَّ وقار أو كرامة إنشائية، بل يبدأ في تجسيد ما يمكن أن نُطلق عليه صفةُ الوقار الجمالي. ويعتبر ريتشارد أولَ شخصٍ عند شيكسبير يتجلَّى فيه هذا الصَّدْع بين الكيان الإنساني والكيان الجمالي، ولكننا سوف نُلَاقِي شخصاً أعظم فيما بعد، مثل ياجو، وإدموند، ومكبث وغيرهم. فإنهم فنانون يتمتعون بحرية تشكيل أنفسهم.

ولكن ريتشارد لا يستطيع أن يُجاريهم؛ فإنه مقيّد داخل ذاته مثل انحباس جسده داخل قلعة بومفريت. ومع ذلك فإنَّ عند ريتشارد دافعاً جمالياً أو حافِزاً جمالياً، وهو شيءٌ جديد عند شيكسبير، وهو ما يبرر انبهار باتر وبييتس بريتشارد الثاني. ويوجد عند شيكسبير فنانون أعظم منه، يتمتعون بحرية تشكيل ذواتهم، بحيث يحافظون على الكرامة الإنسانية والوقار الفني معاً، مثل هاملت، ولير، وإدجار، وبروسبرو. وربما كان شيكسبير يتأمل سقوط بعض العظماء في إنجلترا المعاصرة له — ومن بينهم لورد إيسيكس ورالي — ويدرك أن الكرامة الإنسانية والوقار الجمالي يرحلان معاً. ولا أعتقد أنَّ هذا الصَّدْع كان موجوداً في الأدب قبل شيكسبير.

لم يبتكر شيكسبير كرامة الرجال والنساء؛ فإن هذه الرؤية قد نشأت وتطوّرت على امتداد آلاف السنين، وإن كانت قد تدعّمت بعدة صور في عصر النهضة الأوروبية، وكانت إحدى هذه الصور هُرمسيّة [أي: مرتبطة بأسرار روح الإنسان] وأما الوقار الجمالي

فشيء آخر [أي القوة المستقلة للفن]، فعلى الرغم من عدم صوغ شيكسبير للتعبير المذكور، فإنه بالقطع قد ابتكر الوقار الجمالي وابتكر طبيعته المزدوجة، فهو إما يرتبط بالكرامة الإنسانية وإما ينجو ويكتب له البقاء حين تُهدر الكرامة الأعظم. وإلى هذا، في رأيي، ترجع أهمية المنولوج الطويل الذي يلقيه ريتشارد في السجن في بداية الفصل الخامس. إن شيئاً مدهشاً لشيكسبير نفسه يولد هنا، ولسوف يُغير فن شيكسبير وفن كثير من الناس وحياتهم في أزمنة لاحقة؛ إذ سوف يسرون في أعقاب ريتشارد الثاني وهاملت.

لقد وثب ذهن هاملت وثبة أدرك بها أن الدنمارك والعالم سجنان لروحه، ولكن ريتشارد يجتهد ويُرهب نفسه في إدراك ذلك؛ لأنه يتسم بالبطء الشديد في التفكير، وعالمه الصغير؛ أي ذاته المسكينة، لا إيمان لديها بالخلاص، ولا يستطيع يأسؤه أن يجد مهرباً، ومن ثم فإنه يلقي أول ترنيمة عن العدمية عند شيكسبير، وهي التي تسبق ضجة فارغة وتتنبأ بهاملت وياجو وليوننتيس:

سرعان ما أستحيلُ إلى عدم. لكنني مهما أكن،  
ومهما يكن أي إنسان من بني البشر،  
فلن يسره شيء أو يُرضيه،  
حتى تأتيه راحة العدم.

(٤١-٣٨ / ٥ / ٥)

والمعنى الملتبس للراحة التي يأتي بها الموت معنى «أفزعته» الموسيقى، وهي التي تدفع ريتشارد إلى التأمل الميتافيزيقي للزمن:

إني أهدرتُ الزَّمنًا، والآنَ إذا هو يُهدِرُنِي.

(٤٩ / ٥ / ٥)

والصورة الشعرية المركبة للملك المعزول الذي تحول إلى ساعة دقاقة آخر الأمر أبدع صورةً ميتافيزيقية يصوغها ريتشارد عن نفسه، ربما لأنها أشد الصور تدميرًا؛ إذ تُحفزه إلى عددٍ من سورات الغضب التي تضع حدًا لحياته. وسبابه الغريب المضحك

لجواده بسبب موافقته على اغتصاب بولينبروك له، تتلوه سَوْرةُ غضب مفاجئة ضدَّ السجان، ثم يأتي الموت، بمزدوج شعري ركيك إلى حدٍّ ما:

فَلْتَصْعِدِي وَلْتَصْعِدِي رُوحِي لَمَقْعِدِ بِذَلِكَ الْعَلَاءِ،  
بَيْنَا يَغُوصُ لَحْمِي الْغَلِيظُ هَابِطًا إِلَى الْجَمَامِ وَالْفَنَاءِ.

(١١٢-١١١ / ٥ / ٥)

وكان ينبغي أن يكتب شيكسبير شعراً أحسنَ من هذا باعتباره آخرَ كلمات ريتشارد، ولكنَّ من المحتمل أن يكون قصده إظهارَ نُكوص ريتشارد إلى ذاته في مرحلة مبكرة. وعلى الرغم من أن ريتشارد يموت بلا تبجيل يذكر فإن ألفاظه أفضل من النفاق العبثي من جانب بولينبروك، الذي يختتم به المسرحية:

أعلن لكم أيها اللوردات أن روعي يغشاها الأسى؛  
لأن أرضي ارتوت بالدم حتى ينمو فرعي!  
تعالوا معي لنعي ما أنعَى، ولنلبس معاً  
ثياب الحداد والحزن السوداء!  
لسوف أقوم برحلةٍ إلى الأرض المقدسة؛  
حتى أغسل يدي الآثمة وأطهرها من هذا الدم!  
امشوا معي في جنازته، ولنُشيعه إلى مثواه الأخير  
بالبكاء الصادق خلف هذا النعش،  
ومن يرقد فيه ميتاً قبل أوانه.

(٥٢-٤٥ / ٦ / ٥)

وتعتبر هذه السطور في جانب من جوانبها مقدمة لمسرحيتي هنري الرابع حيث لا يتمتع الغاصب لحظة واحدة بالصفاء أو الهناء، ولكن المذاق البهم الذي يُخلفه ذلك في حاجة ماسة إلى لماحةٍ تمنحه طعمًا حلواً. وبعد عامٍ وصل أكثرُ من هذا مُمثلاً في عبقرية السير جون فولسطاق.

## الفصل السابع عشر

### هنري الرابع

١

لا تستطيع أن تختزل شيكسبير بحيث يقتصر على طاقة واحدة، من بين مواهبه البالغة الكثرة، فتزعم أنه يكتسب أعظم أهمية بسبب تلك الطاقة الرائعة الواحدة، ولكن كل مواهبه تنبع من ذكائه الفذ، الذي لا يُضارَع من حيث الشمول، وليس بين أعظم الكُتّاب وحسب. والعشق الحقيقي لشيكسبير ينبع من إدراك هذه الخبيصة؛ فها نحن أخيراً نُلَاقِي ذكاءً بلا حدود. ونحن أثناء قراءة شيكسبير دائماً ما نحاول اللّحاق به، ويفرحنا أن هذه المحاولة لا تنتهي أبداً؛ فهو دائماً يسبقنا، وأنا أعجب من النقاد، مهما تكن مذاهبهم، القديمة والجديدة، الذين يستبدلون معرفتهم (knowingness) (بل استياءهم في الواقع) بالألم والدهشة عند شيكسبير، وهما من بين التجليات الأولى لطاقته المعرفية. سبق أن استشهدتُ بالتعليق الجميل الذي أبداه هيجيل، قائلاً إن شيكسبير يجعل من أفضل شخصياته «فنانين يُشكّلون أنفسهم بحرية». وأشدّ الأحرار تحرراً هاملت وفولسطف؛ لأنهما أذكى شخص شيكسبير (أو أدواره التمثيلية، إذا كنت تفضل هذه الكلمة). ونادراً ما يستكبر النقاد في الحديث عن هاملت، وإن كان بعضهم، مثل أليستير فاوِلر، يعترض أخلاقياً عليه. وأما فولسطف، فالحال مختلفٌ للأسف؛ إذ لا يكتفي كثيرٌ من النقاد بإدانته أخلاقياً، بل يستكبرون في النظر إليه كأنما لا يُحيط السير جون بكل ما يحيطون به. فإذا كان المرء يحب فولسطف (كما أحبه وكما ينبغي على الجميع أن يحبوه، حتى باعتباره دوراً مسرحياً) فمن المحتمل أن يصفه النقاد بأنه «عاطفي متطرف». وأذكر أن إحدى طالبات الدراسات العليا عندي منذ عدة سنوات، أثناء سيمينار عن شيكسبير، قالت لي بحدّة إن فولسطف غيرٌ جدير بالإعجاب، وإن تحول الأمير هال إلى الملك هنري الخامس تحولٌ مثالي. وكانت حُجتها تقول إن هال يمثل النظام

وفولسطاق يُمثل الفوضى، ولم أستطع أن أقنعها أن فولسطاق يتجاوز تقسيماتها مثلما يتجاوز جميع تصنيفاتنا للخطايا والأغلاط البشرية تقريباً. فمن الواضح إلى حدٍّ ما أن شيكسبير كانت تربطه علاقةٌ شخصية عميقة بهاملت، وقد أضفى كل طاقاته على الأمير، وأما فولسطاق فلم يُقلق بال شيكسبير سنواتٍ كثيرة مثل هاملت، بل ربما لم يدفع مبدعه إلى الحيرة على الإطلاق. ومع ذلك فأظن ظناً أن فولسطاق فاجأ شيكسبير وفرَّ فراراً من الدور الذي كان مقصوداً له أصلاً، وربما لم يكن يزيد طوله عن حامل اللواء بيستول في **هنري الخامس** مثلاً. ومسرحية **هنري الرابع** بجزأها لا تنتمي إلى هال بل إلى فولسطاق، بل إن هوتسبير في الجزء الأول تطمسه روعة فولسطاق. وقد يؤسُّ من مشاهدة فولسطاق على خشبة المسرح مرةً أخرى بالعظمة التي أدَّى الدور بها رالف ريتشاردسون، منذ نصف قرن؛ لأن ريتشاردسون لم يستكبر على فولسطاق أو ينتقص من مكانته، ففولسطاق الذي أدَّاه لم يكن جباناً أو مهرجاً، بل لمحية لا نهائية تستمتع بطاقتها على الابتكار وتتجاوز ما لديها من إشفاق تزداد ظلاله المعتمة. والشجاعة عند فولسطاق تعبر عن نفسها في رفضها الاعتراف بالنَّبذ، على الرغم من أن السير جون [فولسطاق] يدرك، كما نرى في استهلال **الجزء الأول من هنري الرابع**، أن موقف هال الملتبس قد تحول إلى سلبية قتَّالة. والحب الأبوي لهال، الذي حلَّ في غير محله، هو الذي يُعرِّض فولسطاق للخطر، ويُمثل ضعفه الوحيد، وأصل دماره. والزمن هو الذي يقضي على الأبطال الشيكسبيريين الآخرين، لا على فولسطاق الذي يموت في سبيل الحب، ويُصرُّ بعض النقاد على أن هذا الحب جروتسك [غريب مضحك]، ولكنهم هم الذين يتَّصفون بأنهم جروتسك؛ إذ إن أعظم بديهة لمحة في الأدب الخيالي يموت ميتة والد بديل منبوذ، وميتة أستاذ مثلوم الشرف أيضاً.

وتتطلب معظم مسرحيات شيكسبير الناضجة، بصورة مضمرة، أن نهى لها مقدمة خاصة، ونحن نتوصَّل إليها بأسلوبٍ استنباطي من نوع ما، على نحو ما أشار إليه الباحثون من مورييس مورجان إلى أ. د. ناطول، وأما المقدمة **لهنري الرابع** ١ فتوفَّر جانباً منها **ريتشارد الثاني**، فهي الدراما التي يغتصبُ فيها بولينبروك التاج ويُصبح الملك هنري الرابع، ونرى فيها في الفصل الخامس، المشهد الثالث، الملك الجديد مع بيرسي الذي سرعان ما يُعرف باسم هوتسبير، ونسمع حواراً نبوئياً عن الأمير هال:

### بولينبروك:

هَلْ يَحْمِلُ أَحَدٌ أَنْبَاءً عَنْ وَلَدِي الْمُسْرِفِ؟  
لَمْ أَرَهُ مُنْذُ ثَلَاثَةِ أَشْهُرٍ.  
لَوْ كَانَ يُهْدِدُنَا طَاعُونٌ مَا، فَهَوِ الطَّاعُونُ الْمَذْكُورُ.  
أَدْعُو اللَّهَ أَيَا لُورْدَاتُ بَأْنْ نَلْقَاهُ،  
فَلْيَبْحَثْ أَحَدٌ مِنْكُمْ فِي لَنْدَنْ عَنْهُ فِي الْحَانَاتِ؛  
إِذْ قِيلَ بَأْنِ الْغَائِبِ يَخْتَلِفُ إِلَيْهَا يَوْمِيًّا،  
مَعَ رُفَقَاءِ السُّوءِ الْمُتَحَلِّينَ  
مَنْ يَتَرَبَّصُ بَعْضُهُمْ فِي الْحَارَاتِ الضَّيِّقَةِ، كَمَا قِيلَ،  
لِضَرْبِ الْعَسَسِ هُنَاكَ وَالسُّطُو عَلَى الْمَارَّةِ،  
ذَلِكَ شَابُّ مُنَحَلٍّ وَمُخَنَّنٌ؛  
إِذْ يَجِدُ مِنَ الشَّرَفِ مُوَارَرَةَ الرُّفَقَاءِ الْمُتَحَلِّينَ الْمُتَحَرِّفِينَ  
وَصُحْبَتَهُمْ.

### بيرسي:

قَابَلْتُ يَا مَوْلَايَ ذَلِكَ الْأَمِيرَ مِنْ يَوْمَيْنِ،  
أَطْلَعْتُهُ عَلَى الْمُبَارَيَاتِ الرَّائِعَاتِ فِي أوكسفورد.

بولينبروك: وكيفَ كَانَ رَدُّ ذَلِكَ الْهُمَا؟

### بيرسي:

أَجَابَ إِنَّهُ انْتَوَى زِيَارَةَ لِمَوْطِنِ الدَّعَارَةِ،  
ثُمَّ التَّقَاطُ قُفَّازٍ لِإِحْدَى السَّاقِطَاتِ،  
بَلْ وَارْتِدَاؤُهُ تَفَاؤُلًا عِنْدَ النَّزَالِ،  
وَإِنَّهُ بِفَضْلِهِ سَيُسْقِطُ الرَّجَالَ لَا بَلْ أَشْجَعَ الْفُرْسَانِ،  
مِنْ فَوْقِ الْحَيَادِ.

### بولينبروك:

يُعَادِلُ الْفُسُوقُ فِيهِ طَبْعَ الْإِنْجِلَالِ!

لَكُنَّيْ أَرَى بَوَارِقَ الْأَمَلِ ... بِالرَّغْمِ مِنْ هَذَا وَذَاكَ،  
إِنْ يَبْلُغُ الْفَتَى أَشَدَّهُ وَيَسْتَوِي.

(ريتشارد الثاني، ٥ / ٣ / ٢٢-١)

وزعيمُ هذه الصحبة المنحلة فولسطفاف، وهو الذي لا يظهر في أية أحداث سابقة على شيكسبير؛ أي إنه فولسطفاف الخالد (وهي الصفة التي أصاب برادلي وجودارد في وصفه بها)، بمعنى أن فولسطفاف الخالد من ابتكار شيكسبير، فهو الرجلُ البدين الذي يُضرب به المثل والذي كافح وانتصر للخروج من وليم شيكسبير النحيف. ويشير كثيرٌ من النقاد إلى التلاعب اللفظي المتوازي في الاسمين: فول/صتاف [أي سقوط الهَراوة] وشيك/سير [أي هز الرمح]، ووجد غيرهم في شاعر السونيتات شخصية فولسطفافية يُعاني بالقياس إلى الشاب النبيل الأمير هال. ويبدو لي أن الصلة الشخصية أقوى ما تكون إذا انتبه المرء إلى أن فولسطفاف يمثل لماحية شيكسبير في أقصى حدودها، مثلما يُمثل هاملت أقصى مدى للجدّة المعرفية عند شيكسبير. أما إذا كان في طوقنا أن نحسب الاستثمار الإنساني من جانب شيكسبير في فولسطفاف بالدرجة التي نستطيع حدسها في هاملت فيُمثل لي لغزاً، وكنت ألقيتُ حديثاً حول القيمة في الشخصيتين الإنسانيّتين لهاملت وفولسطفاف، فعلق ناقدٌ مرموق لشيكسبير من أتباع التاريخية الجديدة فأخبر الجمهور أن تعاملي مع هاتين الشخصيتين أو الدّورين يمثل «سياسات الهوية». ولا أدري ما شأن السياسة الراهنة (أو السابقة) بذلك، لكنني يصعب عليّ ألا أحس تماهي شيكسبير مع ابنه هاملت ومع ذاته الأخرى فولسطفاف. فأنت لا تكتب كتابةً تبتكر فيها هاملت وفولسطفاف من دون الإحساس بشيءٍ يُشبه استجابة سيرفانيتس لدون كيخوته وسانشو بانزا، والقصص الخيالي ليس دراما خيالية، ومن ثم فلا نستطيع أن نعثر عند شيكسبير على تعبيرات مثل تعبيرات سيرفانيتس عن الفخر والكرب الوهمي إزاء ما أبدعه. وقد حاول وليم إمبسون أولاً، ثم تلاه سي. ل. باربر وريتشارد ب. هويلر، أن يجدوا تعليق شيكسبير غير المباشر على فولسطفاف في السونيتات، وأحرزوا نتائج متباينة ولكنها قيّمة. وأنا أفضل أن أعثر على الروحِ الفولسطفافية في المسرحيات، إن استطعت؛ إذ إن السونيتات، في أقوى تعابيرها أكثر التباساً في نظري من أي شيء آخر كتبه شيكسبير. ربما تستطيع أن تفتح لنا الطريق إلى المسرحيات، ولكن هاملت وفولسطفاف يلقيان على السونيتات أضواءً تزيد في حالات كثيرة عمّا تستطيع السونيتات أن تلقي الضوء على هذين العملاقين.



يظهر في كتب التاريخ الإنجليزي شخصٌ يُدعى السير جون فولستولف (Falstolfe) في صورة قائدٍ جبانٍ في الحروب مع فرنسا، وهو يدخل بهذه الصفة **الجزء الأول من هنري السادس** (الفصل الأول، المشهد الأول: ١٣٠-١٤٠)؛ حيث يُؤدِّي فراره إلى جُرح الشجاع طولبوت وأسرِهِ. وأما الشخصية التي أصبحت فولسطاف الخالد (وهو مَنْ يُصر مورجان وبردالي على أنه ليس جبانًا، ضد الأمير هال) فقد كان يُسمى أصلاً سير جون أولدكاسل، ويُقال إن شيكسبير في نحو عام ١٥٨٧م، وكان في مرحلة اكتساب الصنعة، ربما ساعد في تأليف مسرحية ركيكة، عُنوانها **الانتصارات الشهيرة للملك هنري الرابع**، وهي نص وطني مثير عالي النبرة، يحتمل أن الممثل الكوميدي ديك تارلتون كَتَب معظمها. وفي هذه المسرحية يُصبح الأمير هال صالحًا آخِر الأمر، ويأمر بنفِي رفيقه الشرير السير جون أولدكاسل. ولكن أولدكاسل التاريخي مات شهيدًا بروتستانتياً، ولم يسعد أحفاده برويته في صورة الخبيث الشره إلى الطعام وكأنه رذيلة تمشي على قدمين. واضطُرَّ شيكسبير إلى تغيير الاسم، وأن يأتي باسم فولسطاف بدلاً منه. وقد عوتب شيكسبير على سماحه للأمير هال بأن يدعو فولسطاف «صديقي» «القديم» صاحب «القلعة» [والكلمتان «قديم» و«القلعة» تشكّلان اسم أولدكاسل]، لكنه أضاف إلى خاتمة **هنري الرابع/ ٢** كلامًا يُنكر ذلك قائلاً: «إذ إن أولدكاسل مات شهيدًا، وليس هذا الرجل المقصود». كم يكون غريبًا لو أن الأوبرا التي أَلَّفها فيردي [عن فولسطاف] سُميت أولدكاسل! لا شك أن مقتضيات الحال تتحكّم في خيارات كاتب المسرح. ولقد ساهم أحفاد أولدكاسل في مَنْحنا ما يبدو الآن اسمًا مُمكنًا للعبقريّة الكوميديّة: ألا وهو فولسطاف.

والسير جون أولدكاسل، في مسرحية **الانتصارات الشهيرة** شخصيةٌ ثانوية تُمثّل العُربيد الصاخب وحسب، أما فولسطاف فقد وجده شيكسبير عند شيكسبير! على الرغم من أن اللغة والشخصية الإنسانية عند بيرون، وفوكونبريدج النغل، ومركوشيو، وبوطوم لا تُمهّدان الطريق تمهيدًا كافيًا لظهور فولسطاف الذي يُعتبر كلامه إلى الآن أفضل نثرٍ باللغة الإنجليزية وأكثره حيوية. وتمكّن السير جون من اللغة يتجاوز الجميع حتى تمكّن هاملت، ما دام فولسطاف يتمتّع بالإيمان المطلق باللغة وبنفسه. وهو لا يفقد الثقة مطلقًا في نفسه ولا في اللغة، ومن ثمّ فيبدو أنه يتدفّق من شيكسبير أزيًا أكثر مما يتدفّق هاملت. ويُصبح فولسطاف أعظم وأدقّ انتصار على باراباس وغيره من المتطاولين عند مارلو؛ لأنّ الفارس البدن يتفوّق على المكيافيليين عند مارلو، باعتباره

رجلَ بلاغة، ومع ذلك فهو لا يستخدم لُغته الباهرة في إقناع أيٍّ أحد بأي شيء. وعلى الرغم من اضطرارِ فولسطاق، دائماً، إلى الدفاع عن نفسه ضدَّ عدوانية هال اللانهائية وشبه القتّالة، فإنه مع هال لا يسعى إلى الإقناع أو حتى لمجرد الدفاع. اللامحية رب فولسطاق، وما دمنّا نفترض أن الرب لديه حسُّ فكاهي، فنحن نستطيع أن نلاحظ أن حديثه الذي يبتُّ الحيوية، وكلامه الضاحك الجميل (كما قال بيتس عن بليك) هو أسلوب العبادة الحقيقيُّ عند السير جون. وأما مشروع فولسطاق فهو زيادة لامحية الآخرين؛ إذ لا يقتصر على كونه ذا لامحية، بل يتسبَّب في أن يُصبح هال أيضاً ذا لامحية. إن السير جون سقراط كوميدي. فمعرفةُ شيكسبير بسقراط مستقاة من مونتاني الذي كان يُصور أفلاطون وسقراط في صور أصحاب الشك. وفولسطاق يتجاوز مذهب الشك، فإنَّ عمله مُعلِّماً (فالتعليم رسالته الحقيقية لا قطع الطرق) يمنعه من متابعة الشك إلى حدوده العدمية، على نحو ما يفعل هاملت. واللامحية القائمة على الشك تختلف عن التعبير عن الشك بلامحية، وليس السير جون أستاذاً للنفي مثل هاملت (أو ياجو)؛ فهو باعتباره سقراط حي «إيست تشيب» لا يحتاج إلى أن يشغل نفسه بتعليم الفضيلة؛ لأن الصراع بين الغاصب هنري الرابع وبين المتمردين لا صلة له إطلاقاً بمبادئ الأخلاق أو السلوك الخلقي. ويسخر فولسطاق من المتمردين قائلاً: «إنهم لا يُغضبون إلا الفضلاء» والواضح أنهم لم يك لهم وجودٌ في إنجلترا في عهد هنري الرابع (أو عهد هنري الخامس). ما تعاليم فيلسوف «إيست تشيب» إذن؟ الطعام والشراب والجماع والملاذِّ الواضحة الأخرى لا تُمثل صُلب المذهب الفولسطافي، وإن كانت تشغل بالقطع جانباً كبيراً من وقتِ فارسنا. ذلك لا يهمُّ لأن فولسطاق، كما يقول هال أولاً لنا، لا يكثرث بتحديد أوقات اليوم. ما نحن عليه في الواقع هو الذي نستطيع تعليمه وحده، وفولسطاق حرٌّ ويُعلمنا الحرية، لا الحرية في داخل المجتمع بل التحرُّر من المجتمع. إن حكيم «إيست تشيب» يسكن مسرحيات شيكسبير التاريخية، لكنه يُعاملها معاملة الكوميديات. ويطلق الباحثون على الرباعية ريتشارد الثاني، وهنري الرابع / ١، وهنري الرابع / ٢، وهنري الخامس اسم «الهنريادية»، لكنني أطلق على المسرحيتين اللتين في الوسط اسم «الفولسطافية» (ولن أضيف إليهما زوجتان مرحتان من وندسور؛ إذ إن فولسطاق فيها دجّال أوبرالي). والفولسطافية مسرحية تراجيكوميدية، والهنريادية مسرحية تاريخية وطنية (تكسوها بعضُ الظلال) وأتمنى لو أن شيكسبير لم يُخبرنا بوفاة فولسطاق في هنري الخامس بل نقله إلى غابة آردن، حتى يُشارك في اللامحية الحوارية مع روزالد في

كما تحب. وعلى الرغم من أن فولسطاف يُجسد الحرية، فإن حريته ليست مطلقة، مثل حرية روزالند. فالمؤلف لا يُعطينا، نحن الجمهور، منظوراً يَزيد تمييزاً عن منظور روزالند، لكننا نستطيع أن نرى صفات الأمير هال المكيافيلية بوضوح أكبر ممّا يستطيع فولسطاف أن يتحمّله، ونشعر برفض فولسطاف، اعتباراً من حديث هال الافتتاحي، في **هنري الرابع/ ١**. ويحد من المرح الكوميدي للفولسطافية انحباسها داخل الهنريادية

بحيث يحقُّ لنا أن نسأل من زاويةٍ معيّنة: هل هال إلا العفريت الشرير لفولسطاف؟ يقارن أ. أ. ستول مقارنةً حصيفة بين تناول شيكسبير لشايلوك وتناوله لفولسطاف من حيث فنُّ الانعزال الكوميدي؛ فإن شايلوك لا يوجد وحده إطلاقاً على خشبة المسرح؛ إذ لا يسمح لنا إلا بمنظوراتٍ مجتمعية عنه. ولا نرى فولسطاف في صحبة هال إلا مرتين في الجزء الثاني من هذه التراجيكميديا؛ إذ يراه الأمير في المرة الأولى في مشهد البهجة التافهة والمشاعر الغرامية مع دول تيرشيت، ثم نراه وهو يتعرض للشتائم المقذعة والنّبذ من جانب الملك الذي تُوجّ قبل قليل. إننا نود أن يتمنّع فولسطاف بالحرية المطلقة، ويود شيء في نفس شيكسبير ذلك أيضاً، ولكن المحاكاة الشيكسبيرية ذات فن عظيم لا يتيح تحقيق هذا الوهم. فإن فولسطاف، بصفته سقراط الكوميدي، يمثل الحرية فقط باعتبارها جدلية تعليمية تؤدي إلى تغيير المواقف. فإذا قاربت فولسطاف وقد امتلأت سخطاً وحنقاً، سواءً ضده أو لا، فسوف يُحوّل فولسطاف إحساسك الحالِك إلى لمحية وضحك. أما إذا قاربت فولسطاف، مثل هال، بموقفٍ ملتبس، يميل إلى الجانب السّلبي، فسوف يتحاشك فولسطاف، حيث لا يستطيع تغيير موقفك.

ولا أعتقد أن ذلك يجعل فولسطاف برجماتياً يُجيد التبادل الاقتصادي، كما يعتقد لارس إنجلز حين يزعم أن فولسطاف «شخص لا يُمثل التحرر من نظم القيمة بقدر ما يُمثل المشاركة الممتعة في تطبيقها العارض والتلاعب المحتوم بها». والواقع أن المرء يستطيع استغلال نظام من نظم القيم، مثلما يستفيد فولسطاف من الحرب الأهلية، وأنت تدرك جوهره وما وراءه. فإن فولسطاف الخالد ليس منافقاً قط، ولا يقول كلاماً يحتمل التأويل، وهو بالقطع ليس زائفاً مثل هال، لكنه في جوهره ساخرٌ هَجاءٌ مُعادٍ لجميع صور السلطة، وهو ما يعني معارضة جميع المذاهب التاريخية — أي تفسيرات التاريخ — لا معارضة التاريخ. فهو مقاتل مخضرم يقف الآن في مواجهة شرعة الشرف والفروسية، وهو يعرف أن التاريخ فيض حَوْلَ قَلْبٍ من المفارقات. ويرفض الأمير هال أن يتعلّم هذا الدرس من فولسطاف؛ لأنه يتكون من مجموعةٍ مواقفٍ ملتبسةٍ إزاء الجميع، بما في ذلك إزاء فولسطاف، ومن ثم لا يملك أن يتعلمه.

وطاقت فولسطف شخصية، وحرية النسبية دينامية، ويمكن نقلها إلى تلميذ ولكن مقابل ثمن معين وهو التشويه الخطر لها. وعلى الرغم من نقاده «الماديين» يرفض فولسطف حصاد عواطفه، ولكنه بالقطع يُعلم هال أن يحصد الجميع: هوتسبير، والملك والده، وفولسطف نفسه. وهال أبدع ما ابتكر فولسطف: تلميذ عبقرى يتخذ موقفًا مُعلمه من الحرية ابتغاءً استغلال التباس دلالات الألفاظ في ممارسة لماحية انتقائية. إذ إن موقف هال ملتبسٌ تمام الالتباس تجاه كل فرد وكل شيء، ولماحيته انتقائية، ولماحية فولسطف عالمية. ويقف هوتسبير والملك هنري الرابع في طريق هال، ولكنهما لا يُهدانه في الباطن. وما إن يُتَوَجَّ هال حتى يصبح فولسطف شخصًا يُخشى جانبه، ولا بد أن يُنفَى إلى مكانٍ يبعد عشرة أميال عن شخص الملك. وأثناء خطاب النبذ القاسي يتجشَّم هنري الخامس بعض العناء حتى يضمن ألا تُتاح فرصة الحوار لفولسطف: «لا ترد عليَّ بفكاهة ولدها أحمق» (٥ / ٥ / ٥٥)، وباعتبار فولسطف «مَن علَّمني الشُّغب وغدَّاه» (٥ / ٥ / ٦٢) لا يُسمح له بأية مراوغة أخيرة، ويُحكم عليه أساسًا بالإعدام. ومثلما يُؤمر شايлок أن يتحول فورًا إلى النصرانية، يُوصي فولسطف بأن يصبح «أكثر حكمة وتواضعًا» (هذا قول الأمير جون إلى قاضي القضاة) وأن يلتزم بنظام غذائي صارم، والمفترض أن يقترب من الله اقترابَ هنري الخامس منه الآن. وتُقدم كُتائبُ من الباحثين، من الطرز القديمة والجديدة، دفاعًا من شتى الضروب عن هنري الخامس، مؤكدين لنا أن شيكسبير، من الزاوية الواقعية، لا يُشاركنا الإحساس بالغضب. فالنظام لا بأس به وهنري الخامس ملكٌ مثالي، أو قل إنه أول ملك إنجليزي أصيل، ويمثل النموذج الحق للمثل الأعلى الخاص بشيكسبير.

واستنادًا إلى أساس غير مستبعد، وهو أن شيكسبير نفسه كان أكثر اتصافًا بالفولسطفية من اتصافه بالهنريادية، ألحق الآن برهط النقاد «الإنسانيين» الذين أصبحوا مثارًا للتهكم — ومن بينهم الدكتور جونسون، وهازليت، وسوينبيرن، وبرادلي، وجودارد — في رفض فكرة النظام باعتبارها هراء لا صلة له بالقضية. فرفض فولسطف رفضٌ لشيكسبير. وإذا اقتصرنا على الحديث من الزاوية التاريخية، وجدنا أن الحرية التي يُمثلها شيكسبير تعتبر في المقام الأول تحررًا من كريستوفر مارلو، وهو ما يعني أن فولسطف يمثل توقيع أصالة شيكسبير، وعلامة انطلاقه إلى فن ينتمي إليه انتماءً أكبر. ويقول إنجل (Engle) بلسان معظم معاصريه من أصحاب المذهب التاريخي، إن «عمل شيكسبير يصطبغ بالجو الذي يعمل فيه». لكنني أتساءل عن السبب الذي جعل

اصطبأغ شيكسبير بالجو الذي عاش فيه، أي بتقاليد عصره، أقلّ من اصطبأغ غيره، مثل بن جونسون، ناهيك بالعشرات من كتّاب المسرح الصغار الذين عملوا في أعقاب مارلو. أما فولسطاق فإنه لا يحمل سمات مارلو بل سمات تشوسر إلى حدّ بعيد؛ فهو ابنُ «للزوجة ابنة مدينة باث»، ذات الطابع الحيوي، والواقع أن مارلو، بعد أن استلهمه شيكسبير وتأثر به في البداية، أصبح بلا شك عبثًا رازحًا، على عكس تشوسر؛ لأن عبقرية شيكسبير في الكوميديا كانت تلقائية أكثر من مواهبه التراجيدية الطبيعية.

٢

تأتي **هنري الرابع/ ١**، زمنيًا، مباشرة بعد **تاجر البندقية** ولكن المسرحية التاريخية والكوميديا لا تشتركان إلا في الالتباس الدلالي العميق، وقد ينتمي ذلك إلى شيكسبير نفسه، تجاه نفسه وتجاه اليافع والسمراء اللذين يظهران في السونيتات. وأما التباس موقف هال من فولسطاق، فإنه، على نحو ما يرى النقاد جميعًا، يحل محلّ الالتباس الذي يُثيره فيه والده، الملك هنري الرابع، الذي يفر منه ابنه فرارًا كاملاً في ختام **ريتشارد الثاني**. ويُعتبر شايлок وفولسطاق نقيضين؛ فالفضاحة المريرة عند اليهودي التي تعادي الحياة وتلتزم بالتطهر البيوريتاني، تختلف اختلافاً كُلياً عن تأكيد فولسطاق للمذهب الحيوي الدينامي، ومع ذلك فإن شايлок وفولسطاق يشتركان في الحيوية الفياضة، وهي سلبية عند شايлок، وإيجابية إلى حدّ التطرف عند فولسطاق. وكلاهما رمزان مضادّان لمارلو، وقوتهما ذات أهمية حاسمة لابتكار شيكسبير الشخصية الإنسانية، وفتح نافذة نُطل منها على الواقع.

ما أبعد فولسطاق عن شخصيات الشجو والشجن! فهو يستطيع أن يكون حاضرًا في الوعي حضورًا كاملاً لو أننا استطعنا أن نجتمع قدرًا من الوعي في أنفسنا يستطيع احتضان وعيه. وشمول وعي فولسطاق هو الذي يجعله عسير المنال، لا بأسلوب التعالّية عند هاملت، بل بأسلوب الحلول عند فولسطاق، ولا يستطيع إلا القليل من الشخصيات في الأدب العالمي مجاراة الحضور الحقيقي لفولسطاق، فهو الذي يعتبر المنافس العظيم لهاملت في هذا الصدد عند شيكسبير، وحضور فولسطاق أكبر من حضور الذهن الذي امتدحه هازليت عنده، فوهم كونه شخصًا حقيقيًا — إذا أردت أن تسميه «وهمًا» — يلازم فولسطاق مثلما يلازم هاملت. ومع ذلك فإن شيكسبير يستطيع بطريقة ما أن يقنعنا أن هاتين الشخصيتين الساحرتين موجودتان داخل مسرحيتهما، ولا تنتميان

**إليهما،** بمعنى أن هاملت شخصٌ حقيقي، ولكن كلوديوس وأوفيليا من الشخصيات الخيالية، أو أن فولسطاق شخصٌ حقيقي ولكن هال وهوتسبير شخصيتان خياليتان. ومفهوم شيكسبير للشخصية «الكارزمية» لا يكاد يشترك في شيء مع مفهوم «الكارزما» السوسولوجية عند ماكس فيبر، ولكنه يستبق إلى حدٍّ أكبر رأي أوسكار وايلد الذي يقول إن صفة الشمول في الوعي هي القيمة الأسمى، عندما يكون تمثيل الشخصية الإنسانية في مركز شواغل المرء. ولشيكسبير انتصاراتٌ رائعة أخرى — من بينها روزالند وياجو وكليوباترا — ولكنه لم يُقدم منافسًا لفولسطاق وهاملت من حيث اتساع دائرة الوعي، وهو ما لا أكفُّ عن توكيده. ربما يكون إدموند في **الملك لير** في ذكاء فولسطاق وهاملت، لكنه لا يتمتّع بأية مشاعر حتى يُصاب بجرحه القاتل، ومن ثم فلا بد أن نحكم بأنه ذو «كارزما» سلبية، بالمقارنة بالسير جون وأمير الدنمارك. ومفهوم فيبر للكارزما، على الرغم من أنه مستمدٌّ من الدين، يتمتّع بصِلات واضحة مع ما يقول به كارلايل وإمرسون من إعلاءٍ لشأن العبقرية البطولية، ويرى فيبر أن المؤسسات والعادة سرعان ما تمتصُّ تأثير الفرد ذي الكاريزما في أتباعه. ولكن القيصريّة والكالفينية ليستا من الحركات الجمالية، ومن المحال إخضاعُ هاملت وفولسطاق للمؤسسات أو العادات. فإن فولسطاق يزدرى التكليف بأية مُهمة أو بعثة، ولا يُطبق هاملت أن يُصبح بطلًا لإحدى تراجيديات الانتقام؛ فعند هذا وذاك ترجع الكاريزما فتتجاوز نموذجَ يسوع — عليه السلام — إلى جدّه النبي داود — عليه السلام — الذي كان ينفرد بحمل بركة يَهُوه. وعلى الرغم من سخريّة الفضلاء من فولسطاق، ورفض الملك (حديث التتويج) هنري الخامس له، فإنه يحتفظ بالبركة المذكورة بأصدقٍ معنى لها، ألا وهو المزيد من الحياة والحيوية.

إن الشخصية الإنسانية، حتى على فراش الموت، تحتفظ بقيمتها الفريدة. إنني أعرف عددًا من الفلاسفة الأذكياء وحشدًا هائلًا من الشعراء، والروائيين، والقصاصين وكتّاب المسرح، ولا يتوقع أحدٌ منهم أن يُجيدوا الكلام إجادتهم للكتابة، حتى أفضلهم، وفي أفضل أوقاتهم، أي إنهم لا يستطيعون مُجاعة هذين الرجلين المصنوعين من الألفاظ: فولسطاق وهاملت. والمرء يعجب: كيف يختلف تمثيلُ المعرفة عند شيكسبير عن المعرفة نفسها؟ هل نستطيع من الزاوية البرجماتية معرفة الفرق؟ ويتساءل المرء من جديد: كيف يختلفُ تمثيل الكاريزما عند شيكسبير عن الكاريزما نفسها؟ ليست الكاريزما — تعريفًا — طاقةً اجتماعية؛ فأصولها تنبع من خارج المجتمع، ولنا أن نصفَ تفرد

شيكسبير، أو أعظم جانب من جوانب أصالته، إما بأنه معرفة كارزمية، وهي التي تأتي من الفرد قبل أن تدخل التفكير الجماعي [أي لمجموعة من الأفراد]، وإما بأنه كارزما معرفية من المحال أن تصبح عادة ذات رتابة. وترجع خبرتي المسرحية الحاسمة إلى ما حدث لي منذ نصف قرن؛ أي في عام ١٩٤٦م، عندما كنت في السادسة عشرة من عمري وشاهدت رالف ريتشاردسون يلعب دور فولسطف. ولم تنجح روعة لورنس أوليفيه الذي كان يؤدي دور هوتسبير في الجزء الأول، وشالو في الجزء الثاني، من قهر انبهاري بفولسطف الذي جسده ريتشاردسون، فحينما كان يترك خشبة المسرح كان النظارة جميعاً يشعرون بغيبة معينة عن الواقع، وكنا ننتظر، بنفاد صبر، إعادة شيكسبير السير جون إلى المسرح، وفسر الشاعر و. هـ. أودن هذه الظاهرة تفسيراً غريباً، قائلاً إن فولسطف «رمز كوميدي للنظام الخارق للخير والإحسان». وعلى الرغم من إعجابي بما كتبه أودن عن شيكسبير، فإن صورة فولسطف المسيحية أوقعتني في حيرة؛ فالسير جون الفائق ليس المسيح أو إبليس، ولا هو محاكاةً لآلهما.

ولكن تمثيل الحلول العلماني على خشبة المسرح، وهو أكثر أنواع التمثيل إقناعاً إلى الآن، من شأنه أن يُغوي النقاد، حتى أكثرهم حكمة، بتقديم تفسيرات شاردة. ولا أعتقد أن شيكسبير كان يريد أن يرسم صورةً لفولسطف تمثل أعلى درجات الحلول، ولا لهاملت باعتباره يمثل التعاليم البارزة. كان بن جونسون يرسم صوراً فكرية ويُسَمِّيها شخصيات، في أحسن أحوالها، مثل فولبوني والسير أبيقور مامون، وهي مُفعمة بالحياة ولكنها ليست صوراً لأشخاص من بني البشر. وعلى الرغم من أن معظم باحثي شيكسبير الآن في الجامعات الناطقة بالإنجليزية يرفضون مواجهة ما يفعله شيكسبير من تقديم عالمٍ عامر بالناس، فإن هذه الخبيصة لا تزال تمثل سرّاً جاذبيته لمعظم من يشاهدون مسرحياته أو يواصلون قراءتها. وإذا كان صحيحاً أن شخصيات شيكسبير لا تزيد عن صورٍ أو استعارات مرغبة، فإن استمتاعنا بشيكسبير مصدره الأول الوهم المُقنع بأن هذه الظلال تُلقيها كيانات مادية مثلاً. وتتبع كلُّ قدرة عند شيكسبير على إقناعنا بصدق هذا الوهم الرائع من قدرته المدهشة على تمثيل التغيير، وهي قدرة لا مثيل لها في أدب العالم. ربما أمكن اختزال شخصياتنا الإنسانية في فيض من الأحاسيس، ولكن هذا الحشد من الانطباعات يتطلب تمثيله بحيوية تفصيلية حتى يمكن تمييز أي فرد منا عن غيره. ولو صنع بن جونسون نسخة من فولسطف فلن تزيد عن «مجموعة من الطباع»، وهو الوصف الذي يُطلقه هال غاضباً على السير جون عندما يقوم الأمير بتمثيل

دور والده في الأملوحة الساخرة في الفصل الثاني، المشهد الأول، من هنري الرابع/ ١. إن فولبوني نفسه، أعظم شخصية عند بن جونسون لا يتغيّر تغيرًا يذكر، ولكن فولسطف، مثل هاملت، دائمًا ما يُغيّر من نفسه، ودائمًا ما يُفكر، ويتكلم، ويسترق السمع لنفسه، في تحولات زئبقية، وهو دائمًا يرغب في التغيير، ويكابد التغيير الذي يعتبر تقديرًا من شيكسبير لواقع حياتنا الحق.

وكان ألجرتون تشارلز سوينبيرن، الذي غالبًا ما يُنسى هذه الأيام باعتباره شاعرًا وناقدًا، وإن كان كثيرًا ما يتفوّق في الشعر والنقد، موفّقًا في تشبيه فولسطف بصاحبيه الحقيقيين، سانشوبانزا عند سرفانبس، وبانيرج عند رابيليه. وكان يمنح قصب السبق لفولسطف، لا بسبب ذهنه الجبار وحسب بل أيضًا بسبب النطاق الواسع لمشاعره، بل حتى «لرّفعة الأخلاقية المرجحة». وكان سوينبيرن يعني أخلاق القلب، وأخلاق المخيلة، لا الأخلاق الاجتماعية التي تُعتبر اللعنة الدائمة للبحوث الشيكسبيرية والنقد الشيكسبيرى؛ فهي تُصيب أصحاب المذهب التاريخي، القديم والجديد والبيوريتانيّين، الدينيّين والعلمانيّين. وفي ذلك يستبق سوينبيرن ما قاله أ. سي برادلي، وكان على حق، من أن جميع الأحكام الأخلاقية المعادية لفولسطف مناقضة لطبيعة الكوميديا الشيكسبيرية. ولنا أن نُضيف حكاية «الزوجة من مدينة باث» عند تشوسر حتى تكتمل لنا رباعية من أبواب المذهب الحيوي، وكلهم يتمتع بالبركة — أي «المزيد من الحياة» — وكلهم يُبهرنا باعتباره كوميديًا فائقًا. وما دام شيكسبير يترك لجمهوره الحكم، فإنه يسمح لفولسطف بأن يتمتع بالمزيد من الحرية وعدم الرقابة بالقياس إلى سانشو، وبانيرج والزوجة من باث. فإن إرادة الحياة، الهائلة عند هؤلاء الأربعة، تتسم بحدة خاصة عند السير جون، فهو مقاتلٌ محترف، ثم تحول من فترة طويلة إلى نبذ الهراء الذي يُسمى «المجد» الحربي، و«الشرف» الحربي. وليس لدينا ما يدفعنا إلى الاعتقاد بأن شيكسبير كان يُعلي من شأن أي خير مجتمعي مفترض على خير الأفراد، بل إن لدينا من الأسباب — القائمة على المسرحيات والسونيتات — ما يجعلنا نعتقد بشيء يقترب من عكس ذلك. وبعد أن قضيتُ عمري محاطًا بأساتذة آخرين، أجدني أتشكك في خبرتهم التي تؤهلهم لفهم فولسطف الخالد، ناهيك بإصدار الأحكام عليه. وكان المرحوم أنطوني بيرجيس قد قدّم لنا صورة جميلة لفولسطف بأسلوب جيمز جويس إلى حدّ ما، من خلال الشاعر المُهدار الذي ابتكره وأسماه «إندريي»، كما قدم لنا حكمة نقدية عن فولسطف:



الروح الفولسطافية تُمد الحضارة بأسباب البقاء. وهي تختفي عندما تزداد سلطة الدولة عن الحد المفترض ويُساور الناس قلقٌ أشد ممّا ينبغي على أرواحهم ... وقد قلّ كثيرًا جوهر الشخصية الفولسطافية في عالم اليوم، وإزاء اتّساع نطاق سلطة الدولة، فإنّ ما بقي من هذا الجوهر سيكون مألّه التصفية.

وسلطة الدولة سوف تتجسّد في الملك هنري الخامس، الذي لا يختلف موقفه من فولسطاف ذرّة واحدة عن موقف البيوريتانيين الأكاديميين، وشواذ سلطة الأستاذية. فانعدام التوقير عند فولسطاف يُعلي من شأن الحياة ولكنه يدمر الدولة، ومن العسير برجماتيًا أن يعتقد المرء أن شيكسبير كان يشارك هنري موقفه تجاه فولسطاف. ومن غير المهم أن يزعم المرء أن شيكسبير يُمثل أيضًا هوتسبير، أو الأمير هال، أو الملك هنري الرابع، فإنه يُمكن كذلك أن يكون روميو وجوليت ومركوشيو والمربية، ومئات كثيرة من الآخرين. وفولسطاف يُشبه هاملت ولا يُشبهه في أنّ له علاقةً من نوع آخر مع كاتبه المسرحي. فلقد كان الإقبال الجماهيري الفوري على سير جون دافعا لشيكسبير على كتابة **زوجتان مرحتان من وندسور**، ثم **الجزء الثاني من هنري الرابع**. ويُعتبر مشهد موت فولسطاف، الذي تتألّق في سرده «المضيّفة» في **هنري الخامس**، شهادةً على أن شيكسبير لم يكن يستطيع أن يترك قصة رب اللامحية الأعظم دون استكمال، وأيضًا على وعي الكاتب الحصيف بأن مظاهر ادّعاء البطولة في أجينكور لا يمكن أن تحتل تعليق فولسطاف، فإن مثل ذلك التعليق يمكن أن يُمثل جوقةً مضادةً تؤدي إلى سقوط المسرحية، مهما يكن من روعته.

عندما خلب فولسطاف لبّ الملكة إليزابيث، وألباب كلّ أفراد جمهور شيكسبير؛ كان لا بد من تغيير العلاقة، مهما تكن، بين الكاتب المسرحي وهذه الشخصية الكوميديّة المبالغ فيها. ويُساورني قلقٌ معين إزاء **زوجتان مرحتان من وندسور** حيث نرى محاكاةً مجحفةً بفولسطاف، وأرى صراعًا في **هنري الرابع/ ٢** حيث يبدو أن شيكسبير يُغالب الحيرة، أحيانًا، بين التوسّع في إبهار فولسطاف وبين طمس تألقه. للباحثين أن يكتبوا ما يشاءون، ولكن تحجيم فولسطاف من صنّعهم، لا من صنع شيكسبير، فإن احتفال شيكسبير باللغة لا يمكن التهوين من شأنه أو صهره. إن الذهن بأوسع معانيه، وهو ما يزيّد حتى على اللامحية، يُمثل قوّة فولسطاف العظمى، فمن ذا الذي يستطيع أن يبتّ في مسألة صاحب الوعي الأذكي: هاملت أم فولسطاف؟ إن الدراما الشيكسبيرية، على الرغم من شمولها، تُعتبر في النهاية مسرحًا للذهن، وأهم ما يُهمنا في فولسطاف

هو الحيوية الدفاعة لذهنه، التي تتضاد مباشرة مع المحادثة الدائرة في نفس هاملت بين  
الذهن وبين رؤية العدم. ولقد عانيتُ أثناء بعض العروض الحديثة لمسرحيتي هنري  
الرابع التي حَقَرَت صورة فولسطف فجعلتُ منه متفاحراً رعيدياً، ومُحَقِّراً خبيثاً على  
الرذيلة، ومتملِّقاً للأمير يطلب فضله، ووغداً هرمًا أبله، وما يَزِيدُ كثيرًا في هذا الباب الذي  
يُدنس النصَّ الحقيقي لشيكسبير. والرد الطبيعي هو تقديم مجموعة موجزة من أقوال  
السير جون نفسه.<sup>١</sup>

إيه يا أخي؟ ماذا أدخل الكتابَ المقدَّسَ هنا؟ أنت تُفسد القديس، والله أنت  
أفسدتني تمامًا يا هال، سامحك الله، قبل أن أعرفك كنتُ بريئًا يا ابني، أما  
الآن فأقول لك الحقَّ أصبحتُ في عداد الشريرين.

ولكني لا أعرف عنه شئًا أكثر مما أعرف عن نفسي إنه عجوزٌ حقًا، ويا  
للأسف فشعره الأبيض شاهدٌ على ذلك، ولكني أنكر — بعد إذن جلالتك —  
أنه قوَّاد أو عاهر، إذا كان كِبَر السن مع المرح خطيئةً فكم من مضيف عجوز  
مأله إلى النار، وإذا كانت البدانة تدعو إلى الكراهية فلعلنا نُحبُّ بقرات فرعون  
العجاف. لا يا مولاي، مُر بالنفي على بيتو وباردولف واطرْدُ بوينز، أما جاك  
فولسطف الحبيب، جاك فولسطف الطيب الأمين، جاك فولسطف الشجاع،  
وأنا أقدرُ شجاعته خاصةً لكبر سنه، فلا تحرمني صُحبة جاك فولسطف، لا  
تحرم ابنك هاري صحبته. إن نفيت جاك البدين فكأنك تنفي العالم أجمع.  
إذا كان برسي حيًّا فسأنفذ فيه سلاحي، هذا لو جاء في طريقي هكذا، أما  
إذا لم يتعرَّض لي فلو تعرَّضت له أنا برغبتي فليُذبني ويَشوِنِي أيضًا. إنِّي  
لا أحبُّ هذا الشرف. فاغْرِ الفم الذي حلَّ بسير والتر. أنا مع الحياة أحافظُ  
عليها إذا أمكنتني، أما إذا تعدَّرَ فالشرف يأتيني بدون أن أبحث عنه — وهذه  
هي النهاية.

تنزع أحشائي؟ إذا نزعَت أحشائي اليوم فسأدُنُّ لك أن تسحقني وتأكلني  
كذلك غداً. يا للمصيبة! كان لا بد من التظاهر بالموت وإلا كان ذلك الاسكتلندي

<sup>١</sup> ترجمة نصوص هنري الرابع/١ من النص المنشور الذي ترجمته الدكتورة فاطمة موسى في سلسلة  
من المسرح العالمي رقم ٢٠٠، التي تُصدرها الكويت، عام ١٩٨٦م.

المتعجّل المشاكس قد قضى عليّ تمامًا! تظاهر؟ تزييف؟ كذب كلّ ذلك! لست صورةً مزيفة، لو كنتُ مت لأصبحت صورةً مزيفةً فليس الإنسان بدون حياة إلا صورةً مزيفة للإنسان، إنما تزييف الموت من أجل الحياة ليس تزييفًا، بل هو نفسه الحياة وصورتها الحقيقية.

أطلق على هذه المقتطفات الأربعة: أقوال السير جون فولسطاق عن ورع العامة، وعن الشرّ الشخصي، والشرف الحربي، وبركة الحياة نفسها. إنني أسمع لماحية عظيمة، ولكن أيضًا حكمة صادقة، وتدميرًا للوهم. إنني لا أسمع مجرد معرفة، وهي المرض المهني للكّهّان الأكاديميين المستائين، الذين يرون أن فولسطاق، مثلهم، يطلب مكانًا على القمة. وليس السير جون إطلاقًا هرمًا لطيفًا محبوبًا، فهو شخصيًا غير صالح، على شاكلة بعض كبار الشعراء الذين لم يكونوا على وجه الدقة مواطنين صالحين منتجين، مثل فرانسوا فيون، ومارلو، ورامبو. فأنت تعافُ تناول الطعام معهم، أو تسرق من جيوب الأشخاص مثل فيون، أو تتجسس مع مارلو، أو تعمل بتهريب الأسلحة النارية مع رامبو، أو تقطع الطريقَ للسطو على المارة مع فولسطاق. ولكن السير جون، مثل هؤلاء الشعراء الفاسدين يتمتّع بالعبقريّة، أي بقدر وافيٍّ من عبقرية شيكسبير نفسه يزيد على أيّ شخصية أخرى باستثناء هاملت. وأما ممارسة الرفض الأخلاقي لفولسطاق، فلماذا؟ أي شخصية أخرى باستثناء هاملت. وأما ممارسة الرفض الأخلاقي لفولسطاق، فلماذا؟ أي شخصية في مجموعة الهنريادية يمكن أن نُفضلها على جاك البدين؟ أما هنري الرابع، المنافق والمغتصب، فليس خيارًا، لا ولا هال/هنري الخامس، المنافق والجندي الغاشم، من يذبح الأسرى، ويذبح رفيقه القديم باردولف. ترانا نُفضل قول هوتسبير «موتوا جميعًا، موتوا مراحًا» على قول فولسطاق «هَبْنِي الحياة؟» هل فولسطاق أدنى أخلاقياً من الأمير جون الخئون؟ ويوجد بطبيعة الحال قاضي القضاة، إن كانت ذائقتك تميل إلى إنفاذ القانون بمعناه المعروف. الواقع أن شيكسبير وجمهور عصره فهموا فولسطاق حقّ الفهم، وأن جانبًا كبيرًا من التقاليد البحثية قد أساء فهمه. و«الزوجة من مدينة باث» [عند تشوسر] تُعتبر الوالدة الأدبية لفولسطاق، وهي تقسم النقاد بأسلوب تقسيم فولسطاق لهم تقريبًا. وليس من المحتمل أن يودَّ المرء الزواج من «الزوجة» المذكورة، ولا أن يُعربد مع فولسطاق، ولكنك إن كنتَ تشقّ إلى مذهب الحيوية، وتنشد الحياة النابضة فاقصد الزوجة المذكورة، أو بانيرج (عند رابليه) أو

سانشو بانزا (عند سيرفانتيس) ولكن، قبل هؤلاء جميعاً، عليك بالسير جون فولسطاق؛ فهو الصورة الصادقة والكاملة للحياة نفسها.

ويُقدم جراهام برادشو صورةً محدودة إلى درجةٍ كبيرة لفولسطاق، تستندُ إلى أساسٍ عجيب هو أنَّ فولسطاق لا يتكلم إلا نثرًا، مثل ثيرستيز في **طرويلوس وكريسيدا**، ولكن شيكسبير لا يُؤلف أوبرا، ولا أعتقد أننا استطعنا، وفق المعلومات المتوافرة إلى الآن، أن نقطع فيما إذا كانت لدى شيكسبير نوايا حاسمةٌ تصحب الاختيارَ ما بين النظم والنثر. وهاك ما يقوله برادشو:

يتفاخر فولسطاق، مثل ياجو، بأنه يقول الحق، لكنه يتكلم لغةً لا تُتيح إلا قولَ بعض أنواع الحق. فلُغته تُعبر عنه، ونطاق دلالاتها المحدود يقع وسط عددٍ بالغ الضخامة من النطاقات الدلالية داخل المسرحية بصفتها كياناً كلياً (أو كيانين كليين وهي مسألة ينبغي ألا تُشتت انتباهنا هنا). وإدراكنا القائم على هذه الحقيقة بوجود شتى الإمكانيات والطموحات الإنسانية التي تتجاوز نطاق فولسطاق تماماً له عواقبٌ مهمة؛ فمن شأنه أن يضمن أن ما يُطربنا به فولسطاق من تساؤلات وإجابات عن الشرف لا يلزمنا إلا بما يلزمنا به ردُّ جلوستر على مقولة إدجار «وعلينا أن نتأهب للوقت المعلوم»؛ إذ يقول جلوستر «وذاك لا شكٌ صحيح».

إننا نعجب من مقارنة فولسطاق بياجو من جانب برادشو الحصيف؛ إذ إنه يستغرق مؤقتاً في الفرضية التي يستثمرها عن التمييز بين النثر والشعر إلى الحد الذي يُنسيه أن فولسطاق لا يخون أحداً ولا يضرُّ أحداً، وأنه لا يعبث بحياة الشخصيات الأخرى كدأب ياجو. والواقع أن التضادَّ بين اللامحية الإنسانية عند جاك البدين والتوريات الساخرة الفتاكة عند ياجو أوضحُ من أن يذكر. ولكن الخطيئة الحقيقية التي يرتكبها برادشو تقع في مكانٍ آخر، ألا وهو سعيه للعثور على طريقٍ وسط بين المحتفين بفولسطاق والأخلاقيين السياسيين. ومن يكون برادشو (أو غيره من بيننا) حتى يحكم «بوجود شتى الإمكانيات والطموحات الإنسانية التي تتجاوز نطاق فولسطاق تماماً» **لأنه يتكلم نثرًا**، بل وأفضل نثرٍ فعلاً في أية لغةٍ حديثة؟ وما تلك الطموحات والإمكانيات؟

يتضح أنها ما يتحدث عنه ويفعله هال/هنري الخامس، والملك هنري الرابع، والأمير جون، وهوتسبير وأصحابهم: ألا وهي السلطة، والاعتصاب، والحكم، والابتزاز الهائل، والخيانة، والعنف، والنفاق، والورع الزائف، وقتل السجناء والأسرى الذين استسلموا بموجب الهدنة. إن برادشو يرى أن هؤلاء جميعاً تضمُّهم مقولة الشرف، ويردُّ فولسطاق/شيكسبير عليها قائلاً «أنا لا أحبُّ الشرف الذي يَغْرِ فاه [لأبتلاعك] كما حدَّث للسير وولتر [رالي]. هَبْنِي الحياةَ التي إن استطعتُ الحفاظ عليها فيها: وإن لم أستطع فالشرفُ يأتي من دون أن أطلبه، وذاك فصلُ الخطاب» ترى هل نسمع عن نطاقاتٍ أوسعٍ للطموحات والإمكانات الإنسانية في هذا الكلام، أو في تهديد هال لهوتسبير:

سَأَقْطِفُ الَّذِي يُلَوِّحُ مِنْ بَرَاعِمِ الشَّرَفِ  
مِنْ فَوْقِ نَاصِيَتِكَ،  
فَأَجْعَلُ الزُّهُورَ إِكْلِيلًا لِهَامَتِي أَنَا.

هذا نظمٌ ملكي (وطنطنةٌ ملكية) ولكن هل يمكن لأي فردٍ ذي حساسية أن يُفضله على قول فولسطاق «هَبْنِي الحياةَ»؟ إن هال يفوز؛ فهو يقتل هوتسبير ويصبح هنري الخامس، وينبذ فولسطاق، ويهزم فرنسا، ويموت في شبابه (في التاريخ، لا على خشبة مسرح شيكسبير) في حين أن فولسطاق ينكسر، ويموت حزيناً (ولكن بصحبة الموسيقى المدهشة للنثر الذي تصوغه السيدة كويكلي)، ثم يُبعث على الدوام في نثره الخالد، ويعيش في وجداننا منذ تلك اللحظة، باعتباره «أحد الأشكال التي تزيد حقيقتها على حقيقة الإنسان الحي» كما يقول الشاعر شلي. ولا ينتمي شيكسبير إلى اللماحين العظماء ولا إلى الكتائب الضخمة، لكننا لا نستطيع أن ننسى أنه كان نفسه ذا لمحية فائقة، وكاتباً لودعياً مُسالماً، وربما كان يجلس ذات يوم في هدوءٍ في الحان، ويُصغي إلى ما يتفاخر به بن جونسون، صادقاً، من أنه، أي مؤلف فولبوني، قد قتل غريمه في مبارزةٍ فردية بين جيشين متحاربين وعلى مرأى منهما. وأما السير جون، المحارب المخضرم الذي تلقى الطعان، فهو يتجول في ساحة القتال في شروزبري، حاملاً زجاجةً من النبيذ في غمدها في حزامه، وقد اعتزم ألا يقتل أحداً أو يسمح لأحدٍ بقتله، على الرغم من جرأته على مُلاقة ما كُتب له مع المجندين من أتباعه في أسمالهم البالية (فهو القائل: «قُدت أتباعي من لابسِي الأسمال إلى حيث أمطروا بالرصاص») وشيكسبير نفسه ليس رباً للنظام ولا

للفوضى، وأنا لا أعرف لماذا يتكلم شايлок بالنظم أحياناً وبالنثر أحياناً أخرى، لكنني لا أريد للسير جون أن يتكلم نظماً. فننثر فولسطف أشد ليونةً واتساعاً من نظم الأمير هال، كما يضم نطاقاً شاسعاً من الإمكانيات الإنسانية التي تزيد كثيراً عن قوالب هال المنظومة.

٣

يقول صمويل بطلر، الروائي والمفكر المستقل ابن العصر الفيكتوري، في بعض الملاحظات التي كتبها في كراسةٍ لديه، إن «الشخصيات العظمى تعيش بحق مثل ذكرى الأموات. وليس من الضروري أن يكون الرجل أو المرأة قد عاش فعلاً حتى تُكتب له الحياة بعد الموت». وفولسطف — مثل هاملت، ودون كيخوته، ومستر بيكويك — لا يزال حياً لأن شيكسبير كان يعرف ما يشبه السرّ الغنوصي للبعث، ألا وهو أن يسوع بُعث أولاً ثم مات. وشيكسبير يُصور بعث فولسطف من الموت، ولا يحدث إلا بعد ربح طویل أن تقص علينا السيدة كويكلي قصة موت السير جون. وللناقد جون بيلى ملاحظةٌ حَصيفة تقول «إن الشخصية هي ما لدى الآخرين، وأما «الوعي» فإنه نحن»، ولكن ملاحظته تنتمي إلى الحياة أكثر مما تنتمي إلى الأدب؛ إذ إن معجزة هاملت وفولسطف أن الوعي الذي يتجلى فيهما يتماهى معنا ولا يتماهى في آنٍ واحد. وهكذا فلا يلزم أن يبدأ فهم فولسطف بحبه، بل لا بد أن يبدأ بالادراك العميق لطبيعة وعيه ونطاقه. فإن وعي فولسطف يُمثل الحلول، ووعي هاملت يُمثل التعالّية، والحلول والتعالّية أكبر تمثيلين للوعي عند شيكسبير، بل في الأدب كلّهُ. فالوعي لا بد أن يكون وعياً بشيء، وهو عند هاملت الوعي بكل ما في السماء وما في الأرض. والأخلاقِيون والتاريخيون (وهما صفتان تُطلقان على الشخص نفسه) يرون أن وعي فولسطف مقصورٌ إلى حدٍّ ما: على الطعام والشراب والجنس والسلطة والمال. ولا نستطيع أن نعرف إن كان شيكسبير أقرب إلى فولسطف أو إلى هاملت، على الرغم من أن أ. ج. هونيجمان، الكاتب الجبّار، يُرجح هاملت، وهو ما يهزّني نفسياً. ولكن إذا كانت التورية الدرامية أحياناً ما تنال من هاملت بحيث نستطيع أن نراه بالصورة التي لا يستطيع أن يراها لنفسه، فإن فولسطف، مثل روزالند، ينظر في جميع الاتجاهات ويرى نفسه بقبول ذاتي جادٍّ وهازل معاً، وهو ما لا يسمَح لهاملت به. ويحذرنا هونيجمان قائلاً إن العلاقة بين فولسطف وهال لا تقبل التحليل النفسي: ربما لا تقبل التحليل النفسي الكامل، ولكنها تقبله إلى حدٍّ

معقول؛ فنموذجها عند شيكسبير، باتفاق الآراء، علاقةٌ شيكسبير بالنبييل الشاب التي يخاطبه في السونيتات، سواءً كان ساوثامتون أو بمبروك. وأما القول بأن شيكسبير هو فولسطاق، فالواضح أنه زعمٌ سخي؛ فلم يكن ذلك دورًا يستطيع أن يلعبه، حتى على خشبة المسرح. لك أن تتصور أن شيكسبير هو أنطونيو في **تاجر البندقية**، إذا أردت، فمن المحتمل أنه قام بتمثيل ذلك الدور، واعيًا وعيًا تامًا بالدلالات المترتبة عليه. ومع ذلك، فإن حيوية فولسطاق وردود فعله الغامضة على أقوال هال ذات الدلالات المتضادة ترتبط ببعض الروابط بالسونيتات. ولن نُخطئ مهما بالغنا في تأكيد أبرز صفتين عند فولسطاق: الذهن المدهش والحيوية الدفّاقة، وربما لم تكن الصفة الثانية موهبةً شخصية بارزة عند الرجل ولیم شيكسبير.

وشيكسبير يجعل هال يقتل هوتسبير في ختام **هنري الرابع/١**، ولكن دَجَلَسَ يفشل في قتل فولسطاق. تخيل ما يكون عليه فعلنا إن كان الاسكتلندي المشاكس قد نجح في قتل السير جون! لا بد أن يبدو الألم على وجوهنا، لا لأننا نريد الاحتفاظ بالجزء الثاني (**هنري الرابع/٢**) وحسب. والخاتمة للجزء الثاني تتضمن الوعدَ بظهور فولسطاق في **هنري الخامس**، وهو تعهدٌ رفض شيكسبير أن يفي به، وإن كان لنا أن نسأل: هل في تلك المسرحية شيءٌ أجمل من وصف السيدة كويكلي لمشهد موت فولسطاق؟ ماذا كان يمكن أن يحدث للسير جون لو ظهر في **هنري الخامس**؟ تراه يُشَنَّق، مثل المسكين باردولف، أم يُضرب ضربًا مبرحًا مثل البائس بستول؟ سواءً كانت لمسرحية **هنري الخامس** مزايا جمالية أو لم تكن، فإنها لا تمثل نفسها في مسرح الذهن، مثل هنري الرابع بجزأئها. إذا كنت ذا اهتمامٍ شديد بتاريخ الملكية في عصر النهضة ونظريتها، فسوف تكون لمسرحية **هنري الخامس** أهمية معرفية. ولكن عموم القراء ورواد المسرح نادرًا ما يُحفزهم إلى التفكير العميق مشهد معركة أجينكور، ومقدماتها وتوابعها. ويستغرق الملك **هنري الخامس** في تأمل الأعباء الملكية، والتزامات الرعايا، ولكن مُعظمنا لا يُشاركونه تأملاته. إن معظم الباحثين يرون أن فولسطاق رمزٌ للاستغراق في المذات، ولكن معظم رواد المسرح وقُرَّائه يرونه ممثلًا للحرية الخيالية؛ أي حرية التصدي للموت وللزمن والدولة، وذلك موقفٌ ننحّته لأنفسنا نحنًا. فإذا أضفت حريةً رابعة إلى اللازمية، ألا وهي بركة «زيادة الحياة»، وتحاشي الدولة، كان لك أن تُسمّيها التحرر من اللوم، من الأنا العليا، من الإحساس بالذنب. وأنا أتردد في اختيار قوة واحدة من بين قوى شيكسبير التي لا تُحصى، ممتنعًا عن تحديد ما أعتبره الأول أو

الأعلى، لكنني أحياناً أقول إن أعلاها ثقته في جمهوره. وأنت تُحدد مَنْ أنت باستجابتك لفولسطاق، أو لأخته الصغيرة كليوباترا، بل مثلما رأى تشوسر أنك تستطيع أن تُحدد مَنْ أنت بالحكم الذي تُصدره (أو ترفض أن تصدره) على «الزوجة من مدينة باث». وأما الذين لا يَأْبَهُون لفولسطاق فهم يُحبون الزمن، والموت، والدولة، والرقيب. وهم ينالون جائزتهم. وأنا أَفْضَلُ أن أحب فولسطاق، صورة لماحية الحرية، ولغة حرية اللماحية. وتوجد طريقٌ وُسطى؛ أي الامتناع عن الارتباط العاطفي بفولسطاق، ولكنها تختفي إذا شاهدتَ عرضاً حسناً لمسرحيتي **هنري الرابع**. وقد سجّل الشاعر و. ه. أودن ذلك بحيوية شديدة:

ردُّ فعلي المباشر أثناء العرض أن أتساءل عمّا يفعله فولسطاق في هذه المسرحية إن كان يفعل أي شيء على الإطلاق ... وعندما تتتابع أحداث المسرحية، يحل محلّ دهشتنا نوعٌ جديد من الألغاز؛ فكلما ازدادت معرفتنا بفولسطاق اتضح لنا أن عالم الواقع التاريخي الذي تزعم المسرحية التاريخية أنها تُحاكيه ليس عالمًا يستطيع فولسطاق أن يسكنه.

للمرء أن يتفق مع هذا، ولكنه يختلف مع أودن حين يُصر على أن العالم الوحيد المناسب لفولسطاق هو أوبرا فيردي. ومن الغريب أيضاً أن يُطلق أودن على فولسطاق اسم «ترول» (troll)؛ أي الجني العملاق في مسرحية **بيرجينيت** للكاتب إيسن، ولكن هذا خطأ؛ فالترولات شيطانية، لكنها أقرب إلى الحيوان منها إلى الإنسان، وفولسطاق يموت شهيداً لحبٍّ بشري؛ أي لحبه غير المتبادل «لولده» النازح الأمير هال. وأقول من جديد: إنك إن كنت تنفر من فولسطاق، فلك أن تتجاهل حبه باعتباره جروتسك أو يرمي إلى مصلحة ذاتية، ولكن لك أيضاً أن تنبذ مسرحيتي **هنري الرابع**. لستُ أعتزم تبرير موقف فولسطاق على الإطلاق، أما بالنسبة لشيكسبير، فالواضح أن حبَّ الشاعر نفسه للنبل الشاب في السونيئات لم يكن جروتسك أو يطلب منفعةً شخصية، ويبدو أنه بالحق نموذجُ العلاقة بين فولسطاق وهال — ولا تزال الشخصية الإنسانية لشيكسبير لغزاً؛ فبعض المعاصرين له يقولون إنه بشوش صريح، وإن كان يتَّسم بالشدة في معاملاته المالية. ولكنَّ عدداً آخر من مُعاصريه يقولون إنه كان يميل إلى العزلة، بل ويلمسة جفاء. ومن المحتمل أنه تحوّل من شخصية إلى شخصية أخرى أثناء حياته العملية على امتداد رُبع قرن. ومن المؤكّد أن شيكسبير لم يلعب دور فولسطاق على المسرح قط، مثلما لم



يلعب دور هاملت، وربما لعب دور الملك هنري الرابع، أو أحد المتمردين من كبار السن. ولكن دَفْقَ الحياة الكاملة في لغته، أي نفسه الاحتفالية، حاضرةٌ في نثر فولسطاق حُضورها في نَظْم هاملت. فإن كُنْتَ تحب اللغة فأنت تحب فولسطاق، وحُب شيكسبير للغة مؤكَّد ملموس. وسعة الحيلة عند فولسطاق تجمع وفرة الازدهار اللغوي في خاب سعي العشاق، بالطاقات اللفظية العدوانية عند النُّغْل فوكونبريدج، وبالتدفق السلبي للغة عند شايلوك. وبعد نثر فولسطاق، أصبح شيكسبير مستعدًّا لنثر هاملت، الذي يُنافس نظم أمير الدنمارك.

يقلُّ عند شيكسبير عددُ الشخصيات التي تدعو بحقٍّ إلى التأمل اللانهائي عن عشر شخصيات (على الأكثر)؛ من بينها: فولسطاق، وروزالند، وهاملت، وياجو، ولير، وإدجار، وإدموند، ومكبث وكليوباترا. فإذا وضعنا صور الشخصيات الكثيرة في معرض كبير لم نجد أنها تتمتع بالعمق بنفسه والإشكالية نفسها، مثل النُّغْل فوكونبريدج، وريتشارد الثاني، وجوليت، وبوطوم، وبورشيا، وشايلوك، والأمير هال/هنري الخامس، وبروتوس، ومالفوليو، وهيلينا، وبارول، وإيزابيلا، وعطيل، وديزدمونا، والمهرج في الملك لير، وليدي مكبث، وأنطوني، وكوريولانوس، وتايمون، وإيموجين، وليونتيس، وبروسيرو، وكالبيان. هذه إذن قائمةٌ بأربع وعشرين شخصية، وتُعتبر أدوارًا مسرحيةً عظيمة، لكنك لا تستطيع أن تقول عنها ما يقوله إبلِس عن نفسه عند ميلتون؛ أي «في كل عمقٍ من أعماقه ينفتح لنا عمقٌ أعمق». أما الأوغاد العظام — ياجو وإدموند ومكبث — فهم يبتكرون العدمية الغربية، وكل واحدٍ منهم هُوَ بالغة العمق في ذاته. وأما لير وربيبه إدجار فهما دراستان بالغتا العمق للعذاب والتحمل عند البشر إلى الحد الذي يجعلهما يحملان أصداء الكتاب المقدس في مسرحية وثنية سابقة للمسيحية، وأما فولسطاق وروزالند وهاملت وكليوباترا، فهم شيءٌ مستقل منفصلٌ في أدب العالم؛ فمن خلالهم أساسًا ابتكر شيكسبير الشخصية الإنسانية، على نحو ما لا نزال نعرفه ونُقدر قيمته فيها. ويتمتع فولسطاق بالأولوية في هذا الابتكار، فإذا عَجَزنا عن تقدير ضخامة شخصيته التي تتجاوز حتى ضخامة كرشه، كنا نعجزُ عن إدراك أعظم الصفات الشيكسبيرية الأصلية أو ما نسميه ابتكار الشخصية الإنسانية.

إلى أيِّ مرحلة في الماضي يمكننا أن نرجع في فهمنا لفولسطاق؟ أما الاستنباط، على نحو ما مارسه أول مرة موريس مورجان في القرن الثامن عشر، ثم شذَّبه وهذَّبه أ. د. ناطول في عصرنا؛ فهو المدخل الذي يُقدمه شيكسبير نفسه. ومن الجوانب

المتجاهلة في الجزء الثاني من هنري الرابع أن المسرحية ترجع بنا بأسلوبٍ لطيف إلى سنوات فولسطاق المبكرة. ولا يمكننا أن نقول إن شيكسبير يُقدم لنا جميع المعلومات التي قد نرجوها بصدد حياة السير جون فولسطاق وموته، ولكنه يُقدم إلينا قطعاً أكبر مما يكفي لمساعدتنا على تقدير الشخصية الإنسانية الهائلة لفولسطاق. وليس شيكسبير أنثروبولوجيا ميدانياً إلا في حدود اتصاف الأمير هال الذي رسمه بذلك: وترتبط «الفولسطاقية» ارتباطاً وثيقاً «بالهنريادية»؛ فكلُّ منهما منسوجٌ من مادةٍ أسطورية: وشيكسبير يتحدّثنا أن نتخيّل بعض الأشياء ثم لا يُقدم لنا مفاتيح تخيلها: كيف بدأ هال وفولسطاق صداقتهما أصلاً؟

أدرك أن أنصار ما يفترض أنه المنطق السليم سوف يجدون سؤالي على الأرجح مزعجاً. لكنني لا أواجه خطر الاعتقاد بأن السير جون كان مخلوقاً من لحمٍ ودم، له وجودٌ حقيقي وحسبٌ مثلك ومثلي. ولم يكن لفولسطاق أن يكتسب أية أهمية لولا أنه يَزِيدُ عنا جميعاً في الحيوية، والتألق واللماحة. وهذا هو السبب الذي يجعل ناطول، في خلافه اللطيف مع مورييس مورجان، يُعبر عن اختلافه بدقّةٍ شديدة:

لا يقوم اعتراضى على تخمينات مورجان على أن فولسطاق لم تكن له حياة سابقة، بل على أن شيكسبير لم يُقدم لنا المفاتيح الكافية لترجيح صحة ما يستنبطه مورجان بتفصيلاته الكثيرة.

والقضية الصحيحة إذن أن نقول كم عدد المفاتيح المقدمة، وما مدى تطبيقها، ونحن نَقْبَلُ (مثلما يقبل ناطول بحصافته) فكرة مورجان التي تقول بوجود معنىٍ كامن في مسرحيات شيكسبير، أو قل إنه لحنٌ خفيض النبرات:

إذا كانت شخصيات شيكسبير كياناتٍ كاملة، وأصيلّةٌ إن صحَّ هذا التعبير، في حين أن شخصيات جميع الكتّاب الآخرين مجردُ محاكاة؛ فربما كان من المناسب أن نعتبرها كائناتٍ تاريخيّةٍ لا درامية، وإذا سنَحَت الفرصة، أن نُفسر سلوكها استناداً إلى الشخصية الكاملة، لا إلى مبادئ عامة، ودوافع كامنة، وسياسات غير مصرّح بها.

أي إن مورجان يدعو إلى نقد خبراتي لشيكسبير، وهو مع الأسف يبتعد بمسافة سنواتٍ ضوئية عن جميع التفسيرات الجارية لشيكسبير تقريباً. وهكذا نرى أن ليو

سالينجر، الذي التحق بناطول والقلة القليلة من المدافعين المُحدثين عن مورجان، يُتابع ما يلح إليه شيكسبير حتى يكتشف صورةً أكثر إظلامًا لفولسطفاف من الصور التي رسّمها مورجان وهازليت، وأ. سي برادلي. وعلى الرغم من قول سالينجر باستحالة الاتفاق النقدي حول فولسطفاف (وحول نبذ هال إياه) فأودُّ أن أرسم بخطوطٍ عريضة صورةً شاملة للعلاقة بين فولسطفاف وهال بقدرٍ ما يسمح لنا شيكسبير باستنباطه، استنادًا إلى أصول نشأة هذه الصداقة الغريبة، ثم أعرض لنبذ فولسطفاف من معية «الحضرة الملكية» التي ساءها سلوكه بما كانت تزعم من صلاح وورع. ويُعيدني ذلك إلى سؤال: كيف نُقدم وصفًا شيكسبيرياً لاختيار الأمير هال المبدئي لفولسطفاف. باعتباره أستاذًا شاردًا، وكيف كان ذلك بديلاً عن مجرد تَكَرار هال لما فعله والده الغاصب؟

حين يُشير شيكسبير أول مرة إلى نفور هال من هنري الرابع، في الفصل الخامس، المشهد الثالث، في مسرحية ريتشارد الثاني، لا نجد أيّ ذكرٍ لفولسطفاف — ونحن نفترض أنه كان من بين «الرفقاء المنحلّين المنحرفين»، قطاع الطرق ورؤاد الحانات. ولما كان الملك ريتشارد الثاني لم يُقتل بعد، فإن فرار هال من والده لا بد أن يُشير إلى تحاشي إثم الاغتصاب، لا الإثم الأكبر الذي يتمثّل في قتل الملك. ومع ذلك فإن ما يفرُّ هال منه لا بد أن يكون حَذَبٌ أبهى على السلطة، وهو دافعٌ يشاركه الأمير فيه، بحيث يعمد هال إلى كَبْتِ طموحاته — أم تراه يؤجّلها وحسب، وهي خطوةٌ تتسم بوعي أكبر؟ ويُقدم لنا شيكسبير أدلّةً تكفي وتزيد على أن هذا الجانب من هال يتّسم بنفاقٍ أشدَّ بروداً مما يتّسم به والده بولينبروك في الحاضر والماضي. ولكنَّ جانباً آخر منه كان (أو أصبح) فولسطفافياً، بأعمق معنًى من معاني الفولسطفافية: عبقرية اللغة والقدرة البلاغية على التحكُّم في الآخرين من خلال البصيرة السيكلوجية.

إن فولسطفاف صورةٌ مزعجة مثيرة من سقراط، ولكن سقراط أزعج معاصريه وأثارهم حتى حكموا عليه بالإعدام. وتوجد صلةٌ بين فولسطفاف عند شيكسبير وسقراط عند مونتاني، وهي صلةٌ قد تكون تأثيراً مباشراً، ما دام من المحتمل أن شيكسبير قد اطّلع على ترجمة فلوريو لمونتاني وهي بعدُ مخطوطة. وقد أدرك الباحثون أن وصف السيدة كويكلي لموت فولسطفاف، في مسرحية هنري الخامس يشير بوضوحٍ إلى قصة أفلاطون عن موت سقراط في فايدو. وسقراط عند مونتاني يُشبه فولسطفاف في جوانبٍ أخرى غير موته، وربما كان الأمير هال يتصف بسمّة من سمات ألكيبياديس، وهو الذي يختلف عن ألسيبياديس عند شيكسبير، الذي يظهر في تايمون الأثيني. وللمرء

أن يعترض قائلاً إن فولسطاق يعلم اللماحية لا الحكمة، كما كان سقراط يفعل، ولكن لماحية فولسطاق تتسم بالحكمة المأجنة، كما أن سقراط كان ذا لماحية في حالات كثيرة. وعلى الرغم من إصرار الأمير هال على اتهام فولسطاق بالجبن؛ فسوف أبرر دفاع موريس مورجان عن شجاعة فولسطاق، فهي شجاعة برجماتية تحتقر ادعاء «الشرف» المنتسب إلى تقاليد الفروسية من النوع الخاص بهوتسبير. فإن شجاعة فولسطاق العاقلة تُشبه شجاعة سقراط الذي كان يعرف كيف يتراجع بلا أدنى خوف. وفولسطاق يُشبه سقراط في الامتناع عن الحرب إلا حين يرى لها سبباً منطقياً، وهو ما يعترف به بوينز في حديثه مع هال.

وأصدقُ تشابه بين فولسطاق وسقراط عند مونتني هو التضاد الذي يشتركان فيه بين سوء المظهر الخارجي والعبقورية الباطنة. ويتخذ مونتاني من سقراط بطلاً له في كثير من المقالات، ويمدحه بصفة خاصة في المقالين الأخيرين وهما «عن شكل الجسم» و«عن الخبرة». ونحن واثقون إلى حدٍ معقول من أن شيكسبير قرأ المقالة الخاصة «بشكل الجسم» لأن هاملت يردّد أصداءها، وهو ما يُقارب اليقين عندنا، وأما «عن الخبرة» فهي رائعة مونتاني وتتسم بروح شيكسبيرية عميقة. وقبح وجه سقراط هو الوعاء الذي يتضمّن الحكمة والمعرفة، حتى ولو كان فولسطاق الجروتسك [ذو الشكل الغريب المضحك] يتجاوز ذهنياً جميع شخصيات شيكسبير ما عدا هاملت.

ويتسم سقراط عند مونتاني بالشك والإيجابية؛ فهو يتشكك في كل شيء ويظلّ ثابتاً على قيمه، وفولسطاق ساخرٌ فائق، مثل هاملت، ومؤمن بالمذهب الحيوي إيماناً عميقاً، كما كان يمكن لهاملت أن يُصبح، فهو ربُّ المواقف السلبية، لولا تدخلُ شبح أبيه. ويقول مونتاني في «عن الخبرة»، إن لديه مفرداتٍ خاصة به، وهو ما يتسم سقراط وفولسطاق به إلى حدٍّ مذهل. فالثلاثة جميعاً — مونتاني وسقراط وفولسطاق — من رجال التربية والتعليم الكبار، على الرغم مما يُنكره الباحثون على فولسطاق في هذا الصدد. وأما الدرس الذي يُعلمه لنا الثلاثة فهو درس الخبرة الأعظم؛ أي الكمال وشبه الربانية المتمثلين في معرفة كيف نستمتع بوجودنا حقّ استمتاع.

وللمرء أن يحدسَ إذن أن هال جاء إلى فولسطاق أولاً مثلما جاء ألكيبياديس وكثيرٌ غيره من الشبان (ومن بينهم أفلاطون) أولاً إلى سقراط: وكان الحكيم السيئ السمعة هو المعلم الحقيقي للحكمة. وأما عن المرحلة السابقة، أو المراحل السابقة التي قضاها هال في صحبة فولسطاق فلا نكاد نعرف عنها أي شيء، وعندما نرى الاثنين على خشبة

المسرح للمرة الأولى معًا، نجد هال مهاجمًا، ونُدرك أن التباس موقفه تجاه فولسطف يُسود كلَّ كلام يُوجهه إليه، وينجح السير جون في صدِّ الهجوم برشاقة وخفة، لكنه لا بد قد بدأ يتبين، كما يتبين الجمهور، أن التباس معاني الأمير أصبح سلاخًا فتاكًا. ولكن هذا التحول يدلُّ دلالةً مضمرةً على وجود علاقة سابقة وثيقة العُرى وبالغة الأهمية بين الأمير والفارس البدين. وقد حافظ فولسطف وحده على العاطفة الإيجابية في العلاقة السابقة، ومع ذلك فلماذا يُواصل السعي للقاء فولسطف؟ الواضح أن الأمير يريد شيئًا؛ أولهما إدانة فولسطف بتهمة الجبن، وثانيهما إثبات قدرته البلاغية لا على الصمود فقط لمن علّمه اللامحية، بل أن يتفوق على فولسطف أيضًا، متجاوزًا ما تعلّمه منه.

ولقد تألَّق وليم إمبسون فيما كتبه عن صورة لفولسطف لا تختلف كثيرًا عن الصورة التي أتبع فيها رأي مورجان وهازليت وبرادلي. فإن فولسطف في نظر إمبسون «سيدٌ فاضح» هبَّط إلى الطبقات الدنيا من المجتمع:

يعتبر فولسطف أولَ فكاهةٍ كبرى يُطلقها الإنجليز ضد نظامهم الطبقي؛ فهو يُريك كيف يسوء سلوكك، بمنجاةٍ من اللوم، إذا كنت من السادة؛ أي إن قيام وغدٍ عادي بذلك لن يُثير الضحك.

ويبدو لي هذا الرأي اختزالياً إلى حدٍّ ما، ومع ذلك فمن خلفه ترى اقتناع إمبسون المعقول بأن علاقة فولسطف بالأمير هال من الأرجح أنها تأثرت بلعب شيكسبير دور سقراط أمام لورد ساوثامتون (أو أي نبيلٍ آخر) يقوم بدور ألكيبياديس، على الأقل في القصة التي ترسمها السونيتات. ونحن نعلم كم كان شيكسبير يتمنى استعادة مكانة أسرته باعتبارهم من طبقة السادة، وكيف سخر منه بن جونسون سخريّةً لازعةً عندما حصل على درعٍ نبالةٍ نُقش عليه الشعار «ليس بدون حق» وهو الذي أصبح «ليس بدون توابل الخردل» في مسرحية بن جونسون **كل إنسان على عكس طبيعته** (١٥٩٩م). ولكن التركيز على فولسطف باعتباره ممثلًا للوعي الطبقي عند شيكسبير، والواضح أنه ليس خطأ، تركيزٌ ناقص في آخر المطاف. إذ إن صورة فولسطف التي يرسمها إمبسون تجعله مكيفلياً وطنياً، ومن ثم فهو المعلم المناسب لمن سيُصبح الملك هنري الخامس في المستقبل. ويخطو إمبسون خطوةً طريفةً أخرى؛ إذ يرى أن فولسطف يمكنه أن يقود عصاةً ما، فليده الكاريزما اللازمة، ولا يابُه لأية عقبات أخلاقية ويستطيع التحكم

فيمَن يَقْلُون عنه اجتماعيًا. أفلا يؤدي ذلك إلى الزحزحة الكاملة لفولسطاق الرائع عن مركز الصورة؟

دأب النقاد على وصف فولسطاق بأنه أحد سادة اللغة، وهو وصفٌ يَبْخسه حَقُّه؛ إذ إنه الملك الحقُّ للغة، ولا نظيرَ له في أي كتابة أخرى عند شيكسبير أو الأدب الغربي برُمَّته. فإنَّ نثره اللين والثري جَذَّاب إلى درجةٍ مدهشة؛ فالدكتور صمويل جونسون وليدي براكنيل التي يُصورها أوسكار وايلد (في مسرحيته **أهمية أن تكون إرنست**) يُعتبران معًا من ورثة اللغة الحافلة العجيبة عند فولسطاق. ماذا يمكن أن يتمتع به مُعلم عظيم إلا الذكاء الحاد واللغة المناسبة له؟ إن فلولين في هنري الخامس موفقٌ في تشبيه الملك البطل بالإسكندر الأكبر، مشيرًا إلى أن مَنْ كان الأمير هال يومًا ما «قد طرد ذلك الفارس البدين، لابس الصُّدار الفخم فوق كَرشِه، الذي كان يُكثر من التفكُّه والتندر، ومن البذاءة والتَهْكُّم»، مثلما قتل الإسكندر صديقَه الصدوق كلايتوس. ويشعر المرء أن فلولين لم يُصَب في هذا التشبيه، فلم يكن فولسطاق يَشغل موقعًا مماثلًا لكلايتوس، بل كان بالقياس إلى الأمير هال ما كان أرسطو بالقياس إلى الإسكندر. والتشبيه المضمر بأرسطو غريبٌ لكنني لم أَضَعُه بل وَضَعَه شيكسبير. ما الفرق بين هنري الرابع وهنري الخامس؟ إنه فولسطاق؛ لأن الفارس البدين الذي كان «يكثر من التفكُّه والتندر، ومن البذاءة والتَهْكُّم» قد علَّم الابن كيف يتجاوز والده الغاصب الذي لا يعرف الفرح من دون أن يرفضه. وللمرء أن يؤكِّد توكيدًا مقبولًا أن ذلك ما لم يُحاول فولسطاق أن يُعلمه للأمير هال، ولكن هال (على كراهيتي الشديدة له) يكاد يكون تلميذًا للعبقريّة مثلما كان فولسطاق مُعلِّمًا لها. فإن هنري الخامس ذو كاريزما حقيقية، وقد تعلَّم وجوه الانتفاع بالكاريزما من مُعلِّمه ذي السمعة السيئة والمواهب اللانهائية. إننا نواجه مفارقةً من أقسى المفارقات الدرامية حين نرى أن فولسطاق يُمهد لتدمير نفسه لا بإجادة التعليم وحسب، بل بالتطرُّف في الحب أيضًا. إن هنري الخامس ليس مُعلِّمًا لأحد ولا يحب أحدًا، بل قائدٌ عظيم، ويُجيد استغلال السلطة، ولا يشعر بذرةٍ واحدة من الأسف على تدمير فولسطاق.

وقد يُمثل نبذُ فولسطاق صدَى عميقًا لإحساس شيكسبير الشخصي بخيانة النبيل الشاب في السونيئات، وإن كان شيكسبير يُبدي موقفًا ملتبسًا إلى حدٍّ بالغ الغرابة تجاه ذاته في السونيئات، على عكس حبِّ الذات الذي يكاد يكون بريئًا عند فولسطاق، ويُمثل جانبًا من سرِّ عبقريّة الفارس البدين. كان السير جون، مثل أوسكار وايلد الذي

كان يُبدي إعجابه به، على حقٍّ دائماً، إلا في التعامي عن نفاق هال، تماماً كما أخطأ أوسكار العظيم في حكمه فقط على لورد ألفريد دجلاس، الشعور النرجسي. وقبيل معركة شروزبري، كان فولسطاق على الأرجح أكبر المقاتلين سناً وأسمَنَ مَنْ يُخاطر بالموت، وهو يقول بنبرة معقولة ومؤثرة: «ليتها كانت ساعة الهجوع في الفراش يا هال، وليت كل شيء على ما يُرام» ويردُّ عليه الأمير ردًّا جهماً قائلاً: «إنك تحمل دَيْن الموت لله» ويخرج، وتظل التورية بين «الدَّيْن» (debt) و«الموت» (death) (اللتين كانتا تتشابهان في النطق في العصر الإليزابيثي) تتردَّد أصدائها على المسرح، ولا أزال أذكر صوت رالف ريتشاردسون في دور فولسطاق، وهو يرُدُّ على التورية البشعة [في الجنس بين اللفظين] على لسانِ المحارب هال، قائلاً:

لم يَحِن موعِدُ سداد الدَّيْن بعد. وأكره أن أُسدِّد الدَّيْن قبل الموعد. وما حاجتي إلى أن أبادر بالدفع لمن لا يُطالبني به؟ ذاك غير مهم على أية حال؛ فإنما يُحفزني الشرف على التقدُّم. أجل، ولكن ما العمل إذا حفَّزني الشرف فوقعتُ أثناء التقدم؟ ما العمل إذن؟ هل يجبر الشرف رجلي إذا كُبرِت؟ أو ذراعي؟ كلا! هل يستطيع إزالة ألم الجرح؟ كلا! أليست للشرف مهارة الجراح؟ كلا! ما الشرف؟ لفظٌ منطوق. ماذا في ذلك الشرف الملفوظ؟ ما ذلك الشرف؟ هواء! ذاك حسابٌ دقيق! من يتمتع بالشرف؟ ذاك الذي مات يوم الأربعاء. هل يشعر به؟ كلا! هل يسمع ذلك اللفظ؟ كلا! إنه غير محسوس إذن؟ أجل لا يحسُّ به الأموات. ولكن ألا يحيا مع الأحياء؟ كلا! لماذا؟ لأنَّ غيابه لا يؤدي للمعاناة. وإن فلن أطلبه. فالشرف مجردُ تكريم مثل درع النبالة. وهكذا ينتهي درسي بالسؤال والجواب.<sup>٢</sup>

(١٤١-١٢٧/١/٥)

هل يمكن أن نجد جمهوراً لا يتعلَّم شيئاً من هذا، في مجتمع لا يزال يعشق التخيُّلات الحربية؟ وهل توجد أية مجتمعات لا تعشقها، في الماضي أو في الحاضر؟ إن فولسطاق،

<sup>٢</sup> هذه ترجمةٌ جديدة بسبب كثرة الأغلاط المطبعية في النص المنشور المشار إليه آنفاً.

مثل الدكتور جونسون الذي يُبدي إعجابه، على مَضَض، مسحوراً بفولسطاق، يحثُّنا على تطهير أذهاننا من لغة السوق، وفولسطاق أشدُّ تحرراً من الأوهام المجتمعية الخادعة من البطل الأكبر جونسون. ونستطيع أن نحس أن شيكسبير، استناداً إلى حياته وعمله، كان يكره العنف كراهيةً التحريم، بما في ذلك العنف المنظَّم للحرب. وهنري الخامس لا تُعلي من شأن المعارك؛ فمُفَارَقَاتُها دقيقةٌ ولكنها ملموسة. «الشرف» مجالٌ هوتسبير، ومجال هال الذي يقتل هوتسبير، ومن ثمَّ يغتصب عرش هذا «الهواء». إنه «حساب دقيق!». فأتساءل: الذهاب إلى القتال يهتف هوتسبير قائلاً «اقترَب يوم الحساب، موتوا جميعاً، موتوا بفرحة!» ولكن فولسطاق، على صعيد المعركة، يهتف: «هَبْنِي الحياة!». وقد وهب شيكسبير السير جون حياةً حافلة إلى الحد الذي جعل شيكسبير نفسه يواجه صعوبةً (ومقاومةً) شديدة في وضع نهايةٍ له، ولم يكن فولسطاق يدين يوماً ما بـ «موتٍ» لشيكسبير. فالَّذَيْنِ (كما كان شيكسبير يعرف) كان من حق فولسطاق، وذلك في مقابل تحرير المؤلف أخيراً من مارلو، وتمكينه من أن يُصبح أنجح مؤلِّفي المسرح في العصر الإليزابيثي، حتى تضاعف أمامه مارلو، وكيد، وجميع المنافسين الآخرين، حتى بن جونسون نفسه. كان رالف ريتشاردسون يُدرك، منذ نصف قرن على وجه الدقة، أن فولسطاق كان يتمتّع بحضور الذهن حضوراً مطلقاً، ويستطيع التغلب على كلِّ من يتحدّاه، حتى رفضه هال رفضاً رهيباً. وما زلتُ أذكر بكل حيوية، وقد بلغتُ السابعة والستين، ردودَ أفعالي وأنا بعدُ صبيٌّ في السادسة عشرة، يتعلَّم من فولسطاق الذي يُمثله ريتشاردسون كيف يفهم شيكسبير أولَ مرة. كان لعب ريتشاردسون جوهر اللعب، بكلِّ معنىٍ من معاني اللعب، وتمثيله لفولسطاق (سواءً كان يعرف ذلك أم لا) يُمثل صورة فولسطاق عند أ. سي برادلي، الذي يتعرَّض من الآن للتقليل السخيف من قيمة نقده، وإن كان أفضل ناقدٍ إنجليزي لشيكسبير إلى الآن منذ وليم هازليت. يقول برادلي:

إنَّ نعيم الحرية الذي يُكتسب بالتفكُّه يُمثل جوهر فولسطاق. وتَفَكُّهُ ليس مُوجَّهاً فقط أو أساساً ضد السخافات الواضحة؛ فهو يُعادي كلَّ ما يمكن أن يُعكر صفو راحته، ومن ثم ضد كل شيء جاد، وخصوصاً كل شيء «محترم» أو أخلاقي. فهذه الأشياء تفرض حدوداً والتزامات، وتُخضعنا لذلك الكائن العجيب الهرم؛ أي القانون، وللأوامر المحتومة، ومكانتنا وما تفرضه من واجبات، وللضمير وللسمعة، وآراء الآخرين فينا، وللمضايقات بشتى أنواعها. وهكذا أقول إنه يُناصبها العداء، لكنني بذلك أظلمه، فقولي إنه يُعاديها



يوحي بأنه يراها جادةً ويعترف بسُلطتها، والواقع أنه يرفض الاعتراف بها على الإطلاق؛ فهو يراها عبثية، واختزال أي شيء، بوصفه بالعبثية، يعني تحويله إلى عدم، والانطلاق في حريةٍ ومراح. وهذا ما يفعله فولسطاق بكل ما يبتغي اتخاذ صورةٍ جادةٍ في الحياة، وهو يتوسل بالأفاظه فقط أحياناً، وأحياناً بأفعاله أيضاً. إن لديه القدرة على أن يجعل الحقيقة تبدو عبثيةً بأقوال تتسم بالوقار وينطقها بأقصى قدر من الرصانة، من دون أن يتوقع أن يُصدقها أحد؛ والشرف كذلك، بإثبات أنه لا يستطيع جبرَ رجلٍ مكسورة، قائلاً إن الشرف يستعصي التحلي به على الأحياء والأموات جميعاً؛ والقانون أيضاً، بتحاشي هجماتٍ أرفع ممثلٍ له، بل وإرغامه تقريباً على أن يضحك من هزيمته؛ والوطنية أيضاً، بملء جيوبه بالرُّشا التي يُقدمها الجنود الأصحاء الذين يريدون تجنب القتال، وهو يُمسك بدلاً منهم بالزمام، وبالمصابين والسجناء؛ وبالواجب كذلك، بتبيان كيف يجتهد في مهنته اجتهداً شديداً؛ أي بالسرقة، وبالشجاعة، وذلك بالتهكُّم على أسرة كولفيل (Coleville)، والزعم بوقار أنه قتل هونتسبير؛ وبالحرب، بتقديم قنينة خمره إلى الأمير الذي كان قد طلب منه سيقاً؛ وبالدين؛ إذ يُسلي نفسه بالتوبة في أوقات متفرقة، عندما يفرغ ولا يجد ما يفعله، وبالخوف من الموت، بأن يظل دائماً بريئاً تماماً من الطَّعان، حتى عند مواجهة الأخطار الوشيكة وحتى حين يشعر بالخوف من الموت، فإن طاقة تذويبه نفسها بالمزاح تُنقذه، وهي الطاقة التي يُبديها عندما يجلس مستريحاً في الحان. هذه هي المنجزات الرائعة التي يُحققها، وهو يحققها لا بمرارة الساخر الذي لا يأبُه بل بفرحةٍ غلام صغير. ومن ثم فنحن نُقرظه، ونُثني عليه، إذ إنه لا يُسيء إلا إلى الفضلاء، وينكر أن الحياة حقيقية أو أن الحياة شيء جاد، وهو يُخلصنا من قهر أمثال هذه الكوابيس، ويرفعنا إلى حيث جو الحرية الكاملة.

أذكر أنني قرأت هذه الفقرة الجميلة التي كتبها برادلي، أول مرة، بعد بضعة أشهرٍ من مشاهدة ريتشاردسون يُمثل دور فولسطاق، كما أذكر السرور الذي فاجأني عندما تبَيَّنَت كيف التقي تفسيراً هذا الناقد وهذا الممثل فدعم كل منهما الآخر. إن برادلي لا يُضفي عاطفية متطرفة على فولسطاق؛ فالناقد يعلم حق العلم أنه لن يسلم، دون مبالغة، إن كان في صحبة فولسطاق. ولكنه يعرف أيضاً أن فولسطاق يعلمنا ألا نقدم

**نصائح أخلاقية.** واعتناق هال الذي تأخّر للشجاعة والشرف نوعٌ من أنواع الإرشاد الأخلاقي، واعتناق قاضي القضاة لهما يُمثل نوعاً آخر. وفولسطف يريد لعباً طفولياً (لا أبله) وهو الذي ينتمي إلى نظامٍ أخلاقي مختلف. فكما يقود برادلي نجد أن فولسطف يرفض وحسب الاعتراف بالمؤسسات الاجتماعية للواقع، فهو لا يرفض الأخلاق ولا يقف على الحياد منها، بل إنه ينتمي إلى مجالٍ آخر، وهو «نظام اللعب». ودخل هال هذا النظامَ تلميذاً لفولسطف، وأقام داخله مدةً أطول قليلاً مما كان ينتوي. وعلى الرغم من التباس موقف هال الذي طال فيما يبدو تجاه فولسطف، فإن هال يُكافح طيلة أحداث **هنري الرابع/ ١** ضد السحر الذي يُمثله اللُمّاح العظيم. ومن الإنصاف، فيما يبدو، أن فولسطف يُمارس سحره على الأمير الشديد البأس الذي يُقاومه؛ للأسباب نفسِها التي تجعل فولسطف، إذا قام بدوره ممثلاً صادق، يُسيطر على الجمهور.

#### ٤

ويبدو أن بعض القوى المتناقضة تدفع تصويرَ شيكسبير لشخصية فولسطف في الجزء الثاني من **هنري الرابع**، وإن لم يكن الهدفُ إلا تهيتُّنا لرفض هال إياه في لحظة الذروة. وكان فولسطف لا يزال منتصراً على قاضي القضاة والأمير جون، وعلى القانون والدولة، حين أبدى نشاطه الباهر في الانصراف عن عالم «الشرف». ويُعتبر هال الناطق بلسان التهمة التي يُوجهها الشرف المزعوم إلى فولسطف، وهو يطبق القاعدة بكلّ التدفق الحيوي الذي تعلّمه من أستاذه، ولكن جميع اتهاماته تسقط. فإن فولسطف العظيم ليس جباناً، وليس مهرجاً في البلاط أو مضحكاً في القصر، وليس مخادعاً ولا فاسقاً، ولا سياسياً آخر، ولا من رجال البلاط الانتهازيين، ولا معاقراً للخمر مُغويّاً للصغار. بل إن فولسطف، كما ذكرتُ آنفاً، سقراطٌ إيزابيثي، وعندما يشتبك مع هال في نزالٍ للماحية، يبدو هال مجردَ سوفسطائي، هزيمته مؤكدة. وفولسطف، مثل سقراط، هو الحكمة، واللاماحية، ومعرفة الذات، والتّمكّن من الواقع. وكان سقراط أيضاً يبدو سيئ السمعة لتجار السلطة في أثينا، فهم الذين حكموا عليه آخر الأمر بالإعدام. والواقع أن هال، الذي يلعب بإمكانية شق فولسطف، كان من المؤكد أن يُنفذ الإعدام في أستاذه في أجينكور لو أن الحركات المخبولة التي شهدتها شروزبري قد أعيدت هناك. ولكن باردولف هو الذي يتدلّى من حبل المشنقة بديلاً عن سيده، وأما السير جون، الذي انفطر

قلبه بقبول الشيخوخة، فإنه يموت خارج المسرح، وترثيه السيدة كويكلي بقصيدة حبّ بلهجة أهل لندن العامية.

أتمنى لو أن شيكسبير وضع سقراط على خشبة المسرح في **تايمون الأثيني** بصحبة ألسبياديس حتى يُقدم لنا الصورة اللاحقة لعلاقة هال بفولسطاف. ربما كان شيكسبير يرى أن فولسطاف أصبح يُعْنينا عن سقراط عند مونتاني. فولسطاف أو سقراط؟ هذه عبارة لا تبدو منطقية لأنَّ الرجلين العظيمين اللذين يتحدَّيان القيم الأخلاقية كانا يمارسان أسلوبين مختلفين إلى حدٍّ بعيد؛ فسقراط يستخدم الأسلوب الجدلي، وفولسطاف يلجأ إلى إعادة اختراع اللغة بصفةٍ مستمرة. وسقراط يغيظك حتى ترى الحقيقة، وفولسطاف المحاكي الساخر يغمرك بطوفانٍ من التلاعب بالألفاظ. وأما الذين يمتقنون فولسطاف، داخل المسرحيات وخارجها، فيُصرون على أن الفارس البدين يُغرق نفسه في موجةٍ عارمة من اللغة. ويقول همتي دمتي لأليس: «السؤال هو مَنْ يسود؟» بعد المحاكاة التي يتفاخر فيها فولسطاف قائلاً: «عندما أستمع كلمةً فإنها تعني على وجه الدقة المعنى الذي أختاره لها.» وينتهي فولسطاف على رأس طبقة همتي دمتي. فالسير جون هو السيد، مثلما يسود هاملت وتسود روزالند. والفارس ذو اللماحية لا يحبس نفسه في مقاطع ألفاظ. وهكذا فإن شيكسبير يمنح فولسطاف موهبةً من مواهبه العظيمة الخاصة: ألا وهي الثراء الحافل للغة في شباب شيكسبير، لا أسلوب شيخوخته. ويرسم هال لفولسطاف صورةً تتضمن مفارقةً عميقة: إذ يدعوه «الربيع الأخير ... والعيد في آخر الصيف» بمعنى أن حيويته الدافقة تجعله يقهر الزمن. وعندما ينقضُّ باعتباره من قطاع الطرق على المسافرين صائغاً «يا للديدان الحقيرة، يا من يتغذون على اللحم السمين، إنهم أوغادٌ يكرهوننا!» ثم يُضيف هاتفاً: «ما شأنكم أيها الأوغاد؟ لا بد أن يعيش الشباب!» إنها عباراتٌ قائمة على محاكاةٍ فظة؛ فإن فولسطاف يسخر من تقدّمه في السن، ويواصل مُقتنِعاً ومُقنِعاً عمله في الجيش (حين يُضطرُّ إلى القتال) وهو عملٌ يحتقره وينغمس فيه معاً، أساساً باعتباره في المقام الأول مادةً شعريّة للمزيد من التهكُّم من جانب الآخرين ومن جانبه أيضاً. ويقول هال للصاحبين من أتباعه، من أبناء منطقة إيست تشيب «يجب أن ننزل جميعاً إلى الحرب»، ويدبر المزيد من المعارك لفولسطاف قائلاً: «سوف أُعَيِّن هذا الوغد البدين قائداً على سريةٍ من المشاة، وأعلم أنه لن يظلَّ في قيد الحياة إن سار رُبْع ميل.» ولما سمع الأنباء من الأمير، لم يتوقّف فولسطاف عن التفكُّه قائلاً: «نحمد الله على وجود هؤلاء المتمردين؛ فإنهم لن يؤذوا إلا الفضلاء.

إنني أقرظهم، وأثني عليهم.» ورؤيته للحرب الأهلية تقول «إن التمرد كان قائماً في طريقه، وعثر عليه.» ولما كانت مملكة هال (وحياته) في خطر فإن هتاف الأمير «السلام! نرجو السلام» ليس مطلباً مُبالغاً فيه. ولقد تجاوز فولسطاق نفعه لأمر يقصد أن يقهر «الشرف»، وإنجلترا، وفرنسا، بهذا الترتيب.

ومع ذلك فإن فولسطاق قصيدة تُجسد مناخ شيكسبير، لا فكرة عن الفوضى، بل جوهر الفن الدرامي لشيكسبير؛ أي مبدأ اللعب. وإذا كانت طبيعة فولسطاق قد خضعت على الإطلاق، فإنها خضعت لعنصر اللعب، ومن دونه يموت. هذه هي أوثق صلة بين كاتب المسرح والعبرية الكوميديّة؛ أي إن التمسرح العالي لفولسطاق نبوءة تُبشر بهاملت، وبالدوق فينشنتيو في دقة بدقة، وبظلام حالك بياجو، وببهاء رائع بكليوباترا، أصدق ابنة لفولسطاق. والواقع أن فولسطاق الذي لا يبتعد عن ذاته قط، يتفوق على نفسه في المسرحية، داخل، المسرحية المرتجلة والمعقدة التي تُقدم ظللاً للمواجهة المقبلة بين الملك هنري الرابع والأمير. فإن فولسطاق أولاً يُصور الملك، وهال يُمثل نفسه. وفولسطاق يُحاكي مسرحية يوفيويس (Euphues) التي كتبها جون لايلي (Lyly) قبل عشرين عاماً، فلا يكاد يترك شيئاً للوالد أو للابن، ويتمتع هو برؤية لعظمة فولسطاق:

### فولسطاق:

هاري! إن عجبني لا يقتصر على الأماكن التي تُضيع فيها وقتك، ولكنني أعجب للصحبة التي تتخذها حقاً إن نبات البابونج<sup>٣</sup> كلما دأسته الأقدام زاد نموه، أما الشباب فكلما ضيّعته أسرع [في الزوال].  
أعرف أنك ابني؛ أولاً: لأن أمك قالت لي ذلك، وثانياً: لأنك تُشبهني بهذا الحول في عينك، والتهذُل في شفك السفلى كالأغبياء. فإذا كنت ابني فلماذا تُثير كل هذه الأقاويل؟ ويشير إليك الناس في كل مكان؟ هل تهرب الشمس بجلالتها من واجباتها؟ سؤال لا يخطر ببال: هل يُصبح ابنُ عاهل إنجلترا لصاً يغتصب محافظ النقود؟ سؤال يسأله الجميع. هناك شيءٌ سمعتُ عنه كثيراً يا هاري، عرّفه كثيرون في بلادنا باسم الزفت، وهذا

<sup>٣</sup> المقصود الزنجبيل.

الزفت كما وَرَدَ في كتابات القدماء يُلطخ من يقترب منه، مثله في ذلك مثل الصُّحبة التي تتَّخذها — اسمع يا هاري أنا لا أحدثك وأنا سعيد، ولكن وأنا غاضب، لا بالكلمات وحدها ولكن بالدمع والأحزان، ولكن اسمع، هناك رجلٌ فاضل، لاحظته كثيراً في صحبتك ولكني لا أعرفُ اسمه.

**الأمير:** ما شكُّه يا مولاي؟

**فولسطاف:** رجلٌ متين بدين في الواقع، بدين جداً ضاحكُ الثغر لامع العينين مهيب الطلعة ويُخَيِّلُ لي أن سنَّه حوالي الخمسين، لا بحق مريم، هو أقربُ إلى الستين، آه تذكرتُ الآن، إن اسمه فولسطاف، ولا أظن أن ذلك الرجل يُضِمُّ شراً أو فحشاً؛ لأنني يا هاري أرى الفضيلة تُطل من عينيه، وإذا كانت الشجرة تُعرف بثمرتها كما تُعرف الثمرة بالشجرة فأنا أوكد لك أن فولسطاف رجلٌ فاضل، فاحتفظ به في معيَّتك واطرُد الباقين.

(٤٢٥-٣٩٣/٤/٢)

وهكذا نرى أن فولسطاف الذي كان قد استوعب شتائمَ جَمَّة من هال، ينتصر برفع مستوى التهكم، وإن كان ذلك بنبرةٍ ألطف كثيراً من العدوانية الفتاكة للأمير. كما نرى تصوير الوالد الملك وابنه المستمتع بالعطلة في صورة الحمقى، وهي صورة ساحرة، في حين أن فولسطاف الذي يُمثله فولسطاف نفسه يظهر في ضوء ما يُسميه سوينبيرن «الرِّفعة الخلقية الممكنة». وكل هذا لعبٌ بأحلى المعاني وأصفاها، فهو عرضٌ يشفي ويستعيد العافية. وتختلف نسخة هال اختلافاً تاماً عندما يُرعد ويُبْرُق آمراً بأن يلعب دورَ والده وأن يُمثل فولسطاف دورَ الأمير:

**الأمير:** والآن يا هاري، من أين جئت؟

**فولسطاف:** من إيست تشيب يا مولاي.

**الأمير:** إن الشكاوى التي أسمعها ضدَّك خطيرة.

**فولسطاف:** عليهم اللعنة! كذَّابون والله يا مولاي — خذوا بالكم كيف أمثل دور

الأمير الشاب.

**الأمير:** ترمي بالآيمان وتسبُّ يا ولد يا وقح! لا تُرنني وجهك من الآن، لقد فسدتَ

ولا أملَ فيك! إن الشيطان يُلازمك في شكل عجوزٍ بدين، ذلك البرميل صاحبك. لماذا

تُصاحب ذلك البدن من العصارات والأمزجة؟ ذلك الكَرش المنتفخ بالاستسقاء! إنه قبة مليئة بالخمر، جوال محشو بالأمعاء والطعام، ثور مشوي من أضخم الأصناف، بالحشو في بطنه. إنه خير من يُمثل الشر إذا وَحَطَ رأسه المشيب والخطيئة والأنانية والخيلاء في خريف العمر. إنه ذؤاقة الخمر وشاربها! بارعٌ نظيف في تقطيع الديوك المحمرة وأكلها، ماکرٌ في حيله، محتال في نذالته، نذلٌ في كل شيء ولا قيمة له ولا فائدة في أي شيء.

**فولسطاف:** لو أن مولاي يُفهمني مقصده، فأنا لا أعرف من يعني.

**الأمير:** ذلك الوغد الذي يُغوي الشباب، فولسطاف الشيطان أبيض اللحية.

**فولسطاف:** مولاي هذا الرجل أعرفه.

**الأمير:** أعرف ذلك.

**فولسطاف:** ولكني لا أعرف عنه شراً أكثر مما أعرف عن نفسي؛ إنه عجوز حقاً، ويا للأسف! فشعره الأبيض شاهدٌ على ذلك، ولكنني أنكر — بعد إذن جلالتك أنه قوادٌ أو عاهر، إذا كان كِبُر السن مع المرح خطيئةً فكم من مضيف عجوز مألّه إلى النار! وإذا كانت البدانة تدعو إلى الكراهية فلعلنا نحبُّ بقراتِ فرعون العجاف. لا يا مولاي، احكم بالنفي على بينو وباردولف واطرد بوينز، أما جاك فولسطاف الحبيب، جاك فولسطاف الطبيب الأمين، جاك فولسطاف الشجاع — وأنا أقدر شجاعته خاصةً لكبر سنه، فلا تحرمني صحبة جاك فولسطاف! لا تحرم ابنك هاري صُحبته. إن نفيت جاك البدين فكأنك تنفي العالم أجمع.

**الأمير:** نعم هذا ما سأفعله.

(٢/٤ / ٤٣٤-٤٧٥)

هذا هو القلب المتوهج لمسرحية **هنري الرابع** / ١؛ إذ تتسم الفقرة بالتكثيف للماحية فولسطاف اللاذعة والغضب البارد لهال. ويتفجّر التباسُ المعنى المزدوج للتعبير عن الكراهية في تلخيص هال الأخير: «ذلك الوغد البغيض الذي يُضلل الشبان ... فولسطاف ... إبليس الهرم ذو اللحية البيضاء». وليس الأمير ممثلاً هنا، بل يتكلم كلاماً صادراً من عقله وقلبه. كيف نُفسر هذا الخبث غير المبرر، أو قل محاولة صَرْفِ عِفريت لا مجرد نبْذه؟ مَنْ ينبغي أن نُصدقه: هال الذي يصف فولسطاف بأنه «إبليس الهرم ذو اللحية البيضاء» أم وصف فولسطاف نفسه بأنه «جاك فولسطاف اللطيف، والشَّفوق جاك فولسطاف، والمخلص جاك فولسطاف، والشجاع جاك فولسطاف، ومن ثم فقد ازداد

شجاعةً لكونه جاك فولسطاف الهرم؟ إن التطرف الشديد من جانب هال لا يُقدم لنا خيارًا. وما دام هال تلميذًا باستمرار لفولسطاف، فإنه يتَّسم بنقيصة واحدة جديرة بالأستاذ الهرم؛ «ذلك الثور السمين المشوي وفي بطنه الحشو»، ولكن هذه الصورة لا تصل إلى مرتبة قول فولسطاف: «إن كانت السمنة تدعو إلى الكراهية، فعلينا أن نُحب بقرات فرعون العجاف.» ولا يبلغ أيُّ باحث علمي في انتقاصه لفولسطاف، بالأسلوب القديم أو الأسلوب الحديث، ما يكشف عنه هال من اشمئزاز من فولسطاف. ذكرتُ من قبل تأكيد هونيجمان أن شيكسبير لا يسمح لنا بتفكيك مظاهر التعقيد السيكلوجي في العلاقة بين فولسطاف وهال، وهي علاقةٌ تُثير الحيرة فعلاً، لكنها لا تستعصي على الحدس استعصاءً تاماً. لقد خلا قلبُ هال من الحب. وتقول الروائية أيريس ميردوك إن ذلك يُعتبر من أعظم الخبرات الإنسانية؛ إذ ترى فيها الدنيا بعيونٍ تفتحت لتوها. ويؤكد لنا هنري الخامس الذي تُوِّج لتوه، بنبرة الفضيلة السامية «لكنني بعد أن استيقظت غدوت أحتقر الحلم.» وللأسف لم يغمض له جَفَنٌ إطلاقاً منذ أن عَرَفناه؛ أي منذ بداية **هنري الرابع / ١**؛ إذ كان يتجلى في موقفه الطُمُوحُ إلى ثلاثة أشياء، تتساوى في ضخامتها: الأول الانتظار حتى يموت هنري الرابع (وبأسرع ما يمكن)، والثاني قتل هوتسبير والاستيلاء على «شرفه»، والثالث شَنقُ فولسطاف. وقد كاد فعلاً يضع فولسطاف في أيدي الجلاء، لكنه قرر الصبر؛ إذ رأى من الأنسب أن يقتلَ الفاسقُ الهرم بإرغامه على المشي مسافةً طويلة، أو أن يقتل (بشرف) في إحدى المعارك. ولنا أن نقول إنه كان يُكنُّ حتى هذه اللحظة بعضاً من حبه القديم لفولسطاف، وإن كنتُ أشك في صحة ذلك. لقد أتم السير جون مهمته التربوية والتعليمية، ولكننا نشعر بالضيق لأنه يستعصي على القتل، على نحو ما أثبتته المعركة الرائعة في شروزبري؛ إذ كانت أشدَّ حيويةً من معركة أجينكور التي لم يشترك فيها فولسطاف.

والازدراء الساحر من جانب شيكسبير لإراقة الدماء يُمثل نعمةً باطنة في جميع المسرحيات، لكنه لا يبدو لازعاً مثلما يتجلى في الاحتقار الجسور له من جانب فولسطاف في شروزبري:

**الأمير:** كيف تقفُ هكذا بلا عمل؟ أعطني سيفك، لقد سقط كثيرٌ من النبلاء وأجسادُهم هناك عارية متبيسة تحت سَنابك العدو المتناول ولم نثار لهم بعد، أرجوك أعطني سيفك!

**فولسطفاف:** أرجوك يا هال، ائذن لي أن ألتقط أنفاسي قليلاً. إن جريجوري الجبار نفسه لم يقدّم بأعمالٍ حربيةٍ كالتي أنجزتها اليوم، لقد قتلت برسي وتأكدت من ذلك يقيناً.

**الأمير:** إنه أكيد حقاً وحيٌّ يُرزق ليقنتك. أرجوك أعطني سيفك.  
**فولسطفاف:** لا، أمام الله يا هال، إذا كان برسي حياً فلن تأخذ مني السيف. خذ مسدسي إذا كنت تريد.

**الأمير:** أعطني إياه، ماذا؟ أما زال في جرابه؟  
**فولسطفاف:** نعم يا هال؛ فهو ساخن، ساخنٌ جداً، فيه من الرصاص ما يكفي لتدمير مدينة.

(يُخرج الأمير المسدس من الجراب، ويجد أنه زجاجة خمر.)

**الأمير:** هل هذا وقت الهزل والرقاعة؟

(يُلقي إليه بالزجاجة ويخرج.)

**فولسطفاف:** إذا كان برسي حياً فسأنفذ فيه سلاحي، هذا لو جاء في طريقي هكذا، أما إذا لم يتعرض لي. فلو تعرّضت له أنا برغبتي فليذبني ويشووني أيضاً. إنني لا أحب هذا الشرف فاغز الفم الذي حلّ بسير وولتر. أنا مع الحياة أحافظ عليها إذا أمكنتني، أما إذا تعذرّ فالشرف يأتيني بدون أن أبحث عنه — وهذه هي النهاية.

(يخرج.)

(٦١-٤٠ / ٣ / ٥)

إن فولسطفاف هنا يردُّ على هال ردّاً يُفند فيه اتهامات هال له بالجبن المزعوم، ومع ذلك فإن هذه لحظة فولسطفافية جميلة تتجاوز دُبولَ علاقتهما. فبعد أن «قاد» فولسطفاف سريته التي تضمُّ مائة وخمسين فرداً إلى ما يكاد يكون فناً تاماً، نجد أن الهدف الأكبر لفولسطفاف لا يزال سليماً مُعافى، بل يحفل بأرفع سخرية من تلك المذبحة العبيّة. فإنّ ازدراءه الشديد «للشرف» بمفهوم هوتسبير يسمح له بالمخاطرة بتقديم قنينة نبذ بدلاً من المسدس الذي تقتضيه منزلته العالية. وبعد نصف قرن ما زالت ذاكرتي تحتفظ بصورة رالف ريتشاردسون وهو يتفادى، بمرحٍ وخفة، القنينة المقدوفة،



وبحركة تعبر عن ظنه أن تلك اللحظة كانت تمثل أفضل وقت للتفكه واللهو! هل يوجد في كل ما كتبه شيكسبير عبارة أكثر فائدة من قوله «أنا لا أحب الشرف فاغر الفم الذي حلّ بالسير وولتر. أعطني الحياة»؟ إذ يرى فولسطاق أن موقعة شروزبري لا تزيد عن مباراة جنونية يشهدها الجمهور، والدليل تحية السير جون الساخرة للأمير تشجيعاً له على مُنازلة هوتسبير. وتصل دَفقة الحيوية عند شيكسبير إلى ذروتها عندما ينقضّ دجلاس بضراوة على فولسطاق أمامنا على خشبة المسرح مُرغمًا إياه على القتال. ويقعُ الداهية فولسطاق ويتظاهر بأنه مات، في اللحظة التي يُسدّد فيها هال طعنة قاتلة إلى هوتسبير. وأثناء تأملنا لما «يستطيع التنبؤ به» هوتسبير المحتضر («الشرف» الباطل؟) يمنح شيكسبير هال لحظة باهرة حين يظن الأمير أنه يشهد جثمان فولسطاق:

عَجَبًا يَا خُذْنِي الْأَوَّلَ! أَفَلَمْ يَقْدِرْ هَذَا الشَّحْمُ جَمِيعًا  
أَنْ يَسْتَبْقِيَ بَعْضَ حَيَاةٍ فِيكَ؟  
يَا جَاكَ الْمُسْكِينُ وَدَاعًا!  
لَوْ كَانَ بِطَوْقِي أَنْ أَقْدِيكَ،  
كُنْتُ دَفَعْتُ بِمَنْ هُوَ أَفْضَلُ!  
كَمْ كَانَ سَيُثْقَلُ فَقْدَانُكَ قَلْبِي!  
لَوْ أَنِّي أَهْوَى الْبَاطِلَ وَغُرُورَ الْحُبِّ  
لَمْ يُصِبِ الْمَوْتُ غَزَالًا أَسْمَنَ مِنْ هَذَا بِبِلِيَّةٍ،  
حَتَّى إِنْ صَرَخَ كَثِيرًا مِنْ أَحْبَابِي فِي هَذِي الْمَعْرَكَةِ الدَّمَوِيَّةِ،  
سَنُحْنِطُ جُثْمَانَكَ بِإِزَالَةِ أَحْشَائِكَ بَعْدَ هُنِيَّةٍ،  
فَارْقُدْ فِي الدَّمِ بِجَوَارِ الْأَشْرَفِ بِرْسِي رَقْدَتَكَ الْأَبَدِيَّةَ!٤

(١٠٩-١٠١ / ٤ / ٥)

هذه هي الأسطر ذوات الدلالات المتشابكة التي لا تُقدم التباسًا في المعنى بقدر ما تكشف عن شخصية هنري الخامس الذي يتشكّل جلوسه على العرش في شروزبري. «يا جاك المسكين وداعًا» صيحة تُعبر عن المقدار المحدود من الحزن الصادق الذي استطاع

٤ هذه ترجمة جديدة منظومة وفق الأصل، والنص المنشور منثور.

المقاتل هاري أن يحشده لِرثاء رسول «الباطل والغرور»، الذي بلغ به طبعُ اللهو أن أخذ يتواثبُ ويتفكَّه على صعيد المعركة الملكية. وباعتبار هذه الأبيات رثاءً لفولسطاق، نجد أنها لا تُحقق حتى مرتبة العبثية، ويأتي الردُّ المفجَم عليها من جانب «الصورة الحقَّة والكاملة للحياة»؛ أي الروح الخالدة التي تعول ألفاً من أمثال هال. هاك أصدق مجدٍ حقَّقه شيكسبير في ابتكار الشخصية الإنسانية:

### فولسطاق:

تنزع أحشائي؟ إذا نزعت أحشائي اليوم فسأذنُ لك أن تَسَحَقَنِي وتأكَلَنِي  
كذلك غداً. يا للمصيبة! كان لا بد من التظاهر بالموت وإلا كان ذلك  
الاسكتلندي المتعجِّل المشاكس قد قضى عليَّ تماماً! تظاهر؟ تزييف؟  
كذبُ كلِّ ذلك! لست صورةً مزيفة، لو مت كنت أصبحتُ صورةً مزيفة؛  
فليس الإنسان بدون حياة إلا صورةً مزيفة للإنسان. إنما تزييف الموت  
من أجل الحياة ليس تزييفاً، بل هو نفسه الحياة وصورتها الحقيقية.  
إن الحرص أحسنُّ مظهر للشجاعة، وقد أنقذت حياتي بالحرص؛ أي  
بالشجاعة. يا إلهي، إنِّي خائفٌ من برسي المتفجر هذا، ولو أنه ميت.  
ربما يكون مزيفاً هو الآخر ويقوم، وحقُّ إيماني، إنني أخشى أن يكون  
أكثرُ تزييفاً مني! ولذلك سأخلص عليه، نعم وأحلف أنِّي قتلته. لماذا لا  
يقوم كما قمتُ أنا، لن يُكذِّبَنِي إلا شاهد عيان، وما من أحدٍ يراني الآن،  
وعلى ذلك خُذ يا ولد (يطعنه) ويجرح جديد في فخذك، تعال معي!

(١٢٨-١١٠ / ٤ / ٥)

وَمَنْ شاهد الممثل ريتشاردسون يثبُّ واقفاً فقد شاهد أبهج تمثيلٍ للبعث العلماني  
على المسرح. وتعبيراً يقظة فولسطاق يمكن أن يُصبح عنواناً لمسرحية هنري الرابع / ١  
وهو عنوان مناسب؛ فإن فولسطاق المفترى عليه، المهذَّب بالشنق، الذي أصبح مكروهاً  
(من الأمير) بعد أن كان محبوباً، ينهض أمامنا. إننا نشهد هذا المنبؤ العظيم، وقد عاد  
إلى الحياة بلحمه ودمه، بعد تقديمه صورة الموت الزائفة. وباعتبارها صورةً صادقة  
كاملة، كان الناقد المسيحي أودن يراها نمطاً للمسيح، ولكن يكفيننا (ويزيد) أن الرجل  
يصمد باسم فولسطاق، الساخر من «الشرف» المنافق، والمتهم في محاكاته لسفك

الدماء بأيدي النُّبلاء، والمتحدِّي للزمن، وللقانون والنظام والدولة. وهو يظلُّ مستعصياً على القهر، ودقيقاً في التعبير، كما ذكر جودارد، في توكيده أنه قتل روح هوتسبير. ليس سيف هال الصارم هو الذي يُعلي مكانة هوتسبير، فإن هوتسبير قادرٌ على أن يبهزنا لو وضعته في أية مسرحية تخلو من فولسطاق، ولكن صورته تخبو في الموعد المعرفي الذي أشعله التدفق الحيوي لفولسطاق، وإذا به ينفضحُ أماننا باعتباره صورةً مزيفة وحَسْب. وعلى عشاق شيكسبير العلمانيين أن يُعبروا عن حبِّهم له بالاحتفال «ببعث السير جون فولسطاق». ويجب أن يتحوَّل ذلك الاحتفال بصورةٍ غير رسمية وإن تكن شاملة، إلى عيد دولي، أو قل كرنفال للمأحية، تُعرض فيه مسرحية **هنري الرابع/ ١** عدة مرات، وليكن عيداً يُحتفل فيه بكرهية الطموح السياسي، والنفاق الديني، والصدقة الكاذبة، ولنجعل شعاره وُضع زجاجات النبيذ في حمالات المسدسات.

## ٥

ما الفولسطاقيون، الذين يسخر منهم الباحثون باعتبارهم «ذوي عاطفية مسرفة»، في الواقع سوى «باتافيزيقيين» (pataphysicians)؛ أي من المؤمنين بأن «علم» فولسطاق علمٌ بالحلول الخيالية للمشكلات، وأنه يُمثل العلم الصادق المذكور. وكان ألفريد جاري، مؤلف أوبو روا (Ubu Roi) يصف العاطفة المشبوبة بأنها سباقُ دراجات صاعد في الجبل. وتعتبر **هنري الرابع، الجزء الثاني [هنري الرابع/ ٢] العاطفة المشبوبة للسير جون فولسطاق**؛ فهو ينطلق بدفقة حياةٍ عارمة قاصداً إذلالَ المنافق الغاشم وتدميره؛ أي الملك هنري الخامس الذي لبس التاج لتوه. وإذا فسَّرت المسرحية تفسيراً مختلفاً، فسوف تجد مكافأةً لك، بلا مراء، ما دمت سوف تنحاز إلى قاضي القضاة الذي ينتقص من قدر فولسطاق ويُقدم له النصيحة، فيرد عليه فولسطاق بتقديم ما هو أفضل، ومع ذلك يُنقل آخِر الأمر إلى القوات البحرية، حيث ينظر قاضي القضاة القضية، ولا بد أن تكون له الكلمة الأخيرة. ويُشفق علينا شيكسبير فلا يجعلنا نشهد المحاكمة المؤسسية، وربما كان لنا أن نقول إنه يُشفق على نفسه أيضاً؛ إذ لم يعد أمام فولسطاق خبرةٌ مناسبة يكتسبها، فيما عدا مشهدَ موته الجميل الذي ترويهِ السيدة كويكلي والناجون الآخرون في **هنري الخامس**.

ولا يزال فولسطاق متألقاً باهراً عندما نراه أول مرة في **هنري الرابع/ ٢**؛ إذ يُجادل قاضي القضاة حول تحديد سنّه:

**فولسطاف:** أنتم أيها الشيوخ لا تنظرون في قدراتنا، نحن الشباب؛ إذ تقيسون حرارة أكبادنا بمرارة الصفراء لديكم، ولا بد أن أعترف أننا، ما دمنا في شَرخ الشباب، فإننا نلهو أيضًا.

**قاضي القضاة:** هل تُدرج اسمك في سجلّ الشباب، وقد كتب اسمك شيخًا بجميع حروف التقدّم في العمر؟ أما تدمع عينك وتجفّ راحة يدك، وقد اصفرّ خدك، وابتضّت لحيتك، وأبطأت قدمك، وتكوّر بطنك؟ أفلم يتحشّج صوتك، وتنقطع أنفاسك، وأصبح لك لُغْدٌ تحت ذقنك، وفترت لماحتك، وهذّ الهرم كلّ شيء فيك؟ أفبعد هذا كله تحسب نفسك شابًا؟ تبّا لك! تبّا تبّا يا سير جون!

**فولسطاف:** مولاي، إنني وُلدت في نحو الثالثة عصرًا، برأس أبيض، وشيء يُشبه البطن المتكور. وأما صوتي فقد فقدته في النداء على كلاب الصيد وغناء الأناشيد. ولن أقولَ المزيد لإثبات شبابي. فأنا شيخٌ فقط في أحكامي وقدرتي على الفهم، وأما من يُنازلني في مهارة الوثب للفوز بألف درهم، فليُقرضني المال أولًا وسوف أهُزمه!

(١٩٣-١٧٢/٢/١)

للمرء أن يستهلّ يومه في الصباح بالرفض الأخلاقي لفولسطاف (وهو أمرٌ بالغ الحزن إن كان المرء بديناً) ويقول، على الرغم من ذلك، إن مَنْ له حساسيةٌ كالحجر فقط هو الذي لن ينبهرَ بِسَماع فولسطاف يقول «وُلدت في نحو الثالثة عصرًا، برأس أبيض، وشيء يُشبه البطن المتكور». ولكن شيكسبير سوف يُصور الزمن الذي اكفهرَ على فولسطاف، في المشهد المؤثر الذي يُصور اشتهاؤه للسيدة دول تيرشيت:

**فولسطاف:** إنك تُقبّليني قبلاّت مجاملة.

**دول:** أقسم أنني أقبّلُك بقلْبٍ بالغ الإخلاص.

**فولسطاف:** إنّي هرم، إنّي هرم.

**دول:** حبي لك أكبرُ من حبي لأي شابٍ دنيءٍ من هؤلاء جميعًا.

**فولسطاف:** ما نوعُ القماش اللازم لصنع منزِرٍ لك؟ ستأتيني بعض النقود يوم الخميس، وسوف أشتري قُبعةً غداً. هذه أغنيةٌ مرحّة! هيّا! لقد تأخّر الوقت، فلنأوِ إلى الفراش. سوف تنسّيني عندما أذهب.

(٢٧٤-٢٦٦/٤/٢)

إن التلاعب بفكرة الشباب الدائم تُفضي إلى «إنِّي هرم، إنِّي هرم»، في هذه المفارقة الكبرى لمؤمنٍ بمذهب الحيوية بلغ به الإرهاق مبلغه، ويوشك أن يُساق عائداً إلى الحرب الأهلية، من جانبٍ عددٍ من القادة المنهكين. ونحن نلمح من وراء حوار هال الوحشيِّ والرود الجسورة من جانب فولسطاف، قوةً خارقةً كامنةً لمحاربٍ عريق لا يزال يتَّسم بالجهوت الكافي للقتال الفعال، وإن كان مُساقاً إليه رغم أنفه. وعندما يمرُّ فولسطاف على المتمرّد كولفيل، يلاحظ فولسطاف سلوكه العام القائم على التلاعب في إطار البرجماتية فيسأله «هل تستسلم أم أجتهد لقهره؟» ويستسلم كولفيل، ولكن الواضح أن فولسطاف كان على استعدادٍ للاجتهاد حتى يهزم كولفيل أو يقتله، إذا اقتضى الأمر ذلك. ومع ذلك فإن فولسطاف يتهمُّ على ما أنجزه بعد أسرِّ كولفيل قائلاً: «لكنك مثل الكرماء وهبنتي نفسك بلا مقابل، وأنا أشكر ذاتك على ذاتك.» وهذه هي الروح نفسها التي تتجلّى في إصرار فولسطاف أنه هو الذي أحدث الجرح القاتل، لا هال، وذلك روحياً لا جسدياً؛ فإن هوتسبير، ذا الشجاعة الهوجاء الساعي لفنائه، أحدُ الذين يمثلون نقيض فولسطاف، والآخر هو جون لانكاستر، الأخ الأصغر للمحارب هال، وهو، مثل هال وقاضي القضاة، يهدد بشنق السير جون. ولانكاستر الذي يوصف بأنه «غلام ذو دم عاقل»، يستفزُّ فولسطاف فيدفعه إلى التغنيّ بأنشودته العظمى حول فضائل شرب خمر الفاخرة، ولكنه يدفعنا — باستثناء ذلك — إلى القول بأن فولسطاف العظيم بدأ اشتباكه بالأسرة المالكة في ساعةٍ نحس. وعندما تتجمع ظلال نبذ هال لفولسطاف على الأفق، فتسود جوُّ هنري الرابع/٢، يصرف شيكسبير انتباهنا (وانتباهه) عنها بتقديم المشاهد التي تجمع بين فولسطاف واثنين من القضاة المحليين، وهما شالو وسايلانز (الفصل الثالث، المشهد الثاني، والفصل الخامس، المشهد الأول والمشهد الثالث). ويقول المخرج كينيث تاينان، مُحققاً، إن «شيكسبير لم يكتب أفضلَ من هذين المشهدين في إطار المذهب الطبيعي الخالص»؛ فغباء شالو يُقدّم تناقضاً لذيذاً مع لمّاحة فولسطاف، خصوصاً عندما يحاول شالو — أي الضحل — وهو اسمٌ على مسمّى، إحياء ذكريات مشتركة عمرها خمسون سنة:

**شالو:** إيه يا ابنَ العم سايلانز! لو أنك شاهدتَ ما شاهدتهُ أنا وهذا الفارس!  
**فولسطاف:** لقد سمعنا دقّات الساعة في منتصف الليل يا أستاذ شالو.

(٢١٠-٢٠٦/٢/٣)

وردُ فولسطاق الجافُّ يُخفي اعتزامه العودةَ حتى يسْلخَ هذا المغفَّلَ الريفي، وهو ما سوف يفعله على نطاقٍ كبير. ويعتبر شالو الصورة المقلوبة لهوتسبير، وهو ما صوّره لورانس أوليفييه تصويرًا جميلًا عندما قام بدور هوتسبير في العرض الماتينيّه (عصرًا) وبدور شالو في العرض السواريه (مساءً) في مسرح الأولد فيك عام ١٩٤٦م. فكان رجلُ السيف ذو الفصاحة يتحول إلى الهرم الأحمق، في حين ظلَّ ريتشاردسون محافظًا على حيويةٍ لماحيته الدافقة على امتدادِ يومٍ طويل يتحدى فيه الموت، من قبل أن يتعرض لخيانة هال المحتومة، والحكم بالإعدام برجماتيًّا.

## ٦

سير جون فولسطاق أعظمُ مؤمن بالمذهب الحيوي عند شيكسبير، لكنه إن لم يكن بالقطع أشدَّ العدميين عمقًا عند شيكسبير فإن نمط عدميته خبيثٌ بصورة فذة. والواقع أن عدمية فولسطاق تبدو لي نسختَه الخاصة من المسيحية، وتساعد على تفسير أشدَّ العناصر حُلْكَةً في لماحيته؛ أي وسواسه الواقعي المهيمن عليه بأنه سوف ينبذ، وهو الذي يتحقّق على نطاقٍ هائل في آخر مسرحية هنري الرابع/٢.

وصورة النَّبذ، لا اللعن [أي عذاب الجحيم] هي التي تُفسّر إشارات فولسطاق المتكرّرة إلى المثل المخيف للغنيّ الشره الذي يلبس الملابس الأرجوانية، واسمه دايفز (Dives) [في الكتاب المقدّس، نسخة جنيف] والفقير لعازر، الشحاذ، وهو المثل الذي يقصّه يسوع في إنجيل لوقا، ١٦: ٩-٢٦:

كان هنالك إنسانٌ غني، يلبس الأرجوان وناعم الثياب، ويُقيم الولائم المترفة متنعماً كلَّ يوم.

وكان إنسانٌ مسكين اسمه لعازر، مطروحًا عند بابه وهو مصابٌّ بالقروح، يشتهي أن يشبع من الفتات المتساقط من مائدة الغني. حتى الكلاب كانت تأتي وتلحس قروحه!

ومات المسكين وحملته الملائكة إلى حضن إبراهيم، ثم مات الغنيّ أيضًا ودُفن.

وإذا رفع عينيه وهو في الهاوية يتعدّب، رأى إبراهيم من بعيدٍ ولعازر في حضنه.

فنادى قائلاً: يا أبي إبراهيم! ارحمني، وأرسل لعازر ليغمس طرف أصبعه في الماء ويبرد لساني: فأني معذب في هذا اللهب.  
ولكن إبراهيم قال: يا بُني، تذكر أنك نلتَ خيراتك كاملةً في أثناء حياتك، ولعازر نال البلاء، ولكنه الآن يتعزى هنا، وأنت هناك تتعذب،  
وفضلاً عن هذا كله، فإن بيننا وبينكم هوةٌ عظيمةٌ قد أثبتت، حتى إن الذين يريدون العبور لا يقدرُونَ، ولا الذين من هناك يستطيعون العبور إلينا!

(إنجيل لوقا، ١٦: ١٩-٢٦ من الترجمة العربية المنشورة)

في كتاب الحياة طبعة ٢٠٠٣م)

ويُشير فولسطاف ثلاثَ مرات إلى هذا المثل القاسي، وأتصوّر وجودَ مرةٍ رابعة، وهي إحالةٌ خفيةٌ نراها حين يركع فولسطاف وينبذه الملك هنري الخامس، في ثيابه الملكية الأرجوانية الجديدة، والواضح وجودُ إشارةٍ خامسة، وذلك عندما تصف المضيضة موت فولسطاف في المسرحية؛ إذ لا يُسمح له بالدخول في **هنري الخامس**، وتؤكد لنا المضيضة أن فولسطاف «في حضن آرثر»؛ إذ يُستبدل آرثر البريطاني بإبراهيم — عليه السلام. والمؤكد أن الملك هنري الخامس يسمح بإطعام فولسطاف فُتاتِ المائدة الملكية، ولكن الإطعام المبدئي يجري في السجن، تنفيذاً للأمر الذي أصدره قاضي القضاة. وإذا صدّقنا السونيتات فإن شيكسبير ذاق طعم الصدود أو النَّبْذ، وإن كنتُ قطعاً لا أودُّ القول بوجود صلةٍ تربط بين خالق فولسطاف وفولسطاف نفسه. ومع ذلك فإنني أعجب لما أحسُّه من صلاتٍ بين الأمير هال ولورد ساوثامتون، وليس أيٍّ منهما مرشحاً لحضن إبراهيم — عليه السلام. ما التفسير المضمّر الذي يقدّمه السير جون للمثل الخاص بالغني والشحاذ؟

أول إشارة من فولسطاف إلى هذا المثل تعتبر أثرى الإشارات وأشدّها جسارة؛ إذ يبدأ السياقُ بتأمّلات في أنف باردولف، وهو الذي يجعله يكتسب اسم «فارس المصباح الموقد». ويشتكى باردولف من هذه الإساءة، قائلاً: «عجباً يا سير جون، إن أنفي لم يسئ إليك.» ويردُّ عليه فولسطاف رداً هائلاً:

كلّاً وأقسم! بل سوف أنتفع به مثلما ينتفع كثيرٌ من الناس بجمجمةٍ أو بتذكّار من أحد الموتى. لا أشهد وجهك إلا خطرَ لي نار جهنم، والغني المدعُو دايفز الذي يرتدي الملابس الأرجوانية، فما هو ذا في أثوابه يحترق ويحترق.

ولو كنت ترتبط بالفضيلة أدنى ارتباطٍ لكنتُ حلفتُ بوجهك، ولأقسمتُ يميناً يقول: «قسمًا بهذه النار إنه ملكٌ من عند الله!» ولكنك في الواقع ضائعٌ تمامًا، ودأبتَ على الضياع حقًا، فأنت، باستثناء الضوء الظاهر في وجهك، ابن الظلام الدامس. وعندما عدوتُ صاعدًا تلَّ جاد ليلاً لتأتيني بجوادي، ظننتُ أنك وهج المستنقعات، أو كرةٌ من النار الشاردة، قسمًا بقدرة النقود على الشراء! إنك ابتهاجٌ خالد، ضوءٌ من كوة نار موقدة أبدًا، فلقد سرتُ معك في الليل من حانةٍ إلى حانة، من دون أن أشتري مصابيحَ أو مشاعل كانت ستكلفني ألف درهم. ولكن الخمر التي سقيتكُ إياها كان يمكن أن أشتريَ بثمنها شموعًا رائعة رخيصة تُضارع أغلى الشموع في أوروبا. لقد ظلت أزوّد هذا الأنف البارد كالسمندل بالنار طيلة اثنتين وثلاثين سنة. وأجري على الله!<sup>٥</sup>

#### (هنري الرابع، ١/٣/٣، ٢٨-٤٧)

«فها هو ذا في أثوابه يحترق ويحترق»: ونحن نلاحظ بطبيعة الحال أن فولسطف نفسه شرٌّ ونهمٌ آخر، لكنني لا أظن أن علينا أن نأخذ مأخذ الجِدِّ خوف فولسطف من نار جهنم، مثلما لا ينبغي أن نجد تماهياً بين باردولف والشجرة الملتهبة [العُلَيْقة التي فيها نارٌ لا تحرقها في الكتاب المقدس].<sup>٦</sup> والسير جون يجتهد لتخريب دلالات الكتب المقدسة مثلما يُخرّب كلَّ شيءٍ يُمثل قياداً على حريته: الزمن، والدولة، ومفهوم الفرسان «للشرف»، وجميع الأفكار الخاصة بالنظام مهما تكلُن. والتخيُّلات البديعة حول أنف باردولف لا تسمح لنا برواسب رهبة فيما يتعلّق بالمثل الذي ضربه المسيح — عليه السلام — وإن لم يكن يتفق مع ما يُميزه من الأمثال. ما فرصة الفوز المتاحة للتهديد البلاغي بنار جهنم أمام الصور الخيالية لتحولات أنف باردولف، الذي يتحول من تذكّار للميت، إلى الشجرة الملتهبة، إلى وهج المستنقعات، إلى الصواريخ، إلى المسيرة على ضوء المشاعل، إلى كوة النار الموقدة، إلى السمندل الناري، وهي سبعة بدائل لطيفة يفوق سطوعها الاحتراق الذي يُشير إليه مثل يسوع — عليه السلام. وفولسطف، أعظم شعراء النثر عند شيكسبير،

<sup>٥</sup> هذه ترجمةٌ جديدة اضطررتُ إليها بسبب كثرة الأخطاء المطبعية في النصّ المنشور.

<sup>٦</sup> انظر الخروج ٣: ٢-٣، و«النار» وحسب في سورة طه (١٠) التي ظهرت لموسى — عليه السلام.



يقفز من تعبٍ مجازي إلى سواه حتى يُذَكِّرنا خفيةً أن عبارة «يحترق يحترق» في المثل مجازيةٌ أيضًا، حتى ولو كانت استعارةً لا يتوقف فولسطاق عن إفراغها من مضمونها. وهو يعود إليها حين يقودُ جنوده التَّعساء سيرًا على الأقدام إلى نار جهنم في موقعة شروزبري «مساكين في أسمالٍ بالية مثل لعازر في الخيمة الملوّنة وكلاب الغنيّ الشره تلحس قرح جسمه.»

لماذا تتكرَّر هذه الإحالة في هذا السياق؟ إن هال يتطلع إلى جنود فولسطاق ويقول: «لم أرَ في حياتي أوغادًا يُرثَى لهم مثل هؤلاء!» فيردُّ عليه فولسطاق ردًّا هائلًا قائلاً: «ويحك! إنهم يُجيدون الارتماء، وهم طعامٌ للبارود، طعام للبارود! كما يستطيعون ملء الحُفَر مثل من يفضلهم؛ أي إنهم بشر، بشرٌ فانون بشر فانون!» هل يزيد الشرفُ إذا رميتَ على الأسنة رجالًا يتناولون أغذيةً أفضل ويرتدون ملابسٍ أفخر وذوي رفعة؟ كيف يمكن للمرء أن يُعبَّر عن هذه الفكرة بأسلوبٍ أكثر دلالة: إن المجندين تحت قيادة فولسطاق يتمتَّعون بجميع الصفات اللازمة: فهم طعام للبارود، وجثثٌ تملأ حفرة، وهم بشرٌ فانون، وقد حَضَرُوا حتى يُقْتلوا، مثل من يفضلهم، و«شرفهم الذي يفرغ فاه» سوف يعبده الأمير هال. فإن فولسطاق قد جندَ أفقرَ الفقراء، مثل الشحاذ لعازر، على عكس الشره الذي يلبسُ الأرجوان وسبق أن سمَّاه دايفز، وهو اسم لا يوجد في نسخة جنيف للكتاب المقدس ولا في النسخة التالية، نسخة الملك جيمز [يعقوب]. وليس من المحتمل أن يكونَ شيكسبير أو فولسطاق قد قرأ إنجيل لوقا في النسخة الشعبية (Vulgate) حيث نجد إشارةً إلى دايفز بدلًا من عبارة «رجل غني معيّن»، ولفظ دايفز Dives باللاتينية المتأخِّرة يعني «الغني» [وينطق ديفيز] ولكنه كان قد أصبح، بحلول عصر شيكسبير، اسمًا مقتبَسًا من تشوسر والعامية الدارجة. والذي حدث أن السير جون، بعد أن جمع الرُّشا من الأغنياء حتى يعفيهم من التجنيد، جمع مجموعةً لا بأس بها من الفقراء، مثل لعازر، حتى يُطْعَمُوا وتنفجر فيهم القنابل في خدمة هنري الأب وهنري الابن. ولكنه، مصداقًا لشخصيته الكارزمية، يزحف على الأعداء وفي غمدٍ مسدَّسه قنينةً خمر، ويقول: «لقد قُدتُ رجالي بأسمالهم البالية حيث انهم الرصاصُ عليهم، حتى لم يبقَ في قيد الحياة إلا ثلاثة من المائة والخمسين مجنَّدًا، وقد انطلق الثلاثة إلى أطراف المدينة، حيث يتسولون لإمساك رَمَقهم.» لقد فعل فولسطاق كلَّ ما نطلبه منه، فهو بشرٌ فانٍ، قَاد رجاله، وكلُّ يشبه لعازر، إلى حيث انهالت الطلقات وابلًا عليهم؛ إذ خاطر بهم حيث بلغَ لظى الحرب ذروته. والاحتقار المعرفي عند السير جون للمشروع

برُمته يُمثل إساءته الحقيقية للزمن والدولة، وليس الأمير هال أقل نفاقاً عندما يُرعد هاتفاً: «عجباً! أهذا وقتُ التفكُّه واللهو؟» عندما يقذف قنينة الخمر إلى السير جون، بعد أن التقطها الأمير لتوه من غمد المسدس، محاولاً اقتراض مسدس.

وآخرُ إشارة صريحة من فولسطاق إلى دايفز لا تتضمن أية إشارة إلى لعازر، ما دامت موجَّهةً إلى الخياط الذي رفض التعامل معه نسيئة، قائلاً: «فلتحلَّ عليه اللعنة من الشره النهم! وأدعو الله أن يزيد حرارة لسانه!» ولما كان فولسطاق في حاجة دائماً إلى المال، فلا يستطيع ولا نستطيع أن نربط بين الفارس البدين وبين دايفز. ومن المفارقات الرهيبة أن يكون على السير جون أن ينتهي مثل لعازر، منبوءاً من الملك الذي تُوِّج لتوه حتى يفوز بالدخول إلى «حُضن آرثر»، ولكن من الواضح أن شيكسبير لم يكن يتفق اتفاقاً كاملاً مع معظم نقاده المُحدثين الذين غالباً ما يتوحدون في الدفاع عن نبذ فولسطاق، الذي يعتبر روح سوء الحكم؛ أي إنهم يُخطئون في إدراك هذا التمثيل العظيم للشخصية الإنسانية خطأ كاملاً، من دون مبالغة، وسوف أعود مرةً أخيرةً إلى المثل الذي ضربه يسوع — عليه السلام. إن تفسير فولسطاق المضمحل للنص تفسيرٌ عديمي: فعلى المرء إما أن يُلعن مع دايفز وإما أن يُنقذ مع لعازر، وهذا تناقضٌ يؤدي إلى أن يخسر المرء إما هذه الدنيا وإما الآخرة. ومما يؤثر عن إمرسون قوله «الآخرة؟ لا توجد آخرة. فالحقيقة الكاملة توجد هنا أو لا توجد في أي مكان.» وفولسطاق لديه من البرجماتية ما يكفي ويزيد للاتفاق مع إمرسون. ولا أجد عند شيكسبير ما يشير إلى أنه شخصياً كان يأمل في الالتحاق بفولسطاق في حُضن آرثر، أو الالتحاق بلعازر في حُضن إبراهيم — عليه السلام. إن فولسطاق هو شاعر النثر الذي يقدم «الحقيقة الكاملة»، وأجازف بقولي إن السير جون صاحب «الحقيقة الكاملة» هو الذي نُسميه «الشخصية الإنسانية» تمييزاً لها عن «الشخصية الأدبية».

يصعبُ عليّ بل يؤلني أن أختتم حديثي عن فولسطاق؛ إذ لا يبدو لي وجود شخصية أدبية أخرى — ولا حتى دون كيخوته أو سانشو بانزا، لا ولا حتى هاملت — تتمتع بطاقةٍ لا نهائية على حفز الفكر وإثارة المشاعر. ويعتبر فولسطاق معجزةً من حيث خلق الشخصية الإنسانية، وألغازه تُنافس ألغاز هاملت. فكلُّ منهما أولاً وقبل كل شيء صوت فردي بصورةٍ مطلقة. ونثر فولسطاق ونظم هاملت يُقدمان إلينا موسيقى معرفية تغشانا حتى حين نوسع أذهاننا إلى آخر حدود الفكر. وهما يتجاوزان آخر فكرنا، ولهما طابع مباشر يشكل، وفُق الاختبار البرجماتي، حضوراً حقيقياً، وهو

حضور يؤكد جميع أصحاب النظريات والأيدولوجيات المعاصرين أن الأدب لا يمكن أن يوحي به، ناهيك بالحفاظ عليه. ولكن فولسطاق لا يزال يحيا، بعد أربعة قرون، وسوف يسود بعد قرون يتحول فيها «العارفون» و«المستأون» من ذوي الطراز الشائع إلى صدقات للنسيان. كان الدكتور جونسون، أفضل النقاد وأشدّهم حدبًا على الأخلاق، يحب فولسطاق، وأكاد أقول على الرغم منه، لسبب يرجع في جانب منه إلى أن السير جون قد حرر ذهنه من التصنع ولغة السوق، ولكن السبب الأول هو أن بهجة الفارس البدين كانت ذات تأثير قوي نجح ولو بصورة مؤقتة في إزالة الكآبة الوخيمة التي كان جونسون يُكابدها. وأما شليجل فإنه على الرغم من سمات الجدّ الألمانية العالية عنده، كان يدرك إدراكًا ثاقبًا تحرر فولسطاق من الخبث، وكان ينبغي للناقد أن يقول المزيد فيؤكد أن السير جون قد تحرر أيضًا من رقابة اللوام [الأخلاقية]، ومما أصبح فرويد يسميه Überich؛ أي الأنا العليا. إننا جميعًا نلوم أنفسنا، وأما فولسطاق العاقل والمقدس فلا يفعل، بل يحثنا على أن نُجاريه ونتفوق عليه. ولا يتصف فولسطاق بشيء من وحشية هاملت، ولا وحشية الأمير هال.

والذي يحمله فولسطاق هو البركة، بالمعنى العبراني الأصلي وهو المزيد من الحياة. فجميع التناقضات الذاتية في طبيعته المركّبة تشتبك وتمتزج في التدفق الثري لكيانه، وعاطفته المشبوبة لأن يكون حيًا. إن كثيرًا منا يُصبحون آلات لأداء مسؤوليات معينة، وفولسطاق أكبر وأفضل تأنيب لنا على ذلك. وأنا أدرك أنني أرتكب الخطيئة الأصلية التي يستنكرها جميع دعاة المذهب التاريخي — من جميع الأجيال — والذين يلتحق بهم جميع أصحاب المذهب الشكلي أيضًا؛ إذ إنني أُعلي من قدر فولسطاق فأجعله فوق المسرحيات، وهي الجزءان من هنري الرابع ووصف السيدة كويكلي لاحتضار فولسطاق في **هنري الخامس**. وتبدو لي هذه الخطيئة، مثل تقديس شيكسبير، في صورته الخلاص. ومهما تكررَت قراءتي لشيكسبير أو تدريسي لنصوصه، أو تحملي ما يعتبر اليوم إخراجًا لمسرحياته، فإنني أشارك الجميع في الذكريات التي أحملها من لغته ومن صورة، أو قل من صورة معينة. وأثناء كتابتي هذه الصفحات يرتفع ريتشاردسون في دور فولسطاق أمامي، رؤية للكمال في تحقيق دور شيكسبير مركزي. ولكن فولسطاق، مثل هاملت، أكثر من دور، فقد أصبح هاملت وفولسطاق يُمثّلان ثقافتنا.

ما الذي نستطيع أن نفعله بالشخصيات الدرامية والأدبية التي تعتبر عبقریات مستقلة؟ فنحن لا نكاد نعرف شيئًا من زاوية معينة عن شيكسبير شخصيًا، ولكننا

نفهم من زاوية أخرى أنه استثمر نفسه استثمارًا بالغ العمق في هاملت وفولسطاق. إذ إنهما معًا يجمعان بين الإلغاز والكشف عن النفس، ونحن لا نستطيع مطلقًا أن نعرف على وجه الدقة مكانَ إفصاح الخبيء لنا عن وجوده. أما هاملت فهو يبدو أحيانًا، كما سبق أن ذكرتُ، شخصًا حقيقيًا، مُحاطًا بممثلين، فلدبه أعماقٌ لا يوحى بها أيُّ فرد حوله. وأما فولسطاق فهو، على العكس من ذلك، يمكن أن يبدو ممثلًا عظيمًا، مثل رالف ريتشاردسون، مُحاطًا بمجرد أشخاص «حقيقيين»؛ إذ إن الآخرين، حتى هوتسبير وهال، يبدون تافهين حين يقف معهم فولسطاق على خشبة المسرح. إنهم يتبارزون، ويصرفون انتباهنا، لأننا نريد أن نسمع ما سوف يقوله فولسطاق بعد ذلك. وعندما يدخل دجلاس مسرحًا وينقضُّ على فولسطاق، نتمنى أن ينتهي الاسكتلندي ذو الدم الفائر من عمله ويتركنا، حتى نستمتع بأسلوبِ بعث فولسطاق.

وأكبرُ تكريم قَدَّمه شيكسبير إلى فولسطاق أنه، على عكس ما وعد به الجمهور، لم يجرؤ أن يسمح للسير جون بالظهور على المسرح في **هنري الخامس**. كان كاتب المسرح يفهم ضخامة الشخصية التي أبدعها. ولكن النقاد يغلب عليهم عدم الفهم، وهو السبب الذي جعل لدينا ذلك الهراء الذي يواصلون تسميته (ولا يسميه شيكسبير) «الهنريادية». إننا لا نحتاج إلى هنري الخامس، ولا يحتاج هو إلينا. وفولسطاق يحتاج إلى جمهور، ولا يعجز قطُّ عن العثور عليه. ونحن نحتاج إلى فولسطاق لأن لدينا صورًا بالغة القلة للمذهب الحيوي الأصيل، بل ولدينا صورٌ مقنعة أقل منها للحرية الإنسانية.

## زوجتان مرحتان من وندسور

١

على الرغم من أن هذه المسرحية، في رأيي، تُنافس مسرحية سيدان من فيرونا باعتبارها أخفَّ كوميديات شيكسبير وزنًا، فلا يمكن لأحد أن ينفر نفورًا كاملاً مما أصبح أساسًا لأوبرا فيردي فولسطاف. وعلى أية حال فأنا أبدأ بإعلان رأيي الوطيد الذي يقول إن «الوغد البطل» في مسرحية زوجتان مرحتان من وندسور دعِي دجالٌ لا اسم له، يتنكر في هيئة الرجل العظيم السير جون فولسطاف. وبدلاً من التسليم بهذا الاغتصاب سوف أطلق عليه شبيهة فولسطاف في هذه المناقشة الموجزة كلها.

وتقول التقاليد إن شيكسبير كتب الزوجتان المرحتان، ربما في الفترة ما بين كتابة جُزأي هنري الرابع، استجابةً لطلب الملكة إليزابيث أن يُصور لها السير جون عاشقًا. وفنُّ الهزلية، الذي يتفق وطبع شيكسبير، يتدهور حتى يُصبح ضحالةً في الزوجتان المرحتان، وكان ذلك جهدًا مرهقًا، أظن أن شيكسبير اعتمد فيه على تنقيح بعض ما كُتب من قبل، سواءً كان هو كاتبه أو كتبه مؤلفٌ غيره. وقد قدم لنا رسل فريزر أفكارًا حصيفةً تُفسر ما يُعتبر ألبًا في خلفية المسرحية المرتبطة بالسيرة الذاتية للمؤلف، وتقول إن شيكسبير ربما كان يردُّ على بعض الإهانات القديمة التي وُجِّهت إليه، وربما بعض الأضرار أيضًا. وقد أضيف أيضًا وجود لمسة هجاءٍ ساخر من بن جونسون، وإن كان المقصود فن جونسون لا جونسون نفسه. وأحد فوائد زوجتان مرحتان إطلاعنا على الجودة الفائقة لأول هزليتين يكتبهما شيكسبير، وهما كوميديا الأخطاء وترويض الشرسة، بالمقارنة بالطاقة الزائفة التي بذلها في إذلال شبيهه فولسطاف المذكور. وتكثر في المسرحية لمحاتٌ تُفيد أن شيكسبير لم يكن مستريحًا بما يفعل، ويودُّ الانتهاء منه بأسرع ما يمكن.

فيما يلي أفضل ما يستطيع أن يُقدمه فولسطاق الزائف:

**فولسطاق:** لقد تَفَحَّصْتُ مظهري جزءاً جزءاً، بنظرةٍ تنمُّ عن جوعٍ شديد، حتى أحسستُ كأنَّ شهوةَ عينها تلسعني مثل العدسة التي تشعل النار. هذا خطابٌ آخر إليها؛ فهي تتحكَّم في أموال زوجها أيضاً، وهي مثل بلاد غيانا، عامرة بالذهب والخير الوفير. وسوف أقوم بدور مُصَادِرِ الأراضي للمراأتين، كما تقومان بدور وزارة الخزانة لي. ستكونان جزر الهند الشرقية والغربية، ولسوف أتاخر مع هذه وتلك جميعاً. (إلى نيم) خُذ هذا الخطاب إلى زوجة بيدج. (إلى بيستول) وأنت هذا الخطاب إلى زوجة فورد. لسوف تزدهر أحوالنا يا رجال، سوف نزدهر.

(١/٣/٦١-٧٠)

هل هذا فولسطاق الخالد؟ أو هل هو هذا:

**فولسطاق:** هاتني لتراً من النبيذ الإسباني، وَضَعْ فيه شريحةً من الخبز «التوست».

(يخرج باردولف.)

هل عَشْتُ حتى يحملني الرجال في سَلَّةٍ مثل عربة الجزار التي تحملُ أحشاءَ الحيوان، ويُلقوني في نهر التيمز؟ لو تَكَرَّرَ معي ذلك لنزعتُ مُخِّي من رأسي ودَهَنْتُهُ بالزبد وقدمته لأحد الكلاب هديةً في عيد رأس السنة! أُقْسِمُ بالله لقد أَلْقَانِي الأوغادُ في النهر دونَ أدنى شفقةٍ كأنهم يُغْرِقُونَ جِراءَ الكلبة العمياء، خمسة عشر معاً! وتعلمون من حجمي أَنِّي سريخُ الغَوْص، ولو كان قاعُ النهر في عمق جهنم لَغَطَسْتُ وَغُصْتُ. وكان من المحتمل أن أغرقَ لولا أن صَفَّةَ النهر منحدرَةٌ ضحلة — وتلك ميتةٌ أَبْغَضُها؛ فالجسم ينتفخُ ويتورَّم بالماء — وتصوروا ما كان يمكن أن أصبح عليه لو تورَّمت! جثةٌ منحطةٌ كالجبل!

لم يَعدْ ذا لماحيةٍ ولا مُلْهماً للماحية عند الآخرين، وكان يمكن لفولسطاق هذا أن يجعلني أنعى مجداً غارباً لولا أَنِّي أعرف أنه دَعْيٌ دجال. وأجملُ ما يبهرننا فيه أن شيكسبير لا يُهدر فيه أية طاقة؛ فمسرحية زوجتان مرحتان من وندسور هي المسرحية الشيكسبيرية الوحيدة التي يبدو أنه يحقرها حتى أثناء كتابتها. وأدى ازدرأوه

لمهمته إلى أن صوّر شخصاً سماه «فولسطاف» لا يصلح إلا لأن يحمل في سلة ويُلقى به في نهر التيمز. ومثل هذا التحقير يُماثل تصوير كليوباترا في صورة امرأة سليطة اللسان (في عرض بريطاني قُدّم أخيراً في مدينة نيويورك) أو تصوير جوليت في أحد الأفلام باعتبارها عضواً في عصابة. تستطيع أن تدخل أي رجل بدين في سلة فتضحك الجمهور، وليس من اللازم أن يكون فولسطاف، ولا أن يكون الكاتب شيكسبير. وبحلول اللحظة التي يتعرض فيها فولسطاف، المنتكّر في زِيّ امرأة سميحة عجوز، للضرب المبرح، يبدأ المرء باستنتاج أن شيكسبير كان يكره لا تلك المناسبة وحسب، بل نفسه بسبب استسلامه لها. والإهانة الأخيرة تقديم شبيه فولسطاف مغلولاً وعلى رأسه قرنان، ضحية لهزلية صادية ماسوكية، وربما ضحية انفجارٍ سريع لكراهية شيكسبير لنفسه. والدجال التّعس الذي يتعرض للقرص واللسع على أيدي جنّيات وهمية، يسمح له أخيراً بردّ يشبه ردود فولسطاف الحقيقي على شخص من ويلز.

**فولسطاف:** «الذُّبْدُ» و«الكُبْنُ» تقول؟ هل جاء اليوم الذي يهزأ بي فيه رجل يُقطع اللغة ويُقلّنها في الزُّبد؟ كفي بهذا قاتلاً للشهوة واصطياذ النساء ليلاً!

(١٤٦-١٤٣/٥/٥)

إنّ في العبارة مجردَ لمسةٍ من شيكسبير الحقيقي، لكنها كلّ ما نحصل عليه. فالذي نتلقاه كرنفال صادوماسوكي مناسبٌ لحكاية الليلة التي قضاها في الملاهي الليلية في المدينة بطل رواية أوليسيس للكاتب جيمز جويس، لكنها لا تُناسب التلاعب اللُّغوي الرفيع عند جويس (بمعنى أرفع من زوجتان مرحتان من وندسور وحسب). فالواقع أنّ فولسطاف الخالد الذي رسمه شيكسبير يتعرض للإذلال الرهيب الأخير المتمثل في رفض الناس له، لكنه لا يزال يحتفظ بالتعاطف والوقار، بل والنبالة الخاصة أثناء سقوطه، كأنه لعازر في مواجهة دايفز ذي الأردية الأرجوانية الذي يُمثله هنري الخامس. وكل ما يخرج به فولسطاف الزائف عجيزه تؤله؛ ولا أستطيع أن أتفوّق على تعبير أ. سي برادلي عن استهجانه الذي أشاركه إياه:

[إن فولسطاف] يتعرّض للتمويه والخداع والمعاملة معاملةً الملابس القذرة، وللضرب والتحريق، والشك، والتهمُّم، والسباب، وأسوأ ما في ذلك كلّ أنه يُبدي التوبة ويُقدّم لنا بعضَ الدروس. ذلك فظيح!

للتجارة متطلباتها، ولكن لماذا يُذيق هذا التعذيبَ شخصيةً تُمثل لماحيته الخاصة في أبداع حالاتها؟ ولقد شاهدتُ يوماً هذه الخلطة الطقسية في عرضٍ يقول إنه يلتزم بنطق الإنجليزية كما كانت تُنطق في عصر شيكسبير، ووجدتُ مكسباً واضحاً في عدم فهم ما يُقال في كل حالة. وقد اقترحتُ بعضُ الناقداً النسويات أن شيكسبير كان يخاف، وإن لم يكن تجاوزَ الثالثة والثلاثين من عمره، فقد الذكر حيويته الجنسية حين يتقدّم به العمر، وهكذا عاقب فولسطاق الزائف باعتباره بديلاً عن نفسه. وتقول هذه الناقداً إن زوجتان مرحتان من وندسور تصويرٌ مسرحي للإخفاء، وإن الزوجتين المرحتين تستمتعان أيمًا استمتاعٍ بجهودهما في الإخفاء. وأمتنع هنا عن التعليق.

ويبقى اللغز المتمثل في سبب تعريض شبیه فولسطاق المذكور إلى هذا الضرب المبرح الذي دبّره شيكسبير فيما يُشبه محاصرة الكلاب للدبّ ونبحه وعضه، حيث يعتبر «سير جون العاشق» الدبّ المحاصر. لقد كان شيكسبير الذي مارس الكتابة المسرحية طول عمره سريع الخسوع للرعاة غير المعلن عنهم، وللرقباء التابعين للدولة، ومقتضيات العروض المسرحية في القصر الملكي. وهكذا كانت تُساوره في أعماق سريره ضروبٌ قلقٍ واستياءٍ نادراً ما عبّر عنها. كان يعرف أن جهاز الاستخبارات الذي يرأسه والسينجهام قد اغتال كريستوفر مارلو، وتولّى تعذيب توماس كيد حتى مات قبل الأوان. وهاملت يموت مرفوع الرأس، إن صح هذا التعبير، فيحقق تعالیه غير متاحة لشيكسبير، وقطعاً ليست متاحةً لشيكسبير الإنسان، وفولسطاق يموت في فراشه، وهو يلهو بالزهر ويبتسم لأنامله، ويغني بوضوح لائدةً أعدت له وسط أعدائه. ونحن لا نعرف كيف وبأيّ طريقة مات شيكسبير، ولكن ربما كان في سريره شيءٌ يتماهى في نظره مع فولسطاق الحقيقي، الذي تعرّض للنبد من حيث كان يُضمر أقصى الحب، وحيداً، مثل شاعر السونيتات، وربما كان يخشى المزيد من صنوف الإذلال. ولا بد أن أنتهي إلى القول بأن شيكسبير نفسه كان يتحاشى رعباً أو أهوالاً شخصيةً بجعل فولسطاق الزائف كبش الفداء في هذه المسرحية الضعيفة.



## الفصل التاسع عشر

# هنري الخامس

١

سوف يتمتع هذا العمل المتألق ذو الدلالات الدقيقة بالقبول على الدوام، وأكاد أقول «لغير الأسباب الصحيحة»، إلا أن جميع أسباب قبول شيكسبير على مر الزمن صحيحة بصورة ما. ولكن الواضح أن **هنري الخامس** أقل في المنزلة الدرامية من **جُزأي هنري الرابع**. ذهب فولسطف، ونضج الملك هنري الخامس فأمسك بزمام السلطة، فأصبح أقل إثارة للاهتمام من الأمير هال الذي كان يعدنا بطاقات كامنة متنوعة. ويقدم الشاعر الأيرلندي العظيم و. ب. بيتس تعليقه الكلاسيكي على هذا الهبوط الجمالي في كتابه **أفكار عن الخير والشر**، قائلاً:

إن [لهنري الخامس] رذائل نكراء، وأعصاباً باردة، تنتمي لمن يتولى الحكم بين أفراد شعبٍ من طبعه العنف، كما أنه لا يتسم إلا بقدرٍ ضئيل من الوداد لأصدقائه بحيث يُلقي بهم خارج الباب عندما ينفذ زمنهم. وهو لا يعرف الرحمة ولا الندم، ولا يتميز بشيء قط، مثل قوة ما من قوى الطبيعة، وأبدع ما في هذه المسرحية هو الصورة التي ينتهي بها أصدقاؤه القدماء خارجين من المسرحية بقلبٍ كسير، أو في طريقهم إلى المشنقة.

وأنا أقرأ المسرحية كما قرأها بيتس، ولكن جانباً كبيراً من البحوث في شيكسبير تقرأها قراءة مختلفة. والسبب الأول لشهرة **هنري الخامس** الآن هما الفيلمان السينمائيان اللذان استخرج مادتهما لورنس أوليفيه وكينيث براناج، وكلُّ منهما يتسم

بالحيوية، والوطنية، واللهم والمرح، والطنطنة الدفاقة، وهي التي يقدمها شيكسبير نفسه، أما عن درجة السخرية فيها فلا نستطيع القطع وإن كنا أحراراً في أن نحدسها:

نَحْنُ الْقِلَّةُ! نَحْنُ السُّعْدَاءُ الْقِلَّةُ وَالْإِخْوَانُ الْعُصْبَةُ،  
مَنْ يَبْذُلُ دَمَهُ الْيَوْمَ مَعِيَ ... فَهُوَ أَخِي،  
وَسَيَرْفَعُهُ الْيَوْمَ لِمَرْتَبَةِ السَّادَةِ،  
مَهْمَا يَنْحَطُّ بِهِ نَسَبُهُ،  
أَمَّا السَّادَةُ فِي أَنْجِلِزَةَ وَقَدْ هَجَّوْا،  
فَلَسَوْفَ يَرَوْنَ بِأَنَّهُمْ لِعِنَا لِيُغَيِّبَهُمْ عَنَّا،  
وَلَسَوْفَ يَرَوْنَ رُجُولَتَهُمْ رَخِصَتْ  
إِنْ سَمِعُوا أَحَدًا يَتَكَلَّمُ مِمَّنْ شَهِدُوا  
عِيْدَ الْقِدِّيسِ كَرِيسْبِينِ.

(٦٧-٦٠ / ٣ / ٤)

هذا هو الملك، قبيل معركة أجينكور. إنه منفعلٌ بشدة، وكذلك نحن ولكننا لا نُصدق، مثلما لا يُصدق هو، حرفاً واحداً مما يقوله، فالعامة من الجند الذين يُقاتلون مع مليكهم لن يُصبحوا سادة، ناهيك بأن يُصبحوا نبلاء، وادّعاء «نهاية العالم» استلهاً مبالغ فيه للحث على الاستيلاء الإمبريالي على أرض لن يكتب لها البقاء طويلاً مستعمرة بعد موت الملك هنري الخامس، وهو ما كان جمهور شيكسبير يعلمه حق العلم. وها هو ذا هازليت، بالفصاحة التي اشتهر بها، ينضم إلى الشاعر بيتس باعتباره المفسر الحقيقي لهنري الخامس ومسرحيته:

كان بطلاً؛ أي إنه كان على استعدادٍ للتضحية بروحه في سبيل متعة تدمير آلاف الأرواح الأخرى ... كيف إذن نُحبه؟ إننا نُحبه في المسرحية. فهو يبدو فيها وحشاً بالغَ الجاذبية، وصورةً بالغَ الرُواء ...

لا يمكن أن نجد تعبيراً أفضلَ من هذا، ولكن هل نضج الأمير هال فأصبح مجرد وحش جذاب وصورة ذات رواء؟ نعم. ولهذا السبب، لِفِظُ فولسطاق، وشُنِقُ باردولف، وفُقد جانبٌ كبير من تعليم اللامحية. وبصيرة شيكسبير الساخرة تظل ذات دلالة

مباشرة، فالسلطة لا تتخلّى عن عاداتها على مرّ العصور. وقد يقول البعض إن هنري الخامس الخاص بالأمة الأمريكية كان جون فيتزجيرالد كينيدي الذي منحنا [الغزوة الفاشلة لكوبا في حادث] خليج الخنازير، وزيادة إضرار سعي الحرب في مغامرة فيتنام. وقد يلجأ بعضُ الباحثين إلى ترديد الدروس الأخلاقية ورصد الظروف التاريخية حتى يزدهوا فخراً وعجباً، لكنهم لن يُقنعونا أن شيكسبير (الكاتب المسرحي والإنسان) كان يفضل وحشه الجذاب على عبقرية فولسطاق، أو يفضل الصورة البهية التي رسمها هنا على مسرحيتي **هنري الرابع** اللتين تمتازان بالتنوع والحيوية.

ونحن نرى في مسرحية **هنري الخامس** اثنين من رجال الدين الشرهين، وهما رئيس أساقفة كنتربري والأسقف إيلي، اللذين يُمولان حرب الملك في فرنسا؛ ابتغاءً لإنقاذ الممتلكات الدنيوية للكنيسة من مُصادرة الملك لها، وكلاهما يمتدحُ ورع الملك، كما أنه يحرص على إبلاغنا بمدى إخلاصه للمسيحية. وعلى صعيد المعركة في أجينكور، يدعو الله أن يهبه النصر، ويعدُّ بأن يذرف المزيد من دموع الندم على قيام والده بقتل ريتشارد الثاني، ويتبع هذا بأن يأمر بذبح جميع الأسرى الفرنسيين، وذلك من باب «الرحمة» الواجب أداؤها. وقد اهتمَّ الباحثون في الآونة الأخيرة بهذه المذبحة، ولكن التركيز عليها لن يؤثر في حب الجمهور والدارسين لهنري الخامس؛ إذ إن هنري ذو حصافة غاشمة، وغشْمُشمةٍ حَصيفة، وهما خصيصتان لازمتان لعظْمته الملكية، وهنري الخامس التاريخي الذي مات في الخامسة والثلاثين من عمره، حقّق نجاحاتٍ باهرة في السلطة والحرب، ولا شك أنه كان أقوى ملوك إنجلترا قبل هنري الثامن، ولا يتخذ شيكسبير في المسرحية موقفاً واحداً إزاء هنري الخامس، وهو ما يسمح لك بتشكيل منظورك الخاص للملك الذي نبذ فولسطاق. وأما موقفني الشخصي فأستمدُّه من الشاعر بيتس؛ إذ إن آراءه في شيكسبير وفي الدولة ممتعةٌ ما دامت لا تكاد تشترك في شيءٍ مع آراء الباحثين المثاليين بالأسلوب القديم، أو آراء أصحاب الموجة الجديدة من مذهب المادية الثقافية. يقول بيتس:

لم يكن شيكسبير يأبهُ كثيراً للدولة، باعتبارها مصدرَ جميعِ أحكامنا، إلى جانب استعراضاتها البهيجة الرائعة، واضطراباتِها ومعاركها، وإشعالها النيران في القلب غير المتحضّر.

وإذا خطرَت الدولة على بال شيكسبير، فإنها كانت تُذَكِّرُه بأنها اغتالت كريستوفر مارلو، وعذَّبَت توماس كيد حتى حطمت روحه المعنوية، ووصمت بن جونسون بالعار حين عجزت عن كسر شوكته ونحن نرى ذلك كله وأكثر منه في النعي العظيم في السونيتة رقم ٦٦:

وَكَمَالُ الْإِنْسَانِ الْحَقُّ إِذَا ظَلَمْتَهُ رِبْقَةٌ،  
وَالْقُوَّةُ إِنْ يَسْلُبَهَا صَاحِبُ سُلْطَانٍ بَاطِلٍ،  
وَالْعِلْمُ إِذَا أَخْرَسَتِ السُّلْطَاتُ لِسَانَهُ.

كان الوعي بوجود الرقيب، الخارجي والداخلي، ملازمًا لشيكسبير، إذ أورثه الحذر المصيرُ الرهيب الذي حاق بكريستوفر مارلو. وهكذا فأنا أتفق مع ما انتهى إليه الشاعرُ ييتس، من أن مسرحية **هنري الخامس**، على الرغم من ثراء حياتها الدافقة، توريةٌ ساخرةٌ أساسًا. يقول ييتس:

لم يكن شيكسبير ينظر إلى هنري الخامس من الزاوية التي كان ينظر منها إلى أعظم النفوس في موكبها الخيالي، ولكن بالبهجة التي ينظر بها المرء إلى جواد ذي روح جميلة وثأبة، وقص قصته، كما قص كل قصصه، بتورية تراجيدية ساخرة.

والتورية الساخرة لا تتضح لنا مباشرة؛ لأن المسرحية تنتمي إلى هنري الخامس في المقام الأول؛ إذ لا يحظى أي فرد في المسرحية بدور كبير إلا الملك المقاتل. ووفاة فولسطاق التي ترويها السيدة كويكلي لا تأتي بصاحب الروح العظيمة إلى خشبة المسرح، ولا يُعتبر حامل الراية بيستول إلا ظلًا من ظلال قائده، وأما فلويلن، الدور الفكاهي الآخر فهو تمثيلٌ بديع ولكنه محدود، ربما باستثناء الأوقات التي يستغل شيكسبير فيها بدهاء ذلك القائد الويلزي في تقديم نظيرٍ فكه لنبد فولسطاق:

**فلويلن:** أظن أن الإسكندر وُلد في مقدونيا، وأقول لك أيها النقيب [رتبة عسكرية] إنك إذا نظرت إلى خرائط العالم فسوف تجد، بالتأكيد، تشابهًا بين حالة مقدونيا وحالة موموث إذا قارنت بينهما. ففي مقدونيا نهر، وفي موموث نهرٌ أيضًا، ويُسمى نهر واي. ولكن مخي طار منه اسم النهر الآخر، ولكن الحالة واحدة، فالنهران متشابهان

مثل تشابُه أصابعي فيما بينها، وتوجد أسماك السلمون في كلٍّ منهما. وإذا تأملتَ حياة الإسكندر بدقة، وجدتَ أن حياة هنري صاحب مونموث تُشبهها شَبهاً كبيراً: والتماثل قائمٌ بينهما. فالله يعلم، وأنت تعلم، أن الإسكندر كانت تتنابُه حالاتٌ غضب وحنق، وضيقٌ وغيظ، والاستياء وانحراف المزاج، وانفلات الأعصاب، وحالات سُكرٍ يغيب فيها العقل، وفي حالات سُكره وسخطه، وانظر ما فعل: قتل أقربَ أصدقائه لقلبه، وهو كلايتوس.

**جاور:** مليكنا لا يُشبهه في ذلك، فلم يقتل قطُّ أيّاً من أصدقائه.

**فلويلن:** عيبٌ عليك، وانتبه؛ فأنت تأخذ الحكاية من فمي قبل استكمالها والانتهاؤها منها. فأنا أتكلم عن أوجه التشابُه، قاصداً المقارنة. فمثلاً قام الإسكندر أثناء السُكر والغضب بقتل صديقه كلايتوس، قام هنري صاحب مونموث، أثناء صحوه وإصدار أحكامه الصائبة، بطرد الفارس البدين، لابس الصُّدار الذي يُغطي خاصرته المستفيضة، والذي لم يكن يكفُّ عن الفكاهات والنوادر، وألوان الهزل والتهكم. وقد نسيْتُ اسمه.

**جاور:** سير جون فولسطاف.

قام الإسكندر الأكبر أثناء سُكره بقتل صديقه الصدوق كلايتوس، ويذكرنا شيكسبير، بنبرةٍ سخرية، بأن الأمير هال «أثناء صحوه وإصدار أحكامه الصائبة» قام «بقتل» أعزُّ أصدقائه، الرجل الذي «لم يكن يكفُّ عن الفكاهات والنوادر وألوان الهزل والتهكم». وتقول حُجة فلويلن إن الفاتحين العظماء يتساوون مثل «الخنازير»، وليست **هنري الخامس** بالقطع مسرحية فولسطاف، بل تنتمي إلى «نجم إنجلترا المشار إليه»، الذي صنعت ربةُ الحظوظ سيفه. ولكن التوريات الساخرة في المسرحية ملموسةٌ وكثيرة، وتتجاوز حماسي الشخصي لفولسطاف. فعندما يحثُّ الملك هنري جنوده على القتال ودخول الصدع في منطقة هارفلور، يُعلي من شأن آبائهم، قائلاً إنهم «أنماطٌ كثيرة من الإسكندر». وإقامة المسافات الفاصلة في **هنري الخامس** لا تبعث على الحيرة بقدر ما تتسم بالشكل الجميل والخداع. وهنري الخامس سياسيٌّ داهية، وهاشمٌ جبار للرهوس، مقدمٌ على صعيد المعركة، فلديه كاريزما لا تُجارى ولا تُبارى. ونحن نبتهج، مع شيكسبير، بوجوده، كما نخشاه إلى حدٍّ ما أيضاً، ولكنها خشيةٌ قائمة على الحرص؛ إذ إننا لا نبتعد إلى حدٍّ الاغتراب عن التلميذ المتألق لفولسطاف في اللماحية. ويبدو لنا، من بعض الزوايا أن نفاق الملك هنري أشدُّ قبولاً لدينا من نفاق الأمير هال، ما دام الملك المقاتل ليس على الإطلاق غلاماً نابهاً طاهرَ الذيل يبذل قصارى جهده في سبيل الرفعة.

فهنري الخامس يملك إنجلترا وإنجلترا، ويستولي على فرنسا وأميرها، وإن لم يستولِ على الفرنسيين، وسوف يموت في ريعانه مثل الإسكندر، فهو فاتح آخر لم يعد أمامه ما يفتحه. وهذا الملك المثالي لا يعمل حساباً لضروب الإخلاص الشخصي؛ فهو يشنق باردولف، وربما كان سيسنق فولسطاف أيضاً لو أن شيكسبير قرّر المخاطرة بالروعة الفكاهية المصاحبة للحملة على فرنسا. ونحن نحسّ ونحن نشاهد المسرحية أو نقرأها بوجود ما يحرص شيكسبير على جعلنا نتجاوز الحرص عليه.

وقد دأب هنري على نعي عدم تمتعه بالحرية ما دام ملكاً، ومع ذلك فعندما كان الأمير هال، كان كلامه يتسم بقدر كبير من السخرية، وتعلم من فولسطاف درساً من أشد دروسه نفعاً، ويقول هذا الدرس إن الحفاظ على الحرية يقتضي الفطنة إلى ما وراء كل فكرة عن النظام وكل قاعدة سلوكية، سواء كانت تتعلق بشهامة الفروسية، أو كانت أخلاقية أو سياسية. ولا يدعنا شيكسبير نحدد موقع الذات الحقيقية للأمير هال/الملك هنري الخامس؛ فالملك بالضرورة كيان زائف، وهنري ملك عظيم. أما هاملت، الذي يتسم بتركيب شخصيته تركيباً لا حدود له، فإنه يصبح دوراً مختلفاً كلما اضطلع بأداء دوره ممثل قدير. وأما هنري الخامس فهو مُلم لا مُركّب، ولكن النتيجة البرجماتية هي أن الممثلين لا يتشابهون في أداء هذا الدور. وقد يكون من المناسب أن يصبح عنوان المسرحية **هنري الخامس** أو **ما شئت**. ويحرص شيكسبير على ألا تصمد أشد السخریات لذعاً أمام موقف الجوقة الثابت، فهي تُضمّر حباً شديداً «لهاري المحارب»، النموذج الحق أو «المرأة لجميع الملوك النصرانيين». وحتى إن أردت أن تسمع نفاقاً في هذا فسوف تحرك الجوقة بما تُسميه «قطرة صغيرة من هاري أثناء الليل».

ولا حاجة لشيكسبير أن يذكرنا بأن فولسطاف، ذا الذكاء واللامحية الحادة بما يتجاوز كل حد، كان يُضمّر حباً بالغ الشدة للأمير هال. لم يكن أحد يستطيع أن يرتبط برباط الحب مع هنري الخامس، ولكن مقاومته كانت تستعصي على الجميع، فهو شخصية إنسانية شيكسبيرية عظيمة، لا يُجاري هاملت أو فولسطاف بطبيعة الحال، ولكنه أعظم من هوتسبير. ويتمتع هنري الخامس ببهاء الإسكندر وهو الذي يرهن كل شيء على نجاح مشروع حربي واحد، ولكن هذا الإسكندر قد وهب دخیلة خاصة، وهو يستغلها استغلالاً حاذقاً للظفر بمزاياها البرجماتية. وتقول رؤية هنري إن الذات الباطنة المتنامية تتطلب مملكة ما تفتأ تتسع، وفرنسا هي المجال المحدد للتوسع، وأما الإثم الذي حمله هنري الرابع، وهو إثم اغتصاب العرش وقتل الملك،

فتتمثل الكفارة عنه في فتوح البلدان وطرد فولسطاف، وتدعيم ذلك كله بإحساس جيد بالمدح الحربي والسمو الملكي. إن الآباء الذين تجاوزَهم أبنائهم تشحب صورُهم بعد حلول البريق الساطع للعرش المؤلَّه. ولا تتوقف التورياتُ الساخرة، ولكن ما قيمتها في إطار هذا المشهد المتجاسر المتألق؟ كان فولسطاف يحمل أكثرَ من قلب شيكسبير؛ أي كان يحمل ذهنه أيضاً، وأما هنري فلا يزيد عن السياسة. ولكن السياسة قادرةٌ على إعداد مشاهد رائعة، وفي باطن كلِّ منا شيءٌ يستجيب لطابع الفرح والمرح في مسرحية **هنري الخامس**. إن البطل الملك على عرش إنجلترا يشعُّ ضياءً يمنع من ظهور النهج الحربي، والوحشية، والنفاق عند المتظاهرين بالورع، فكاريزما الملك تسود، وهو ما يفيد المسرحية، ويحرص شيكسبير على فعل ما يكفل لنا أن نتذكَّر حدودَ المسرحية.





الباب السادس

## المسرحيات المشكل



## الفصل العشرون

# طرويلوس وكريسيدا

### ١

كثيراً ما يتحول شكل العمل الأدبي عند شيكسبير من نوعٍ إلى نوع، وتحديد النوع الذي تنتمي إليه **طرويلوس وكريسيدا** أمرٌ بالغ الصعوبة؛ إذ يتغيّر وصف المسرحية، فتُعتبر هجاءً ساخراً، أو كوميدياً، أو مسرحية تاريخية، أو تراجيدياً، أو ما تشاء. وهي أشدُّ ما خلفه لنا مرارةً سافرة، وهي عدمية مثل الكوميديتين اللتين سبقتاها مباشرة، وهما **العبرة بالخاتمة ودقة بدقة**. وهي أيضاً أصعبُ أعماله جميعاً وأكثرها مخاطبةً للنخبة. ولا تزال بعض الهالة التي تغشى هاملت قائمة في **طرويلوس وكريسيدا** التي نتصوّر أنها كُتبت في عام ١٦٠١-١٦٠٢م.

وعليّنا أن نفترض أن شيكسبير كتبها للتقديم في مسرح الجلوب، وإن لم تكن قد عُرضت فيه، فيما يبدو، قط. ولماذا؟ لا نستطيع إلا الظن، وأما القول بأن شيكسبير وفرقته قرّرا أن المسرحية سوف تفشل فيبدو لي مُستبعداً؛ استناداً إلى قوتها الأصلية وإلى تاريخ تقديمها على المسرح في القرن الذي يطوي صفحته. ويقول بعض الباحثين إن المسرحية قدّمت في عرض خاص أو عرضين في البلاط الملكي أو لجمهورٍ من المحامين، ولكن النزعة التجاريّة تُضعف من هذه الحجة إلى حدٍّ ما. يجوز لنا أن نقول إن المسرحية أشدُّ مسرحيات شيكسبير نضجاً فكرياً، ولكن هل تتمتع بطابعٍ فكري أكبر من **خاب سعي العشاق**، أو حتى **هاملت**؟ ربما كان أحد كبار القوم قد نصّح شيكسبير بأن **طرويلوس وكريسيدا** قد تبدو ذات حيوية متطرّفة باعتبارها هجاءً ساخراً للورد إيسيكس الذي أقلّ نجمه؛ إذ يجوز أنه كان النموذج الذي أوحى لشيكسبير بشخصية أخيليس الفظيعة، وربما كانت في المسرحية إحالاتٌ سياسية أخرى لم نُعد ندركها. إن

الهاء الساخر الأدبي يظهر لنا بسهولة، فلغة شيكسبير تنهك على التقعر اللفظي عند جورج تشابمان الذي كان قد شبه اللورد إيسيكس بأخيليس، كما أنها تسخر بأسلوب لطيف من الموقف الأخلاقي عند بن جونسون. ولكن سر قرار شيكسبير بالتندر لهذا العمل الرائع لا يزال مجهولاً.

والواقع أن الرجال الأبطال والنساء اللاتي يُعانين عند هوميروس، وهم من يحتفل بهم تشابمان في ترجمته للملحمة، يتعرضون هنا لانتقاداتٍ وبيلة أفسى من انتقاد يوربيديس، أو من شتى الساخرين في القرن العشرين، وأما ثيرستيز، الذي تقول قائمة الشخصيات إنه «يوناني شائه الخلقة سليل اللسان»، فإنه يتكلم باسم المسرحية إن لم يكن باسم شيكسبير:

يا للانحطاط! ويا للغش! ويا للتحايل المزري! تنحصر قضية الحرب في عاهرة  
وديوث. منازعةٌ جديرةٌ بنشأةٍ شيعٍ وأحزابٍ متناحرة، ونزف الدم حتى الموت.  
ألا فليحل بها الجرب، وليهلك القتالُ والعهرُ الجميع!

أي إن قضية طروادة تنحصر في «عاهرة وديوث»؛ أي في هيلين ومنيلاوس، وعُصبة من الأوغاد، والحمقى، والقوادين، والمغفلين، والسياسيين المتنكرين في هيئة حكماء، وهو ما يُشير إلى الشخصيات العامة في زمن شيكسبير، وزماننا. ولكن المראה في المسرحية تتجاوز حدود الهاء الساخر، وتتركنا بانطباعٍ أشدَّ عدميةً من كونها «هزلية بطولية» أو «محاكاة ساخرة». ويرجع بعضُ النقاد أصول **طرويلوس وكريسيدا** إلى ما يُسمى «الحرب بين الشعراء» وهي التي اندلعت ما بين جونسون من ناحية وبين جون مارستون وتوماس ديكر، وربما شيكسبير، من ناحية أخرى — ويقول رسل فريزر إن «البرولوج المدرع» في **طرويلوس وكريسيدا** يُماثل البرولوج المدرع — الذي يحمل أوجه شبه واضحة بالشاعر بن جونسون المتين البنية (الذي ساءت سمعته بسبب قتله أحد زملائه الممثلين في مبارزة) — أي البرولوج الذي يفتتح مسرحية **الشويعر** (١٦٠١م) التي كتبها بن جونسون، وتُمثل هجوماً على زملائه من الشعراء كتأب المسرح. وربما كان شيكسبير الذي يتهكم على جونسون وتشابمان معاً، قد بدأ كتابة المسرحيات بنبزاتٍ لطيفة يقصد بها الهجوم على مسرحية **الشويعر**، بحيث يمكن تقديمها على المسرح بحركة سريعة. ولكنه ما إن بدأ كتابة هذا النصّ المضاد للتراجيديا وللكوميديا والتاريخ حتى فقد التحكم

فيه، ومن الصعب أن ننكر وجودَ مرارةٍ شخصية خالصة تهبُّ المسرحية طاقة معينة. ربما كنا نعود هنا إلى عالم السونيتات، على نحوٍ ما اقترحه الكثير من النقاد، بحيث تصبح كريسيدا صورةً أخرى من السمرء الغامضة، مثل روزالين الساخرة في **خاب سعي العشاق**. وهكذا نرى أن الحرب والشهوة، وهما تنويتان على موضوع الجنون، يُصبحان هدفًا للسخرية في المسرحية، ولكن السخرية التي تُثيرها المعركة سخريةً جادة، والحدق والشَّجْو الناجمان عن حياة العشق ممثلان بحيث يزداد التباس الاستجابة لهما. وعلى الرغم من أن **طرويلوس وكريسيدا** عمل يتمتع بالوحدة الدقيقة على خشبة المسرح، فإنها مسرحيتان: الأولى تراجيكميديا عن مقتل هكتور، الذي قضى عليه الرُّعْد بعد أخيليس وعُصْبته من البلطجية، والثانية «خيانة» كريسيدا لطرويلوس، وهي التي تهب نفسها إلى ديوميد، عند إرغامها على ترك طروادة ودخول معسكر اليونان. ويُقيم شيكسبير مسافةً تفصل الجمهور عن هكتور، وإلى حدٍّ ما عن طرويلوس، وبذلك لا تتأثر كثيرًا بقتل هكتور، ولا تتأثر إلا قليلًا بغيرة طرويلوس. والتأثير العاطفي الوحيد الذي كان يمكن للمسرحية أن تؤدِّيه أن يُغيّر شيكسبير إما المرات الأخيرة التي يظهر فيها ثيرستيز بحيث يسمح لهكتور أن يقتله، أو أن يقتله مرجريتون، الابن النُّغْل لبريام. ولكن ثيرستيز تكتب له النجاة من هذين الخطرين:

**هكتور:** مَنْ أنت يا يوناني؟ هل أنت من أنداد هكتور؟ هل أنت ذو شرفٍ كريم  
المحتد؟  
**ثيرستيز:** كَلَّا كَلَّا! فأنا وَغْدٌ مُنْحَطٌ هَجَاءٌ شَتَّامٌ! وَغْدٌ وَحَقِيرٌ ذُو خِسَّةٍ!  
**هكتور:** أَصَدِّقْ. وَهَبْتُكَ الحِياة.

(٣٠-٢٦/٤/٥)

لا يرقى هذا مطلقًا لمستوى ثيرستيز، أمّا ما يلي فيرقى:  
**مرجريتون:** عُدْ يا حقيرٌ فقاتِلْ!  
**ثيرستيز:** ما أنت؟  
**مرجريتون:** ابْنُ سِفَاحٍ لبريام.  
**ثيرستيز:** وأنا نغلٌ أيضًا. وأحبُّ الأنغال. حَمَلْتُ أُمِّي فِي سِفَاحًا، فتعلمتُ سِفَاحًا،  
وغدا تفكيرِي سِفَاحًا، وشجاعتي سِفَاحًا، وكلُّ شيءٍ فِي حَرَامٍ فِي حَرَامٍ! لا يَعِضُّ الدُّبُّ دُبًّا

آخَر، فلماذا يَعْضُ نَغْلُ صِنُوهُ؟ حُذْ حذرك فالمعركة علينا شَوْمٌ إلى أقصى حد! وإذا قاتل ابنُ العاهرة في سبيل عاهرةٍ فإنه يُثير غضب الأرباب! الوداع يا نغل!

(يخرج.)

مرجريتون: اذهب إلى الشيطان أيها الجبان!

(٢٣-١٣/٧/٥)

لا أظن أنَّ بيننا مَنْ يمكن أن يُغرم بثيرستيز، لكننا نحتاج إليه ونحن نشاهد المسرحية أو نقرأها؛ فهو يُمثل جوقتها المناسبة. وكونه عبداً لم يُفلح إلى الآن في اكتسابه أيَّ تأييد من جانب نقادنا الماركسيين ودعاة المادية الثقافية، ولكن السبب في هذا قد يرجع إلى بذاءة ألفاظه التي زادت عن الحدِّ في نظر الأساتذة، كما أن هجاءه للشهوة غير لائق اجتماعياً بقدر ما يعتبر عداؤه للحرب لائقاً إلى حدٍّ بعيد. وهو ينتمي إلى الطبقة السفلى في الكون الذي يتصوره شيكسبير، وله رفقاؤه مثل بارول، وأوتوليكوس، وبرنردين، وبيستول وغيرهم. وربما كان ثيرستيز قد دُفِعَ به، مثل غيره من العبيد، إلى حرب طروادة، رغم أنفه، ولكن شتائمه لن تقلَّ لو كان في أية بقعة أخرى من جزر اليونان. وسبابه المقذع يكتسب قوة خاصة في طروادة، حيث «تنحصر القضية كلها في عاهرةٍ وديوث» كما يقول.

ومن المهم أن ندرك أن ثيرستيز، على الرغم من فُحش ألفاظه، يكاد يكون من الزاوية البرجماتية ذا أخلاقٍ معيارية؛ إذ تعتمد شكاواه من الحرب والفسق على إيماننا ببعض القيم الراسخة في زمن السلم والحبِّ المخلص. وفي حدود ذلك يعتبر ذا أخلاقٍ سلبية صادقة، على عكس بارول في العبرة بالخاتمة، أو بعض الشخصيات المنوعة مثل لوشيو، وبومبي وبرنردين في دقة بدقة. وتقيم آن بارتون حجة مقنعة تقول إن ثيرستيز يرى أنَّ استهجانه — أي رأيه السلبي في الجميع — موقفٌ راسخ في كيان الإنسان، أي غير مقصور على أبطال اليونان وطروادة البلطجية. ربما كان ذلك صحيحاً، ولكن تأثيره الدرامي مختلف، والأبطال الهوميروسيون الذين يُصورهم شيكسبير وثيرستيز أوغادٌ متميزون إلى حدٍّ بعيد. وتستشهد بارتون استشهائاً مفيداً بمسرحية أوريسستيز للكاتب يوريبيديس، باعتبارها موازية لمسرحية شيكسبير، ولكننا لا نملك أي دليل على أن شيكسبير كان يعرف الأوريستيا بأي شكلٍ من أشكالها.

أُصِفَ إلى هذا أن يوريبديدس أقل تلطفاً من شيكسبير وأقل قسوة منه في الوقت نفسه؛ فإنَّ كلَّ شخص تقريباً في **طرويلوس وكريسيدا** مغفل في أحسن الأحوال، ومن ثم فلنا أن ندهش إذا تأثرنا بضروب معاناة طرويلوس من الغيرة، ومع ذلك فنحن نتأثر بها على أية حال. فالواقع أن رَحابة طبع شيكسبير، وكرم روحه العظيم، يسمحان لطرويلوس بأن يُصبح شخصاً يُثير إشفاقاً محدوداً، بل ووعياً منقسماً ضد ذاته بدرجة مذهلة.

ومع ذلك فإن فن رسم الشخصية عند شيكسبير يتراجع في **طرويلوس وكريسيدا**، حتى في أدوار طرويلوس، وكريسيدا، وهكتور، ويوليسيز. فقد أدى تصوير باطن الشخصيات إلى منحنا فوكونبريدج في **الملك جون**، وريتشارد الثاني، وجوليت، والمربية، ومركوشيو، وبوطوم، وبورشيا، وشايلوك، وأنطوني، وفولسطاق، وهال، وهوتسبير، وبروتوس، وكاشيوس، وروزالند، وهاملت، ومالفوليو، وفسته. ولا يوجد مثل هذا التصوير الباطن في الكوميديات المشكل وهي **طرويلوس وكريسيدا** و**العبرة بالخاتمة**، ودقة بدقة. ويعود الغور العميق للذات إلى الظهور عند ياجو، وعطيل، والملك لير، والمهرج، وإدموند، وإدجار، ومكبث. ويتوقف شيكسبير، قبل أن يصوغ ياجو، في رحلته إلى الباطن، بحيث لا تقدم لنا الكوميديات «السوداء» الثلاث التي كُتبت في ١٦٠١-١٦٠٤م أعماقاً نفسية ندركها، ولا شخصيات كرتونية ونماذج فكرية كالتي نعرفها عند مارلو وبن جونسون. وهكذا فإن طرويلوس وثيرستيز، وهيلينا وبارول، وإيزابيلا وأنجيلو، والدوق فينشننتيو، وبرنردين، يزخرون بتعقيدات نفسية، لكنها تظل محجوبةً عنا، ولا يقول لنا شيكسبير مَنْ هم وما طبيعتهم في الواقع.

ربما لم يكن شيكسبير نفسه، في تلك الحالة النفسية، يُهمه أن يعرف، أو ربما كان، لأغراضٍ درامية دقيقة، يُفضّل ألا نعرف. ونلاحظ أن إحدى العواقب الكثيرة لهذا العزوف المؤقت عن الكشف عن الشخصيات، تتمثل في تقليل حجم الشخصية، فنحن مدعؤون، ونكاد نكون مُضطربين، إلى أن يقلَّ اهتمامنا بهذه الشخصيات عن اهتمامنا بروزالند أو فسته. وإحدى العواقب العجيبة عاقبةً بلاغية؛ فالكثير من الأحاديث في كل مسرحية من هذه «الكوميديات السوداء» الثلاث تُعتبر شعراً أجمل حين نُخرجها من سياقها. فحديث يوليسيز عن فكرة النظام في طروادة، أو عن الطابع المؤقت للصيت، يُقدم لنا انطباعاً معيناً داخل المسرحية وانطباعاً مختلفاً تماماً خارجها، وذلك مثل نصيحة الدوق فينشننتيو «ثق في قُدم الموت»، عندما نسمعها في سياقها أو خارج

سياقها. فإن يوليسيز، السياسي الدنيء، فصيحٌ خارج المسرحية وذو طنطنة وحسب داخلها، وكذلك نجد الألفاظ الرنانة من فم الدوق فينشنتيو قادرةً على إقناعنا في عزلة عن المسرحية، ولكننا نكتشف خواءها وفراغها عندما تتردد في العالم الملتبس الدلالة لمسرحية دقة بدقة.

ويُعتبر ثيرستيز وبارول وبرندين استثناءات كبرى، فهم مدمجون اندماجًا تامًا في سياقاتهم في المسرحية، بحيث يقلُّ تأثير كلامهم خارجها. وكان كولريدج لا يطيق، كما هو متوقَّع، شخصية ثيرستيز، ويصفه وصفًا أنيقًا هو «كاليبان الحياة الديماجوجية»؛ إذ كان ثيرستيز مثل كاليبان يبدو لنا نصف إنساني وحسب (في حين أن المهرج الغريب في الملك لير لا يبدو إنسانًا على الإطلاق). وأقلُّ عناصر ثيرستيز اتصافًا بالإنسانية تمثّل، فيما يبدو، تحذيرًا ساخرًا من شيكسبير لنا: ألا وهو أن الميل إلى الاختزال يحرق كلَّ شيء، على نحو ما سوف نرى، بصورةً أشدَّ تدميرًا، عند ياجو، المخرج المسرحي المولع بإضرام النار. ويُضيف جراهام برادشو طبع ثيرستيز بأنه «مُختَزَلٌ قتال ودوجماتي مُتصلَّب». والوصف بالدوجماتية، من فم هذا الناقد المنصف، ظلمٌ للشخصية في نظري. فإن ثيرستيز مصابٌ بالهوس الأحادي (obsessed monomaniac) [أي بفكرة واحدة تسيطر عليه إلى درجة الهوس]، ولكنه أيضًا مغتاظ مما يرى بقدر ما يغيظنا كلامه. فإذا قسمت وقتك في العمل مهرجًا بين أخيليس وإيجاكس؛ أي بين بلطجي شرير وبلطجي غبي، فلن يكفيك أيُّ قدر من الاختزال، خصوصًا إذا كانت وظيفتك الدرامية أن تقوم بدور الجوقة. وبرادشو يصفُ ثيرستيز أيضًا بأنه عديمي، ولكنَّ ذلك المهرج ذا الألفاظ البذيئة، فيما يبدو لي، الشخصية الوحيدة في المسرحية التي تتمتع حقًا بالغضب؛ بسبب إحساسه الراسخ بوجود القيم العليا. بل إنه من الظلم أيضًا أن يُصنَّف ثيرستيز المسكين بأنه يمثل أحد المصابين بمركبَّ النقص بمفهوم أدلر (برادشو أيضًا). ويوجد جانب ذاتي غريب في انحطاط ثيرستيز الذي يعيه وعيًا شديدًا، ولكننا نجد صعوبةً في تقبله بسبب غيرة ثيرستيز؛ أي جانبه غير الإنساني. فإذا كان في مقدور المرء أن يقول لنفسه: «يا عجبًا يا ثيرستيز! هل ضعت في متاهة غضبك؟» فلن يكون المرء قد ضاع تمامًا. فليس ثيرستيز مسرورًا بأن يكون الناطق الوحشي بالحقائق الكريهة، ولا أظن أن شيكسبير يريدنا أن نفهم إلا أن ثيرستيز رجلٌ يعاني ما يُعانيه. فإذا كان لنا أن ننقُ بأيُّ أحد في المسرحية فلا بد أن يكون ثيرستيز، على الرغم من اختلال عقله. ولكنَّ مَنْ غيره في المسرحية يمكن اعتباره خادعًا لنفسه وللآخرين؟ سبق لي أن علّقت على الجوانب



النفسية المحجوبة في **طرويلوس وكريسيدا**، ومثل هذه السريرة المحتجبة أبرز ما تكون عند ثيرستيز.

وعلى غرار **دقة بدقة**، تُعتبر **طرويلوس وكريسيدا** مسرحية تستعصي على أي تفسير ذي معنى متكامل، وربما كان شيكسبير يقصد ذلك، وهو الذي درج على أن يبني مسرحيته، حتى إلى أبعد ممّا نجده في **هاملت**، على عناصر متناقضة من المحال التوفيق بينها. وما دمنا لا نجد هاملت في هذه المسرحيات، فإننا لا نجد فيها الوعي الشامل إلى الحدّ القادر على احتواء برّية شاسعة من الغرائب، وهكذا لا نستطيع أن نفهم الفهم الكامل لطرويلوس أو للدوق فينشنتيو، في **دقة بدقة**. إن طرويلوس يكافح متناقضات تستعصي على ذهنه، لكنه على الأقلّ يكتسب تعاطفنا، إلى حدّ ما، على عكس فينشنتيو، الذي ننفر نفوراً عميقاً منه ومن دروسه الأخلاقية. أما طرويلوس فسادج يشكو حاله، وهو يحبّ الحب لا كريسيدا، كما أن ذهنه مشوّش إلى درجة بعيدة، لكنه يظل أقرب إلى قلوبنا من هكتور، أخيه البطولي الصارم، الذي يُبعدنا عنه بتناقضاته ونهمه ورضاه عن ذاته. ولا توجد فائدة كبرى في اعتبار أن أغراض شيكسبير في هذه المسرحية هجائية ساخرة، أو محاكاة ساخرة. فقد يبدو أحياناً أنه يتهم على مُنافسيه جورج تشابمان وبن جونسون، لكنه لا يكتب قصة حبّ مناهضة لتقاليد الفروسية، كما يزعم بعض النقاد. أي إن قضية طروادة لا تُهمه، وإذا كان يستخرج بعض اللوحات من تشوسر، فإنه يتعمّد أن يبتعد عن الحذق اللطيف ذي الدفء العاطفي الذي تتميز به معالجة تشوسر الرائعة للقصة نفسها.

إننا نحس بوجود مرارة، شخصية ولا شخصية، في الصورة التي رسمها شيكسبير لهذه الحكاية التي تنتهي أساساً إلى العصور الوسطى (والتي لم يكن هوميروس يعرف عنها شيئاً). ومن المحتمل أن ثيرستيز، كاليبان الحياة الديماجوجية، قد حثّ شيكسبير نفسه على أن يجعل بروسبرو يقبل قبولاً غامضاً مقبضاً آخر الأمر انتماء كاليبان إليه: «أعترف بأنّ ابن الظلام هذا ينتمي إليّ». فلقد كُتب على طرويلوس أن يُحب ما يُمثل الحرب لهكتور، وإدارة السياسة ليوليسيز، والتفوق القتالي لأخيليس؛ فهم جميعاً دجالون، وممثلون غير مُجيدين. ويتساوى في الافتقار إلى الذهن الحادّ أجاممنون، ونسطور وإيجاكس، وأما كريسيدا فهي تُمثل صفات العاهرة الطروادية مثلما تُمثل هيلين صفات الفاسقة الإسبرطية. وهذا كله أثقل قليلاً مما يتحمّله الهجاء الساخر، بل والمحاكاة الساخرة المتطرفة. ونبرات إيقاع كلام شيكسبير في **طرويلوس وكريسيدا** لا

تنمُّ على طيبة قلب أو صفاء طوية، فلا أحد يبتسم ابتسامة صفحٍ عن الأفعال وضروب التعذيب، والمواقف المتصنَّعة، والخطب المديدة، لهذه العصابة من الدهماء. وأما بانداروس الذي يُحطمه مرضٌ تناسلي، فهو الرمز المقابل لثيرستيز: هل نُفضل أشجان القوَّاد على سباب الشتام ثيرستيز؟

## ٢

إن المتع التي تُقدمها **طرويلوس وكريسيدا**، على غرابتها، بالغة الكثرة: إذ يتبدَّى في كل مكان بها تدفقُ الروح الخلَّاقة عند شيكسبير. وقد يكون طرويلوس نفسه أقلَّ الشخصيات إثارةً للاهتمام في المسرحية؛ إذ نراه في البداية وقد أضناه الحب؛ أي إن شوقه الذي يؤجِّجه اشتهاؤه كريسيدا قد استوعبه إلى الحدِّ الذي يجعلنا نعجز عن التمييز بينه وبين ذلك الشوق. ويطلب منا كولريدج في أضعفِ تعليقاته على شيكسبير أن نؤمن بتفوقِ طرويلوس أخلاقياً على كريسيدا. ويثبت شيكسبير أن ذلك الحكم عبثٌ. فإن كريسيدا، بلغة العامة آنذاك أو الآن، تُعتبر في نظر طرويلوس، برجماتياً، ما تمثل لديوميد؛ أي إنها طبقٌ لذيذ شهي. وتُعبّر آن بارتون تعبيراً دقيقاً عن ذلك قائلةً «إن كريسيدا يعتبرها عاشقها شيئاً يُلْتَهَم ويُهْضَم». وأما طرويلوس، الأمير الطروادي الصغير المغمور الذي أفسده التدليل، فيسمح لنفسه بصورةٍ معيَّنة من المثالية ما دام عاشقاً، وكولريدج يُصدِّقه، بل ويستشهد بفكرة «الطاقة الخلقية»، في حين أن كولريدج يسمح لنفسه أن يقول إن كريسيدا تغرق في الفضيحة.

مهما تكن المسافة الاجتماعية التي تفصل بين العاشقين، فإن طرويلوس لا ينظر ولو للحظةٍ واحدة في المسرحية في إمكان زواجه من كريسيدا، أو حتى في إقامة علاقةٍ دائمة. وأما غِيرته — التي تزيد بطبيعة الحال من غيرة عطيل أو غيرة ليوننتيس في **حكاية الشتاء** — فهي تتنبأً بكوميديا بروسث حول رغبة الامتلاك عند سوان، لأوديت، ورغبة مارسيل لألبيرتين. ويرى ثيرستيز، وكذلك يوليسيز إلى حدٍّ ما، أن ذلك موقفٌ فكاھي، ولكن طرويلوس لا يستطيع أن يقول مع سوان: «هل من المعقول إنني خضتُ كلَّ ذلك من أجل امرأةٍ لا تُناسِبنِي، وأسلوبها يختلف عن أسلوبِي؟!» والواقع أن كريسيدا تُناسب طرويلوس إلى حدٍّ بعيد، وهي تنتمي إلى أسلوبه، وإلى أسلوب ديوميد، أيضاً، وإلى كلِّ مَنْ يأتون بعد ديوميد. وليست أفضلُ من طرويلوس، ولماذا ينبغي أن تكون أفضل؟ الواقع أن شيكسبير يُنقِّح بدهاء صورة كريسيدا عند تشوسر، وبأسلوبٍ يشير إليه الناقد

أ. طولبوت دونالدسون إشارة رائعة في كتابه **طائر التمس عند البئر** (١٩٨٥م) وهو دراسة لعلاقة شيكسبير بأصدق سلف له. فالراوي عند تشوسر في قصيدته **طرويلوس وكريسيدا** يحب كريسيدا بجنون، على نحو ما يقول دونالدسون، وأما تشوسر نفسه، وإن فتنته الفتاة، فيقدم بضعة تحفّظات لطيفة عليها. ولكن كريسيدا التي يُصورها تعارض قبول عشق طرويلوس إلى حدٍّ أبعد من معارضة كريسيدا عند شيكسبير.

والبطلتان — عند تشوسر وشيكسبير — معزولتان اجتماعيًا، والعم بانداروس وحده، القوّاد الحريص، مستشار كلٍّ منهما. وعلى الرغم من أن الجميلة التي يُصورها شيكسبير أكثر إقدامًا وصراحة وبهجة، فإنني أتفق مع دونالدسون في أن الشخصيتين المفترى عليهما إلى حدٍّ بعيد تتمتعان بالتعاطف والإعجاب من الشاعرين، وهو إعجاب شهواني في الحقيقة عند شيكسبير. ولكن شيكسبير بالضرورة أكثر وحشية: إن كانت المعايير المعتادة يمكن تطبيقها على أيّ فرد في هذه المسرحية (وهو محال) فإن كريسيدا فاسقة، ولكن من ذا الذي لا يتصف بالفسق في **طرويلوس وكريسيدا**؟ قد لا يكون طرويلوس البارد وخادع ذاته، عاهراً ذكراً مثل باتروكلوس معشوق أخيليس، ولكنه فاسقٌ وفقاً للشرف العسكري، وفاسقٌ مذكر بتركيزه على الذات؛ إذ يشتري ذاته ويبيعها. وهو يريد شيئاً واحداً من كريسيدا، ولنفسه فقط، وهو ما يُعتبر أساساً مثله الأعلى للحب في شرع الفروسية. وعندما تفرض عليه الظروف أن يفقد كريسيدا، لا يبذل أيّ جهد لمعارضة تلك الظروف. وهو يُقيم الحجة ويحارب حتى تظلّ هيلينا في أيدي أخيه باريس، ولكنه يرى بوضوح أن كريسيدا أقلُّ شأنًا من هيلين؛ لأن امتلاك هيلين يأتي إلى طروادة بمجدٍ يزيد عما يأتي به امتلاك كريسيدا.

ويُنافس شيكسبير أيضًا تشوسر، فيتفوق عليه في تصوير الوعي الذاتي لشخصياته بأدوارهم في التاريخ الأدبي، ولكن التأثير الدرامي، إذا قورن بالدهاء السردى عند تشوسر، بالغ الغرابة، ويجعلنا نتساءل عن أسلوب شيكسبير في تصوّر مسرحيته الخاصة. من المحتمل أننا لا نزال نشهد وهجاً ما بعد **هاملت**، بما فيها من تمسّحٍ جسور، خصوصاً في المشهد الذي يُحيي هاملت فيه الممثلين ثم يُلقي بنا فجأةً في داخل حرب المسارح. كيف ينبغي للمخرج أن يتعامل مع هذا؟

### طرويلوس:

تلك مبارأة فضلى! إذ يتبارى الحقُّ مع الحقِّ لإثبات

الأقرب للحق! سيقاس لدى عُشاقِ المُستقبلِ إخلاصُ الحبِّ  
بِمِغْيَارِ الإخلاصِ لدى طُرويلُوس! فإذا نَفَدَتْ بِقَوَائِفِهِمْ  
كُلُّ عِبَارَاتِ الحبِّ وكُلُّ الأَيِّمَانِ وكُلُّ مَجَازٍ بُولَغَ فِيهِ وَبَاتُوا  
يَسْعَوْنَ إِلَى التَّشْبِيهِ بِأَشْيَاءَ أُخْرَى بَعْدَ الكَلِّ مِنَ التَّكْرَارِ  
— مِنْ تَشْبِيهِ الإخلاصِ بِقَوْلَانِ أَوْ إِخْلَاصِ الزَّرْعِ لَضَوْءِ القَمَرِ،  
وإِخْلَاصِ الشَّمْسِ لِنُورِ الصُّبْحِ وإِخْلَاصِ القُمَرِيَّةِ لِلزَّوْجِ،  
إِلَى إِخْلَاصِ حَدِيدٍ لِلْمَغْنَاطِيْسِ وإِخْلَاصِ الأَرْضِ لمرَكِزِهَا —  
قُلْتُ إِذَا نَفَدَتْ تَشْبِيهَاتُ الإخلاصِ جَمِيعًا  
وَأَرَادُوا الاسْتِشْهَادَ بِأَوَّلِ مُبْتَدِعِ للإخلاصِ بِلِ الحُجَّةِ فِيهِ،  
جَاءُوا بِعِبَارَةٍ «فِي إِخْلَاصِ طُرويلُوس» تَاجًا  
لِلْقَافِيَةِ وَإِكْلِيلًا يَهْبُ الشُّعْرَ قَدَاسَةً!

### كريسيدا:

فَهَلْ قَرَأْتَ أَنْتَ الغَيْبُ؟ أَمَّا أَنَا فَلَوْ غَدَوْتُ خَائِنَةً،  
أَوْ انْحَرَفْتُ قِيدَ شَعْرَةٍ عَنِ الإخلاصِ،  
بَعْدَ أَنْ يَطُولَ بِالزَّمَانِ العُمُرُ ثُمَّ يَنْسَى نَفْسَهُ،  
وَبَعْدَمَا يُذِيبُ قَطْرُ المَاءِ هَا هُنَا أَحْجَارَ طُرُودَةِ،  
وَيَعْمُدُ النُّسَيَانُ فِي عَمَاهُ لَابْتِلَاعِ هَذِهِ المَدَائِنِ —  
فَإِذَا بِكُلِّ دَوْلَةٍ عَظُمَى حُطَامٌ لَا يَبِينُ بَلْ تُرَابٌ مِنْ عَدَمٍ —  
فَلْيَبْقَ فِي رُحْنٍ بِذَاكِرَةِ اللَّيَالِي قَائِلٌ «كَأَنَّهَا كريسيدا التي خَانَتْ!»  
بَلْ فَلْتُلْمَنِي كُلُّ مَنْ تَحُونُ حِبَّهَا! فَبَعْدَ أَنْ تَقُولَ:  
فِي خِيَانَةِ الهَوَاءِ والمِيَاهِ والريَّاحِ والرَّمَالِ فَوْقَ الأَرْضِ،  
وَفِي خِيَانَةِ الثَّعَالِبِ التي تُخَادِعُ الحُمْلَانَ!  
وَالذُّئْبِ لِابْنِ العَنْزَةِ ... والفَهْدِ لِلْغَزَالِ،  
أَوْ قُلْ كَزَوْجَةِ الأبِ التي تَسُومُ طِفْلَ زَوْجِهَا العَذَابُ! أَجَلُ!  
دَعْنَهُنَّ يَضْرِبَنَّ المِثَالُ بِي كَيْمَا يُصْبَنَ قَلْبُ هَذِهِ الخِيَانَةِ،

بَقُولِهِنَّ: «خائنةٌ مثلُ كريسيدا!»

**بانداروس:** هيا إذن! ما دُمنّا عقَدْنَا الصَّفقة، لا بد أن تَصْعَا خاتَمكما عليها! اختَمَها الآن وسأكون الشاهد. ها أنا ذا أُمسِك يدك يا طرويلوس ويدَ بنتِ أخي! إن خان أحدُكما الآخر يومًا ما من بعدٍ ما لاقِيتهُ من العناء في الجمع بينكما، فليُطْلِقِ الناس اسمي على كل وسيطٍ رحيمٍ إلى آخر الزمان: فليكن كل واحد بانداروس وليكن كلُّ مخلص طرويلوس، وكل خائنة كريسيدا، وكل وسيط بانداروس، قُولا آمين!

(٢٠٣-١٦٩ / ٢ / ٣)

ونحن نقول «آمين» لكلِّ قَوَادٍ منذ تلك اللحظة، حتى إذا لم نجد نفْعًا في معادلة طرويلوس بالإخلاص ومعادلة كريسيدا بالخائنات. لقد أوقف شيكسبير الحدث هنا (إن أَسَمَيْنَاهُ حدثًا) ورفع مستوى وعينا بما يَدين به (وندين به) إلى تشوُّسر. إن هذه اللوحة لا تُقدم لنا تعاطفًا بل غُربةً عن الذات. فإن طرويلوس وكريسيدا وبانداروس يرون أنهم ممثلون في قصة مشهورة، وسوف يأتي بعد ذلك سوءٌ صيِّتٍ شديد. والأثر ليس كوميديًا ولا ساخرًا، ومن المحتمل أن يكون على المخرج أن ينصح الممثلين أن يؤدُّوا هذا المشهد أداءً مباشرًا، كأنما لا يُدرك شخوصه أنهم يؤكِّدون تصنُّعهم. ولقد أعدَّنا شيكسبير لهذا التحرُّر الدرامي من الوعي الذاتي في وقتٍ سابق بهذا المشهد نفسه، وذلك في المقام الأول بخلق فجوةٍ شاذة بين الملاحظات المرموقة التي يُقدمها طرويلوس وكريسيدا وبين النقص المحسوس للطاقت المعرفية والعاطفية، وهو الذي يُمكنه من تقديم هذه النظرة الثاقبة البليغة. ونحن ندهش، في هذا السياق، لقدرة هذين العاشقين النهَمين على تقديم ما يكتسب من قوَّة جبارة خارج سياقه:

**طرويلوس:** لا شيء سوى ما نتعهَّد نحن العُشاقُ بفعله! إذ نُقسم إننا سنذرف الدمعَ بحارًا، ونقتحِمُ نارًا، ونأكل الصخور، ونُروض النمر، ونتصوَّر أن حبيبتنا يَشْقُ عليها ابتكارُ عقبةٍ لا نستطيع اجتيازها. هذا هو الحال الذي لا يراه الحبُّ مُحالًا أيتها الليدي! فالشوقُ جارِفٌ لا يعرف الحدود، وقدرةُ الساعِدِ قاصرة، والرغبةُ عارمةٌ لا ساحلَ لها، والفعلُ عبدٌ تُقيِّدهُ الحدود.

**كريسيدا:** يقولون إن العشاق جميعًا يُقسِّمون أن يفعلوا أكثر مما تسمح به طاقةٌ سَواعدهم، ومع ذلك يحتفظون بطاقةٍ لا يبذلونها أبدًا! يقولون إنهم يحلفون إنهم

يستطيعون أداء أكثر مما يستطيعه عشرة، ولا يفعلون ما يصل إلى عُشر ما يستطيعه واحد!

(٨٧-٧٣ / ٢ / ٣)

مَنْ ذا الذي ينسى، عاشقًا كان أو غيرَ عاشق، أن الإرادة لا حدود لها، وأن الساعد قاصر، والرغبة عارمة، والفعل عبدٌ تُقيده الحدود؟ لديّ ذاكرة خارقة، ولشيكسبير بوجه خاص، لكنني لا أستطيع أن أتصور أن طرويلوس صاحب هذه الملاحظة اللاذعة. أما «الإرادة» هنا فتعني «الشهوة» [وهو ما يظهر في النص العربي في كلمتي «الشوق الجارف»] وهو ما لا بد أن يتضمّن إحالةً ذاتيةً إلى الكاتب المسرحي، تمامًا مثلما يتلاعبُ شيكسبير بلفظ will في السونيتات [انظر ترجمة السونيتات، القاهرة، ٢٠١٦م، ص٣٥٤-٣٥٦] ولا يبدو أن طرويلوس قادرٌ على الحديث الميتافيزيقي عن الحب، أو حتى عن الشهوة، ولكن شيكسبير يجعله يتكلم كلامًا فذًا، وهو الكلام الذي يبلغ ذروة عمقه فيتجاوز السياقَ الحالك للمسرحية في الفصل الخامس بالمشهد الثاني، عندما يتجسس طرويلوس ويوليسيز على اللقاء الغرامي السريّ بين كريسيда وديوميذ، وثيرستيز يتجسس على الجاسوسين. ولا يزال شيكسبير حُجّتنا الكبرى بشأن مرض الوقوع في الحب، أو الغرق في حب شخص ما، بدلًا من قولنا حب شخص ما وحسب. وأما طرويلوس، فليس من الثقات في هذا الباب، ولكنه بالتأكيد معتلٌّ أو عليل، ولا يزال غارقًا في حبّ كريسيда، ويبدو لنا نموذجًا كلاسيكيًا لأقصى دفاعٍ ضدّ الغيرة الجنسية، والإنكار الذي يصل إلى أقصى مداه الميتافيزيقي، فحين يسأل أحدٌ إن «كانت كريسيدا هنا؟» يؤكّد يوليسيز ببرودٍ أنها كانت «بالقطع» هنا، وهو ما يؤدي إلى انفجارٍ عجيب غريبٍ من جانب طرويلوس:

**طرويلوس:**

أَهْذِهِ هِيَه؟ كَلَّا! فَهْذِهِ كَرِيسِيدَا دِيُومِيدُ،  
لَوْ كَانَ لِلْجَمَالِ رُوحٌ ... فَهْذِهِ لَيْسَتْ هِيَه!  
لَوْ كَانَتْ الْأَرْوَاحُ تَهْدِينَا إِلَى الْوَفَاءِ بِالْإِيمَانِ،  
لَوْ كَانَتْ الْإِيمَانُ عِنْدَنَا لَهَا قَدَاسَةٌ،  
لَوْ كَانَتْ الْأَرْبَابُ تُسْعِدُهَا الْقَدَاسَةُ،

لَوْ كَانَ فِي الْوُجُودِ مَا يَنْفِي انْقِسَامَهُ شَطْرَيْنِ،  
 فَهَذِهِ لَيْسَتْ هِيَ! وَيَا لِمَا يَشُوبُ مَنْطِقِي مِنَ الْجُنُونِ؛  
 إِذْ إِنِّي أُقِيمُ حُجَّتِي بِعِلَّةٍ تُفِيدُ نَقْضَهَا!  
 وَيَا لِهَذِهِ الْمَفَارِقَةِ! إِذْ يَسْتَطِيعُ الْعَقْلُ انْكَارَ الشَّوَاهِدِ دُونَ  
 أَيِّ نَقْصٍ فِيهِ! وَيَكْتَسِي الْإِنْكَارُ كُلَّ مَنْطِقٍ دُونَ احْتِجَاجٍ!  
 فَهَذِهِ لَيْسَتْ كَرِيسِيدَا وَإِنْ تَكُنْ كَرِيسِيدَا!  
 يَدُورُ فِي نَفْسِي صِرَاعٌ يَكْتَسِي بِالطَّابَعِ الْغَرِيبِ التَّالِي:  
 إِنِّي لِشَيْءٍ كَامِلٍ لَا يَنْقَسِمُ ... بِذَلِكَ الْانْفِصَامِ فِيهِ  
 وَبِابْتِعَادِ كُلِّ شَطْرٍ مِنْهُ بُعْدًا شَاسِعًا عَنْ صَاحِبِهِ  
 كَأَنَّهُ مَا بَيْنَ هَذِي الْأَرْضِ وَالسَّمَاءِ! لَكِنَّ هَذَا الْبُعْدُ كُلُّهُ،  
 بِالْحَقِّ لَيْسَ فِيهِ ثَغْرَةٌ تَكْفِي نَفَادَ خَيْطِ ذِي رَهَافَةٍ،  
 كَخَيْطِ بَيْتِ الْعَنْكَبُوتِ «أَرِيَاكُنِي»! فَيَا أُدِلَّةً!  
 يَا أُدِلَّةً قَوِيَّةً كَأَنَّهَا أَبْوَابُ حَارِسِ الْجَحِيمِ،  
 تَقُولُ لِي كَرِيسِيدَا قَرِينَتِي وَتَرْبِطُهَا رَوَابِطُ السَّمَاءِ بِي!  
 وَيَا أُدِلَّةً قَوِيَّةً كَأَنَّهَا السَّمَاءُ نَفْسُهَا ... فَلْتَشْهَدِي:  
 لَقَدْ تَمَرَّقْتُ رَوَابِطُ السَّمَاءِ وَانْحَلَّتْ وَذَابَتْ!  
 وَإِذْ بِهَا ارْتَبَطْتُ بِعُقْدَةٍ أُخْرَى وَثِيقَةِ الْعُرَى بِدَيُومِيدِ،  
 بِمَا تَبَقَّى عِنْدَهَا مِنَ الْإِخْلَاصِ أَوْ فُتَاتِ الْحُبِّ فِي الْمَائِدَةِ،  
 كَأَنَّهَا الشَّدَرَاتُ وَالْفَضْلَاتُ وَالْحُثَالَةُ الَّتِي عَلَاهَا الدُّهْنُ  
 مِنْ طَعَامِ إِخْلَاصٍ أَصَابَهَا هُنَا بِالتُّخْمَةِ!

(١٥٩-١٣٦/٢/٥)

[١٦٧-١٤٣/٢/٥] في الترجمة المنشورة

واعتبارًا من «فيا أدلة! يا أدلة...» يتحوّل كلام طرويلوس إلى شكاة عاشق تعرّض  
 «للخيانة»، ولكن ما سبقها يُمثّل، فيما يبدو، أزمة ذات طابع ميتافيزيقي صارم إلى الحد  
 الذي تُستبعدُ نسبته إلى طرويلوس. وهو ما يعود بنا إلى مفارقة رئيسية في «الكوميديات  
 السوداء» أو «المسرحيات المشكل» عند شيكسبير: ألا وهي أنّ قوة الكلام أكبر من السياق.

ويعتبر ثيرستيز الشارح المناسب للسياق: «أتراه بهذي الجعجة سيُنكر ما شهدته العينان؟» وإنكار طرويلوس ما يراه أمامه يستبِقُ النفي الهيجلي، وإنكاره لطغيان الواقع. والمثاليّة الجدلية عند طرويلوس أشدُّ عمقاً: «هذه كريسيда وليست كريسيدا». ورؤية طرويلوس المزدوجة سيكولوجية لا فلسفية؛ إذ تتعلق بنقض النشوة البتراركية لخداع الذات، لا العمى البشريّ العادي (أو الاستنطاع) الذي يُتيح الخيانة الجنسية، على نحو ما نواصل وصفها بهذا الوصف الغريب. ويسمح لنا شيكسبير بقدر ضئيل من التعاطف مع طرويلوس، لا بقدر كبير، خصوصاً عندما يعود العاشق المتصنّع إلى أسلوبه المعتاد باعتبار كريسيدا مأدبته الخاصة:

بما تَبَقَّى عِنْدَهَا مِنَ الْإِخْلَاصِ أَوْ فُتَّتِ الْحُبُّ فِي الْمَائِدَةِ،  
كَأَنَّهَا الشَّدَرَاتُ وَالْفَضَلَاتُ وَالْحُثَالَةُ الَّتِي عَلَاهَا الدُّهْنُ  
مِنْ طَعَامِ إِخْلَاصٍ أَصَابَهَا هُنَا بِالتُّخَمَةِ!

(١٥٩-١٥٧/٢/٥)

والمقصود ببقايا قطع اللحم على المائدة شيئان: أولهما المعنى الحرفي للحم الذي يوحي بجسد كريسيدا، والثاني المعنى المجازي وهو العهد الذي قطعته على نفسها بالإخلاص لطرولوس، وهكذا يتساوى تمسُّك طرويلوس بشرعة الفروسية استمسك كريسيدا بالإخلاص والوفاء! وأما من وجهة نظرنا للمسرحية فنحن نواجه نقاط غموض معيّنة، فالشهوة تنتصر على كل شيء، ومع ذلك فلا يُسمح بمعايير زائفة بالحكم على طاقات الحياة. فشيكسبير يرفض أن يُصبح تشوسر الذي يكاد يعشق كريسيدا عنده، ولكن شيكسبير (كدأبه على الدوام) يرفض المذهب الأخلاقي أيضاً. فإذا كان أخيليس البطل مجرد قائد جبان لعُصبة من البلطجية القتلة، وإذا كان يوليسيز سياسياً يُلقى الحُطْب، وإذا كان هكتور لا يستطيع إمضاء حكمٍ سديد ويموت في سبيل الحصول على حُلّةٍ مدرّعة فاخرة، وإذا لم يكن طرويلوس روميو بل مجرد نسخة بلا لماحية من مركوشيو، فما عسى أن تكون كريسيدا إذن غيرَ عاهرةٍ طروادية؟ وباستثناء كاساندر المجنونة، نجد أن هذه مسرحيةً يتَّسم النساءُ فيها بالفُجور، والرجال أيضاً. ولكن ما أشدَّ الحيوية الدافقة التي يتواثبُ الجميع بها! إن نظرة شيكسبير التي تصفُ الجميع بالعفن تنبع من بصيرته النفاذة التي وجدت أن الذهن نفسه مصابٌ إصابةً عميقة بمرض الشهوة، وهو ما يُدينه د. ه. لورنس بعبارته التي تنتقد ما يُسميه «الجنس



داخل الرأس»، وهي نسخة أخرى مما انتقده وليم بليك ساخرًا، واصفًا إياه بأنه «التفكير النابع من صُلب الذكر». وهكذا فإن الروح في طروادة، شأنها شأن الروح في كلِّ مكانٍ وزمان، تُعاني المرض الذي حلَّه هاملت. ويمكن أن يكون شعارُ **طرويلوس وكريسيدا** السطرين الرائعين اللذين يقولهما الممثل الذي يلعب دور الملك في **هاملت**:

ما زِلْنَا نَسْأَلُ حَتَّى الْآنَ وَدُونَ صَحِيحِ جَوَابٍ؛  
أَيُّهُمَا يَتَّبِعُ صَاحِبَهُ ... قَدَّرَ الدُّنْيَا أَمْ حُبُّ الْأَحْبَابِ!

(هاملت، ٣/٢/١٩٧-١٩٨)

لَمْ تَثْبُتْ صِحَّةُ شَيْءٍ فِي **هاملت** أَوْ فِي **طرويلوس وكريسيدا**، بِأَيِّ مَعْنَى مِنْ مَعَانِي «إثبات الصحة»؛ فَإِنْ هَامَلْتَ الَّذِي بَشَّرَ بِفكر نيتشه القاضي بإعادة تقييم كلِّ القيم، لَا يَزَالُ يَحْكُمُ فِي طَرُودَةِ، كَمَا سَوْفَ يَحْكُمُ فِي كُلِّ عَمَلٍ لَاحِقٍ لِشِيكْسْبِير. إِذْ نَرَى أَنَّ شَبِيحَ شِيكْسْبِير، أَثْنَاءَ انْتِقَالِهِ مِنْ **هَامَلَتِ** الْأُولَى (١٥٨٨م أَوْ نَحْوَهَا) إِلَى **هَامَلَتِ** (١٦٠١م) وَهُوَ يَتَغَيَّرُ مِنْ فَرْدٍ لَا يَزَالُ عَلَى الْأَرْجَحِ يُشَارِكُ فِي الْإِيمَانِ بِالْبَعْثِ، إِلَى شَبِيحٍ يَتَأَمَّلُ الطَّابِعَ الْوَهْمِيَّ لِلْبَعْثِ. فَلَقَدْ كَتَبَ شِيكْسْبِيرُ الَّذِي حُرِّمَ مِنْ ابْنِهِ وَمِنْ أَبِيهِ، النُّسخَةَ النَّهَائِيَّةَ لِهَامَلَتِ الَّتِي تَتَجَاوَزُ، فِيمَا يَبْدُو، الْعَقِيدَةَ الْمَسِيحِيَّةَ لِتَدْخُلَ فِكْرَةُ التَّعَالِيَّةِ الْعِلْمَانِيَّةِ الْخَالِصَةِ. لَا شَيْءٌ يُكْتَسَبُ مِنْ لَا شَيْءٍ، وَتَعْتَبَرُ عَدْمِيَّةُ الْكُومِيْدِيَا الْمَشْكَلَ جُزْءًا مِنْ ثَمَنِ هَذَا التَّحْوُلِ. وَلَكِنَّهُ تَحَوَّلٌ ذُو بَهْجَةٍ غَرِيبَةٍ؛ فَأَهَمُّ مَا فِي **طرويلوس وكريسيدا**، وَالْعَبْرَةُ بِالْخَاتِمَةِ، وَدَقَّةُ بَدَقَةٍ هُوَ التَّدْفُقُ الْحَيَوِيُّ السَّلْبِيُّ، حَتَّى نَكَادُ نَقُولُ إِنَّ مَزِيْجًا مِنْ هَامَلَتِ وَفُولْسْطَافٍ قَدْ كَتَبَ هَذِهِ الْمَسْرَحِيَّاتِ.

### ٣

إِنْ كَانَ فِي **طرويلوس وكريسيدا** بَطْلٌ شَرِيرٌ، فَلَا يُمْكِنُ أَنْ يَكُونَ أَخِيلِيْسُ التَّافَهُ، فَأَمَّا عَبْقَرِيَّةُ الْمَسْرَحِيَّةِ فَتَنْتَمِي، بَعْدَ ثِيْرَسْتِيْزٍ، إِلَى يُولِيْسِيْزِ الَّذِي لَا يَقُولُ شَيْئًا يُوْمِنُ بِهِ وَلَا يُوْمِنُ بِشَيْءٍ يَقُولُهُ، وَلَيْسَ أَفْضَلُ صُورَةٍ رَسَمَهَا شِيكْسْبِيرُ لِلْسِّيَاسِيِّ (فَإِنْ عَدَدًا مَنُوعًا مِنْ رِجَالِ الدِّينِ يُنَازِعُونَ عَدَدًا مَنُوعًا مِنَ الْمُلُوكِ لِلظَّفَرِ بِذَلِكَ الْاِمْتِيَازِ)، وَلَكِنَّهُ رُبَّمَا أَقْلَقَ وَاحِدًا مِنْ بَيْنِ بَضْعِ شَخْصِيَّاتٍ كَبْرَى فِي الْقَصْرِ الْمَلْكِيِّ، وَهُوَ مَا قَدْ يُفْسِرُ عَجْزَ شِيكْسْبِيرِ عَنْ عَرْضِ الْمَسْرَحِيَّةِ فِي مَسْرَحِ الْجُلُوبِ؛ إِذْ إِنَّ يُولِيْسِيْزَ يُمَثِّلُ الدَّوْلَةَ، وَقِيْمَهَا وَاهْتِمَامَاتَهَا،

ويُمثل فكرة النظام في طروادة، والاتفاقية المعقودة مع اليونان، بمفهوم جنجريتش [السياسي اليميني الأمريكي]. فخُطبه الكُبرى الثلاث، وهي التي يدمرها سياقها، تؤهله لزعامة الحزب الجمهوري عندنا، ناهيك بالتحالف المسيحي لدينا؛ فهو مؤمنٌ صريح بالمكيافيلية، ولكنه أكثر من مجرد سوفسطائي عظيم؛ إذ يتمتع يوليسيز بطاقة حيوية هائلة، فمن بين الديماجوجيين دعاة القانون والنظام الآخرين قد دافع هذا الدافع المقنع عن طاقة القهر الناجمة عن المراتبية؟ إننا نسمع الصوت الخالد لليمين الاجتماعي ينطق من خلاله:

وعندها سَتَنْتَهي الأشياءُ كُلُّها إلى السُّلْطة،  
ويَنْتَهي التَّسَلُّطُ المذكورُ بالإزادة التي سَتَعْدُو شَهْوَةً،  
والاشْتِهَاءُ ذَنْبٌ مُفْتَرَسٌ! يَجْتَا حَ أَهْلَ الْأَرْضِ  
مَدْعُومًا بما لَدَيْهِ مِنْ إِرَادَةِ الدُّنْيَا،  
ويَنْتَهي أَخِيرًا بِالنَّهَامِ نَفْسَهُ!

(١٢٤-١١٩ / ٣ / ١)

اللغة هنا بالغة الاختلاف عن الجعجعة البذيئة عند ثيرستيز، ولكن المضمون واحد. من العدمي الحقيقي يوليسيز أم ثيرستيز؟ إن القُشعريرة الحقيقية التي يُصيب يوليسيز سامعه بها ترجع إلى حديثه بلسان رئيس الجواسيس في عصر الملكة إليزابيث، سواءً كان والسينجهام أو سيسيل، وهو الذي لا بد أن شيكسبير كان يشتهه في أنه قتل كريستوفر مارلو، بأقصى قدرٍ من التعصب، وعذب توماس كيد. وعندما نُصغي إلى يوليسيز نستطيع أن نحس سببَ عدم سماح شيكسبير بعرض هذه المسرحية الرائعة:

إِنَّ اسْتِخْبَارَاتِ الدَّوْلَةِ سَاهِرَةٌ لَا تَغْفُلُ،  
وَتَكَادُ تُحِيطُ بِأَذْنَى ذَرَاتِ الذَّهَبِ لَدَى الرَّبِّ بِلُوتُو،  
وَتَقِيسُ مَدَى عُمُقِ الْقَاعِ بِبَحْرِ لَا يُسَبِّرُ غَوْرَهُ،  
وَتَتَابِعُ تَفَكِيرَ النَّاسِ جَمِيعًا وَتَكَادُ كَمَثَلِ الْأَرْبَابِ تُمِيطُ  
لِثَامَ الْكِتْمَانِ عَنِ الْأَفْكَارِ إِذَا وَلِدَتْ مِنْ قَبْلِ النُّطْقِ بِهَا!  
في نَفْسِ الدَّوْلَةِ أَسْرَارٌ مَحْفُوظَةٌ  
لَا يَجْرُؤُ أَيُّ لِسَانٍ أَنْ يَذْكُرَهَا،

وَلِحِفْظِ الْأَسْرَارِ قَدَّاسَتُهُ الْبَالِغَةُ وَلَا  
يُمْكِنُ أَنْ تُفْصَحَ عَنْهَا شَفَّةٌ أَوْ قَلَمٌ!  
وَعَلَيْهِ فَنَحْنُ نَحِيطُ بِكُلِّ مُعَامَلَةٍ كَانَتْ لَكَ مَعَ طُرُودَةٍ،  
مِثْلُ إِحَاطَتِكُمْ يَا مَوْلَايَ بِهَا!

(٢٠٥-١٩٥ / ٣ / ٣)

هذه الفقرة السامية تتسم بتجديف مزدوج في الدين، فهي موجهة ضد جهاز الاستخبارات، ولكنها أيضاً ذات دلالة (مضمرة) ضد السر الرباني الذي يقول جهاز الدولة إنه يعمل لصالحه؛ فالكنيسة والدولة كانا كياناً واحداً آنذاك (ويزداد توحدُهما) اليوم. ربما كتب شيكسبير هذه الكلمات الخطرة لمتعته الخاصة، باعتبارها احتجاجاً على الشر الذي قضى على مَنْ سبقوه من كُتَّاب المسرح. وقد يكون الدافع إليها الإعلان القتالي الصريح الذي يوجهه يوليسيس إلى أخيليس قبيل الأبيات السابقة، وربما كان أقوى أشعار المسرحية إذا أُخرج من سياقه:

#### يوليسيس:

مَوْلَايَ إِنَّ لِلزَّمَانِ جَعْبَةً وَرَاءَ ظَهْرِهِ  
يُلْقِي بِهَا الصَّدَقَاتِ لِلنَّسْيَانِ،  
وَحُشٌّ عَظِيمُ الْجُرْمِ دَائِمُ الْجُحُودِ وَالنُّكْرَانِ.  
أَمَّا اللَّقِيَمَاتُ الَّتِي فِي جَعْبَتِهِ ... فَمَا مَضَى مِنْ صَالِحِ الْفِعَالِ!  
مَا إِنْ تَتِمَّ حَتَّى تُلْتَهُمْ! مَا إِنْ تَمُرَّ حَتَّى تُنْسَى!  
لَا يَحْفَظُ الْبَرِيقُ لِلشَّرَفِ الرَّفِيعِ أَيُّهَا الْمَوْلَى الْعَزِيزُ،  
غَيْرُ جَلْوِهِ بِتَكَرُّرِ الْفِعَالِ!  
أَمَّا إِذَا أَقْلَعْتَ كُنْتُ مِثْلَ دِرْعٍ صَدِئَةٍ — عَفَى عَلَيْهَا الزَّمَنُ —  
فَعَلَّقْتُ عَلَى الْجِدَارِ ذِكْرِي سَاخِرَةً! اسْلُكْ سَبِيلَ اللَّحْظَةِ الْحَاضِرَةِ:  
فَالْمَجْدُ لَا يَسِيرُ إِلَّا فِي طَرِيقٍ بَالِغِ الضِّيقِ ...  
مَنْ الْمَحَالُ أَنْ يَمُرَّ فِيهِ اثْنَانِ! ثَابِرٌ إِذَنْ عَلَى التَّقَدُّمِ!  
فَلِلْتَنَافُسِ أَلْفِ إِبْنٍ لَا يَبْنِي يَزَاحِمُكَ،

وإن سَمَحْتَ بِالْمُرُورِ لِلَّذِي يُرِيدُ أَوْ رَأَيْتَ أَنْ  
تَنَحَّازَ جَانِبًا عَنِ الطَّرِيقِ الْمُسْتَقِيمِ وَالْمُبَاشِرِ،  
تَدَافَعِ الْجَمِيعُ وَانْقَضُوا كَمَدِّ الْبَحْرِ فِي الْمَضِيقِ،  
وَحَلَفُوا مِنْ وَرَائِهِمْ وَحَذَكُ.  
أَوْ كَالْجَوَادِ الشَّهْمِ إِنْ تَقَدَّمَ الْجَمِيعُ ثُمَّ عَثَرَ!  
فإِذْ بِهِ يَعْذُو مَدَاسًا لِلْحَوَافِرِ الْقَمِيئَةِ الَّتِي تَأَخَّرَتْ،  
لَكِنَّهَا تَفُوقُهُ وَتَطُوُّهُ! إِذَنْ فَإِنَّ فِعْلَهُمْ فِي الْحَاضِرِ  
— وَإِنْ يَكُنْ أَقْلٌ مِنْ إِنْجَازِكَ الْمَاضِي — لَا بُدَّ أَنْ يَفُوقَهُ وَيَسْبِقَهُ!  
إِنَّ الزَّمَانَ كَالْمُضِيفِ فِي زَمَانِنَا  
يُصَافِحُ الضُّيُوفَ عِنْدَمَا يُغَادِرُونَ الدَّارَ دُونَمَا حَرَارَةٍ لَكِنَّهُ  
يُعَانِقُ الَّذِي يَجِيءُ فَاتِحًا لَهُ الذَّرَاعَيْنِ اللَّذَيْنِ انْبَسَطَا،  
كَأَنَّمَا يَهُمُّ بِالطَّيْرَانِ! فَإِنَّمَا التَّرْحِيبُ دَائِمُ التَّبَسُّمِ،  
لَكِنَّمَا الْوَدَاعُ يَمْضِي زَافِرًا آهَاتِهِ! فَلَا تَدْعُ فِعْلًا جَلِيلًا  
يَطْلُبُ الْجَزَاءَ بَعْدَ أَنْ مَضَى وَوَلَّى!  
فَمَا الْجَمَالُ وَالذِّكَاءُ بَلْ وَالْمَحْتَدِ الْكَرِيمُ —  
وَالسَّاعِدُ الْمَتِينُ وَامْتِيَازُ الْمَرْءِ فِي الْعَمَلِ،  
وَالْحُبُّ وَالْإِحْسَانُ وَالصَّدَاقَةُ كُلُّهَا سَوَى صِفَاتٍ خَاضِعَاتٍ لِلزَّمَنِ،  
وَكُلُّ مَا يَرْمِي بِهِ مِنَ الْأَحْقَادِ وَالْإِفْكِ الْمُبِينِ.  
وَالضَّعْفُ فِي طَبِيعَةِ الْإِنْسَانِ يَجْعَلُ الْجَمِيعَ أُسْرَةً وَاحِدَةً،  
فإِذْ بِهِمْ قَدْ أَجْمَعُوا عَلَى امْتِدَاحِ مَا اسْتَحَدَّ مِنْ بَهْرَجَةٍ،  
حَتَّى وَإِنْ كَانَتْ مَصُوعَةً مِمَّا تَوَلَّى قَبْلَهَا وَفَاتُ!  
ثَنَّاؤُهُمْ عَلَى التُّرَابِ إِنْ عَلَاهُ بَعْضُ التُّبْرِ  
يَفُوقُ إِطْرَاءَ النُّضَارِ إِنْ كَسَتْهُ ذَرَاتُ الْغُبَارِ!  
فَالْعَيْنُ تَحْيَا الْيَوْمَ ... وَتَمْدَحُ الَّذِي تَرَاهُ الْيَوْمَ!

وموجز هذه الحكمة الوحشية هي العبارة ذات المرارة الرائعة «الضعف في طبيعة الإنسان يجعل الجميع أسرة واحدة»؛ أي إنه اختزالٌ للفردية كلها وجميع إنجازات الأفراد، وهو يردُّ على شكوى أخيليس: «عجباً! هل نسيت أفعالي السالفة جميعاً؟» من المفارقات أن يكتب شيكسبير الصياغة المثلث للشجن الذي كان عمله أقل الأعمال تعرضاً له. والملاحظ في هذه المسرحية ذات السخرية المريرة أن الوعي بوجود بن جونسون سافر صريح (فهو يغذو صورة إيجاكس، مثلما يغذو صورة مالفوليو في الليلة الثانية عشرة) وربما يكون التحذير الذي يوجهه يوليسيز ضربةً أخرى عارضة لبن جونسون، الذي كانت رغبته في الشهرة الدرامية يُعمقها ضيقه من تفوق شيكسبير. نحن لا نستطيع إلا الحدس؛ إذ إن شيكسبير «اللطيف» قد امتنع بدهاءٍ عن تقديم ردودٍ سافرة على إشارات جونسون المريرة إلى عمل شيكسبير. والواقع أن ضروب الحسد والمفتريات ظاهرةً عالمية، وليست مقصورةً على جونسون، والواضح أن شيكسبير يتجاوز ما يُسمى «حرب المسارح» حين يهبط «الحب والإحسان والصدقة» في جُذ النسيان، ما دامت «العين تمدح الذي تراه اليوم».

توجد خصيصةٌ مبهجة ومزعجة في آنٍ واحد في حديث يوليسيز المقتطف ذي القوة الجبارة. فوصف النسيان، بمعنى الغياب التام عن الذاكرة، بأنه «وحش عظيم الجرم دائم الجحود» يعني إقامة رابطة بين «تلك اللقيمات التي مضت من الفعال الصالحة/ تلك التي ما إن تتمَّ حتى تُلْتَهَم» وبين التهام كريسيدا من جانب عاشقيها، وهو ارتباطٌ يؤكد الصور الشعرية النوعية في المسرحية حيث يرتبط الفسق بالشر، وفي الصورة الخيالية العجيبة ذات الطاقة الفائقة، يتحول إحسان الزمن الزائف «صدقات للنسيان» إلى صورة الزمن كمضيفٍ حديث الطراز يُصافحك مصافحة خفيفة عند زهابك، ويحتضن القادم الجديد البديل عنك، ويتلخص كلُّ شيء في المسرحية — المتع الجنسية للحب، وارتفاع الصيت وسقوطه في المعركة، والخطب المُقنعة «للكلب الثعلب» يوليسيز — في المقولة اللاذعة «فإنما الترحيب دائم التبسم/ لكننا الوداع يمضي زافراً آهاته» وهي مقولةٌ تضم الحدث كله في الحركة الرمزية لمهنة القوَّاد، ويُعلن عن الخيارين المتاحين في المسرحية إما بانداروس وإما ثيرستيز، فالجمهور لا يستطيع أن يُصيبه الجنون مع كاساندر، من بعد أن اغترَب بدوره عن جميع اليونان وجميع الطرواديين. أما ثيرستيز فإنه يُدلي بحقائقٍ مختزلة، وهو ذو بشاعةٍ شديدة، إلى جانب نبذ الصارم، بحيث يتعدَّر تماهي أيِّ جمهور معه. أما بانداروس فإن طرويلوس ينبذه، كأنما كان

القواد المسكين مسئولاً عن تحول كريسيدا إلى ديوميد، ولكن طرويلوس يكون في غمار ذلك قد فقد نصف صوابه وأصبح ذا مركزية ذاتية كاملة، ولا تنتهي أية مسرحية أخرى لشيكسبير بمثل هذا العفن السافر، بل وبإهانة مباشرة للجمهور، ولكنني أتساءل إن كان جمهور المحامين ودارسي القانون، وهو جمهور من المثقفين وذوي الفكر الرفيع، قد صبر أو تحمل التماهي الذي يوحى به بانداروس المصاب بالزهري بينه وبيننا جميعاً:

أَرْجُو أَنْ يَذْكُرَ أَعْضَاءُ نِقَابَةِ بَانْدَارُوسَ هُنَا مَا فَاتَ،  
وَلْيَبْكُوا مَا آلَ إِلَيْهِ بَانْدَارُوسُ بِعَيْنٍ كَادَتْ تَعْمَى بِالْعَبَرَاتِ،  
فَإِذَا اسْتَعَصَى الدَّمْعُ عَلَيْهَا يَكْفِينَا بَعْضُ الْأَنَاتِ أَوِ الْآهَاتِ  
إِنْ لَمْ يَكْ مِنْ أَجْلِي فَيَسَبِّبِ الْعَظْمِ الْمَوْجِعَ فِي الْجَنَبَاتِ،  
إِخْوَتَنَا وَالْأَخَوَاتِ! فِي مَهْنَةِ تَقْدِيمِ الْأَجْسَادِ لِطُلَّابِ الْحَاجَاتِ،  
لَنْ يَمُضِيَ شَهْرَانِ هُنَا إِلَّا أَمَلَيْتُ وَصَيْتِي الْخَاصَّةَ قَبْلَ مَمَاتِي،  
كَانَ الْوَاجِبُ أَنْ أَكْتُنِبَهَا الْآنَ وَلَكِنِّي أَخْشَى أَنْ يَحْدُثَ لِي الْآتِي:  
أَنْ أَسْمَعَ شَكْوَى مِنْ عَاهِرَةٍ تَعْرِضُ وَيُؤْلِمُهَا مَعْنَى كَلِمَاتِي،  
فَالِى ذَاكَ الْحِينِ أَعَالِجُ مَرَضِي بِالْحَمَامِ السَّاخِنِ تَخْفِيفًا لِمُعَانَاتِي،  
وَأُورِثُكُمْ أَمْرَاضِي فِي ذَاكَ الْوَقْتِ وَأَتْرُكُكُمْ مِنْ بَعْدِ حَيَاتِي!

(٥٧-٥/١٠/٤٨)

لن تكون العاهرة المشار إليها تمثل جمهوراً يُقدر بانداروس تقديراً كبيراً، ولكن من ذا الذي يُقدره؟ من المحتمل أن شيكسبير كان يقصد أن يعرض طرويلوس وكريسيدا في مسرح الجلوب، أو حتى في أي مكان آخر، وربما كانت تسببت نسخة من المسرحية في حفز شخص ذي منصب رفيع على تنبيه شيكسبير، الذي كان دائماً ما يُبدي الحذر، إلى أنه قد تجاوز الحدود هذه المرة. وربما كان الفصل الخامس كله، الذي يتزايد فيه العنف والسخط، يُمثل رد فعل الكاتب المسرحي إزاء هذه المعضلة. وليس بين أيدينا أدلة (كما قلتُ آنفاً) على أن طرويلوس وكريسيدا التي كتبها شيكسبير قد عُرضت في أي مكان قبل القرن العشرين، على الرغم مما يحده بعض الباحثين من أنها فشلت عند عرضها في مسرح الجلوب، وهو ما يبدو لي بعيد الاحتمال. وباعتبارها دراما تحيط بها هالة من الممنوع، كأنما تجرأ شيكسبير فارتكب خطأً ضد الدولة، وهو ما يتناقض تناقضاً تاماً

مع حياته العملية طول عمره. وأتساءل في نفسي هل كان الفصل الخامس ينتهي نهايةً مختلفة عندما كان شيكسبير لا يزال يأمل في عرض **طرويلوس وكريسيدا** على المسرح؟ والواقع أن **دقة بدقة** تذهب إلى مدى أبعد في إثارة قضية الغربة الاجتماعية والعدمية، ومع ذلك فهي تبدو لي ذات طابع أقل ارتباطاً بشخصية المؤلف. وأما النقاد الذين يقولون إن **طرويلوس وكريسيدا** تشترك مع السونيتات في الشواغل وضروب المعاناة فهم على صواب، فيما يبدو لي. وعلى الرغم من عظمة لغة **طرويلوس وكريسيدا** فإنها تتراجع عن تحقيق أعظم موهبة عند شيكسبير، ألا وهي ابتكاره الشخصية الإنسانية. ففي هذه المسرحية شيء لا نستطيع أن نعرفه يدفعه إلى السير ضد قوته الخاصة باعتباره كاتباً مسرحياً.





## الفصل الحادي والعشرون

### العبرة بالخاتمة

١

بالقياس إلى مَحاسن العبرة بالخاتمة درامياً وأدبياً، تظل هذه المسرحية أشدَّ كوميديات شيكسبير معاناةً من نقص التقدير، خصوصاً عند مقارنتها ببعض الأعمال المبكرة؛ مثل سيدان من فيرونا وترويض الشرسة. ولقد شاهدتُ عرضاً واحداً للعبرة بالخاتمة، وكانت المسرحية للأسف تُواصل تاريخها الطويل من عدم الإقبال الجماهيري، وليس من المحتمل إذن أن أشاهد عروضاً أخرى. والقضية أساساً أننا نُسِيء فهم العبرة بالخاتمة، منذ صمويل جونسون، أعظم نقاد شيكسبير قاطبة وحتى الوقت الحاضر. ونحن نُشارك الدكتور جونسون نفوره من برترام، النبيل الشاب الخبيث الذي تُحبه هيلين، وهي الجديرة، بوضوح، بالإعجاب. وليست هذه هي العلاقة غير المتكافئة الوحيدة عند شيكسبير؛ فشخصياته النسائية يَخْتَرْنَ، عمومًا، رجالاً تشوبُّهم العيوب. ولكن هذه الحالة، فيما يبدو، لا تُمثل أسوأ اختيار للحبيب في مسرحيات شيكسبير. ولا يتَّصف برترام بخصائص تنقذه من الوصف المذكور، وإذا أَسَمَيْنَاهُ غلاماً أفسده التدليل لم نكن نتجاوز أعرافَ زمنه. وكان الدكتور جونسون ينفر بصفة خاصة من النهاية السعيدة، حيث يستقرُّ برترام في هناءٍ عائلي مفترَض:

لا أستطيع مُصالحة قلبي على برترام؛ فهو نبيلٌ يَنْقصه الكرم، وشابٌّ يَنْقصه الصدق، وهو يتزوَّج هيلينا جُبْنًا، ويهجرها فسقًا، وعندما تموت بسبب قسوته يسترقُّ الخُطى إلى المنزل ليتزوَّجَ زواجًا ثانيًا، ويتعرَّض لاتهام امرأةٍ أساء إليها، ويُدافع عن نفسه بأكاذيب، ثم يُطرَد ليعيش في سعادة.

ومن المحتمل أن شيكسبير كان سيعجب بالمفارقة المريعة عند جونسون وهي «يطرد ليعيش في سعادة». ومسرحية العبرة بالخاتمة تتضمن من المرارة، بطريقتها الرفيعة، ما تتضمنه طرويلس وكريسيدا ودقة بدقة، بل إن عنوان المسرحية نفسه يتضمن مرارة راقية. ولما كان برترام لا يزيد عن كونه شاباً متكبراً متحلقاً جاهلاً، فإن الثقل الدرامي يتركز في هيلينا، وفي بارول، الجندي الزائف، والذي يحمل اسماً مناسباً معناه «ألفاظ»، والذي يتعرض للتقويض وفقاً للشرعة الأخلاقية عند بن جونسون لا عند شيكسبير. ويعرب الكثير من النقاد عن نفورهم من بارول، وإن كنت لا أستطيع تصور السبب، فهو وغد رائع ويتمتع بشفافية كاملة في عين أي عاقل، وذلك لا يتضمن برترام بطبيعة الحال. والدوران المهمان في هذه المسرحية هما دورا بارول وهيلينا. وكل ما يستطيعه المخرج في تناوله لبرترام أن يجعله يبدو مثل كلارك جيبيل في شبابه، وكان هذا هو الحل الذي اهتدى إليه المخرج تريفور ن (Nunn) في العرض المسرحي الذي شاهده. ويكثر الشبان البغضاء عند شيكسبير، وبرترام خواء، وذو ضرر حقيقي. وكان الشاعر بيتس ينعى أن حبيبته مود جُن (Gonne) قد اختارت أن تتزوج المقاتل ماكبرايد بدلاً من أن تختار بيتس، ومن ثم فقد صاغ مبدأ شيكسبير نفسه بشأن جميع الإناث الرائعات اللاتي يخترن رجالاً يتسمون بالبشاعة أو الخواء قائلًا:

لَا شَكَّ بَأَنَّ النِّسْوَةَ إِن كُنَّ جَمِيلَاتٍ،  
يَأْكُلْنَ اللَّحْمَ مَعَ السُّلْطَاتِ الْمَجْنُونَاتِ،  
وَبِذَا يَفْرُغُ قَرْنُ الْوَفْرَةِ مِنْ كُلِّ الْحَسَنَاتِ.

وما دمنا جميعاً نعرف نماذج صادقة لتلك الزيجات القائمة على التفاوت عند شيكسبير، فسوف يسرنا أن نرجع إلى شيكسبير لنرى تلك «السُّلْطَاتِ الْمَجْنُونَاتِ». إن بورشيا يسعدها أن تتزوج باسانيو، صائد الثراء اللطيف الذي لا نفع يرجى منه على الإطلاق، ونفترض أن السبب هو انتقامها — المضمر — من والدها الغريب الذي فرض عليها لعبة اختيار الصندوق الصائب من بين ثلاثة صناديق؛ فهي تقول:

أِهْ مِنْ كَلِمَةٍ «أَخْتَارُ»! إِنِّي لَا أَقْدِرُ أَنْ أَقْبَلَ مَنْ أَرْضَاهُ،  
أَوْ أَرْضَى مَنْ لَا أَرْضَاهُ. فَإِذَا دَاةُ بِنْتِ حَيَّةٍ  
كَبَلَّهَا رَجُلٌ مَيِّتٌ.

(تاجر البندقية ١/٢/٢٢-٢٥)

وجوليا في مسرحية سيدان من فيرونا تُحب بروتيان حباً أحمق، ولكن الحبيب البروتيني يظهر في عدة صور متفاوتة، إلى الحد الذي يجعل امرأة أكثر حكمة إلى حدٍّ بعيدٍ ترتكب الخطأ نفسه. وهيرو في ضجة فارغة تتزوج المستهتر كلوديو، ولكنها أصغرُ من أن تعرف أنه لا خير فيه. وعندما نصل إلى الليلة الثانية عشرة يكون شيكسبير قد انطلق انطلاقاً جامحة جميلة؛ فالساحرة فيولا، على ما بها من خيلٍ تسعد بالقرب من أورسينو العبثي، وتختطف أوليفيا سباستيان لأنه توءمُ فيولا وحسب، وباعتباره مخبولاً آخر يُسعدُه أن يُلْتَهَمَ على هذا النحو. أما هيلينا هنا فهي قضية أخرى، وعاطفتها الرومانسية المشبوبة السامية لبرترام تبدو مزيجاً من الذروة الساخرة للجمع الكوميدي عند شيكسبير بين عاشقين اثنين، وبين شيءٍ يكاد أن ينتمي إلى الشاعر الرومانسي الإنجليزي جون كيتس:

ما عَادَ بِخَلْدِي وَجْهَ  
غَيْرِ مَلَامِحِ وَجْهِ حَبِيبِي بَرْتَرَامِ!  
قد قُضِيَ عَلَيَّ! لَا عَيْشَ الْآنَ أَمَامِي قَطُّ  
ما دَامَ حَبِيبِي قد غَابَ! مَثَلِي فِي ذَلِكَ مَثَلُ الْعَاشِقَةِ  
لِنَجْمٍ تَتَصَوَّرُ أَنْ تَتَزَوَّجَهُ إِنْ يَسْطَعُ فِي الْعُلْيَاءِ؛  
فحَبِيبِي يَغْلُونِي بِمَسَافَاتٍ شَاهِقَةٍ وَالْوَاجِبُ أَنْ  
أَرْضَى بِأَشْعَتِهِ الْوَهَّاجَةِ وَضِيَاءِ النُّجْمِ اللَّالِئِ،  
لَا أَنْ أَطْمَحَ لِلدَّوْرَانِ بِفَلَكَ مِنْ أَفْلَاكِهِ!  
وطُمُوحِي ذَاكَ إِلَى هَذَا الْمُحْبُوبِ عَذَابٌ لِي!  
وَالظُّبْيَةُ إِنْ شَاءَتْ أَنْ تَتَزَوَّجَ أَسَدًا  
هَالِكَةً حَتْمًا مِنْ لَذْعِ الْحُبِّ! كَانَ عَذَابًا لَكِنْ كَانَ جَمِيلًا  
أَنْ أَبْصِرُهُ فِي كُلِّ الْأَوْقَاتِ وَأَنْ أَجْلِسَ كِي أَرْقُبَ  
قَوْسَ الْحَاجِبِ فَوْقَ الْعَيْنِ الْبَرَّاقَةِ كَعَيُونِ الصَّقْرِ،  
وَأَنْ أَرْقُبَ خُصَلَاتِ الشَّعْرِ وَأَرْسُمَ ذَلِكَ أَجْمَعَ فِي لَوْحَةِ قَلْبِي،  
قَلْبٌ يَتَجَاوَبُ مَعَ كُلِّ خُطُوطِ الْوَجْهِ وَتَعْبِيرَاتِ الْوَجْهِ الْجَذَّابَةِ!

لَكِنَّ الرَّجُلَ الْآنَ مَصَى وَعَلَى قَلْبِي الْمُشْرِكُ أَنْ  
يَنْبَتَلَ فِي مِحْرَابٍ مِنْ تَذْكَارِي لَهُ!

(٩٦-٨٠ / ١ / ١)

والسونيتة العظيمة التي كتبها كيتس «يا ضوءَ النجم اللألاء! لو أنني أتمتع بثباتٍ مثلك!» ترجع صدى إخلاص هيلينا في التعلق بـ «ضياء النجم اللألاء»، ويمكننا أن نقول إن الدفقة الشعورية في قصيدة كيتس تتضمن التورية الساخرة عند شيكسبير. ولكن التوريات الساخرة عند هيلينا هنا موجهة فقط ضد «قلبها المشرك»؛ أي عبادتها البتراركية للنبييل الشاب الذي نشأت وترعرعت معه. وعندما تشير هي وشيكسبير هنا إلى «خَلْدِي» و«قلبي» فإنما يقصدان ملكة سلبية، ما دامت تقوم واعيَّة بالخداع الذاتي.<sup>١</sup>

١ «الْخَلْد» اسمٌ يوحي بالمخيلة (imagination)؛ فأنت تقول ما دارَ ذاك بَخَلْدِي؛ أي I could hardly imagine it وتشترك دلالتة في جانبٍ كبيرٍ منها مع خاطر أو الفكر، كقولك: «ما جال ذاك بخاطري قط»؛ أي I never thought/imagined it والقلب في النص المترجم يشترك في بعض دلالاته مع fancy التي تفيد الوهم أو التخيل؛ كقولك fancy him doing that؛ أي هل تتصور أنه فعل ذلك؟! والكلمة عند شيكسبير قد تعني «وهم الحب» لأن الشاعر ينسب الحب إلى طاقة غير منطقية، والمعنى الحديث يُوازي بين fancy والهوى، فنحن نسمع أن فلاناً يهوى فلانة (He fancies her)، وهواية تربية الحمام هي pigeon fancy التي نسميها «غِيَّة» بالعامية، والغاوي (fancier)، وبهذا تشترك الكلمتان imagination وfancy في الطابع النفسي وتختلفان في أن الأولى (المخيلة) أقرب إلى الواقع من الثانية (الوهم/القلب). وحُجة المؤلف هنا تقول إنهما معاً يُفيدان الخداع والتقلب؛ فأما الخداع فغيرُ مقطوع به؛ لأن المخيلة قد تصدق مثلما يصدق القلب، وأما إن كان يقصد التقلب فالقلب يتقلب على الرغم من المرء، وإن كان يمكن الركون إليه في حالة الشك الفكري (استفت قلبك). وللناقد كولريدج تعريفٌ مشهور لكلٍّ من اللفظتين؛ إذ يقسم المخيلة إلى طائفتين: الطاقة الأولى يُسميها المخيلة الأولية (primary imagination)، ويعني بها الوعي بالوجود باعتبار الذهن دليلاً على وجود الله الباقي في جسد الإنسان الفاني، وهذا يختلف عن معنى الوعي بالوجود عند هايديجر الذي لا يستلزم الإحساس بوجود روح هي نَفْثَة الله في الإنسان، ويقول كولريدج إن الواهمة (fancy) هي الطاقة التي تستدعي صورَ الأشياء إلى الذهن أو إلى النفس بعد تحريرها من قيود الزمن والمكان؛ أي هي طاقة التخيل البسيطة، وأما الطاقة الثالثة فيُسميها المخيلة الثانوية؛ أي secondary imagination، وصفة الثانوي لا تعني الأقل أهمية بل تعني الثانية وحسب؛ أي التي تعقب الواهمة (fancy)؛ فهي طاقةٌ فعالة تقوم بتحليل الصور المستدعاة وتفتيتها بغرض إعادة خلقها، فهي المخيلة الخلاقة أو المبدعة والتي تعتبر مسئولة عن تخيلات الشعراء (fantasies) والمجازات بأنواعها

ويحرص شيكسبير على أن نتأثر (كما تأثر كيتس) بطاقة هيلينا على الحب، من دون أن ننسى أن هذه المرأة الجميلة قد تناولت سلطةً مجنونةً مع اللحم. وبرترام «يلوها» في الطبقة الاجتماعية، وربما في الوسامة أيضًا، ذاك وإلا أصبحت هي في الحقيقة «ضوء النجم اللألاء»، ولا يُعتبر برترام إلا أعلى قليلًا من بارول، ما دامت المنجزات الوحيدة لبرترام منجزاتٍ حربية، في حين أن بارول مجرد جندي متفاخر، ودعي، وكذاب، وطفيلي، ومن ثم أكثر إثارةً للاهتمام من المقاتل وزير النساء برترام. والسؤال المبدئي في العبرة بالخاتمة إذن هو كيف يمكن أن تكون قد أخطأت هذا الخطأ الفاحش؟ ويمكن إنقاذ سوء حكمها فقط بأن تقول إن برترام غير ناضج، وإنه سوف يتغير، ولكن شيكسبير يشير إلى غير هذا؛ فإن هذا الشاب الذي أفسده التليل سوف ينمو ويغدو وحشًا أبشع، على الرغم من أمه، وزوجته، ومليكه، بل وأكاد أقول لإغابتهم. وتنتصر العنيدة هيلينا، ولكنها تتحمل تكاليف النصر بنفسها، على نحو ما لا بد أن ينتهي الجمهور إلى القول به. ويتوسل شيكسبير بقدرته الفائقة على تمثيل المرأة تمثيلًا مقنعًا يجاري تمثيله للرجل على الأقل، في تحويل سؤال المسرحية إلى سؤالٍ أشد طرافة وهو: من تكون هيلينا؟

يُقال لنا الكثير في المسرحية عن والد هيلينا، الطبيب النطاسي وصديق الملك، لكنني لا أذكر أي موقع في المسرحية ترد فيه إشارة إلى والدة هيلينا الفعلية. لقد تولت الكونتيسة، والدة برترام، تنشئة هيلينا باعتبارها ابنتها المتبناة، وعلاقة الحب التي تربط بين والدة التمس وهيلينا أروع عاطفة في المسرحية. ويتمتع شيكسبير بكفاءة عالية في التكتّم على الآباء عندما لا يكونون ذوي صلة بالحدث الدرامي في تصوّره له. فنحن لا يُقال لنا أي شيء عن والدة جونريل وريجان وكورديليا، قل كأنما كانت الملكة، زوجة الملك لير، لا وجود لها، مثلًا مثل الزوج الأول لليدي مكبث، أو والدة ياجو (ونحن نفترض أن ياجو نفسه كانت له أم). ولست أعتزم إرضاء أصحاب المذهب الشكلي والمذهب المادي معًا بتقديم ما أحدثه بشأن طفولة هيلينا، ناهيك بطفولة ياجو! ولكنه من المهم أن ننوه بالحب الذي تكتنه هيلينا للوارثة، كونتيسة روسيون، التي تولت رعاية اليتيمة هيلينا.

---

المختلفة. والخلاصة أن التداخل الكبير بين دلالات الكلمتين عند شيكسبير يُبيح للمترجم باعتباره مفسرًا أن يختار ما يراه أقرب إلى المعنى المقصود. (المترجم)

وقد قسم فرويد — متبعًا شيكسبير في هذا أيضًا — اختيار الأشخاص إلى نمطين؛ النمط الأول نرجسي، والثاني هو المستند إليه، واختيار هيلينا لبرترام يُشارك في النمطين مشاركةً قوية. كان برترام، رفيق طفولة هيلينا، يُمثل من الزاوية النرجسية ما كانت تتطلع إلى أن تكونه؛ أي الطفل الحقيقي للأم التي تبنّتها، وأما من زاوية المستند إليه، فإن برترام كان يُمثل الوالد المفقود، والده ووالدها. ومن ثم فإن حب هيلينا تتحكم فيه عدة عوامل إلى درجة غير مألوفة حتى عند شيكسبير، حيث العاطفة الجنسية المشبوبة الطارئة التي تثبت وجودها في جميع الحالات تقريبًا. فليس من المهم إذن ما في باطن برترام ولا ما يفعله؛ فإن هيلينا حبيسة الغرام به.

وعلينا من ثم أن نبدأ في تفهّم العبرة بالخاتمة بإدراك أن حكم هيلينا لا هو فاسد ولا هو سليم؛ فالقضية لا تتعلق بالحكم على الإطلاق، فما دامت هيلينا في قيد الحياة فسوف تظل مرتبطة بحب برترام؛ لأنه يُمثل هويتها نفسها؛ أي ما كانه هو نفسه دائمًا. ويُبين لنا شيكسبير، الذي كان بكل تأكيد غير سعيد في زواجه، أن الزواج ليس إطلاقًا مسألة اختيار. وأجد متعة في أن أقول لطلابي إن أسعد زواج في جميع أعمال شيكسبير هو زواج مكبث وليدي مكبث، ما دامَا يُناسبان بعضهما بعضًا بصورة رائعة! لماذا تزوّج عطيل وديزدمونة زيجة غير متناسبة هيأت لياجو فرصته الرهيبة؟ لا نستطيع أن نُقدم إجابة قاطعة عن هذا السؤال مثلما لا نستطيع اختيار أي من دوافعه الكثيرة إلى الشر. ونحن نحس بشيء مفقود، فيما يبدو، فيما يرويه كل من عطيل وديزيمونه عن غرامهما، ولكن ذلك الشيء أساسي في طبيعة الزواج، أغرب المؤسسات البشرية على الإطلاق، عند شيكسبير وخارج عالم شيكسبير. ويوحى شيكسبير دائمًا بأن الزواج هو حيث نُكتب لا حيث نُكتب.

## ٢

ينبغي ألا نذكر بارول بالقياس إلى فولسطاق، ملك اللماحية والحرية، وإن كان الكثير من النقاد يقعون في مثل هذا الخطأ. فإن فولسطاق الرائع أكبر من مسرحيتي هنري الرابع، كما أنه، على نحو ما أذكر في شتى فصول هذا الكتاب، يعتبر أقرب شخصيات شيكسبير إلى تمثيل مركزه الحيوي باعتباره شخصًا، وبارول ليس كوناً كاملاً مثل فولسطاق، ولكنه المركز الروحي لمسرحية العبرة بالخاتمة، فهو رمز العفن الكامن تحت أسطحها المهذبة البراقة. ومرارة المسرحية مكثفة في اليمين الذي يحلفه بارول بالبقاء في الحياة بعد فضحه ودماره:

## بارول:

لَكُنِّي شَاكِزًا! لَوْ كَانَ الْقَلْبُ بِصَدْرِي ذَا كَرَمٍ وَإِبَاءٍ لَأَنْفَجَرَ الْقَلْبُ!  
لَنْ أَغْدُوَ قَائِدَ جُنْدٍ بَعْدَ الْيَوْمِ وَلَكُنِّي أَحْيَا!  
وَسَاكُلُ وَسَاشْرَبُ وَأَنَا مُهْنِيًّا مِثْلَ الْقَادَةِ،  
مَا خُلِقَ الطَّبْعُ عَلَيْهِ وَحَسْبُ سَيَجْعَلُنِي أَحْيَا! مَنْ يَعْرِفُ فِي  
دَاخِلِهِ مَيِّلًا لِمُفَاخَرَةٍ أَوْ زَهْوٍ فَلْيَخْشِ الْآتِي:  
لَا بُدَّ إِذَا مَرَّ الزَّمَنُ وَدَارَا  
أَنْ نَجِدَ بِدَاخِلِ رَبِّ الزَّهْوِ حِمَارًا،  
فَلْتَصُدَّ يَا سَيْفُ وَتَبْرُدْ يَا حَجَلٌ وَعِشْ يَا بَارُولُ بِأَمْنٍ فِي الْعَارِ،  
مَا دُمْتُ خُدِغْتُ بِهَذَا التَّهْرِيجِ سَأَلَقَى فِي دُنْيَا التَّهْرِيجِ مَسَارِي؛  
فَلِكُلِّ مَنْ أَبْنَاءَ الْبَشَرِ الْأَحْيَاءِ مَكَانٌ وَوَسَائِلُ عَيْشِهِمُ الْجَارِي،  
وَسَامُضِي خَلْفَهُمُ الْآنَ!

(٣٢٩-٣١٩ / ٣ / ٤)

إننا نتألم حين نسمعه يقول «ما خُلِقَ الطَّبْعُ عَلَيْهِ سَيَجْعَلُنِي أَحْيَا» ولكننا لا نستطيع معارضتها، وكان بارول قد قال قبل لحظات: «مَنْ ذَا الَّذِي لَا تَسْحَقُهُ مَوَامِرَةٌ؟» وقد جعلنا تلك العبارة نتألم أيضًا. وأما قوله «فَلِكُلِّ مَنْ أَبْنَاءَ الْبَشَرِ الْأَحْيَاءِ مَكَانٌ وَوَسَائِلُ عَيْشِهِمُ الْجَارِي» فله هالة خاصة، ويمكن أن تجعلنا نقشعر أيضًا. وعندما يسقط بارول فإن إثارته لتعاطفنا أقل من توسيعه نطاق إمكان تماهيه معنا. فنحن قد لا نكون جنودًا متفاخرين، وجبناء وذوي إطناب وإسهاب، لكننا نكابد الخوف الرهيب من الفضيحة والحرمان، ومن التدني في المكانة مثل الخادمة أبيضاج [التي كانت يومًا من حَسَنَاتِ هوليوود] في قصيدة روبرت فروست، وعنوانها «قَدِّمَ لِنَفْسِكَ قَدَمَ لِنَفْسِكَ!» أو مثل بارول. والواقع أن هذه القصيدة مكتوبة بروح جملة بارول «وَسَامُضِي خَلْفَهُمُ الْآنَ!» ولكن ما سبب الجمع بين بارول وهيلينا في مسرحية واحدة؟ ولماذا حقًا يتقاسمانها باعتبارهما من الأضداد، إن لم يكونا من الأضداد الجبابرة؟ إن الصلة بينهما برترام، وإن لم يكن من الممكن اعتبار بارول مسئولًا عن حال برترام، فإن برترام لا يكاد يتغير بعد فضح بارول. ولو لم يكن لبارول وجود فلا بد أن برترام كان سوف يُصادف

طفيلياً آخر من نوع ما، أو قُلْ وغد مدهن غير بارول. والعنصر الصادق الوحيد في شخصية برترام رغبته في المجد الحربي، ما دام عشقه للنساء يبدو نزعة مُلحقة بحياته الحربية لا مسعى مستقلاً في ذاته. ويحاول بعض المدافعين عن برترام أن يرويه ضحية لبارول المتطفل عليه، ولكن الفحص لا يؤيد هذا الرأي؛ ذلك أن بارول لا يُمثل في المسرحية شيطان برترام، بل يُمثل ما كان شيكسبير يُبغضه، وهو الطراز اللاعقلاني، والتظاهر بالسيادة مع الانتهازية، والشجاعة الزائفة، ومجال الكذب. وأما الخبيصة الفريدة والمهمة عند بارول فهي شفافيته، وكلُّ فرد حسن النية في المسرحية يكشف سرَّ بارول بنظرة واحدة. ويُعتبر عمى برترام مؤشراً على انعدام قيمته، ويماثل نفور برترام من هيلينا، وهو الذي لا بد من رصده في طفولتهما المشتركة التي انقضى عليها زمنٌ طويل. ولقد عَرَفْنَا — جميعاً — شخصاً أو شخصين مثل بارول، وأما المدهش حقاً فهو تسامحُ شيكسبير مع الوغد المطنب المسهب، والذي يقبل الكاتب المسرحي مذهبه في السعي للبقاء، وهو مذهبٌ بشع لكنه قويٌّ عنيد، بل إن ذلك المذهب سوف يصبح عاملاً من عواملِ قهر برترام وانتصار هيلينا. ويُساعدنا بارول، مثلما تساعدنا هيلينا ولو بأسلوبٍ بالغ التعقيد، على أن نفهم أقوى خصائص العبرة بالخاتمة وأدقّها، ألا وهي الرؤية القاتمة للطبيعة البشرية التي تتسم أيضاً بقبولها العميق لهذه القتامة. فكأنما يريد شيكسبير عامداً أن يبتعد عن المهادي العدمية في **طرويلوس وكريسيدا** وفي **دقة بدقة**، وإن لم يتحقق ذلك إلا بتمنٍ معينٍ هو إيلاء أعلى القيم للجيل المسن — الملك والكونتيسة واللورد لافيو والمهرج لافاتش — وإلى هيلينا، باعتبار ذلك ارتداداً إلى مبادئ هؤلاء. ولجوءُ شيكسبير إلى النظام القديم يعني أنه يُقدم إلينا حكمةً ممكنة، نجد أفضل تعبيرٍ عنها في المسرحية فيما يقوله نثرًا أحد اللوردات الفرنسيين:

نسيجُ حياتنا مُخْتَبَطُ الخيوط، ويمتزج فيه خَيْرُها بِشَرِّها! وَمِنْ حق  
فضائلنا أن تَزْهوَ إذا لم تَلْهَبها رذائلنا بالسَّياط، وسوف تستيئس  
مثالبنا إذا لم تُخَفِّفْ مناقبنا من غُلُوائها!

(٧١-٦٨ / ٣ / ٤)

ما أقلَّ الجُمْلَ في لغتنا التي تتسم بدقة أكبر من هذه، أو تُعتبر في النهاية أشدَّ إثارة للقلق! لا توجد خيوطٌ مختلطة في نسيج برترام أو نسيج بارول، فالملاحظة تتعلق بهيلينا



باعتبارها البديلَ عنا. وكان جورج برنارد شو يُبدي إعجاباً كبيراً بهيلينا باعتبارها المرأة الإيجابية في حقبة ما بعد إبسن، لكنها لا تكاد تعرف الضحك؛ ومن ثم فهي لا تنتمي انتماءً كبيراً إلى فكر برنارد شو. إنها ذاتُ قوّةٍ جبّارةٍ فعلاً، وتكاد تخضع لخبيلٍ أوحدها يتبدّى في تركيزها على الخواء المتألق لبرترام. ولما كان موقفها المسيطر في الحصول عليه يُثير الغيظ، فلنا أن نَعْجب لعدم إحساسنا ببعض التعاطف معه، على الرغم من اغتصاب حرية اختياره بسبب تحالف هيلينا مع الملك، الذي يُهدد الشابَّ بأن يفرض عليه زواجاً مدبراً. ويتعرض برترام من الزاوية الإنسانية لظلم فادح؛ فهو الجائزة التي طلبتها هيلينا، باعتبارها المكافأة التي تُصادفها في القصص الخرافية، لقاء نجاحها في شفاء ملك فرنسا. وينبغي أن يُعتبر هذا أمراً شنيعاً، ولكن ما دام برترام نفسه شنيعاً، فإننا لا نحزن. وفنُّ شيكسبير في تصوير صفاقة هيلينا فنٌّ فذ؛ إذ إنها تُنفذ مشروعها الغريب بهمة وما يُشبه السهل الممتنع (Sprezzatura):

برترام: لَيْسَ بِوُسْعِي أَنْ أَهْوَأَهَا ... بَلْ لَنْ أَجْتَهِدَ لَكِي أَهْوَأَهَا!  
الملك: إِنَّكَ تَظْلِمُ نَفْسَكَ إِنْ حَاوَلْتَ الْآنَ خِيَارًا.  
هيلينا:

يُسْعِدُنِي أَنْ عُذْتُ صَاحِبًا يَا مَوْلَاي!  
وَلْنَضْرِبَ صَفْحًا عَمَّا يَعْدُو ذَلِكَ.

(١٤٨-١٤٥ / ٣ / ٢)

«ولنضرب صفحاً عما يعدو ذلك» عبارة رائعة، في مزجها بين اليأس والدهاء، ما دامت هيلينا تعرف، مثلما يعرف الملك، أن الشرف الملكي والسلطة الملكية في خطر. وتتكلم السلطة التي استفزها عنادُ برترام، بنبراتٍ تنتبأُ بإله ملتون المنذر المحذر في الفردوس المفقود:

أَقْلَعُ عَنْ هَذَا الْأَسْتِكْبَارِ! أَمُرُّكَ بِأَنْ تَنْصَاعَ  
الآنَ لِمَا شِئْنَا فَتَنْصِيبَ الْخَيْرَ!  
لَا تَتَّقِ الْبَتَّةَ فِي الْأَسْتِكْبَارِ وَأَوْفِ عَلَى الْفَوْرِ  
بِحَقِّ الطَّاعَةِ تَخْدُمُ مُسْتَقْبَلَكَ وَحَظَّكَ فِي الدُّنْيَا؛  
فَالْوَاجِبُ عِنْدَكَ يَقْضِي بِهِ، وَلَدَيْنَا فِيهِ حَقُّ السُّلْطَانِ!

فَأَطْعِنِي الْآنَ وَإِلَّا أَخْرَجْتُكَ مِنْ كَنْفِ رِعَايَتِنَا لَكَ؛  
 كِي تَسْقُطَ فِي دَوَامَاتِ شَبَابٍ مِنْ عَبَثٍ وَاسْتَهْتَارٍ  
 يَحْدُوهَا الْجَهْلُ إِذَا أَطْلَقْتُ عَلَيْكَ رِيَّاحَ الثَّأْرِ  
 وَعَاصِفَةَ الْبُغْضِ وَبِاسْمِ الْإِنْصَافِ وَحَسْبُ،  
 وَبِلَا أَذْنَى صُورِ الشَّفَقَةِ!

(٦٦-١٥٨/٣/٢)

وانتقام برترام، بعد استسلامه، طفوليٌّ تمامًا إذ يقول: «سأغتدي للحرب في توسكانيا! ولن أضاجعها إلى الأبد!» وأشدُّ اللحظات اللاذعة إيلامًا في المسرحية، في ختام الفصل الثاني تجمع بين مُكابرة برترام الجريح ويأس هيلينا الرزين:

**هيلينا:** وَلَنْ أَقُولَ غَيْرَ أَنَّنِي أَظَلُّ خَادِمَةً مُطِيعَةً!  
**برترام:** كَفَى كَفَى فَأَمْسِكِي!  
**هيلينا:**

وَسَوْفَ أَبْذُلُ الْجُهُودَ دُونَمَا كَلَالَ كِي أَسَدَّ الْفَجْوةَ الَّتِي  
 تَقُومُ بَيْنَ طَالِعِي الَّذِي قَضَى بَأَنْ أَكُونَ فِي مَكَانَةٍ مُتَوَاضِعَةٍ  
 وَبَيْنَ حَظِّي الْعَظِيمِ فِي الزَّوْاجِ.

**برترام:** دَعِيكَ مِنْ هَذَا! فَإِنَّنِّي فِي عَجَلَةٍ شَدِيدَةٍ وَأُسْرِعِي لِلْمَنْزِلِ.  
**هيلينا:** الصَّفْحُ يَا مَوْلَايَ!  
**برترام:** مَا الَّذِي تُحَاوِلِينَ قَوْلَهُ؟  
**هيلينا:**

أَقُولُ إِنَّنِي لَا أَسْتَحِقُّ مَا امْتَلَكْتُهُ مِنْ ثَرْوَةٍ وَلَسْتُ بِالَّتِي  
 تَجَاسَرْتُ لِتَزْعُمَ امْتِلَاكَهَا لَهَا وَإِنْ تَكُنْ مِنْ حَقِّي!  
 لَكِنِّي كَمَثَلِ لِصٍّ خَائِفٍ يَسُرُّنِي أَنْ أُسْرِقَ الَّذِي  
 يَقُولُ قَانُونِ الْبِلَادِ شَرْعًا إِنَّهُ مَالِي!

**برترام:** فَمَا الَّذِي تَبْغِيَنَّهُ؟

هيلينا:

شيءٍ مِنَ الْمَحَالِ أَنْ يُسْتَكْتَرَّ! بَلْ إِنَّهُ الْعَدَمُ!  
وَلَا أَوَدُّ أَنْ أَقُولَ يَا مَوْلَايَ مَا أَوَدُّهُ! لَا! بَلْ سَأَذْكُرُهُ:  
إِنَّ الْفِرَاقَ لَا يَكُونُ دُونَ تَقْيِيلِ سَوَى مَا بَيْنَ أَغْرَابٍ وَأَعْدَاءٍ!

برترام: أَرْجُوكِ لَا تَتَأَخَّرِي، بَلْ أَسْرِعِي إِلَى رُكُوبِ الْخَيْلِ!  
هيلينا: لَنْ أَرْفُضَ الَّذِي طَلَبْتَهُ مَوْلَايَ أَيُّهَا الْكَرِيمُ!

(٨٨-٧١ / ٥ / ٢)

إنه الثروة الجنسية التي تملكها، ولكن رفضه لها يجعلها تُشبه «لصًا خائفًا»، ما دامت تشتاق إلى أن تسرق ما ينتمي قانونًا لها. وتهدُّجُ صوتها ما بين الانطلاق والتوقف هنا يعتمد على أداءٍ فني عظيم، ويستعيد لها جانبًا كبيرًا من تعاطفنا معها، وإن لم نتعاطف مع حُكمها. ورسالة الوداع التي يُرسلها لها تستكمل احتقارنا إياه وفرض تواطئنا معها. تقول رسالته:

«إذا استطعتِ الحصولَ على الخاتم الذي  
ألبسُهُ في أصبعي وَلَنْ أَخْلَعُهُ أَبَدًا، واستطعتِ أَنْ تُرِينِي طِفْلًا أَنْجَبْتِهِ  
من جسدِكَ وأنا والده، فقولِي عندها إنني زوجُكِ، ولكنني أكتب  
عبارة «لَنْ تقولي أَبَدًا» بدلًا من عبارة «قولي عندها» المذكورة.»

(٥٩-٥٦ / ٢ / ٣)

من الزاوية البرجماتية تُعتبر هذه دعوة شيكسبير إلى خُدعة الفراش، أي استبدال امرأةٍ بأخرى في الظلام، وهي التي تساعد على الإتيان بجلٍّ بشع، هنا، وفي دقة بدقة. والصيغة اللاهية — أي كُلُّهُنَّ يتشابهن في الظلام — تُعتبر في جانبٍ منها هجاء شيكسبير الساخر من ميل الرجال إلى عدم التمييز بين النساء، كما تحمل معها عبثًا من المرارة. فعندما قَبِلَتْ إيزابيلا خُدعة الفراش، بحيث تحلُّ ماريانا بدلًا منها، في دقة بدقة، استجابةً لتحريض «الدوق صاحب الزوايا المظلمة»، فنحن لا نفرز من تواطئها الأخلاقي لأنها، مثل كل شخصية أخرى في المسرحية، نصفٌ مخبولةٌ على الأقل. ولكننا بالضرورة ننزعج حين تقترح هيلينا نفسها خُدعة الفراش، حيث تكون الفاعلة الجنسية باسم

شخصية أخرى. وينبغي أن يزيد ضيقنا عندما نتأمل لغة هيلينا أثناء توقُّعها الوحدة  
الوشيجة مع برترام المخدوع:

لكن ما أَعْرَبَ بَعْضَ رِجَالِ الْأَرْضِ!  
كَيْفَ يَرَوْنَ الْمُتَعَةَ فِيمَا تُنْغِضُهُ الْأَفْئِدَةُ،  
وَتَجْرِفُهُمْ شَهْوَتُهُمْ وَهُمْ يُتَّقُونَ بِهَا ثَقَّةً وَقِحَةً ... حَتَّى إِنْ كَانَتْ  
أَحْلَكَ مِنْ ظُلْمَةٍ لَيْلٍ أَدْهَمَ وَتُدْنِسُهُ تَدْنِيسًا! فَالشَّهْوَةُ تَلْهُو  
بِغَرِيبٍ تَكَرَّهُهُ مُسْتَبْدِلَةً إِيَّاهُ بِمَا هُوَ غَائِبٌ!  
لكنني سوف أعود لهذا فيما بعد!

(٢٦-٢١ / ٤ / ٤)

وتكمن البشاعة الفاتكة في هذه السطور في طابعها البرجماتي: هل يملك الأدب  
تقديم صورة أنثوية أعقل وأكثر موضوعية للشهوة الذكورية؟ إن عبارة هيلينا اللاذعة  
«ثقة وقحة» سوف تتردد أصدائها في دقة بدقة عندما يُعادل المنافق أنجيلو القتل  
العمد بإنجاب الأطفال سفاحاً، فهو يقول إننا إذا عَفَوْنَا عن قاتل «كنا كَمَن يَعْفو عن  
الذي ينساق خلف شهوة مبتذلة/لطبع صورة السماء فوق عملاتٍ محرمة!» والكلمة  
الإنجليزية المستخدمة في السياقين وهي saucy تُفيد الوقاحة والشهوة معاً [وقد وصفت  
الشهوة بالوقاحة أولاً ثم بالابتذال ثانياً] وترجع قوة نظرة هيلينا الثاقبة، في جانبٍ  
منها، إلى معناها المركب الذي يقول إن شهوة الذكر تجمع في آنٍ واحد بين المرارة، وعدم  
التمييز، وكراهية المرأة. وعلى الرغم من وعد هيلين لنا بأن تعودَ «لهذا فيما بعد!» فإننا  
لن نستمتع (مع الأسف) إليها فيما بعدُ بخصوص هذا الأمر. وبدلاً من ذلك فهي تقول  
لنا إن المسرحية لا بد أن تُطْلِعَنَا على ما نريد أن نعرف، مستشهدَةً بعنوان المسرحية  
نفسها:

ذَلِكَ مَا أَرْجُوهُ! وَالْمَثَلُ يَقُولُ: الزَّمَنُ كَفِيلٌ أَنْ يَأْتِيَ بِالصِّفِّ،  
فَنَنْمُو الْأَوْرَاقُ بِجَانِبِ أَشْوَاكِ الْوَرْدِ الْبَرِّي،  
وَيَضُمُّ إِلَى وَخْزِ الْأَشْوَاكِ جَمَالًا وَعَذُوبَةً! هَيَّا لَا بَدَ مِنَ الْإِسْرَاعِ!  
فَالْعَرَبَةُ جَاهِزَةٌ عِنْدِي، وَالزَّمَنُ سَيَبْعَثُ فِينَا كُلَّ حَيَاةٍ!

العِبْرَةُ بِالْخَاتِمَةِ الْمُنْشُودَةِ إِنَّ جَاءَتْ تَنْوِيْجًا لِلْجُهْدِ السَّابِقِ  
مَهْمَا يَكُنِ الدَّرْبُ عَسِيرًا فَنَاءُ النَّاسِ رَهِيْنٌ بِنَجَاحٍ لَّاحِقٍ.

(٣٦-٣٠ / ٤ / ٤)

وخلطُ كلمات الأمثال السائرة بعضها ببعض يجمع جمعاً جميلاً بين الحلاوة والمرارة، ويقصد به تبرير جسارة هيلين، وهي في ذاتها وقاحةٌ لا نحتاج إلى التهوين من شأنها. ولكن خدعة الفراش أمرٌ مختلف بل يمكن أن يكون له مُبرره إذا أردت ممارسة هذه اللعبة، ولكنَّ أَلَا نعتبر الأمرَ بالغِ الاختلاف إذا تظاهر أحدٌ بالموت حتى يصيب بالحزن الأمَّ المتنبئة، أي الكونتيسة، والملك، ولافيه؟ والواقع أن خطوات هيلينا هنا تُعتبر مقدمةً للدوق الذي يعتبر أكثر من مريب في دقة بدقة، عندما يخدع بقسوة إيزابيلا وكلٌّ من عداها فيما يتعلق بوفاة كلوديو. ولا يعني هذا أن هيلينا صادية، مثل الدوق، بل يعني أنها تنطلق بلا هوادة في سعيها لتحقيق ما ترجوه لنفسها، بأن توقعَ في الفخِّ برترام الذي لا يؤكِّل لحمه! ولا بد أن يجد الجمهورُ أن هذا المسعى بعيدٌ كلَّ البعد عن الصحة، ويؤدي شيكسبير كلَّ علامة لازمة لإثبات وعيه الكامل بالتباس نظرتنا، لا إلى هيلين، بل إلى مهمتها التي تؤديها بلا أدنى ندم.

وتحمي المسرحية هيلينا من شكوكنا بتصويرٍ ولِها الأحادي بأبعادٍ بطولية. هل يُناضل أيُّ شخص آخر عند شيكسبير، رجلاً كان أو امرأة، هذا النضال المتصل ثم ينجح هذا النجاح الباهر آخر الأمر في التغلب على عقبة لتحقيق طموحه؟ لا يُنافس هيلينا إلا الأبطالُ الأشرار — ريتشارد الثالث، وياجو، وإدموند، ومكبث — وهم ينتهون جميعاً إما بالقتل وإما بالسقوط أخيراً. ولكن هيلينا تنتصر، حتى وإن ساءنا اختيارها للغنيمة. ومع ذلك فما أشدَّ تعقيد الكفاح الذي خاضته! وإذا لجأنا لتلخيص ما فات قلنا إن لنا أن نرى أنَّ نضالها للظفر بـبرترام هو البناء الكلي للمسرحية، باستثناء حكاية بارول الأسطورية؛ إذ إن هزيمته وإرادته اللاحقة للبقاء يُشكِّلان صدى المحاكاة الساخرة لانتصار هيلينا وإرادتها الزواج. لقد تعلَّم فرويد نسبةً فاضحة من الأفكار التي نفترض أصالتها عنده من شيكسبير، وتقول إحدى هذه الأفكار إن تحقيق الذات، إن لم يكن تحقيق السعادة، يتوقف على تحقيق أعمق طموحاتنا عندما كنا أطفالاً. وهيلينا تنجح في تحقيق الاكتمال، ومن ثم نفترض أنها سوف تُسمي راضية. ومع ذلك فإن شيكسبير يُثير قلقنا من خلال الحوار الأخير بين الزوجة وزوجها:

## هيلينا:

يا زوجي الأكرم! حينَ حَلَلْتُ مَحَلَّ العَذْرَاءِ الْوَاقِفَةِ هُنَا،  
أَلْفَيْتُكَ ذَا عَطْفٍ وَحَنَانٍ بِالْغُ. هَذَا خَاتَمُكَ أُعِيدُهُ.  
وَانْظُرْ مَا جَاءَ هُنَا بِخِطَابِكَ لِي إِذْ قُلْتُ:  
«إِنْ أَفْلَحْتُ وَأَخْرَجْتُ الْخَاتَمَ مِنْ هَذِي الْيَدِ،  
وَحَمَلْتُ بَوْلِدٍ مِنْ صُلْبِي» ... وَلَقَدْ أَفْلَحْتُ بِهِذَيْنِ الْأَمْرَيْنِ،  
هَلْ تُصْبِحُ زَوْجِي الْآنَ وَقَدْ فُزْتُ وَحَقَّقْتُ الشَّرْطَيْنِ؟

## برترام:

إِنْ أُمَكَّنَهَا يَا مَوْلَايَ إِحَاطَتِي بِمَا كَانَ وَإِبْضَاحُ الْأَمْرِ،  
فَسَأَعْلُنُ حُبِّي الرَّاسِخَ وَالثَّابِتَ لِلزَّوْجَةِ أَبَدَ الدَّهْرِ!

## هيلينا:

لَوْ لَمْ يَتَّضِحِ الْأَمْرُ وَتَشْهَدَ خَيْرُ الْمُصْدَاقِ،  
فَلَأَمَتِ الْيَوْمَ بِحَقٍّ فَيَكُونُ الْمَوْتُ طَلَّاقِي!

(٣١٢-٣٠٣/٣/٥)

هذه المزدوجات الثلاثة الأخيرة من أبشع ما نجده عند شيكسبير، وتؤدي إلى تغريب فكاهي عن الشخصيات. وأقطع صورة من صور الجرأة عند هيلينا يأتي في الكلمات التالية: «يا مولاي الأكرم! حينَ حَلَلْتُ مَحَلَّ العَذْرَاءِ الْوَاقِفَةِ هُنَا/أَلْفَيْتُكَ ذَا عَطْفٍ وَحَنَانٍ بِالْغُ»؛ فظلالُ معانيها يَمَجُّها الذوقُ السليم ويأبأها في هذا السياق، إلى الحد الذي يجعل شيئاً في داخل أرواحنا ينبذ هيلينا. أما عن برترام الذي لا يُطاق، فهو ينطق بالنعمة الصحيحة المعبرة عن التصنع المضحك. قائلاً: «فسأعلن حبي الراسخ والثابت أبدَ الدهر». وإحدى الصفتين الأوليين زائدة! وأما المزدوج الختامي الذي يقوله الملك فهو، باستثناء الإيلوج [أي الخاتمة] يُعبر عن بعض التحفظات التي تُنقذ شيكسبير وتنقذ الجمهور، قائلاً:

تَبْدُو الْأَحْوَالُ بِخَيْرٍ فِي أَعْيُنِنَا وَإِذَا جَاءَ الْمُسْتَقْبَلُ بِرِفَاءٍ،  
فَسَنطُوي الْكَدَرَ الْمُنْصَرِمَ وَتَزْدَادُ حَلَاوَةُ كُلِّ صَفَاءٍ!  
[التوكيد مضاف.]

(٣٢٨-٣٢٧/٣/٥)

وتخطو الأبيولوج خطوةً أخرى بعد ذلك؛ إذ **تجعلنا** نحن الممثلين، حتى يصبح تصنيفنا احتفالاً ساخراً بالمرحية، وبالممثلين، وبالتحفظات الساخرة التي أبدأها المؤلف. ويصحب انسحاب شيكسبير من القرار الذي يظل منتمياً إلى هيلينا آخر الأمر نعمة هابطة غريبة:

بَعْدَ انْتِهَاءِ الْعَرَضِ يُصْبِحُ الْمَلِكُ مِسْكِينًا فَقِيرًا سَائِلًا!  
فَهَذِهِ نَهَائِيَّةٌ سَعِيدَةٌ لِلْمَسْرَحِيَّةِ! إِنْ لَمْ يَكُنْ ذَلِكَ الْعَنَاءُ بَاطِلًا،  
أَرْجُوْكُمْ التَّعْبِيرَ عَنْ رِضَاكُمْ عَنَّا وَسَوْفَ نَدْفَعُ النَّمْنَ؛  
بِبَذْلِ جُهْدٍ لَا يَبْنِي يَزْدَادُ إِخْلَاصًا عَلَى مَرِّ الزَّمَنِ،  
وَسَوْفَ نُبْذِي الصَّبْرَ نَحْنُ طَالِبِينَ مِنْكُمْ أَنْ تَلْعَبُوا أَدْوَارَنَا،  
فَصَفِّقُوا لَنَا بِهَذِهِ الْأَيَادِي الرَّائِعَاتِ تَكْسِبُوا قُلُوبَنَا!

(الإبيولوج، ٦-١)

أي إن اللاعبين يُصبحون جمهوراً ولا بد أن يحصلوا على الرضا، إذا توافر الرضا، مناً وعلى الرغم من اختلاف الباحثين حول التسلسل الزمني للكوميديات المشكل الثلاث، فإن **العبرة بالخاتمة** في نظري تُعتبر الأفضل، بصفتها تمثل المزج بين **طرويلوس** و**كريسيда** وبين **دقة بدقة**. وهي لا تُعادل أيّاً من هذين العمليين العظميين، ومع ذلك فهي تنقلنا من خلال هيلينا وبارول، ما بين يوليسيز وثيرستيز وبين لوشيو وبرناردين؛ أي من فكرة النظام في طروادة إلى فكرة النظام في فيينا. إذ لا يوجد نظامٌ في فرنسا وإيطاليا اللتين نراهما في **العبرة بالخاتمة**. فإما تستطيع، مثل هيلينا، أن تقتحم كلَّ حاجز وتُحقق إرادتك، وإما تكتشف حقيقتك، مثل بارول، وتُحقق إرادة البقاء على الرغم من ذلك. هل يعتبر هذا الاختلاف عاملاً حاسماً بحق؟ إن شيكسبير يمتنع، في هذه المسرحية التي تُعتبر أكثر الكوميديات المشكل الثلاث تحراً وإن تكن أخفها وزناً، عند تقديم إجابة لا لبس فيها ولا غموض.





## دقة بدقة

### ١

كُتِبَت **دقة بدقة** في الفترة ما بين آخر الربيع وآخر الصيف عام ١٦٠٤م، ويمكن اعتبار هذه المسرحية العجيبة وداعَ شيكسبير للكوميديا، ما دمنا نُضطرُّ إلى أن نصفها وصفًا يبتعد عن الكوميديا؛ إذ درجت التقاليد على وصفها بأنها «مسرحية مشكل» أو «كوميديا سوداء»، مثل المسرحيتين اللتين سبقتاها مباشرة، وهما **طرويلوس وكريسيدا** و**العبرة بالخاتمة**، ولكن **دقة بدقة** تزيد عنهما في البشاعة، ويبدو أنها طهرت شيكسبير من أية مثالية من رواسبهما التي لم يُطهره ثيرستيز وبارول منها. وكنتُ قلتُ آنفًا إن ثيرستيز يُمثل المركز، والجوقة أيضًا، في **طرويلوس وكريسيدا** وإن بارول يشغل مركز **العبرة بالخاتمة**. والشخصية الموازية لهما في **دقة بدقة** كان يمكن أن تكون لوشيو، لولا أنه ذو طبيعة كريمة وعادل إلى حدِّ الخشونة، ومن ثم فهو لا يصلح رمزًا للعالم الفاسد في **دقة بدقة**. وأما الدور الرمزي حقًا هنا فهو دور برنردين العجيب؛ فهو دائمًا سكران، وهو قاتلٌ ثبتت عليه التهمة، ولا ينطق إلا بسبع جُمْل أو ثمانٍ في مشهدٍ واحد فقط، ومع ذلك فيمكننا أن نسميه العبقرية الكوميديّة الخاصة لهذه المسرحية ذات الإثارة الفذة حقًا وصدقًا. والخبل — الصفة الصحيحة التي نصف بها المسرحية الاحتفالية **الليلة الثانية عشرة** — لا يكفي إذا حاولنا تحديد طابع **دقة بدقة**، فهي مسرحيةٌ تتميز بمرارةٍ وحشيةٍ إلى الحد الذي يجعلها بلا نظير في هذا الصدد.

لكل شخص (أو أفترض أنه ينبغي أن تكون لكل شخص) مسرحياتٌ معينة يُفضلها من بين مسرحيات شيكسبير، مهما يكن حبُّه الجارف لفولسفاف وهاملت ولير وكليوباترا. والمسرحيتان اللتان أفضّلهما هما **دقة بدقة** و**مكبث**؛ فالبشاعة الشديدة

للأولى والاقتصاد الذي لا يرحم في الثانية يملكان عليّ لُبِّي أكثر من أي عمل من أعمال الفن الأدبي. فصورة فيينا التي يعيش فيها لوشيو وبرنردين، والجحيم الذي يعيش فيه مكبث، يُمثلان رؤيتين لا تعلو عليهما رؤية للمرض البشري؛ فهو مرض الإرهاق الجنسي في **دقة بدقة** ورعب المخيلة من ذاتها في **مكبث**. وأما سبب عدم الإقبال الجماهيري على **دقة بدقة**، وإن لم تكن تُعاني من التجاهل، فيرجع إلى التباس «نغماتها»؛ بمعنى أننا لا نستطيع الثقة قط في الأسلوب الذي ينبغي أن نتقبّل به المسرحية، والمقطوع به أن المشهد الأخير المجنون يجعلنا حين نصل إليه غارقين في الدهشة. فإن إيزابيلا، البطلة ذات العفة السماوية، لا تتكلم إطلاقاً خلال السطور الأخيرة التي تبلغ نحو ٨٥ سطراً، وهي التي تنتهي بعرض الزواج الذي يُفاجئنا من جانب الدوق لها، وهي فكرة مخبولة مثل أي شيء آخر في المسرحية التي لا نُصدقها على الرغم من إقناعها لنا. إذ إن شيكسبير يجعل شطحاته المثيرة تتراكم إلى الحد الذي يحبس أنفاسنا الخلقية ويُلقي بمخيلتنا في حيرة تكاد توحى بأنها وضعت حدّاً لفن الكوميديا نفسه؛ إذ إنه يدفع بها هنا إلى ما يتجاوز جميع الحدود الممكنة، فيتجاوز الهزلية، ويتجاوز الهجاء الساخر، بل ويكاد يتجاوز التورية الساخرة في أشدّ صورها وحشية. وهذه الرؤية الكوميديّة التي اتّجه إليها شيكسبير (طلباً للراحة؟) بعد أن نجح في تنقيح **هاملت** في ١٦٠١م، تختتم ذاتها بهذه الشطحة المرحّة، وبعدها تعود التراجيديا من جديد في **عطيل** وما تلاها. وأظن، أنا على الأقل، أنّ شيئاً من روح ياجو يُخلق فوق **دقة بدقة**، وهو ما يوحي بأن شيكسبير كان بدأ يعمل في عطيل. فنحن نحس أن إدراك ياجو العاجز والمدمّر للحياة الجنسية البشرية مناسبٌ لمدينة فيينا موقع **دقة بدقة**، ومدينة لوشيو، غريب الأطوار، والسيدة أوفردن [المتهرئة] القوادة، وبومبي بَم، القوّاد الذي أصبح يعمل مساعداً للجلاد أبهورسن، وقبل هذا وذاك مدينة برنردين المجرم المدان، الذي يتمتّع بحكمة السُكر الدائم؛ إذ إنه لو أفاق في هذه المسرحية المجنونة لأصبح أشدّ جنوناً من أعظم المجانين. ويعمد شيكسبير في **دقة بدقة** بصفة خاصة، أكثر مما يعتمد في أي عمل آخر له، إلى ما أجد نفسي مضطراً إلى أن أصفّه بأنه استلهاّم الكاتب ومراوغته، في آنٍ واحد، للعقيدة المسيحية والأخلاق المسيحية. والمراوغة بالقطع أشدّ ارتباطاً بالحدّث من الاستلهاّم، بحيث لا أستطيع أن أرى كيف يمكن للمسرحية، نظراً لإحالتها إلى المسيحية، أن تعتبر غير مارقة. ويشمل ذلك في آخر المطاف عنوان المسرحية الذي يشير إلى موعظة الجبل في الكتاب المقدّس: «فإنكم بالدينونة التي بها تدينون تُدانون، وبالكيل الذي به تكيلون

يُقال لكم»، وهي الآية التي تُرجع صدق «لا تدينوا لئلا تُدانوا» [إنجيل متى، ٧: ٢ و٧: ١]. ولقد أوحى ذلك بتفسير مجنون مثل المسرحية ولكنه أقل طرافة؛ إذ يُطالبنا بعض الباحثين من المولعين بإضفاء المعاني المسيحية أن نعتقد بأن دقة بدقة مسرحية رمزية عن الكفارة الربانية، حيث يُمثل فيها الدوق المريب المسيح — عليه السلام — ويمثل لوشيو اللطيف إبليس، وإيزابيلا التي تُعاني من العصاب الشديد (والتي لا تستطيع التمييز بين الجماع من أي نوع وبين غشيان المحارم) هي النفس البشرية التي كُتبت عليها أن تتزوج الدوق، ومن ثم تصبح عروس المسيح — عليه السلام — وأما النقاد المسيحيون مثل الدكتور جونسون وكولريديج فهم عُقلاء، مثل هازليت، الذي لم يكن مؤمناً بل ابناً لكاهن بروتستانتي مختلف مع الكنيسة الأنجليكانية. والنظرة العاقلة إلى دقة بدقة تبدأ بإدراك هازليت أن المسرحية في حدود تصويرها لشيكسبير باعتباره داعيةً أخلاقياً، تُصور «الدعوة الأخلاقية بالمعنى الذي تُعتبر به الطبيعة داعيةً أخلاقية». فالطبيعة بهذا المعنى (على الأقل في هذه الدراما) تتبع فيما يبدو نصح الدوق المريب لأنجيلو:

وَطَبِيعَتُنَا لَا تُقَرِّضُنَا خَرَدَلَةً وَاحِدَةً مِمَّا تَمْتَارُ النَّفْسُ بِهِ،  
إِلَّا كَالرَّبَّاتِ الْمُقْتَصِدَةِ إِذْ تَحْتَفِظُ بِحَقِّ الدَّائِنِ  
فِي الْفَخْرِ وَفِي الشُّكْرِ عَلَى الْقَرْضِ وَنَوَلِ فَوَائِدِهِ.

(١/١/٣٦-٤٠)

إن فينشتو، دوق فيينا، يبتعد في عطلة عن الواقع، تاركاً «الدولة المدينة» التي يحكمها لنائبه في الحكم أنجيلو، قائلاً إن «الأخلاق والرحمة في فيينا» قد فُوض أمرهما إلى أنجلو، الضريح الذي يكتسي طلاءً أبيض، ويعلن الفضيلة بقانون يقضي بأن يُعاقب الجماع وإنجاب الأنغال بقطع الرأس، ويُطلق لوشيو ذو اللماحية صفة «مدمم تخفيف» على السيدة أوفرذن القوادة، ولكن تخفيف لذع الرغبة يُعتبر الآن جريمة يُعاقب عليها بالإعدام في فيينا. ويحكم على كلوديو بالإعدام، نتيجة «صيد الأسماك في نهر معين». وهو خاطبٌ لجوليت، وأتم المرحلة الأولى من الزواج من دون أن يُتمه، وهو يُعبر عن أخلاقيات الفطرة قائلاً:

وَبِفَطْرَتِنَا شَرٌّ يَدْفَعُهَا لِلْعَطَشِ الْمُهِلِكِ،

كَالْفِئْرَانِ إِذَا ظَمِئَتْ مِنْ أَكْلِ السُّمِّ سَعَتْ لِلْمَاءِ،  
فَإِنْ شَرِبَتْ وَشَرِبْنَا جَاءَ الْمَوْتُ لَنَا وَلَهَا.

(١٢٠-١٢٢ / ٢ / ١)

ونسمع في المسرحية عن وجود قانون من قوانين فيينا يزعم شيكسبير وجوده، على استبعاد ذلك في الواقع، ويقضي بإعدام كل من يرتكب مضاجعة غير مشروعة، ونسمع أن الدوق العجيب فنشنتو يتظاهر بمغادرة المدينة حتى يتسنى تطبيق هذا القانون المجنون على يدي نائبه أنجيلو، وهو الذي لا تصمد استقامته الجنسية لأي فحص عميق. ولا يكلف شيكسبير نفسه بأن يهيئ للدوق أية دوافع، والحق أن أفعال فنشنتو العجيبة على امتداد المسرحية تجعله مبشراً عديمياً بياجو. ولا يوجد هنا عطيل حتى يقوم الدوق بإسقاطه، ولكنه يُدبر مؤامرات، فيما يبدو، ضد جميع رعاياه، ولغايات ليست سياسية أو أخلاقية على الإطلاق. فهل هو، كما تتساءل آن بارتون تساؤلاً بارعاً، بديل لشيكسبير نفسه باعتباره كاتباً مسرحياً كوميدياً؟ لو كان الأمر كذلك فسوف تتجاوز الكوميديا البشاعة وتدخل حيز «المقالب» (الخاصة بإخوان ماركس المهرجين)، وأغراض شيكسبير ستُصبح أوضح قليلاً من أغراض الدوق. وهذه اللوحة المرححة تُنهي الكوميديا عند شيكسبير، رغم تصاعد الضحكات الغريبة فيما يتبقى من المسرحية.

إن الرغبة الجنسية، التي تُعتبر كارثة في **طرويلوس وكريسيديا**، تصبح كوميديا بالغة التعاسة في **دقة بدقة**، ونُحس بأن جوّاً من اليأس الشديد يتغلغل في المسرحية، وليس من غير المعقول أن نفترض أن هذا اليأس كان ينتمي إلى شيكسبير، على المستوى الخياليّ على الأقل. وقد أحسستُ أنا نفسي عند إعادة قراءة المسرحية أنني أستمع فيها إلى إنهاك «الخبرة» بمعنى أن الرغبة أُحبطت، مثلما نقرأ في سفر الجامعة، بالكتاب المقدس أن «جميع بنات الموسيقى [أي الألفاظ] قد انحطت» (١٢/٤). ولا نستطيع أن نعرف إذا كانت إيزابيلا، في نفورها من الرؤية العالمية لغشيان المحارم، تتحدث بلسان المسرحية، وإن كان هذا هو النتيجة المضمرّة التي توصل إليها مارك شل (Shell) في كتابه *The End of Kinship* [نهاية القرابة] عام ١٩٨٨م، وهو أفضل دراسة في كتاب كامل لمسرحية **دقة بدقة**. إن فيينا التي يحكمها فنشنتو تتسم بعوار شديد، ولكن الاقتراح الذي يقول إن «ذبول الحظر على غشيان المحارم» (كما يقول شل) الذي يمكن أن يُعالج «أيّ» فيينا — بما في ذلك فيينا التي تنتمي إلى فرويد — يعتبر علاجاً

جذريًا على ما فيه من جاذبية. ومع ذلك، فإن شيكسبير «جذري» إلى حد كبير في هذه المسرحية، وهي التي تكاد تُنافس هاملت في كونها «قصيدة غير محدودة»، تخرق الأشكال التقليدية للتمثيل.

رأينا أن شيكسبير في **طرويلوس وكريسيدا** يرفض الحياة الباطنة لشخصياته، ومن ثم فهو يسبح في عكس تيار فنّه الناضج باعتباره كاتبًا مسرحيًا. وأما في **دقة بدقة** فكل فرد هوة لا قرار لها من الحياة الباطنة، ولكن شيكسبير يحرص على أن يحرم كل شخصية من الشفافية فيجعلنا نشعرُ بالإحباط لمنعنا من الدخول إلى وعي أية شخصية. ولذلك تأثيرٌ فريد يتمثل في تقديم مسرحية لنا من دون أية شخصيات ثانوية؛ إذ يبدو دور برنردين، على نحو ما، دورًا كبيرًا مثل دور الدوق أو دور إيزابيلا. بل إن لوشيو، «غريب الأطوار» أكثر الواقفين على خشبة المسرح عقلًا (كما قال عنه نورثروب فراي) يواصلُ هجومه بقصدٍ لا نستطيع إدراكه. وكان من عادتي أن أثبت البهجة في الأفلام الرديئة بأن أتحيل تأثير الإدراج التعسفي للمهرج جروشو ماركس في الحدث، وبالروح نفسها (على الرغم من أن **دقة بدقة** تمتاز بالعظمة وانعدام الشفافية) كنت أتصور إدراج السير جون فولسطاق في فيينا إبان حكم الدوق فنشنتو، وعندها يتولى حكيم إيست تشيب [فولسطاق] الذي يتمتع بذكاءٍ خطابي جبار إلى جانب كونه ملك اللامحية، بتدمير الممثلين جميعًا بالتهكم عليهم، ومع ذلك فقد يُغادر المسرح حزينًا حائرًا بسبب عجزه وهو من هو عن رؤية مشروع الدوق في ضوء تفسير أبيقوري واقعي. ومن شأن ازدياد فولسطاق أن يمثل رد فعل مناسبًا للقصيدة التي تتصنع التقوى، وهي التي يلقيها الدوق ابتغاء تدبير خدعة الفراش التي سوف تمكن أنجيلو من «تنفيذ عهده القديم بالزواج» من ماريانا:

إذا أُمْتَشَقَ المَرْءُ يَوْمًا حُسَامَ السَّمَاءِ،  
عَلَيْهِ بِنَقْوَى تُعَادِلُ قَسْوَتَهُ فِي الْقَضَاءِ،  
وَأَنْ يَسْتَحِيلَ إِلَى مَثَلٍ نَاصِعٍ لِلْمَضَاءِ،  
بِفَضْلِ لَهُ فِي الثَّبَاتِ وَعِنْدَ الْمَسِيرِ سَوَاءُ!

(٢٥٧-٢٥٤ / ٢ / ٣)

إننا نشعر، مُحَقِّقِينَ، أن شيكسبير لا يمكن أن يكون جادًا، ومع ذلك فالدوق يصّر على تنفيذ التورية الساخرة في عنوان المسرحية. ويقول كولريدج، أشدُّ عاشقٍ لشيكسبير،

إن دقة بدقة وحدها من بين جميع مسرحياته كانت تؤله. ويعمد وولتر باتر، في مقاله الذي لا يزال بعد ما يزيد على قرن، أفضل مقال كُتب عن المسرحية، إلى مقارنة مأكرة بينها وبين هاملت:

إن هذه المسرحية، على عكس هاملت، لا تُعالج المشكلات التي تحيق بفردٍ ذي طبعٍ فذ، ولكن تُعالج الطبيعة البشرية وحسب؛ فهي تُقدم إلينا حشدًا من الأشخاص الذين يتَّسمون بالجاذبية، والحافلين بالرغبة، والذين يعتبرون أوعيةً لِقوى الطبيعة الكريمة الحاملة للبذور، فهم وجودٌ باهر مزهر في البلاط العريق وفي مدينة فيينا، في مشهد يُمثل الحياة العامرة المتباهية، بحيث يظهرون في نظر البعض وقد لمسوا حافةً المجون. ووراء هذا الحشد من الناس ووراء شتى أفعالهم، يُحيي شيكسبير فينا الإحساس بالسلطة الطاغية للطبيعة وللظروف. إذن ما الذي سوف يبقى على هذا الجانب، جانب المشاهدين، من هذه الشاشة المزركشة، بما فيها من دُمى تشعر بالسرور أو بالأسف طول الوقت؟ ما فلسفة الحياة؟ وأي نوع من العدل؟

«الطبيعة البشرية وحسب»، «قوى الطبيعة الكريمة الحاملة للبذور»، «حافة المجون» «قوة طاغية للطبيعة»: إن الترنيمة الدقيقة التي يُقدمها باتر تشير إلى ما سوف يؤدي إليه كونُ الناس «حافلين بالرغبة» في هذه المسرحية، أي إنه يمثل قوةً تُرغم النظام العام والأخلاق المسيحية على خيارات ما بين العدم والنفاق. وأما «فلسفة الحياة» على جانبنا، «جانب المشاهدين»، فهو الفيض الأبيقوري للأحاسيس، وأما «نوع العدل» فهو، كما يوحى مارك شل، منطق الثأر، أو قانون العين بالعين؛ أي المعاملة بالمثل، أو قُلْ رأس كلوديو في مقابل عُذرية جوليت، وخدعة الفراش الذي يُدبرها فنشنتو في مقابل محاولة أنجيلو السطو على عفاف المحصنة إيزابيلا، وإرغام لوشيو على الزواج من العاهرة كيت كيبداون، في مقابل سخريات لوشيو من الدوق المتنكر في صورة كاهن. ربما كان على شيكسبير أن يُسمي المسرحية العين بالعين لكنه اختار ألا يتخلّى عن تجديفه الخفيِّ بمحاكاة الموعظة على الجبل، وبأن يُخفي ذلك إخفاءً محدودًا وكافيًا للنجاة من الصورة المخيفة لقانون العين بالعين الذي يُطبقه نظام الحكم في زمنه، بعد أن قتل مارلو وكسر إرادة كيد، وهي أفعال همجية لنا أن نفترض أنها كانت لا تزال تَريُن على قلب شيكسبير، حتى في أيامه القليلة الأخيرة في ستراتفورد قبل تقاعده.

يعتبر الرواد الشيكسبيريون الذين بشرّوا بالعدمية الأوروبية في القرن التاسع عشر، أي بنبوءات نيتشه والوساوس القهرية عند دوستوفسكي، هاملت وياجو وإدموند ومكبث. ولكن **دقة بدقة** تتجاوز التراجيديات الأربع باعتبارها أبداع عملٍ عديمي. فإن ثيرستيز في **طرويلوس وكريسيدا** كان لا يزال يعتمد في سبابه الماجن على غياب قيم معيّنة، وهي قيمٌ تُضمّر إدانة البلاهة الأخلاقية لكل فردٍ آخر في المسرحية، ولكننا لا نجد أية قيم في فيينا في ظلّ حكم فنشنتو، ما دامت كلّ قيمة صريحة أو مُضمرة للأخلاق المدنية أو الدينية، إما منافقة وإما لا صلة لها بالواقع. لقد كانت ثورة شيكسبير الكوميديّة على السُّلطة شاملة مُحكّمة إلى الحد الذي جعل جسارة المسرحية نفسها أفضل درعٍ يحميها من الرقابة أو العقاب. ويقول شلّ، في عبارة متألّقة، إن القانون المجنون ضد الجماع يُمثّل النموذج الشيكسبيري لجميع القوانين المجتمعية، والأساس المتوهم للحضارة ومثالبها. وإذا كنتُ أجد في هذا تطرفاً، فإن هذه النظرة تُعبّر أفضل من أقوال أيّ ناقد آخر منذ وولتر باتر، عن الجموح ذي النهج الجوهرى في **دقة بدقة**. فلا يوجد عمل آخر لشيكسبير يبتعد ابتعاداً أصيلاً عن التوفيق الغربى بين الأخلاق المسيحية ونظرية الأخلاق الكلاسيكية، ومع ذلك فإن الابتعاد عن الطبيعة يبدو لي أشدّ وأكبر؛ إذ إن اليأس الروحي في **الملك لير** وفي مكبث، حسبما أفهمهما، يزيد من ابتعادهما عن المسيحية عمّا نراه في **هاملت** و**عطيل**، ويزيد من ابتعادهما أيضاً عن مذهب الشكّ الطبيعي عند مونتاني، الذي ينعزل انعزالاً مُحكّماً عن العدمية. وهكذا فإن **دقة بدقة**، العتبة التي نتخطاها لدخول **عطيل** و**الملك لير** و**مكبث**، تتضمّن انعدام ثقةٍ أعمق في الطبيعة والعقل والمجتمع والدين عما يتجلّى في التراجيديات التالية. ففي كل عمقٍ من أعماق هذه الكوميديا ينفتح أمامنا عمقٌ أكبر، ومسلك يزداد هبوطه وخروجه بحيث يستحيل معه العودة. ولا بد أن يكون هذا هو السبب (كما سوف نرى) في عدم اكتراث المشهد الأخير بإقناع نفسه أو بإقناعنا بصحة القرارات والمصالحات التي يأتي بها الدوق ذو الموقفِ الملتبس.

## ٢

وأما من حيث الحبكة، فيمكننا أن نقول إن كلوديو المسكين هو سبب المتاعب كلّها، وذلك بأن اقترح على لوشيو «تجنيد» إيزابيلا لحضّ أنجيلو على الرحمة:

ناشدها باسمي أن تتودّد للنائب،

وَتَخَاطَبَ ذَاكَ الْمُتَزَمَّتَ بِحَدِيثِ أُنُوثَّتْهَا.  
فَعَلَى ذَلِكَ أَعْقَدَ أَمَالًا كُبْرَى،  
إِنَّ صِبَاهَا فِيهِ خُضُوعٌ بِالْقَوْلِ،  
وَإِيمَاءٌ بِالصَّمْتِ يُبَيِّرُ مَشَاعِرَ كُلِّ رَجُلٍ  
وَأَفَانِيَّ الْقَوْلِ الْمُحْكَمَةِ لَدَيْهَا تَقْدِيرُ أَنْ  
تَتَلَاعَبَ بِالْمَنْطِقِ وَالْأَلْفَافِ فَتُقْنِعَ مَنْ يَسْمَعُهَا قَطْعًا.

(١٧٦-١٧٠ / ٢ / ١)

ليس كلوديو واعياً كل الوعي بالمعاني المضمرة في كلامه، خصوصاً أن «الخضوع بالقول» لا يعني «المضاجعة». ولكن ما معناه؟ ماذا نفهمه من مخاطبة أنجيلو «بحديث أنوثتها»؟ والعبارات «تثير مشاعر» و«تلاعب» عبارات غامضة قطعاً، وألفاظ كلوديو تستبق التأثير الجنسي القوي في الرجال من جانب إيزابيلا، في كل مرة تتكلم فيها تقريباً. ورغبة أنجيلو الصادية الماسوكية في الراهبة المبتدئة ذات طابع ملموس يفوق شهوة الدوق، ولكن الاختلاف بينهما اختلاف في الدرجة لا في النوع. وعندما تُقابل إيزابيلا أول مرة نسمعها وهي «تنشد قيوداً أكبر وأشدّ على أخوات الرهبنة» اللاتي سوف تلتحق بهنّ بعد قليل. ونحن نحس بشيء من قوتها الجنسية اللاواعية، وهي موحى بها في رغبتها في انضباط أشد، ويُبشر برفضها لما يعرضه أنجيلو عليها من مُقايضة رأس أخيها بعذريتها، دقة بدقة!

أَيُّ لَوْ كَانُوا حَكَمُوا بِالْإِعْذَامِ عَلَيَّ وَجَلَدُونِي،  
لَحَمَلْتُ عَلَى ظَهْرِي آثَارَ الْجِلْدِ اللَّاذِعَةِ كَيَاقُوتِ أَحْمَرٍ،  
وَلَكُنْتُ تَجَرَّدْتُ مِنَ الْمَلْبَسِ لِزُفُولِ الْقَبْرِ تَجَرَّدُ مَنْ  
أَضْنَاهَا الشَّوْقُ إِلَى مَرْقَدِهَا قَبْلَ قَبُولِ  
مَسَاسِ الْعَارِ بِجَسَدِي.

(١٠٤-١٠٠ / ٤ / ٢)

لو كان التركيز دي صاد يستطيع الكتابة بهذه الجودة لَتَمَكَّنَ من المنافسة مع إيزابيلا، ولكن أسلوبه كان في الواقع رديئاً، بيد أن نغمته الخاصة هي التي تستبقها إيزابيلا، حتى حين تزيد من إثارة صادية أنجيلو (وصاديتنا، إذا اعترفنا بها). ومن



أخصّ غرائب شيكسبير المؤثرة أن إيزابيلا أكثر شخصية نسائية لديه تتمتع بالقدرة على الإثارة الجنسية، كما تفوق في قدرتها على الإغواء حتى كليوباترا، المغوية المحترفة. ويشهد لوشيو العجيب، أو «غريب الأطوار»، بأن براءتها ذات سُلطة مضادة، مما يُذكر الجمهور دائماً أن تعبير «الراهبة المبتدئة» بالعامية التي يتكلّمها الجمهور، يعني «عاهرة مبتدئة»، وأن «الدير» في لغة العامة مُرادفٌ لـ «دار البغاء». وفي ارتباطٍ عجيب نرى أن الدوق وأنجيلو يتعرّضان لأعلى مراتب الشهوة بسبب توسّلات إيزابيلا، فيشعر أنجيلو بما يشعر به أثناء مناشدتها إياه، ويشعر الدوق بما يشعر به أثناء مُتابعته، باعتباره كاهناً زائفاً، مشهد الهيستيريا الجنسيّة العالية النبرة أثناء الصدام بين كلوديو وإيزابيلا حول ثمن فضيلتها. ومن العسير أن نبتّ فيمن هو أشدُّ إثارةً للنفور: أنجيلو أم الدوق فنشنتو، ولكن الذكور في الجمهور من المحتمل أن يُزجِعوا صدى ما يقوله أنجيلو: «تحدث بكلام فيه من المنطق والإحساس الغامر ما/ينعش عندي الفكر ويوقظ إحساسي» ويُفسر إمبسون كلمة sense [التي تتكرّر في كلام أنجيلو] بأنها تعني العقلانية والإحساس البدني معاً قائلاً: «إن المفارقة الحقيقية ... أن برودها، بل حتى عقلانيتها، هو الذي يُثيره». قد يكون على حق، ولكن قداستها تُثيره إلى حدٍّ أكبر، وملاذُ التدنيس تُمثل أعمق رغبة لديه. ماذا يمكن أن يُثير من يشعر بصادية ماسوكية مكبوتة أكثر من عرض إيزابيلا بأن ترشوه:

بِالصَّلَوَاتِ الصَّادِقَةِ الصَّاعِدَةِ إِلَى الْمَلَأِ الْأَعْلَى  
قَبْلَ شُرُوقِ الشَّمْسِ: صَلَوَاتٌ مِنْ أَرْوَاحِ مَكُونَاتٍ  
لِعَذَارَى صَوَامَاتٍ لَا تَشْغَلُهُنَّ شُؤُنُ الدُّنْيَا.

وتكريس جسد إيزابيلا للإشباع الزمنيّ الكامل لشهوة أنجيلو يُمثل استجابته المحتومة:

لَمْ تُفْلِحْ عَاهِرَةٌ يَوْمًا مَا، بِمُضَاعَفَةٍ مِنْ طَاقَةٍ  
فَنَ الْإِغْوَاءِ وَطَبَعَ الْأُنْثَى، فِي الْعَبَثِ بِإِحْسَاسِي.  
لَكِنَّ هَوَى هَذِي الْعَذْرَاءِ الْفَاضِلَةِ عَدَا يَقْهَرُنِي الْقَهْرُ الْكَامِلُ!

(١٨٦-١٨٣/٢/٢)

ويتشعر المرء أن سماء أنجيلو سوف تُصبح ديرًا للراهبات، حيث يقوم بوظيفة كاهن الاعتراف الذي يزور المكان (ويُعاقب الخاطئات) وأن المرء يسمع الرجل للمرة الأولى عندما يُعلن صراحةً (وبحميةً بالغة) إنذاره الأخير للراهبة المبتدئة التي تثير الحواس إلى حد الجنون:

... .. إِنِّي أَنْطَلَقْتُ بِذَلِكَ الْمَضْمَارِ أَنْشُدُ  
غَايَةَ حِسِّيَّةٍ ... وَلَسَوْفَ أُرْجِي لِلْجَوَادِ عِنَانَهُ،  
فَتَهَيَّئِي لِقَبُولِ مَا يَجْتَاحُنِي مِنْ شَهْوَةٍ مَحْمُومَةٍ،  
ثُمَّ اطْرَحِي كُلَّ الدَّلَالِ وَمَا نُضِيعُ الْوَقْتَ فِيهِ مِنْ  
النَّمْنَمِ وَالْخَفَرِ ... فَجَمِيعُهَا يَدْعُو إِلَى مَا يَدْعِي نَبْدَهُ!  
وَلْتُسَلِّمِي لِإِرَادَتِي جَسَدَكَ ... كِي تَفْتَدِيَ رُوحَ الشَّقِيقِ.  
هَذَا وَإِلَّا لَنْ يُوَاجِهَ حُكْمَ إِعْدَامٍ وَحَسْبُ.  
فَإِذَا قَسَوْتَ عَلَيَّ سَوْفَ أَذِيقُهُ طَعْمَ الرَّدَى مُتَمَهِّلًا،  
وَأَسُومُهُ سُوءَ الْعَذَابِ مُطَوَّلًا ... رُدِّي عَلَيَّ غَدًا وَإِلَّا  
قَسَمًا بِغَضَبَتِي الَّتِي سَادَتْ عَلَى كُلِّ الْمَشَاعِرِ سَوْفَ أَبْذِي  
لِلْغَرِيمِ أَشَدَّ قَسْوَةً يَا إِيْزَابِيلَ: قُولِي الَّذِي فِي طَوْقِكَ،  
كَذْبِي سَيْرُجِحُ صِدْقِكَ!

(١٦٩-١٥٨/٤/٢)

هذا الردُّ البديع من جانب المكبوت يُشكل ميلودراما رائعة، خصوصًا حين يكون سياقُها المسرحي كوميديًا، مهما تبلَّغ بشاعته. إن أنجيلو سيئٌ، ويحرص شيكسبير بسعادةٍ على ألا يتحسن، حتى نهاية المسرحية، ولا حاجةً لنا في أن نشك أن أنجيلو الواله المدنف، على الأقل في هذه المرحلة، على استعدادٍ لاستبدال تعذيب الأخ بافتراء الأخت. ومن شأن هذا أيضًا أن يكون دقة بدقة، وأن يُرضي الفضيلة (فضيلة أنجيلو) التي أضررت! ونقول من جديد إن التركيز دي صاد العظيم لن يقدر على مُجاراة شيكسبير، لا في التصور النفسي ولا في فصاحة التنفيذ. كما أن المزج الذي يُجريه صاد بين السلطة السياسية، والسيادة الروحية، والتعذيب الجنسي، يستبقه أنجيلو الذي لا يتَّسم اسمه [الذي يعني الملك] بتوريةٍ ساخرة تزيد عن التورية الساخرة للمنصب الذي يشغله بالتفويض أو مهمته في القضاء التام على الفحشاء وإنجاب الأطفال سفاحًا.

وقد يكون أنجيلو وحده كافيًا للقيام بدور المعجب العجيب بإيزابيلا الفذة، ولكن شيكسبير يأبى إلا المبالغة ومن ثمَّ يشمل أيضًا الدوق المتنكر، في المشهد المركزي للمسرحية (الفصل الثالث المشهد الأول) الذي تسوده فصاحة غريبة تتردد أصدائها بروعة خارج السياق أكبر من روعتها داخله. ولقد صادفنا هذه الغرابة من قبل في الخطب المنمقة التي يلقيها يوليسيز في **طرويلوس وكريسيدا**، ولكن ليس على نطاق ردِّ الدوق على قول كلوديو «فإن كنت أرجو العيش حقًا فإنما/تهيّأت للموت الذي بات قادمًا». وهاك النصيحة الروحية للكاهن المفترض، وهي ترنيمة من الأشجان الذي أثرت تأثيرًا عميقًا في اثنين تتفاوت حساسيتهما تفاوتًا كبيرًا وهما الدكتور جونسون وت. س. إليوت:

### كلوديو:

فإن كنت أرجو العيش حقًا فإنما  
تهيّأت للموت الذي بات قادمًا!

### الدوق:

ثِقْ في قُدُومِ الْمَوْتِ حَتَّى يَكْتَسِي هُوَ وَالْحَيَاةُ عُدُوبَةً أَكْبَرَ!  
خَاطِبُ إِذَنْ تِلْكَ الْحَيَاةَ وَقُلْ لَهَا:  
أَنَا إِنْ فَقَدْتُكَ يَا حَيَاةُ فَقَدْتُ شَيْئًا لَا يَوَدُّ بَقَاءَهُ  
إِلَّا ضِعَافُ الْعَقْلِ! مَا أَنْتِ إِلَّا نَسَمَةٌ  
تُبْذِي الْخُضُوعَ لِمَا تَعِجُّ بِهِ السَّمَاءُ مِنَ الْقُوَى الْجَبَّارَةِ،  
تِلْكَ الَّتِي تَلْقَى بِمَسْكِنِكَ الْعَذَابَ بِكُلِّ سَاعَةٍ! بَلْ لَسْتُ إِلَّا  
كَالْمَهْرَجِ فِي بَلَاطِ الْمَوْتِ يَسْعَى لِلْفِرَارِ مِنَ الرَّدَى!  
وَيَظُنُّ أَنَّ فِرَارَهُ يُنْجِيهِ وَهُوَ يَزِيدُهُ مِنْ مَوْقِعِ الْمَوْتِ اقْتِرَابًا،  
بَلْ لَيْسَ فِيكَ يَا حَيَاةُ نُبْلٌ أَوْ شَرَفٌ. فَكُلُّ مَا قَدْ  
تَحْمِلِينَهُ مِنَ النُّعْمِ ... مِنْ زِينَةِ الْحَيَاةِ فِي الدُّنْيَا  
نَمًا وَشَبًّا فِي مَهْدِ الْوَضَاعَةِ: وَلَيْسَ فِيكَ مِنْ شَجَاعَةٍ،  
فَإِنَّمَا تَخْشَيْنَ ذَلِكَ اللِّسَانَ اللَّيِّنَ الْمَشْقُوقَ عِنْدَ الْحَيَّةِ الْمُسْكِينَةِ!  
وَالرَّاحَةُ الْفُضْلَى لَدَيْكَ هِيَ الرُّقَادُ ... تُغْرِينُهُ حَتَّى

يَجِيئُكَ مَرَّةً مِنْ بَعْدِ مَرَّةٍ ... لَكِنَّمَا تَحْشَيْنَ مَوْتِكَ خَشْيَةً  
عَظُمَى ... وَهُوَ الْمُعَادِلُ لِلرُّقَادِ. وَلَسْتَ بِالْكَيَانَ  
الوَاحِدِ الْمُتَسِقِ: بَلْ أَنْتِ آلَافُ كَثِيرَةٍ مِنَ الذَّرَاتِ،  
تَخْرُجُ مِنْ تُرَابٍ! وَلَيْسَ فِيكَ مِنْ هُنَاءٍ  
إِذْ تُجَاهِدِينَ النَّفْسَ حَتَّى تَكْسِبِي مَا لَيْسَ عِنْدَكَ،  
لَكِنَّمَا تَنْسِينَ مَا لَدَيْكَ. وَلَسْتَ فِي ثَبَاتٍ قَطُّ!  
بَلْ أَنْتِ قُلُوبٌ تُحَوِّلِينَ مِنْ طِبَاعِكَ الَّتِي تَغْدُو  
غَرِيبَةً مَعَ اخْتِلَافِ أَوُجُهَةِ الْقَمَرِ. أَمَّا غِنَاكَ فَهُوَ فَقْرٌ،  
مِثْلُ الْحِمَارِ ظَهَرُهُ يَنْوُءُ بِالسَّبَائِكِ الَّتِي يَحْمِلُهَا،  
فَأَنْتِ تَحْمِلِينَ أَثْقَلَ الْكُنُوزِ طُولَ رِحْلَةٍ وَحَسَبٍ،  
وَالْمَوْتُ يُنْزِلُ الْأَحْمَالَ عَنْ كَاهِلِكَ. وَأَنْتِ لَا صَدِيقَ لَكَ!  
فَإِنَّمَا الْإِبْنَاءُ — مَنْ يَدْعُونَكَ الْأَبَ الَّذِي أَنْجَبَهُمْ —  
وَأَصْلُ كُلِّ نَظْفَةٍ نَقِيَّةٍ مِنْ صُلْبِكَ —  
لَيَلْعَنُونَ كُلَّ أَمْرَاضٍ تَأَخَّرَتْ فِي جَلْبِ مَوْتِكَ؛  
مِنْ نَقَرِيسٍ وَأَمْرَاضِ الْحُكَاكِ وَالرُّكَاكِ.  
وَأَنْتِ لَا شَبَابَ تَمْلِكِينَ أَوْ شَيْخُوخَةَ ... بَلْ قُلُوبٌ هُمَا  
يُرَاوِدَانِ ذِهْنَ حَالِمٍ فِي غَفْوَةٍ بَعْدَ الْغَدَاءِ؛  
فَفِي شَبَابِنَا الْجَمِيلِ فَقْرٌ يَجْعَلُ الْإِنْسَانَ كَهْلًا يَقْصِدُ  
الْكِبَارَ الْمُقْعِدِينَ طَالِبًا لِلصَّدَقَةِ. وَعِنْدَمَا يَصِيرُ شَيْخًا  
ذَا ثَرَاءٍ إِذْ بِهِ فَقْدَ الْحَمِيَّةِ وَالرَّشَاقَةِ وَالْجَمَالِ،  
وَوَقْدَةَ الْإِحْسَاسِ. وَلَمْ يُعَدِّ مِنْ نَمٍّ يَسْتَطِيعُ الاسْتِمْنَاعَ بِالثَّرَاءِ.  
مَاذَا إِذَنْ يَبْقَى هُنَا وَيَسْتَحِقُّ اسْمَ الْحَيَاةِ؟ لَكِنَّمَا يَخْفَى  
عَلَيْنَا أَلْفُ مَوْتٍ كَامِنٍ فِي هَذِهِ الْحَيَاةِ ... وَرَغْمَ ذَلِكَ  
نَخْشَى الْمَوْتَ ... وَهُوَ الَّذِي يُسَوِّي بَيْنَ كُلِّ شَيْءٍ.

وقد تركّز اهتمامُ جونسون وإليوت معاً على أشد موسيقى معرفيةٍ استيلاءً على اللبِّ في هذا الخطاب العظيم (وإن يكن يتسم بالخواء العظيم أيضاً في سياقه):

وَأَنْتِ لَا شَبَابَ تَمْلِكِينَ أَوْ شَيْخُوخةَ ...  
بَلْ قُلْ هُمَا يُرَاوِدَانِ ذِهْنَ حَالِمٍ  
فِي غَفْوَةٍ بَعْدَ الْغَدَاءِ.

ويُعلق جونسون قائلاً:

الصورة بارعة التخيل. فنحن نشغل أنفسنا في شبابنا بوضع مشروعاتٍ لإقبالِ الزمن، وتضيق علينا مصادِرُ الإشباع التي بين أيدينا، وعندما نتقدم في السن، ونُمتسي أسرى خمول العمر، نتسرى عنه بتذكّار مَسَرَّاتِ شبابٍ أو ما أنجزناه في شرح الشباب، وهكذا فإن حياتنا التي لا تشغل أيَّ جانبٍ منها شئونُ الحاضر، تُشبه أحلامنا بعد الغداء، عندما تختلط مشاغلُ الصباح بمشروعاتِ المساء.

كانت كلمة dinner تعني عند شيكسبير وجونسون الغداء (lunch) [وقد تعني اليوم لدينا الغداء أو العشاء إن كان أيُّهما الوجبة الرئيسية] ولم يُعبر جونسون تعبيراً أقوى من هذا عن الحياة التي لا يحيها الإنسان.

والخطاب الذي ألقاه «الدوق-الكاهن» يتضمّن من التجديف في الدين ما ينفي قدرته على تقديم السلوان المسيحي. وجَرَسُ أَلْفَاظِهِ شديد التأثير، وبأعلى درجة، ويدين بهالته العامة لمونولوجات هاملت، ولكن الخواء في قلب حياتنا الذي يُعذِّبُ هاملت يبدو هنا في صورة شيءٍ حسن للدوق الكاهن. فإذا كان جاداً فإنه نصفُ مخبول، وهو أمر نُرجح صحته. ويُلخص نورثروب فراي هذا الخطاب قائلاً إنه ينصح كلوديو بأن يموت بأسرع ما يتسنى له، لأنه إن ظلَّ في قيد الحياة فربما أصيب بعدة أمراضٍ فظيعة. ومع ذلك فنحن لا نستطيع تجاهل خطبة الدوق؛ لأنها تنطلق بجلال يُعلي من عديميتها، وبجرسِ رنان خالد. وموقف الخطاب أبيقوري، ويوحى بالحجة التي يقيمها لوكريشيوس ضدَّ الموت، إلى جانب قطرة من الرواقية عند سنيكا التي أُضيفت لإكساب المزيج طعماً خاصاً. وعلى الرغم من غياب التآلف الموسيقي في رنين الخطاب الذي يوحى

بانعدام صلته بالقضية، فإن فصاحة الدوق تُلهم كلوديو مؤقتاً بأن يجيبه إجابة ملتبسة المعنى وتُناسب الموقف، فهي مثل خطاب الدوق لا تقول ما تعني، ولا تعني ما تقول:

### كلوديو:

... إِنِّي أَشْكُرُكَ بِكُلِّ تَوَاضُعٍ.  
فِي نَشْدَانِي لِلْعَيْشِ أَرَانِي أَسْعَى لِلْمَوْتِ،  
وَبِنَشْدَانِ الْمَوْتِ أَرَانِي أَجِدُ الْعَيْشَ. وَإِذْنٌ فَلْيَأْتِ الْمَوْتُ.

(٤٣-٤١/١/٣)

لا نستطيع إدراك معنى مباشر لا من كلام الدوق ولا من نصيحته الروحية؛ لأن شيكسبير يرفض ذلك. إن فنشنتو ينطبق عليه وصف لوشيو له بأنه «دوق الزوايا المظلمة»، فهو مُدْمِنٌ للتَنَكُّر، وتقديم الإغراءات الزائفة الصادية، ووضع خطط خداعة لا رجاء فيها. وما دام لوشيو هو الشخص العقلاني الوحيد الذي يمكن التعاطف معه في هذه الكوميديا العبثية (باستثناء برنردين العظيم) فمن المأمون أن نفترض أن هجماته اللفظية التي لا تتوقف على الدوق تتحدث بلساننا، نحن الجمهور، ولسان شيكسبير، إن كان في المسرحية شخص باستثناء برنردين يستطيع تمثيل الاقتصاد العاطفي للكاتب وسط هذه الحماسة. فلنفترض أن لوشيو على صواب دائماً، كما قال العديد من النقاد قبلي، وكما أفاض في ذلك مارك شل. وهكذا يكتب اشتهاه الدوق لإيزابيلا أبعاده الصحيحة، فما كان عند أنجيلو «عودة المكبوت» يصبح عند فنشنتو فراراً مُستميئاً من الانحلال، من الإرهاق الجنسي الذي يُشارك فيه مشاركة كبيرة مع مدينته التي تغص بالقوادين والعاشرات. وبذلك يُصبح هروبه مما تعجُّ به المدينة من فساد جنسي، هروباً من نفسه، وأما علاجه الشافي فيتمثل في نظره في براءة إيزابيلا المغوية، والتي ربما يكون من الممكن أن تسير في عكس ذلك الطريق، أو قل إن هذا ما يتمناه. ويقول شل محقاً إن لوشيو يُصور المرامي السيئة للدوق، وأعتقد أننا يمكن أن نزيد على ذلك فنقول إنه لا يوجد عند شيكسبير شخص ذو دوافع غريبة (أو بلا دوافع) مثل فنشنتو، وسوف يختفي عدد كبير من خصائصه الغامضة، إن لم نقل معظمها، إذا أصغينا إلى لوشيو باعتباره يقول الحق ولا يفترى على الدوق الكذب. ولوشيو يُصر على عدم مفارقة الدوق (المتنكر) قائلاً: «كلا أيها الراهب! إنني مثل البذور الشائكة، ألتصق بمن يصادفني».

إنهما اثنان من غريبي الأطوار، وكلُّ منهما يرى نفسه في الآخر، فإذا بالشهم عاشق الضوء يُصادف «الشهم» عاشق «الزوايا المظلمة». ومن ذا الذي يعرف خيراً من لوشيو فيينا التي تعيش فيها السيدة أوفرْدن، والأنسة كيت كيبداون، وبومبي بَم؟ هل نُصدق لوشيو الذي يقول للدوق [المتنكر في لباس الراهب] «أنت لا تعرف الدوق خيراً مني. إنه أكثرُ صديقاً للنساء مما تتصور» أو نصدق الدوق فنشنتو في دفاعه المبالغ فيه:

الدوق [وحده على المسرح]:

يا أيُّها العظيم يا ذا المنصب الرفيع! إنَّ المَلَّيْنِ التي  
تعلَّقتْ عُيُونُهَا بِشَخْصِكَم لا تُضْمِرُ الحُبَّ لَكُمْ  
وأطْنَانُ الأَقَاوِيلِ التي تُهَاجِمُ الذي تَفْعَلُهُ،  
قَامَتْ عَلَى الدَّعَاوَى البَاطِلَةِ ... كما يَشُوبُهَا التَّنَاقُضُ الشَّدِيدُ!  
وآلَافُ الفُكَاكِهَاتِ التي نَفَرُ فَجْأَةً مِنَ الشَّفَاهُ  
تَزْعُمُ غَرْسَكَ الأَوْهَامَ مِثْلَ بَاطِلِ الأَحْلَامِ فِي صُدُورِهِمْ،  
وَفِي خَيَالِهِمْ يُشَوُّهُونَ صُورَتَكَ.

(٦٥-٥٩ / ١ / ٤)

إنه نعى جميع مشاهير المحدثين، في السياسة وفي المسرح، في حقبة التغطية الصحفية المباشرة. ويعتبر لوشيو الغريب الأطوار صحفياً في فيينا التي يحكمها فنشنتو، وأكاذيبه تفصح عن بعض الحقائق الجارحة. من ذا الذي يمكن أن يُصدّق قول الدوق للراهب الحقيقي توماس: «لن يقبل عقلك أن ينجح سهم الحب الخائر في/ أن يخترق الصدر الصامد بدروعه»، أو قوله: «مثل الأسد الكهل إذا لزم الكهف/ ولم يخرج للصيد». إن فنشنتو هو نفسه فيينا التي يحكمها، وهو المرض الذي يزعم تصديه لعلاج. وأنا أستعيرُ هذه الصيغة البديعة من كارل كراوس الذي لم يرضَ فرويد قوله اللاذع إن التحليل النفسي هو المرض الذي حاول تخفيف آثاره. وتعتبر فيينا التي يرسمها شيكسبير فكاهاً سبقت فرويد ضده، وهو انتقام شيكسبير من التأييد الشديد الذي سوف يُبديه فرويد للحجّة الطريفة التي تقول إن «ابن مدينة ستراتفورد» المتواضع المولد قد سرق كلَّ مسرحياته من لورد أوكسفورد المهيب. وفنشنتو يُعتبر النمط الذي يُمثل جميع أتباع فرويد من الهراطقة الذين تمرّدوا على رئيسهم وأغوا الإناث من مَرْضاهم بزعم النقاء

العلمي لما يقول به التحليل النفسي من النقل [أي نقل بعض الخصائص النفسية من شخص إلى شخص، وللطبيب خصوصاً]. ومن شأن ذلك أن يجعل إيزابيلا نمطاً لجميع ربات التحليل النفسي الموهوبات الجميلات، المصابات بالهستيريا والاضطرابات النفسية، والباعثات على الاضطراب النفسي في غيرهن؛ أي نساء فيينا اللاتي كان فرويد وتلاميذه يُعلّون من شأنهن ويستغلونهن. ومعاملة فنشنتو لإيزابيلا — ما بين إقناعها بالمساعدة في تدبير خدعة الفراش، وبين خداعها فيما يتعلّق بإعدام كلوديو — تعتبر إلى حدٍّ بعيد تلاعباً في النقل، وهو حالة نفسية ترمي إلى تهيتها للوقوع في غرام أبيها الروحي، الراهب الزائف، والدوق العوب.

ويُعيدنا هذا إلى خطبة الدوق التي يستهلّها بعبارة «ثق في قدوم الموت»؛ فهي تُمثل مرحلة مبكرة من حملة الدوق لإغراء إيزابيلا، والتي تعتمد أولاً على إثارة الرعب في قلب أخيها بحيث يدفع أخته «الربانية» إلى الوقوع في حالة غضبٍ هستيري وهياج شديد، ردّاً على ما يقوله شقيقها التعس. فنحن نرى فنشنتو هنا من جديدٍ باعتباره مقدمةً لظهور ياجو، وإن لم يكن يتمتّع بالوضوح القاطع مثل ياجو. والنغمة الباطنة لخطبة «ثق في قدوم الموت» يلتقطها إليوت حين يستخدم كلمات الدوق «وأنت لا شباب تملكين أو شيخوخة .../ بل قلّ هما يُراودان ذهن حالم/ في غفوةٍ بعد الغداء» مقدمة لقصيدته جيرونتيون، وهي ترنيمة إلى الجفاف الذي يُصيب «الميت الحي»، فهي أنشودةٌ قائمة على السلبيات. فالدوق يتكلم بلسان الدوق، باعتباره مختزلاً وحشياً للحياة يُفرغها من كل قيمة؛ إذ يرى أن كلّ واحد منا يتنفّس أنفاس العبد سواءً كان أحمق أم ضحية، فهو منحنط، وجبان، وناعس، ومجموعة من الذرات التي تلاقت ما بين الماضي والمستقبل في حاضر وهمي، مسكين، مخبول، بلا أصدقاء وخاضع لألف ميتة صغيرة. نحن ضروب قلّقنا لا أكثر ولا أقل، ومن ثمّ فيجمل بنا أن نغادرها بما فيها. هذا هو خاطب إيزابيلا، ولا عجب إذن في أننا لا نعرف أبداً إذا كانت سوف تقبل الزواج من الدوق أم لا، فنحنونها يزيد عن جميع مجانين فيينا. لكننا نعرف لماذا يريدّها، فإنه يُمثل فراغاً حسيّاً هائلاً إلى الحدّ الذي قد يستطيع عفافها النابض أن يدفعه، على الأقل، إلى اكتساب بعض الحمية النابضة الخاصة به.

ويسترقّ السمع فنشنتيو معنا إلى الحوار العجيب بين الشقيق وشقيقته، وهو الذي يعتبر أبشعّ تحية من شيكسبير لمسرّات الأخوة. فعندما تسأل إيزابيلا أخاها «أترك تجرؤ أن تُلاقي الموت؟» يُقدم كلوديو إجابةً باهرة في الظاهر قائلاً:



إِنْ لَمْ يَكُنْ مِنَ الْهَلَاكِ  
بُدَّ سَوْفَ أَلْقَى ذَلِكَ الظَّلَامَ مِثْلَمَا أَلْقَى عَرُوسًا  
لِي بِأَحْضَانِي!

(٨٤-٨٢ / ١ / ٣)

لو كانت هذه الكلمات قد قالها أنطونيو أو كوريولانوس، لاحتفينا بها أيّ احتفاء،  
أما في سياق المسرحية فتتلقى الردّ المناسب عليها من إيزابيلا التي تمتدح الموت:

**إيزابيلا:**

هَذَا أَخِي تَكَلَّمَ! وَذَاكَ قَبْرُ وَالِدِي وَقَدْ نَطَقَ!  
نَعَمْ! لَا بُدَّ مِنْ مَوْتِكَ!

(٨٦-٨٥ / ١ / ٣)

لو كان لهاملت أختٌ لهذا الكلام؛ فما إيزابيلا إلا صوت الوالد الميت، يَغْتدي  
بالأحياء، وكلوديو، حتى في أبلغ أقواله، يستجدي أن يعيش، حتى على حساب فضيلة  
أخته، وهو الخطاب الذي تذكره ميلتون (ربما من دون تعمد) عندما جعل أحد  
الشياطين، وهو بليعال الداهية، يُشير باتخاذ موقفٍ سلبي في المناظرة التي جرت في  
الجحيم في الفردوس المفقود:

**كلوديو:**

حَقًّا لَكِنَّ الْمَوْتَ نَهَابٌ لِذِيَارٍ لَا نَعْرِفُ أَيَّانَ تَكُونُ،  
وَرُقَادٌ فِي سَجْنٍ بَارِدٍ ... وَعَقْنُ!  
إِذْ تَحْمَدُ حَرَكَةً هَذَا الْجِسْمِ الْحَسَّاسِ الدَّافِي،  
وَيَبِيْتُ كَمُضْغَةٍ طِينٍ! وَالرُّوحُ الْمَرْحُ الْوَتَّابُ بِنَا،  
يَغْسِلُ بِأَنْهَارٍ مِنْ نَارٍ أَوْ يَسْكُنُ فِي أَصْقَاعِ  
مُؤَلَمَةٍ مِنْ ثَلْجٍ وَجَلِيدٍ صُلْبِ الْأَضْلَاعِ،  
أَوْ يُحْبَسُ فِي هَبَّاتِ رِيَّاحٍ لَا نُبْصِرُهَا،  
تَتَقَادَفُهُ فِي غُفٍّ لَا يَهْدَأُ حَوْلَ الْكُرَةِ الْأَرْضِيَّةِ،

وهي مُعَلَّقَةٌ وَسَطَ فَضَاءِ الكَوْنِ! أَوْ أَسْوَأُ مِنْ  
أَسْوَأُ مَا يَتَخَيَّلُهُ الْفِكْرُ الْمَارِقُ وَالْحَائِرُ مِنْ  
أَصْوَاتِ عَوَاءٍ! رُغْبٌ يَتَجَاوَزُ كُلَّ حُدُودٍ.  
بَلْ إِنَّ أَشَدَّ الصُّورِ التَّاعِيسَةِ وَأَبْغَضَهَا لِحَيَاةِ الْأَرْضِ  
— مِمَّا يُمْكِنُ أَنْ تَلْقَاهُ الْفِطْرَةُ مِنْ وَهْنِ الشَّيْخُوخَةِ،  
وَالْأَوْجَاعِ الْبَدَنِيَّةِ وَالْفَاقَةِ وَالسَّجْنِ —  
فَرْدَوْسُ إِنْ قُورِنَ بِمَخَاوِفِنَا مِنْ هَذَا الْمَوْتِ.

(١٣١-١١٧/١/٣)

وهذه نشوة رعبٍ كالتي يُصورها لوكريشيوس، وهي تتجاوز الصادية عند إيزابيلا،  
حتى تُقدم إجابةً في المقام الأول لخطبة الدوق التي يستهلها بعبارة «ثق في قدوم الموت»،  
كأنما كان كلوديو يحتاج إلى وقتٍ يستوعب فيه النصيحة، وأما إيزابيلا فلا تحتاج إلى  
وقتٍ على الإطلاق حتى ترد عليه بكلِّ قوتها المكبوتة:

#### إيزابيلا:

يَا أَيُّهَا الْحَيَوَانُ! يَا خَائِنًا يَا خَائِرَ الْعِزْمِ! يَا أَيُّهَا التَّعِيسُ  
مَسْلُوبَ الشَّرَفِ! أَتُرِيدُ أَنْ يَأْتِيكَ وَزِيرِي بِالْحَيَاةِ  
مِنْ جَدِيدٍ؟ أَوَلَيْسَ مِنْ بَابِ اسْتِبَاحَتِكَ الْمَحَارِمَ أَنْ تَنَالَ  
الْيَوْمَ عُمْرًا ثَانِيًا مِنْ عَارِ أُخْتِكَ؟ ماذا عَسَايَ أَقُولُ؟ لَا قَدَرُ  
اللهِ الْكَرِيمِ بَأَنْ تَكُونَ ابْنًا لَأُمِّي مِنْ أَبِي! فَأَنْتَ  
فَرَعُ شَائِهِ مِنْ نَبْتَةٍ بَرِّيَّةٍ مِنَ الْمَحَالِ أَنْ  
تَكُونَ مِنْ صُلْبِهِ! أَقْبَلْ أَمَارَاتِ احْتِقَارِي لَكَ!  
أَقْبَلْ هَلَاكَ وَالْفَنَاءَ! حَتَّى وَلَوْ كَانَ انْحِنَائِي فِيهِ انْقَادُ  
لَكَ مِنْ مَصِيرِكَ ... فَلَسَوْفَ يَأْتِيكَ الْمَصِيرُ. وَلَسَوْفَ أَدْعُو  
اللهِ فِي الصَّلَاةِ أَلْفَ مَرَّةٍ بَأَنْ تَمُوتَ! وَلَا دُعَاءَ وَاحِدًا  
لَكَ بِالنَّجَاةِ!

(١٤٦-١٣٥/١/٣)

فإذا نحّينا جانبًا تفضيلَ إيزابيلا الواضح لوالدها على والدتها، وإذا تغاضينا بصرامة عن سخافتها الواضحة، فيمكن أن نحكم بأن هذا الانفجار العجيب من جانبيها يُعتَبَر المركز الحقيقي للمسرحية (وهو حكم مارك شل). ومع ذلك فليست هذه بالهستيريا التي تبدو عليها، فكما ذكرتُ من قبل، تتصوّر إيزابيلا أن كل جماع «نوع» من غشيان المحارم»، ورغبتها بأن تكون عروسًا للمسيح — عليه السلام — مشهودٌ لها قطعًا بالصدق. تُرى هل تتكلّم باسمها فقط، أم أن هذا هو الصوت الحقيقي للمعرفة والشعور في دقة بدقة؟ ففي فيينا، في عهد فنشنتيو وعهد فرويد، ينحصر الواقع في الجنس والموت، وإن كانت مدينة فنشنتيو أقرب للمعادلة التي تقول: الجنس يساوي غشيان المحارم يساوي الموت. وهذه المعادلة هي الفكرة الوحيدة عن النظام في دقة بدقة، كما كانت أيضًا فكرة النظام الاختزالية عند هاملت حتى تغيّر وظهر في إطار اللامبالاة في الفصل الخامس. وأما في دقة بدقة فلا نحظى بشيء يشبه الوعي الفكري لهاملت. بل نحن في منتصف المسافة ما بين هاملت وياجو. ولا يتمتع فنشنتيو بالذهن المتعالّي مثل هاملت ولا بالإرادة الشيطانية عند ياجو، ومع ذلك فباطنه يغلي بالإنهاك الجنسي مثل هاملت، والهمة التي يتمتع بها ياجو للتلاعب بالآخرين، حتى ينسج شبكه الخاصة. وهاملت يؤلّف مسرحية عنوانها «مصيصة الفأر» وياجو يؤلّف «مصيصة عطيل»، وفنشنتيو الذي يريد أن يكون مؤلّفًا للمسرحيات الكوميديّة، يؤلّف زيجات مدبرة: كلوديو وجوليت، وأنجيلو وماريانا، ولوشيو وكيت كيبداون، وفنشنتيو وإيزابيلا. ويستخدم شيكسبير فنشنتيو باعتباره أعظم مؤلّف للمسرحيات الكوميديّة الفاسدة؛ إذ يأتي بالنظام إلى فيينا التي تستطيع أن تتحمل النظام. ولكن هل فيينا الدوق إلا لندن شيكسبير، أو مدينة نيويورك، أو أية فوضى حيوية أخرى للإنسان؟

## ٣

ويُعتَبَر برنردين روح تلك الفوضى، ويستحق الوصف بأنه المركز التّخيّلي «والمجد الأعظم» لدقة بدقة، والحجة التي يقدمها كلوديو في الفصل الأول تقول إن كل ما ينقصهما هو وجوليت هو «النظام الخارجي»، ولولا غيابه لكانا بالحق زوجًا وزوجة. وأما أنجيلو فهو يسمح عابثًا «للخاطئة» بأن تتلقّى ما يكفي «تدبير حوائجها/ من دون مظاهر سرف»

ثم يضيف قائلاً: «وسأصدر أمراً في هذا الشأن.» كما يتلاعب الدوق أيضاً بكلمة order [التي تُرجمت هنا بالنظام وبالأمر]، مثلما يفعل عندما يأمر بتنفيذ الإعدام في برنردين:

أقسم بالعهد الخاص بطائفتي الدينية (order) لأكفلنّ سلامتك إذا التزمت بتعليماتي: نفذ الإعدام في برنردين المذكور هذا الصباح وأرسل رأسه إلى أنجيلو.

[وهو يستخدم order بعد ذلك بمعنى «مذهب» أحد القديسين أيضاً]. ويرفض برنردين، متعاضماً، أن يتعاون، صائحاً: «أقسم أنني لن أموت اليوم، ولن يقنعني أحد بخلاف ذلك». وفكرة النظام في فيينا في ظل فنشنتيو تُعتبر في نهاية الأمر فكرة للموت، فبرنردين الذي يرفض النظام كله يرفض أن يموت، وشيكسبير يؤيد برنردين، عندما يجعل الدوق أخيراً يعفو عن هذا القاتل المعترف بذنبه. ولكن من برنردين ولماذا يوجد في الدراما الشيكسبيرية البالغة الغرابة؟ إنه يقدمه إلينا من طريق إشارة ذات تورية ساخرة إلى سفر الجامعة: «نوم العامل هنّيء سواء أكثر من الطعام أو قل» (٥: ١٢) [كتاب الحياة، ١٩٨٨م، ٢٠٠٣م، القاهرة]. وعندما يقدم الضابط الإذن بتنفيذ الإعدام إلى كلوديو، يسأله أين برنردين، فيجيبه كلوديو قائلاً:

حَبِيسُ دَارِ نُعَاسٍ لَا يُقَارِقُهَا  
نَوْمَ الْبَرَاءَةِ بَعْدَ الْجُهْدِ فِي الْعَمَلِ.  
عِظَامُهُ أَخْشَبُ بَاتَ الرُّقَادُ بِهَا  
مِثْلَ الْمَسَافِرِ مَهْدُودًا مِنَ الْكَلَلِ.  
وَلَنْ يُفِيقَ هُنَا.

(٦٦-٦٤ / ٢ / ٤)

وكلمة «المسافر» traveller تختلط بكلمة travailleur أي العامل أو الفقير الذي ينام نوماً هنيئاً، وبرنردين مُذنب، وسكران، ولكن «الخير» الذي ينتوي الضابط أن يقدمه إليه («من يمكنه أن يصنع خيراً معه؟») لا يزيد عن قطع رأسه عصراً، وفق فكرة النظام في فيينا. ونحن نسمع الكثير عن برنردين قبل أن نسمعه أولاً آخر الأمر ثم نراه.

**الدوق:** وما برنردين هذا الذي تقرر إعدامه عصراً؟

**الضابط:** وُلِدَ في بوهيميا، لكنه نشأ وترعرع هنا، وهو في السجن منذ تسع سنوات.  
**الدوق:** لماذا لم يأمر الدوق الغائب بإطلاق سراحه أو إعدامه؟ كان ذلك دأبه دائماً فيما سمعت.

**الضابط:** لم يتوقَّف أصدقاؤه عن تأجيل تنفيذ الحكم فيه، والواقع أن جريمته لم تثبَّت بالبرهان القاطع حتى اليوم، في حكومة اللورد أنجيلو.

**الدوق:** وهل تأكَّدت الآن؟

**الضابط:** كل التأكيد، بل إنه لا يُنكر ارتكابها.

**الدوق:** وهل أبدى النَّدَم في السجن؟ كيف يبدو لك من حيث التوبة؟

**الضابط:** ذاك رجل لا يرى في الموت ما يخيف أكثر مما يرى في نوم المخمور. فهو مهمل طائش لا يخشى الماضي أو الحاضر أو المستقبل. لا أحاسيس لديه تجاه الموت ولا رجاء لديه في تحاشيه.

**الدوق:** يحتاج إلى النصح.

**الضابط:** لن يستمع لأي نصح. فهو يستمتع دائماً بحرية التنقل في السجن، ولو سمحت له بالهرب لم يهرب. وهو يسكر عدة مرات في اليوم، بل ويقضي أياماً كثيرة في حالة سُكْرٍ بَيِّن، وما أكثر ما أيقظناه موهمين إياه أننا سننفذ فيه حكم الإعدام، وأطلعناه على إذن وهمي بالتنفيذ، من دون أن يُؤثِّر ذلك فيه على الإطلاق.

(١٥١-١٢٦/٢/٤)

أي إن برنردين يرفض اللعب وفق قواعد فيينا تحت حكم فنشنتيو، وهو لا يتأثر لا بقدرتها على القتل ولا على إبداء الرحمة. فلقد مرَّت على برنردين تسع سنوات في نَعاس السُّكْرِ، وهو لا يُفَيِّق منه إلا لرفض الهرب ورفض الموت معاً. وربما لم تكن في دقة بدقة عبارة أشد إضحاًكاً من قول الدوق-الراهب، فيما يشبه القلق: «يحتاج إلى النصح»، وهو يعني به المزيد من السلوان الروحي من نوع «ثق في قدوم الموت». ويُهَيِّئنا شيكسبير بدهاء درامي رائع لأشد مشاهد برنردين تفكُّهاً مرحاً، وذلك بأن يجعل فنشنتيو يحدِّث نفسه فيما يتعلَّق بسلطته على برنردين: «ادع جَلَّادك واقطع رأس برنردين، سأذهب إليه من فوري لأساعده على التَّوبَة وأهديه إلى حياة هي خير وأبقى». ولكننا يمكن أن نتصور أننا في «أليس في بلاد العجائب» أو من خلال المرأة عندما نسمع صيحة «دقوا عنق برنردين». والواقع أن حديث فنشنتيو، كما يتبيَّن الجمهور، في

عداد الهراء بصفة عامة، ويتمثل جانب من جوانب مهمة برنردين في كشف هذا الهراء، والجانب الآخر لمهمة هذا القاتل المدان هو تمثيل الطبيعة البشرية غير القابلة للإصلاح تمثيلاً مباشراً لا يُنسى، في فيينا أو في العالم، وهي التي لا تتأثر بجميع ضروب القهر التي يفرضها النظام. والكوميديا الحقيقية في دقة بدقة تلمس آخر حدودها في مشهد تمجيد برنردين، وهو الذي لا بد من اقتطافه كاملاً:

**أبهورسن:** يا غلام! أحضر برنردين.

**بومبي:** يا أستاذ برنردين! يجب أن تصحو وتُشَنَّق يا سيد برنردين!

**أبهورسن** [ينادي]: ألا تسمع يا برنردين؟!

**برنردين** [من خارج المسرح]: داهية في حلوكم! مَنْ صاحب الضَّجَّة هناك؟ ما أنتم؟

**بومبي:** أصدقاؤك يا سيدي! أنا الجلاذ. لا بد أن تتكرم يا سيدي بأن تنهض من نومك وتُقتل.

**برنردين** [من خارج المسرح]: ابتعد أيها الوغد ابتعد! فأنا نعسان.

**أبهورسن:** قل له إنه لا بد أن يصحو، وبسرعة أيضاً.

**بومبي:** أرجوك يا أستاذ برنردين! استيقظ حتى ننفذ الإعدام ثم عُدْ للنوم بعدها.

**أبهورسن:** ادخل عليه وأُخرجْه من غرفته.

**بومبي:** إنه قادم يا سيدي قادم! أسمع حَشْحَشَةَ القش الذي يمشي عليه.

(يدخل برنردين.)

**أبهورسن:** هل البلطة فوق النُّطْع يا غلام؟

**بومبي:** جاهزة تماماً يا سيدي.

**برنردين:** ما حالك يا أبهورسن؟ ما أخبارك؟

**أبهورسن:** بالحق يا سيدي، أرجو أن تستغرق في صلواتك، فقد وصل الإذن القضائي بالتنفيذ.

**برنردين:** أيها الوغد! لقد قضيتُ الليل كله أشرب، ولستُ أصلح الآن لما تريد.

**بومبي:** بالعكس! هذا أفضل يا سيدي. فإن مَنْ يشرب طول الليل ويشنق في

الصباح الباكر، ينعم بنوم أعمق في النهار التالي كله.

(يدخل الدوق متتكرًا في زي راهب.)

**أبهورسن:** انظر يا سيدي: ها قد حضر أبوك الروحي. هل تظن أننا نهزل الآن؟  
**الدوق:** يا سيدي! جئت مدفوعاً بحبي الخير، عندما سمعتُ أنه قد تقرر رحيلك بسرعة، وذلك حتى أعظك وأريحك وأصلي معك.  
**برنردين:** لا يا راهب! لست براحل! فلقد أسرفتُ في الشراب طول الليل، ولا بد أن أقضي فترة أخرى في الاستعداد، وإلا حطّموا رأسي بالهراوات فأهْدِروا مَخي. لن أَرْضَى بالموت اليوم. هذا مُؤكَّد.  
**الدوق:**

هَذَا مَحْتَوَمٌ يَا سَيِّدُ! وَلِذَا فَأَنَا لَكَ أَتَوَسَّلُ  
أَنْ تَتَطَلَّعَ لِنَهَابِكَ فِي تَرْحَالِ الْمُسْتَقْبَلِ

**برنردين:** أقسم أنني لن أموت اليوم، ولن يفلح أحد في إقناعي بخلاف ذلك.  
**الدوق:** ولكن اسمع ...  
**برنردين:** ولا حرفاً واحداً. إن كنتَ تريد أن تقول لي شيئاً فتعال إلى حجرتي؛ إذ لن أخرج منها طول النهار.  
(يخرج.)

(يدخل الضابط.)

**الدوق:** لَا يَصْلُحُ لِحَيَاةٍ أَوْ مَوْتٍ. يَا قَلْبًا قَدْ مَنَ الصَّخِرِ!  
**الضابط:** انْطَلِقَا فِي أَثَرِهِ! عَوْدًا بِالْمُذْنِبِ لِلنُّطْعِ.

(٦٤-٢١/٣/٤)

لم أشاهد قط هذه الجسارة العميقة اللذيذة على خشبة المسرح بإخراج سليم وتمثيل مناسب. وأقول الآن بعد تكاثر حالات الإعدام القانونية يومياً في الولايات المتحدة، إنني أُرْجِّي نموذج برنردين حتى يتبعه حشد الواقفين في طابور الإعدام [أي من ينتظرون تنفيذه] أي إن عليهم أن يرفضوا — وحسب — إهدار الكرامة بالبذاءة التي يَتَّسَم بها القتل بالغازات السامة بصورة مُهذَّبة زائفة، والحقن بمواد قاتلة، والقتل بالكُرسي الكهربائي، وبالشنق، والإعدام رمياً بالرصاص استناداً إلى أنها (مؤقتاً بلا شك) عفا عليها الزمن. فليرفضوا أن يموتوا، مهما أُنْعِمَ غيرهم [مثل برنردين] ومن ثم يرغمونا

على أن نكسر جماعهم بقطع من الخشب على نحو ما يقترح برنردين، مُحَقًّا. تلك هي البصيرة الشيكسبيرية التي يقدمها إلينا العنيد برنردين في توريته الساخرة، ومعه العصبة التي يعصرها القلق وتتكون من أبهورسن، وبومبي، وضابط السجن، والدوق الفظيع، الذي ينسى تمامًا أنه يُمثِّل دُورَ الراهب، خصوصًا حين يستسلم لرفض برنردين التعاون في تنفيذ إعدام بالصورة الصحيحة:

### الدوق:

مخلوق لم يَتَهَيَّأ بعدُ ولم يَتَجَهَّز للموت  
وحرامٌ أَنْ نُرْسِلَهُ لِلْآخِرَةِ بِتِلْكَ الْحَالِ النَّفْسِيَّةِ.

هذه البلاهة الصريحة التي تُمثِّل فنشنتيو خير تمثيل، تَبَعِدُ بمسافة سنوات ضوئية عن تشخيص بومبي لجنونا الاجتماعي: «أرجوك يا أستاذ برنردين! استيقظ حتى ننفذ الإعدام ثم عُد للنوم بعدها». ولن يكون برنردين في حالة مناسبة لتنفيذ الإعدام، وفصاحته تلقي الضوء على كل ما يَنَسِمُ بالانحراف الرائع في عالم **دقة بدقة**: «لن أوافق على أن أموت اليوم، هذا مُؤَكَّدًا» وذلك مُؤَكَّد فقط في هذه المسرحية، حيث لا يقول فنشنتيو كلامًا له معنى، سواء بصفته الدوق، أو بصفته راهبًا، وحيث يغدو العفاف المشبوب عند إيزابيلا حافزًا لا يُقاوَم على الشهوة، وحيث تحظى خدعة الفراش بمن يعتبرها حلالًا إلى حدٍّ يفوق مثيلتها في مغامرة هيلينا في مسرحية **العبرة بالخاتمة**. وأنا شخصيًا أجد أن أروع لحظة في المسرحية هي اللحظة التي يقول فيها الدوق: «ولكن اسمع ...» فيرد برنردين قائلًا: «ولا حرفًا واحدًا». والفكاهة المعنوية في هذه الكوميديا رد شيكسبير الحاد على أي فرد في الجمهور يمكن أن يخدعه فنشنتيو. ولا يلجأ شيكسبير، إلا بعد استيعابنا لرفض برنردين، إلى جعل الدوق-الراهب يهبط إلى التدهور الصادي بالكذب على إيزابيلا وإخبارها أن أخاها قد أُغْدِم. والغريب أن أنجيلو نفسه هو الذي يصيب كبد الحقيقة عندما يقول عن فنشنتيو: «أفعاله أقرب ما تكون إلى الجنون».

وتنتهي **دقة بدقة** بالخاتمة المجنونة جنونًا كاملاً التي تتكون من فصل واحد ومشهد واحد، يعفو فيه الدوق عن أنجيلو وبرنردين وكلوديو، ويتحوَّل إلى الوسيط الذي يزوج الأشخاص بعضهم ببعض، منتقمًا في ذلك من لوشيو. وأهم ما يتميز به هذا المشهد هو الصمت الكامل لبرنردين، عندما يُؤتَى به إلى المسرح ليتلقى العفو عنه، وصمت إيزابيلا بعد أن شاركت ماريانا في التماس إنقاذ أنجيلو من القتل. وهي لا تجيب



عندما يعرض الدوق عليها الزواج، وهو ما يعني تنحية اعتزامها ونزوعها المسيطر عليها بأن تصبح راهبة. ولكن كلماتها الأخيرة، دفاعاً عن أنجيلو، تتسم بالغرابة مثل كل شيء في المسرحية:

لَكِنْ أَمَرَ أَنْجِلُو اخْتَلَفَ ... فَإِنَّ فِعْلَهُ لَمْ يَسْتَجِبْ لِسُوءِ نِيَّتِهِ.  
وينبغي ما دَامَ صُورَةٌ وَحَسَبُ أَنْ يُدْفَنَ،  
لِمَقْصِدٍ يَفْنَى مِنْ دُونِ غَايَتِهِ! فَلَيْسَتْ الْأَفْكَارُ أَشْخَاصًا.  
تُحَاسَبُ أَوْ تُسَاءَلُ ... وَلَيْسَتْ النُّوَايَا غَيْرَ أَفْكَارٍ.

(٤٥٢-٤٤٨/١/٥)

ولما كانت إيزابيلا مخبولة فلا بد أن تكون جادة، ولكن شيكسبير لا يمكن أن يكون جاداً؛ إذ إن إيزابيلا تستبعد نية القتل من الزاوية البرجماتية على الرغم من أنها كانت تزيد حقاً عن كونها مُجَرَّدَ فكرة: ما دام أنجيلو قد أصدر الأمر فعلاً بقطع رقبة كلوديو، وذلك بعد افتراء أنجيلو المفترض لإيزابيلا. ونقول إيزابيلا إن ما لا يحدث، ومهما يكن السبب، يَعْتَبِرُ فكرة وحسب، لا ذاتاً؛ أي شخصاً يخضع لحكم فنشنتيو. وصور الدفن والفناء «من دون الغاية» تنتمي لجميع النوايا، وجميع الأفكار. لا شيء يحيا في إيزابيلا، وشيكسبير لا يقول لنا كيف تَعَرَّضَتْ لمثل هذا الدمار الروحي (vastation)<sup>١</sup> فهي ذات فكر برجماتي، ولا تحتاج إلى أن تجيب الدوق على طلب الزواج منها، وامتناعها يعني أن نفترض أن الدوق سوف يُنْفِذَ مشروعه معها. ولن يسعد المرء بتأمل مستقبل زواج فنشنتيو وإيزابيلا، وأنجيلو وماريانا، بل إن الزواج القسري بين لوشيو وكيت كيبداون

<sup>١</sup> vastation كلمة مهجورة مشتقة من الفعل اللاتيني vastare أي يُفْرَغُ، والصفة vastus أي الخاوي أو الفارغ، والكلمة لا توردها المعاجم الحديثة بسبب تَغْيَرِ معناها؛ إذ أصبحت تعني تطهير شيء أو شخص بتدمير الصفات أو العناصر الخبيثة، وتتفق المعاجم المُتَخَصِّصَة على أن معناها هو التطهير الروحي. والصورة المشتقة منها هي devastate بأشكالها الصرفية المختلفة، بمعنى يُحَرَّبُ أو يُهْدَرُ، أو يَهْدُ. ولكن المعنى الذي يستخدم المؤلف الكلمة المهجورة فيه لا يوحي بمعناها الحديث أو المتخصص، بل بمعنى أقرب إلى الكلمة التي اشتقت منها، فهو لا يعني قطعاً أن إيزابيلا تَطْهَّرَتْ، ولكن الأرجح أنه يستخدم الكلمة بمعناها اللاتيني المهجور بمعنى أنها دُمِّرَتْ روحياً فتَعَرَّضَتْ لإهدار خصائص إنسانية أو أُفْرِغَتْ منها. (المترجم)

العاهرة لا يحتمل أن يكون أقل صحة! وأنا لا أعرف عملاً بارزاً آخر في الأدب الغربي يقترب في طابعه العدمي من **دقة بدقة**، فهي كوميديا تُدمّر الكوميديا. وكل ما يبقى هو الصورة البديعة لبرندين القاتل المنحل الذي يهبنا الحد الأدنى من الأمل للإنسان في مواجهة الدولة، ما دام غير راغب في الموت مهما تَكُن قدرة أي رجل على إقناعه.

الباب السابع

## التراجيديا العظمى



## هاملت

١

يَكْتَنِفُ الغموض منشأ هاملت، أشهر مسرحيات شيكسبير، مثلما يَخْتَلِطُ علينا حال نصها؛ إذ يُوجَدُ نصٌ مُبَكَّرٌ لهاملت عكف عليه شيكسبير فنَّقَحَه درامياً وتجاوَزَه، ولكن هذا العمل التجريبي مفقود ولا نعلم مُؤَلِّفه علم اليقين، وإن كان معظم الباحثين يعتقدون أن كاتبه كان توماس كيد، الذي كتب مسرحية من مسرحيات الثَّار تعتمد على الأنماط الفطرية عنوانها «التراجيديا الإسبانية»، غير أنني أعتقد أن بيتر ألكسندر على حَقٍّ في حدسه أن شيكسبير نفسه هو الذي كتب هاملت الأصلية قبل عام ١٥٨٩م، عندما كان قد بدأ الكتابة للمسرح، وعلى الرغم من أن معظم الباحثين يختلفون مع ألكسندر في حدسه فإن هذا الحدس يعني أن هاملت في شكلها النهائي، والتي قدمت للجمهور صورة جديدة لشيكسبير، ربما كانت كامنة تتطور عنده لما يربو على عقد كامل.

والمسرحية الكاملة بالغة الطول؛ إذ تقترب من أربعة آلاف سطر، ويندر أن تُقَدَّمَ على المسرح بشكلها الكامل (تقريباً). وأما حكم ت. س. إليوت، الذي كان شائعاً يوماً ما، والذي يقول إن هاملت «بالقطع فاشلة فنياً» (وما العمل الأدبي الذي يعتبر ناجحاً فنياً؟) فهو حُكْم كان حافزه، فيما يبدو، عدم التناسب بين الأمير وبين المسرحية، بمعنى أن هاملت يظهر في صورة وعي أكبر كثيراً مما تَحَمَّلُه مسرحية هاملت، فمسرحية الثَّار لا تَمْلِكُ أن تكون المجال المناسب لأعظم تمثيل غربي للمفكر. ولكن هاملت ليست مسرحية الثَّار التي تتظاهر وحسب بهذه الصفة، بل إنها مسرح للعالم، مثل الكوميديا الإلهية، أو الفردوس المفقود، أو فاوست، أو يوليسيز، أو البحث عن الزمن الضائع. والتراجيديات السابقة التي كتبها شيكسبير تبشر بها من بعض الجوانب فقط، وأعماله التالية، على الرغم من أصداء هاملت فيها، تختلف اختلافاً شديداً عنها في الروح وفي

النغمة. ولا توجد شخصية واحدة في المسرحيات، حتى فولسطاق وكليوباترا، تجاري أصداء هاملت اللانهائية.

وظاهرة هاملت، الأمير من دون المسرحية، غير مسبوقة في الأدب الخيالي للغرب. ويقترب دون كيخوته وسانشو بانزا، وفولسطاق، وربما مستر بيكويك من سيرة هاملت باعتبارهم مبتكرات أدبية تحولت إلى أساطير مُستقلة، ويمكن أن يشمل هذا الاقتراب عددًا محدودًا من شخوص الأدب القديم؛ مثل: هيلين الطروادية، وأوديسيوس (يوليسيز) وأخيليس. ولكن هاملت يظل منفصلًا عنهم؛ إذ يتميز بصفة تعالّية تجعله أقرب مكانة من الملك داود في الكتاب المقدّس، أو حتى من بعض الشخصيات الأسمى فيه. وترتبط بهاملت «كاريزما» مُعيّنة، أي هالة خارقة، في داخل تراجيديا شيكسبير وخارجها. والشخصية الكاريزمية نادرة في الأدب العلماني، وهي غير متواترة خصوصًا (وبغرابة) عند شيكسبير. ومن الواضح أن هنري الخامس كان يُقصد به أن يكون ذا كاريزما، ولكنه يهبط بها إلى مستوى السوقية مثل يوليوس قيصر من قبله. وأما الملك لير فهو يَفقدها حتى من قبل أن نقابله، إلى حدٍّ بعيد، وسرعان ما يصبح أنطونيو حالة نتعلّم منها كيف تختفي. وأما كليوباترا فإنها تُبالغ في حركاتها المسرحية وإبداء نرجسيتها إلى الحد الذي يعجز عن إقناعنا بكاريزمتها المؤلّهة عندما تموت، وأما بروسبيرو فإن انشغاله بأسرار سحره يُؤثّر سلبياً فيه ويحوّل دون اكتسابه كاريزما مؤكّدة. وأما هاملت، أولاً وأخيراً، فينافس الملك داود، ويسوع في إنجيل مرقس باعتباره أعظم ذوي الكاريزمية. وللمرء أن يُضيف يوسف من كتاب العهد القديم، ومَن أيضاً؟ يوجد الحاج مراد عند تولستوي، الذي يُمثّل شيخوخة مُبدعه الحاملة، وفي مجال الانفلات يُوجد السير جون فولسطاق الذي لا يُغضب إلا الفضلاء، ولكن هؤلاء الباحثين الفضلاء يواصلون التعبير معاً عن رفضه حتى يجعلوا صاحب اللماحية العظمى يبدو أقل تألقاً مما تشهد به حقيقته.

وسطوع نجم هاملت لم يكن قط مثار نزاع، وهو الذي يطرح من جديد ذلك السؤال الصعب: «هل كان شيكسبير يعرف مدى ما أضفاه على الأمير؟» ويرى كثير من النقاد أن فولسطاق قد أفلت زمامه من يد شيكسبير، وهو ما يبدو واضحاً إلى حدٍّ كافٍ حتى إن لم نكن نعرف إن كان شيكسبير قد توقّع القبول الفوري والطاغي لفولسطاق. ومسرحية هنري الرابع، الجزء الثاني تنتمي إلى فولسطاق مثل الجزء الأول، ومع ذلك فإن شيكسبير كان يُدرك ولا بد أن جون البدين في زوجتان مرحتان من وندسور مُجرّد دجال، لا فولسطاق صاحب الكاريزما العبقريّة. هل يمكننا أن نتصور وجود

هاملت، وإن يكن هاملت وهمياً، في مسرحية شيكسبيرية أخرى؟ أين نستطيع أن نضعه؟ وأي سياق يستطيع أن يغذوه؟ إن كبار الأشرار — ياجو وإدموند ومكبث — يمكن أن تقضي عليهم سخرية هاملت. بل لا يستطيع أحد في التراجيديات والرومانسيات الأخيرة أن يقف مع هاملت على المسرح: إنهم يستطيعون أن يغذوا الشك، لا تحالفاً بين الشك والكاريزما. وهكذا فإن هاملت لن يكون في المسرحية المناسبة، ومع ذلك فهو موجود سلفاً في مسرحية غير مناسبة. فبلاط إلسينور العفن مَصِيْدَة فئران صغيرة بل أصغر من أن تقتنص هاملت، على الرغم من أنه يعود إليها فيُقتل ويَقْتُل.

ومع ذلك فإن الضخامة ليست وحدها المشكلة الكاملة، فمسرحية الملك لير أوسع كون نفسي عند شيكسبير، ولكنه كون «قديم» عمداً، ودور هاملت أقل الأدوار قدماً في كل ما كتبه شيكسبير. وليست القضية أن هاملت يأتي بعد مكيافيلي ومونتاني، بل أن يأتي بعد شيكسبير. ولم يفلح أحد إلى الآن أن يكون «بعد شيكسبيرى». ولا أقصد على الإطلاق أن أوحى بأن هاملت هو شيكسبير، أو بأنه بديل عنه. فلقد لاحظ عدد غير قليل من النقاد، مُحَقِّقِينَ، الموازنة بين علاقة فولسطاق والأمير هال، وبين علاقة شيكسبير بالشباب النبيل (ربما يكون لورد ساوثامتون) في السونيتات. والدعاة الأخلاقيون لا يريدون الاعتراف بأن فولسطاق يجسد، إلى حدٍّ أبعد من بروسبيرو، شيئاً بالغ الأهمية في روح شيكسبير، لكنني إذا اضطررتُ إلى أن أحُدس التمثيل الذاتي لشيكسبير، فسوف أجدّه في فولسطاق. ومع ذلك فإن هاملت يُعْتَبَر الابن المثالي لشيكسبير، مثلما يعتبر هال بالنسبة لفولسطاق. وهذا الزعم ليس زعمي بل ينتمي إلى جيمز جويس الذي كان أول من قال بالتماهي بين هاملت الدنماركي، وهامنت (Hamnet) الابن الوحيد لشيكسبير الذي تُوِّفِّي في الحادية عشرة من عمره، عام ١٥٩٦م، قبل أربع سنوات أو خمس من النسخة النهائية من مأساة هاملت، أمير الدنمارك التي يقوم فيها والد هامنت شيكسبير بتمثيل دور الشبح والد هاملت.

عندما نشاهد عرضاً مسرحياً لهاملت، أو نقرأ المسرحية لأنفسنا، لن نلبث أن نكتشف أن الأمير يتجاوز مسرحيته، أو يمثل تعالياً عليها، و«التعالية» (transcendence) فكرة يصعب إدراكها على معظمنا، خصوصاً عندما تشير إلى سياق دنيوي كامل<sup>١</sup> مثل الدراما

<sup>١</sup> يعرف مجمع اللغة العربية بالقاهرة الاسم transcendence بأنه التعالي أو التسامي، المشتق من الفعل transcend أي يُفوق أو يتجاوز أو يتعدى، ويشترك الاسم مع صورته الأخرى transcendency في هذا

الشيكسبيرية. فإن شيئاً ما في هاملت وحوله يجعلنا نشعر أنه يتطلّب (ويقدم) أدلة من مجالٍ ما يتجاوز نطاق حواسنا. فإن رغبات هاملت ومُثَلِّه العُلْيَا أو طموحاته تكاد تكون مبتوتة الصلة بصورة عبثية مع الجو العفن في إلسينور. إن كلمة shuffle عند هاملت فعل يفيد النبذ أو الطّرح، وهو يستخدمه في عبارة «نطرح القيد البشري» ولكن كلمة القيد عنده coil تفيد معنى آخر هو الصّخَب أو الضجيج، كما أن shuffling عند كلوديوس فعل يفيد «الخداع القاتل»؛ إذ ينصح لايرتيس بأن يعتمد إلى الخداع بتبديل الأسلحة والقضاء على هاملت. وكلوديوس يقول إن السماء ليس فيها خداع، مع أنه لا يؤمن بالبعث ولا يكفر به، فهو مُخَادِع — تعريفاً — وهو لا ينطبق عليه قول هاملت إنه «غريمه الجبار»، فإن هاملت يَفُوقُ تفوقاً كبيراً على عمه الغاصب. وإذا كان شيكسبير (حسبما أعتقد) قد قام بتنقيح نص هاملت الأصلية قبل نحو عقد، فربما ترك كلوديوس الأصلي دون تغيير تقريباً، حتى وهو يُغَيِّرُ هاملت الذي كتبه تغييراً جذرياً شاملاً. ولا يوجد في شر كلوديوس شيء من عبقرية ياجو، وإدموند، ومكبث.

المعنى إلى جانب «سُمو الخالق على العالم المادي»، ولكن الصفة transcendental يُجيز المجمع تعريبها أي كتابتها بحروف عربية ترنسندنطالي. ويُورِدُ مجدي وهبة في النفيس عدة معانٍ أولها فلسفة تقول إن إدراك الحقيقة يتوسّل بالفكر لا بالخبرة وحسب، وهذه هي الدلالة الشائعة، والمعنى الثاني هو الإيمان بالتأثير الإلهي في حياة الإنسان، وهو معنى خاصٌّ غير شائع، وأما المعنى الثالث فهو أشدّ تخصّصاً؛ إذ يشير إلى قدرة المرء على أن يتعالى على آلام الحياة، ولهذا المذهب دُعاة يقولون بأن الإنسان يستطيع أداء تأملات أو تدريبات روحية (أي نفسية) تحقق هذا التعالي وتسمى transcendental meditations. وأما المذهب الفلسفي transcendentalism (الترنسندنطالية) فهو مذهب التعالي الذي وضعه الفيلسوف الأمريكي إمرسون وهو الذي يؤكّد المعنى الأول أعلاه، والدلالة الثانية لمذهب التعالي: مذهب الفيلسوف الألماني كانط الذي يقول إن الإدراك الذهني أو المعرفة هي الأصل في كل خبرة، أي إن دور العقل سابق لدور الحواس. ولكن المعنى الأكثر شيوعاً بسبب استخدامه في سياقات عامة هو المثالية المتصوفة. وأصل هذا المعنى الخلاف القديم بين مذهب الحلول (pantheism) أي القول بأن الله يحل في الكون والأشياء، وبين مذهب التعالي بالمعنى الأول الاشتقاقي؛ أي إن الله يتعالى على العالم المادي. وقد شهد مذهب الحلول تطوراً بعد سبينوزا فجيء بمذهب يفيد الحلول ولا ينفي التعالي وهو panentheism. والمقصود في هذا السياق تحديداً هو المعنى الفلسفي الأول الذي يقول بأن الطاقة الذهنية للإنسان إذا كانت تتمتع بالعمق والجدّة استطاعت أن تتجاوز عالم الحواس إلى عالم الفكر، بحيث تعلو على خبرات المرء في الحياة اليومية وتتطلب قُدرة على التجريد للاستجابة إلى الفكر التعالي، أي الذي يتجاوز المحسوسات والخصوصيات إلى المجردات والعموميات، وهو ما يتطلب جهداً في الفهم والمتابعة والتذوق.



يعتبر شيطان شيكسبير، ياجو، والد إبليس عند ميلتون، مؤلف هزلية تراجيدية عنوانها غيرة عطيل وقتله زوجته ديزيمونا، وهي مسرحية لا تنتمى مع مسرحية عطيل لشيكسبير، بل هي مطوية جزئياً في التراجيديا الشيكسبيرية لأن ياجو لا يستكملها. إذ إنه، عندما يشعر بالإحباط لأن زوجته إميلييا أفسدت الفصل الأخير، يقتلها ويرفض تقديم أي تفسير قائلًا: «من هذه اللحظة لن أنطق بحرف واحد». وأما هاملت، الكاتب المسرحي الميتافيزيقي الذي يتفوق في فنه على ياجو، فيكتب الفصل الخامس الخاص به، بحيث نجد أننا لا نستطيع البت بثقة تامة فيمن كتب قدرًا أكبر من مسرحيته ومسرحية شيكسبير. ومهما يكن إله شيكسبير، فإن هاملت يبدو كاتب هزليات، لا كوميديا بالمعنى المسيحي. فالإله، في الكتاب المقدس العبراني، خصوصًا في سفر أيوب، يكتب أفضل ما كتب في شكل أسئلة إنكارية. وهاملت مؤلّع ولعًا شديدًا بالأسئلة الإنكارية، ولكن أسئلته تختلف عن أسئلة الإله في أنها لا تسعى دائمًا إلى الإجابة عمّا تطرحه. والإله العبراني، في نص يهوه على الأقل، يتسم بالسخرية في المقام الأول. وهاملت ساخر قطعًا لكنه لا ينشد إلهًا ساخرًا؛ إذ إن شيكسبير لا يسمح له إلا به.

وقد عكف هاري ليفين على هذه القضية فوصف مسرحية هاملت وصفًا موفقًا قائلًا: إنها مسرحية مَهْوُوسَة بكلمة «سؤال» (إذ ترد سبع عشرة مرة) وبالتساؤل عن «الإيمان بالأسباح وقانون الثأر». وأود أن أتناول هذا الهوس تناوُلًا مختلفًا إلى حدٍّ ما؛ لأن الاختلاف الرئيسي بين موقف شيكسبير وصورة هاملت في الأساطير والتاريخ يتمثل في التغيير الدقيق لأسس العمل عند الأمير. إذ يقول المؤرخ الدنماركي ساكسو جراماتيكوس، كما تقول الحكاية الفرنسية التي كتبها بلفوريس، إن الأمير أملت يشعر منذ البداية بخطر على حياته من عمه القاتل، ويتصنّع البَلَه والجَنون بدهاء حتى يظل في قيد الحياة. ربما يكون شيكسبير قد اتَّبَعَ ذلك النموذج في هاملت الأصلية، ولكن لا يكاد يبقى من هذا النموذج شيء في هاملت التي بين أيدينا، حيث نرى كلوديوس راضيًا كل الرضى عن تَعْيِين ابن أخيه وليًّا للعهد، وفي فسادِه الذي يُضَارِعُ فساد دولة الدنمارك، يشعر أنه نال كل ما يريد: جيرترود والعرش. ولو ظل هاملت سلبياً بعد زيارة الشبح، لما مات مَيِّتَة عنيفة كل من بولونيوس، وأوفيليا، ولايرتيس، وروزنكرانتس، وجيلدنستين، وكلوديوس، وجيرترود، وهاملت نفسه، فكل شيء في المسرحية يتوقف على استجابة هاملت للشبح، وهي استجابة جَدَلِيَّة إلى حدٍّ بعيد مثل كل ما يتعلق بهاملت. ومسألة مسرحية هاملت لا بد أن تنحصر في هاملت نفسه؛ إذ إن شيكسبير قد خلقه

حتى يُمثِّل أقصى صورة تستطيع أن تغذوها مسرحية مُتَّسِقة المعنى للوعي المنقسم على نفسه وذئ القوتين المتضادتين.

ولا بد أن هاملت الأول عند شيكسبير كان ينتمي إلى مارلو، ولا بد أنه كان (كما أُلحِت أنفًا) مكابرًا، سعيدًا بذلك مناهضًا لمكيا فيل، وصاحب بلاغة تستطيع لغته المجازية حَفْز الآخرِين على الفعل، ولكن هاملت الناضج أشد تركيبًا إلى حدٍّ بعيد بل ومثير. وقد أقدم شيكسبير بدهاءٍ مبهورٍ «وباهر» على عدم اتباع مصدره بتسمية والد هاملت هورونديل، بل منح الاسم نفسه للأب والابن، وهو الاسم الذي منحه شيكسبير نفسه لابنه «الوحيد». ويشير بيتر ألكسندر بحصافته المعهودة، في كتابه هاملت، الأب والابن (١٩٥٥م) إلى أن الشبح مُقَاتِل يناسب الأساطير الأيسلندية، ولكن الأمير طَالِب جامعي مُثَقَّف يمثل عصرًا جديدًا. ويواجه اثنان يحملان اسم هاملت بعضهما بعضًا، ولا يكادان يشتركان في شيء إلا الاسم. ويتوقَّع الشبح من هاملت أن يصبح نسخة منه، على نحو ما يمثل فورتنبراس الابن صورة من والده. ويلتقي هاملت الأب بهاملت الابن في مفارقة عجيبة، فكأن ملحمة إيدا (Edda) الأيسلندية القديمة تلاقي مونتاني، أو قُل كأن العصر القديم يواجه ذروة عصر النهضة، والعواقب العجيبة للمواجهة تحقق توقعاتنا.

ونحن نتبين أن الشبح ليس هورونديل، لكنه يتسم بخصائص «ألميت» في الأساطير الدنماركية، فهو مقاتل ذو بأس شديد، لكنه يتمتع بدهاء في محاولة التلاعب بابنه طالب العلم، يضارع دهائه في ردِّ أعدائه. فالأمير هاملت، صاحب لمحية عصر النهضة ومذهب الشك، قارئ مونتاني ومُرتَاد مسارح لندن، ينفصل عن هاملت عند بلفوريست وعن هاملت في الدراما الأصلية لشيكسبير. وعندما قام شيكسبير بتمثيل دور الشبح في عام ١٦٠١م، كان يُخاطب مَنْ كان يأمل أن يصبح ابنه هاملت، عندما يَصِل إلى مشارف الرجولة على خشبة المسرح. ويتحدَّث الشبح عن عاطفته الزوجية المشبوبة بجيرترود، وننتبه لما يباغتنا هنا: إن ذلك لا يُحيلنا إلى هورونديل، بل إلى ألميت الذي يذهب في القصة القديمة ضحية حبه المُتطرِّف لزوجته الثانية الخائنة. وهكذا فإن الخلط بين هذين الجيلين يُمكن شيكسبير من تنبيهنا إلى مستويات التركيب التي ربما زادت من حيرتنا إزاء هاملت الأخيرة ولكنها يمكن أيضًا أن ترشدنا إلى بعض طرق الخروج من التيه.

يتمتع هاملت المنتمي إلى عام ١٥٨٨-١٥٨٩م بما يزيد على لمحية جويس، ويصبح والدًا لهاملت المنتمي إلى ١٦٠٠-١٦٠١م، ويظهر في المسرحية الأخيرة باعتباره شبحًا،

وهو ما يناسبه تمامًا، طالبًا تأثرًا عاجلاً ولكنه يتلقّى كفارة آجلة من الدم المسفوك الذي يستغرق خمسة فصول وأربعة آلاف سطر. وأما عن شبح عام ١٥٨٨-١٥٨٩م، فَلُنُسْمُهُ هورونديل، ثم نلاحظ أنه لا مكان له في ١٦٠٠-١٦٠١م. وشبح هورونديل كان بوضوح يحب التكرار، ونداءاته «هاملت! الثأر!» أصبحت بوضوح فكاهة مُرتادي المسرح. أما هاملت الشبح فليس فكاهة، فإنه أملت، أو هرقل الدنماركي، روح تَتَمَيَّز بالدهاء والعناد، ومن مُفَارَقَات شيكسبير التعالِيَّة أن ينجب الملك هاملت المذكور أذكي شخصية في الأدب قاطبة. والقضاء على كلوديوس لا يَتَطَلَّب ذكاء فائقًا ووعيًا شاسعًا، والأمير هاملت يدرك خيرًا منا أنه كُلف بمهمة لا تتناسب إطلاقًا معه. ولو كان هوتسبير أو دجلاس قد قتل هنري الرابع، لأصبح هال يتمتع بمؤهلات تفوق ما يتطلبه دور المنتقم، ولكنه كان سيؤديه بأقصى سرعة ممكنة. وإذا قورن الملك هنري الخامس بهاملت المنتمي لعام ١٦٠١م، لأصبح لا يزيد عن منافق ومكيايلي، وإن يكن يتمتع بلماحية فائقة بفضل ما تعلّمه على يد السير جون فولسطاق. ويتمتع هاملت، إلى حدٍّ بعيد، بصفات فولسطاق الخاصة به، ولكنه لم يُلصَق من الخارج بإحدى تراجيديات الثأر، بل إنه يستغرق كل المساحة النفسية والذهنية التي تأمل أية مسرحية أن تشغلها، مثل فولسطاق وإن كان يزيد عنه في ذلك، فإن ثلثي السطور التي لا يتكلمها هاملت مكتوبة في الواقع عنه، بل وكان من الممكن فعلًا أن يكتبها. ولقد أصبح تعبير «هاملت من دون أمير الدنمارك»، فكاهة تجري مَجْرَى الأمثال للدلالة على الخواء أو التفاهة. كان فولسطاق، كما ذكرت آنفًا، أول تجربة عظمى في مسألة «كيف يبدأ المعنى». ويعتبر هاملت التجربة المُحَكَّمة، وإثبات أن المعنى يبدأ بال تكرار ولا بالمصادفة السعيدة ولا بالخطأ، بل بإضفاءٍ جديدٍ للتعاليَّة على الأشياء والقضايا الدنيوية، وبتقديسٍ يعتبر أيضًا إفناءً لجميع صور اليقين في الماضي الثقافي.

وبعد نحو اثني عشر عامًا (من ١٥٨٨-١٥٨٩م إلى ١٦٠٠-١٦٠١م) عاد شيكسبير إلى القيام بدور الشبح في هاملت. ولكننا لا نعرف بالقطع عن **هاملت الأولى** إلا أنها كانت تتضمن شبح والد هاملت، وأظن أن شيكسبير حذف أجزاءً كبيرة من هذا الدور أثناء التنقيح، ويقول حدسي إن الشبح كان أهم في المسرحية الأولى من الثانية؛ لأن زيادة التحليل الباطني عند هاملت استَوَلَّت على المساحة التي كان يشغلها، ولكن ذلك لا يعني إطلاقًا أن المسرحية كانت يومًا ما مسرحية الشبح، فإن شيكسبير كان يعتبر «ممثل شخصية»، وفق مصطلحنا المعاصر [بمعنى تخصصه في تمثيل نوع واحد من

الشخصيات]، وربما لم يكن مُولَعًا بالتمثيل المُولَع الكافي للقيام ببطولة مسرحية ما. لماذا قام بدور الشبح؟ من الواضح أن شيكسبير كان متخصصًا في القيام بأدوار كبار السن، بما في ذلك أدوار الملوك، «وإن كان الدور الوحيد الذي نعرفه يقينًا، إلى جانب شبح هاملت الوالد، هو آدم الشيخ في مسرحية **كما تحب**». هل من المُحتمل أن تمثيل دور الشبح كان يمثل استثمارًا شخصيًا له؟ إن ستيفن ديدالوس، الشخصية التي رسمها جيمز جويس، يقول بذلك، في الفانتازيا المُتأَلِّقة عن هاملت في مشهد المكتبة في رواية يوليسيز، ويصر ريتشارد إلمان على أنها سوف تظل دائمًا تفسر جويس الجاد للمسرحية. أعتقد أننا نحتاج إلى أن نبدأ من فترة سابقة. كيف نستطيع أن نفهم تسمية شيكسبير لابنه على اسم أمليت عند بيلفوريست، أو بالأحرى هاملت الرجل الأخضر كما أصبح يُسمَّى في الفولكلور الإنجليزي؟

عندما كان شيكسبير غلامًا، انتحرت امرأة غرقًا في نهر آفون، وكان اسمها كيت هاملت أو هامنت، بالقرب من ستراتفورد، وقيل إن ذلك بسبب حب فاشل. وأية علاقة بينها وبين أوفيليا لن تستند إلا إلى الحدس، ولكن أية علاقة بينها وبين هامنت شيكسبير لا تتجاوز المصادفة؛ إذ من المستبعد أن يُسمَّى باسمها. والظاهر أنه سُمِّي باسم صديق شيكسبير هامنت أو هاملت سادلر، ولكن أي هامنت/هاملت إنجليزي يُسمَّى آخر الأمر على اسم أمليت الأسطوري كما لا بد أن شيكسبير الصغير المُولَع بالكتب كان يعرف. كان أمليت مَضْرِب الأمثال في قدرته على التحايل، والبله الذي اشتهر به، وهو الذي كان الأساس الذي بُني عليه انتصاره الساحق. هل كانت **هاملت** الأولى تراجيديا على الإطلاق؟ هل مات الأمير، أم أن ذلك لم يحدث إلا فيما بعد، ثمناً لتقديسه باعتباره وعيًا فكريًا؟ وتقول قصة أمليت التقليدية، التي يرويها بلفوريست، إن أمليت يَتَزَوَّج ابنة ملك بريطانيا، وبعد ذلك ينتقم لأبيه من عمه. وهكذا يصبح بطلاً بريطانيًا من نوع ما، وللمرء أن يتخيل أن شيكسبير كان يكتب **هاملت** الأولى، ببعض الآمال المرتبطة بابنه الصغير، الذي كان في الثالثة أو الرابعة من عمره. وعندما كُتبت هاملت الناضجة، كان هامنت شيكسبير قد نُوي من أربع سنوات، وشبح الغلام ابن الحادية عشرة ليس في المسرحية قطعًا. ولكن جويس/ستيفن لا يتفق مع هذا تمامًا؛ إذ يرى أن هاملت الدنماركي وهامنت شيكسبير توءمان، وأن شيكسبير ممثل الشبح هو الوالد، من ثم، لأشهر شخصية رسمها.

ولكن هل الشبح مؤلَّف المسرحية؟ إن شيكسبير يَتَوَخَّى أشد الحرص، بل والدهاء، في رسم صورتي والدٍ ووليدٍ يختلفان اختلافًا كاملاً فيما بينهما، أي فيما بين هاملت الأب

والأمير. أما الملك هاملت فنعرف أنه كان محاربًا صنديدًا وقائدًا في حومة الوغى، وأنه كان يرتبط بزوجته بحب «أو شهوة» شديدة. ولا يبدو أن هذا المقاتل كان يتمتع بأية صفات أدت إلى ذبوع صيت الأمير. كيف تمكن هاملت وجيرترود من إنجاب فتى بلغت طاقة تفكيره حدًا يحول دون إدراجه في أي سياق، حتى في سياق مسرحية شيكسبير؟ الواقع أن الأمير لا يحمل أوجه شبه بأبيه أكثر مما يحمل من شبه بعمه الغاصب. كما يمنحه شيكسبير والدًا برجماتيًا بالتبني هو يوريك، مُضحك الملك؛ لأن هاملت نفسه لا يتوقف عن التّفكّه، ولا يبتعد إلا خطوة واحدة عن أشد المتفكّهين خطرًا، ياجو.

لا نعرف إن كان الانتقال الغامض من الفصل الرابع إلى الفصل الخامس في هاملت يُشكّل وداع شيكسبير لشبابه، ولكنه وداع مُؤكّد لهاملت ابن شبابه. فالاسم أملت مشتق من اللغة النرويجية القديمة بمعنى الأبله، وكان يُطلق على المهرّج صاحب الحيل والتحايل الذي يتظاهر بالبله. وتظاهر هاملت بالجنون يخفي تمامًا بعد مشهد المدفن، بل إن الجنون فيه يتحوّل إلى تورية عميقة ساخرة مُوجّهة إلى الصور الغليظة للموت. لماذا كتب شيكسبير مشهد المدفن، ما دام استلهام يوريك لا يدفع حدث المسرحية على الإطلاق؟ ولا يكتسب هذا السؤال أهمية إلا إذا طَبّقناه على عدد من المشاهد الأخرى في هذا العمل العجيب، وهو الذي يحول طوله البالغ أربعة آلاف سطر دون تقديمه على المسرح. «ونحن نشك في أن المسرحية قد عرضت كاملة في لندن أيام شيكسبير، وإن كانت العروض التي قيل إنها قُدّمت في أوكسفورد وكيمبريدج لم تحذف شيئًا على الأرجح من النص.»

وتبقى إمكانية اعتبارها جميع الباحثين المُحدثين في شيكسبير تقريبًا من قبيل الهرطقة؛ إذ تقول إن شيكسبير — في هذه المرة دون سواها — كان يكتب مدفوعًا إلى حدٍّ ما بحافز شخصي قهري محض، مُدركًا أنه سيكون عليه أن يحذف أجزاءً من النص عند كل عرض. وقد يفسر هذا الاختلاف بين طول طبعة الكوارتو الثانية، البالغة ٣٨٠٠ سطر وحذف ٢٣٠ سطرًا منها في طبعة الفوليو الأولى. واحتواء طبعة الفوليو الأولى على ٨٠ سطرًا إضافيًا لا تتضمنها طبعة الكوارتو الثانية قد يدل على أن شيكسبير لم يتوقف عن تنقيح هاملت بعد عام ١٦٠٤-١٦٠٥م، عام صدور طبعة الكوارتو الثانية. وأتصور أن طبعة الفوليو ربما كانت تُمثّل آخر نسخة تمثيل وضعها شيكسبير، وإن كان طولها البالغ ٣٦٥٠ سطرًا أطول مما ينبغي للعرض على مسارح لندن. وهاملت الكاملة التي بين أيدينا، وتبلغ ٣٨٨٠ سطرًا، تمتاز بذكرنا بأن المسرحية ليست فحسب «موناليزا الأدب» بل أيضًا الفيل الأبيض عند شيكسبير، أو العمل الفذ بين أعماله.

وأود أن أؤكد أن شيكسبير لم يتوقف عن إعادة كتابتها، من النسخة المبكرة، في نحو عام ١٥٨٧-١٥٨٩م حتى وقت انسحابه عائداً إلى ستراتفورد تقريباً. ونحن نفترض أن طبعة الكوارتو الثانية قد طُبعت مباشرة عن مخطوطه، وأن طبعة الفوليو الأولى تتضمن النص الذي يمثل الدلالة النهائية للمسرحية التي كانت تسكن ذاكرة زملائه الممثلين الباقين في قيد الحياة. إن الانشغال إلى حدِّ الهوس لا شك توحى به هذه المسرحية ذات الطابع الشخصي وأشد مسرحيات شيكسبير التسع والثلاثين إلحاحاً. ربما كان شيكسبير، الذي يسميه كيركجارد أستاذ السخرية، يستمتع ساخراً بالظاهرة العجيبة التي تقول إن مسرحية التراجيديا الإسبانية التي كتبها توماس كيد، والتي يقول الباحثون إنها أثَّرت في هاملت كانت تحظى وحدها بنجاح جماهيري، يضارع نجاح هاملت ومسرحيات فولسطاق.

وتُعَدُّ التراجيديا الإسبانية اليوم مسرحية ميتة، إلا بين الباحثين، فلم أشهد عرضاً واحداً لها، ونادراً ما سمعتُ عن عرض ما، وأشك في قدرتي على احتمال مُشاهدة أي عرض لها، على الرغم من صمودي لعدة عروض لمسرحية تيتوس أندرونيكوس التي كتبها شيكسبير. أما هاملت فقد تمكنت من البقاء على الرغم من كل شيء، أي على الرغم من بيتر بروك نفسه، كما أن خلود فولسطاق يتجاوز حتى أفضل أوبرات فيردي. هل نستطيع أن نحس شيئاً مما كان هاملت يعنيه لشيكسبير؟

## ٢

من المحتمل ألا يقوم أحد بتحديد الشاعر الدينية لشيكسبير، في بواكير حياته أو آخرها، فلقد كان يختلف عن والده الكاثوليكي في الحفاظ على غموضه المعتاد في هذا المجال الخطر، فليست مسرحية هاملت عملاً بروتستانتياً أو كاثوليكياً، كما تبدو حقاً لا هي مسيحية أو غير مسيحية؛ إذ إن شكوك هاملت لا تزيد وحسب عما يمكن أن يكون أصلاً لها عند مونتاني، بل إنها تتحول إلى شيء حافل وغريب في الفصل الخامس، شيء لا اسم له عندنا. فالجمهور لا يريد أن ينازع فورتنبراس الذي يقود موسيقى الجنود وطقوس الحرب، ولا هوراشيو الذي يستلهم تحليق الملائكة. فإلى من ينتمي هاملت الجندي، ولماذا تُعَدُّ معونة الملائكة غير مناسبة؟ إن المسرحية تُخْتَمُّ بلحظة إشراق علمانية شديدة الأصالة؛ إذ يبدو أن بهاءً تعالياً ينبثق فياضاً من الذروة التي يحمل فيها الجنود جثمان هاملت، ونرى في الخلفية محاولة انتحار هوراشيو التي تفرعنا، وهي التي

يوقفها هاملت لا لسبب إلا لكي يتمكن هوراشيو من إحياء ذكره وتضميد الجرح الذي أصاب اسم الأمير. ولكن الذي يمنح الكلمة الأخيرة ليس هوراشيو بل فورتنبراس وهي «أطلق النار». ستكون الطلقة جزءاً من طقوس الحرب، احتفالاً بهاملت، ربما باعتباره فورتنبراس آخر. من الصعب أن نعتقد أن شيكسبير لا يختتم المسرحية بسخرية مناسبة تماماً لهاملت، وهو الذي لم يكن فقط صاحب سخرية بل أيضاً سبباً في لجوء الآخرين إلى السخرية. ولكن هوراشيو ليس ساخراً، وليس فورتنبراس ساخراً هو الآخر، ويتركنا شيكسبير؛ إذ نشعر ببعض الأسف لعدم وجود هاملت الذي كان يمكن أن يقدم تعليقاً ختامياً على ما يبدو ساخراً ولكنه ربما يتجاوز السخرية حسبما نعرفها.

كنت ولا أزال أقول إن ما يصفه بعض النقاد مثل إمبسون وجراهام برادشو بأنه يمثل «إدماج مشكلات» [في نص المسرحية] لن يُلقَى الضوء على هاملت؛ لأن شيكسبير لم يكن يضيف شيئاً إلى نص كتبه كيد ويعتبر ميلودراما، بل كان يُنقّح مسرحية كتبها من قبل. ومنذ ما كتبه ج. م. روبرتسون [١٩٢٠م] إلى الآن، تأثرت النُحُصَات بشأن هاملت الأصلية (مهما يكن كاتبها) ولم تتكاثر بشأن هاملت المبكر. وحتى إن كانت المسرحية الأصلية من إبداع شيكسبير، فإن الأمير في عام ١٥٨٧م أو ١٥٨٨م لم يكن إلا صورة بالخطوط العريضة وحسب، إن قورن بهاملت عام ١٦٠٠م أو ١٦٠١م. كانت مشكلة شيكسبير لا تتعلق بوضع هاملت في سياق غير مكافئ له، بل برسم صورة رهيبة لهاملت داخل صورته الغليظة. ومن المعقول فيما يبدو أن نفترض أن هاملت الأول عند شيكسبير كان قريب الشبه بأمليت عند بلفوريست؛ أي إنه كان صاحب تحايل مُوفّق طبقاً لمعايير البطولة القديمة، من دون تأمل كثير في نفسه بقدر تأمله للمخاطر التي كان عليه أن يتفادها. وأما هاملت الثاني أو المُنقّح فليس مقيماً في وعاء غير مكافئ له، لكنه، على الأقل، كائناتان معاً: الأول كائن فولكلوري وُهبَ حياة مديدة، والثاني مُعاصر لمونتاني، وذلك كله إيجابي، فإن السحر اللانهائي لهاملت يذيب الفوارق بين ساكسو جراماتيكوس وبين مقالات مونتاني. وسواء كانت هذه فكاهة شيكسبير الخاصة (أو الشخصية) فأمر لا نستطيع البتّ فيه، ولكنها نجحت ولا تزال تنجح.

وهاملت، في عام ١٦٠١م، لا يبدو لنا في صورة من يُحتَمَل أن يكون منتقماً؛ لأن حريته الفكرية، وروحه المديدة، يتناقضان، فيما يظهر، مع المهمة التي فرضها عليه الشبح. وقد تكون هذه اللحظة مناسبة لأن نسأل إن كانت فكرة قيام شيكسبير بتنقيح مسرحيته المبكرة لن تساعدنا في حل معضلة دائمة في المسرحية النهائية. إن هاملت في

الفصول الأربعة الأولى من مسرحية شيكسبير، يشبه صورته عند بلفوريست، باعتباره شاباً في العشرين من عمره أو أقل، فهو طالب في جامعة ويتنبرج، ويريد أن يعود إليها، حيث يوجد أصدقاءه ومن بينهم هوراشيو، وروزنكرانتس وجيلدنستين اللذان ساء مصيرهما. وينتمي لايرتيس نفسه، إلى الجيل نفسه، ويظهر أنه يريد العودة إلى جامعة باريس. ولكن هاملت في الفصل الخامس (الذي تقع أحداثه بعد فترة لا تزيد على بضعة أسابيع) في الثلاثين من عمره (وفق ما يقوله حفّار القبر) على الأكثر، ويبدو على الأقل في سن شيكسبير الذي كان في السابعة والثلاثين. فعندما عاد شيكسبير إلى مسرحيته القديمة، قد يكون قد بدأ بهاملت قبل أن يبلغ سن الرشد (مثل هاملت عند بلفوريست، وفي هاملت الأصلية التي كتبها شيكسبير) ولكن عملية التنقيح ربما أثّرت هاملت الناضج في الفصل الخامس. ولما كان مرتبطاً إلى حدٍّ ما بصورة هاملت في المسرحية المبكّرة، ترك شيكسبير، واثقاً، ذلك التناقض قائماً. وعندما أطلق على ابنه اسم هاملت، كان شيكسبير نفسه لم يتعدّ الحادية والعشرين، وكان في الخامسة والعشرين أو نحوها (على أكثر تقدير) عندما كتب هاملت الأصلية. كان يريد الجمع بين أمرين لا يجتمعان: أن يستمسك برويته الشبابية لهاملت، وتصوير هاملت وقد تجاوز النضج في الختام. وفي عام ١٨٧٣م أصدر نيتشه كتابه **مولد التراجيديا** حيث نجد فهمه لهاملت فهماً لا يُنسى؛ إذ يرى أنه ليس رجلاً يفكر أكثر مما ينبغي بل رجل يفكر خيراً من المعتاد:

إن النُشوة التي تأتي بها الحالة الديونيسية التي تنفي حدود الوجود وقصوره تتضمّن، طالما استمرّت، عنصرًا من الخمول الذي تغرق فيه جميع خبرات الماضي الشخصية. وتفصل هوة النسيان المذكورة عالم الواقع اليومي عن عالم الواقع الديونيسي. ولكن ما إن يُعَدّ هذا الواقع اليومي إلى دخول الوعي حتى يشعر المرء بحقيقته مصحوباً بالاشمئزاز، وتنشأ حالة نفسية من الزهد النافي للإرادة ثمرة لهذه الحالات.

وبهذا المعنى يشبه الإنسان الديونيسي هاملت: فكلاهما قد نظر ذات يوم نظرة حقيقية في جوهر الأشياء، فاكتسب المعرفة، والاشمئزاز يكبح الفعل؛ إذ إن فعلهما لا يستطيع تغيير أي شيء في الطبيعة السرمدية للأشياء؛ وهما يشعران أنه من السخرية أو المهانة لهما أن يُطلب منهما تصحيح حال عالم انفصمت عُراه، فالمعرفة تقتل الفعل، والفعل يتطلب ستائر حاجبة من الأوهام. هذا هو مبدأ هاملت، لا مبدأ الحكمة الرخيصة لفلان الحالم الذي



يبالغ في التأمل، فتزداد الإمكانيات أمامه زيادة تمنعه من القيام بأي فعل<sup>٢</sup>.  
ليس التأمل إذن، كسلًا، بل إن المعرفة الصادقة، أي البصيرة التي تكشف  
الحقيقة الرهيبة، هي التي ترجح الكفة المقابلة لأي دافع للفعل، سواء عند  
هاملت أو عند الرجل الديونيسي.

لم يكن غريبًا (وإن يكن مصدر إيضاح) أن نطبق فكرة نيتشه على رجل ديونيسي  
آخر، المنافس الشيكسبيري الوحيد لهاملت في شمول الوعي وحدة الذهن؛ السير جون  
فولسطاف. الواضح أن فولسطاف كان قد نظر في جوهر الأشياء، قبل وقت طويل  
من لقائنا به، أي إن المحارب المخضرم قد كشف حقيقة الحرب، ونبذ شرفها ومجدها  
باعتبارهما أوهامًا خبيثة، ووهب نفسه بدلًا من ذلك لنظام «اللعب». وهو يختلف عن  
هاملت في أنه اكتسب المعرفة من دون أن يدفع الثمن اشمئزازًا، والمعرفة عند فولسطاف  
لا تكبح الفعل بل تزيح الفعل جانبًا باعتباره ليس ذا صلة بالعالم اللازمي «للعب»،  
وهو تسبير يُعبّر عن هذا بدقة:

أَيْنَ ابْنُهُ الْمَجْنُونُ مُسْرِعُ الْأَقْدَامِ  
أَعْنِي أَمِيرَ وِيلَزَ وَالَّذِينَ فِي صُحْبَتِهِ  
مَنْ أَعْطَاوَا الدُّنْيَا ظُهُورَهُمْ حَتَّى تَمُرَّ مِنْ وَرَائِهِمْ؟<sup>٣</sup>

(هنري الرابع، الجزء الأول، ٤ / ١ / ٩٤-٩٧)

وهاملت مثل فولسطاف نادرًا ما يتوقف عن اللعب، على الرغم من أن هاملت ذو  
وحشية وفولسطاف على الرغم من شدة صحبه رقيق الحاشية. والنقاد الماركسيون  
يخلطون بين مذهبهم المادي ومادية السير جون، وهكذا يرون أن صاحب اللماحية  
العظيمة انتهازي. ولكن استثمار فولسطاف، على عكس هاملت، استثمار في اللماحية من  
أجلها وحسب. ولْنُقَارِنَ بين الاثنين في أعظم لحظاتهم، هاملت في المدفن، وفولسطاف في  
الحانة:

<sup>٢</sup> المقصود ما يعنيه الشاعر العربي بقوله:

تَكَاثَرَتِ الظَّبَاءُ عَلَى خَرَّاشٍ      فَمَا يَدْرِي خَرَّاشٌ مَا يَصِيدُ

<sup>٣</sup> ترجمة جديدة.

**هاملت:** هذه الجمجمة كان لها لسان، وكانت تستطيع يومًا ما أن تُغنِّي، فانظر كيف يقذف بها الوغد إلى الأرض، كأنها عظمة الفك التي ارتكبت بها قابيل أول جريمة قتل؟ وقد تكون رأس سياسي أو دَسَّاس يتحكم فيها هذا الحمار الآن، وقد يكون داهية يحاول أن يخادع الله جل شأنه! أفلا يحتمل ذلك؟

**هوراشيو:** بل محتمل يا مولاي!

**هاملت:** أو رأس أحد رجال القصر، رأس يقول طاب صباحك يا مولاي! كيف حالك مولاي الأكرم؟ ولعله رأس النبيل فلان بن فلان، الذي أثَّنى على حصان علان بن علان، وهو يريد أن يستوهبه إياه. ألا يحتمل ذلك؟

**هوراشيو:** بلى يا مولاي!

**هاملت:** بل يجوز حقًا! قد أصبح الرأس دون فك للسيدة النبيلة دودة هانم! وأصبح الحفار يقذفها بجاروفه أنَّى يشاء! ليتنا نستطيع أن ندرك اكتمال دورة القدر فيما نشهد! هل تستحق هذه العظام أن يلعب الناس بها كالكرة، بعد ما تكلَّفت ما تكلَّفت في النشأة والتربية؟

إن عظامي تتوجع حين أتأمل ذلك!

(٩١-٧٤ / ١ / ٥)

**فولسطف:** إيه يا أخي؟ ماذا أدخل الكتاب المُقدَّس هنا؟ أنت تفسد القديس. والله أنت أفسدتني تمامًا يا هال. سامحك الله. قبل أن أعرفك كنتُ بريئًا يا ابني. أما الآن فأقول لك الحق أصبحتُ في عِداد الشريرين. لا بد أن أُغَيِّرَ طريقة حياتي. سأغيرها حتمًا، والله إن لم أفعل أكن نذلًا. لا. لن أدخل جهنم من أجل ابن أي ملك في دنيا النصارى.<sup>٤</sup>

(هنري الرابع، الجزء الأول، ١ / ٣ / ٨٨-٩٥)

كيف نضع العبارة التالية «قبل أن أعرفك يا هال، لم أكن أعرف شيئًا! وهأ أنا ذا الآن! إن كان للمرء أن يقول الحق، لستُ بالكاد أفضل من أحد الأشرار» إلى جانب العبارة التالية «هذه دورة القَدَر الجميلة ولدينا مهارة إدراكها»؟<sup>٥</sup> هذه لماحة فائقة تقارع

<sup>٤</sup> ترجمة الدكتورة فاطمة موسى، المشار إليها آنفًا.

<sup>٥</sup> ترجمتان مختلفتان لإظهار الصياغة في النص المصدر.

لماحية فائقة أخرى، ولكن ما أقل ما تشتركان فيه! فعبقرية الكوميديا عند فولسطاق تَرُدُّ توجيه سهم الفكاهة إليه، ومع ذلك فهي تتجاوز ذلك الرد بهجوم رائع على ادعاء القداسة البيوريتاني. والمَرَحُ المحض عند فولسطاق يقابله التَّفَكُّهُ المُدْلِهُمُ الغريب الذي يسخر من الفناء البشري وجميع ادعاءاتنا في وقت واحد. ففي لماحية فولسطاق نسمع الأمر القائل «لا بد أن تُقَدِّمَ السرور». ولكننا نسمع عند هاملت «لا بد من التغيير، ولا يوجد إلا شكل واحد نهائي للتغيير».

إن هاملت الأصلية المنسوبة إلى توماس كيد، ذلك الشبح الحقيقي للبحوث الشيكسبيرية، لم يَعُثِرْ عليها أحد قط؛ لأنها لم تُوجَد قط. وقد كتب توماس ناش، في نبذة عن صديقه السيئ الحظ روبرت جرين، فقرة غامضة أساء معظم الباحثين قراءتها؛ إذ عجزوا عن إدراك أن ناش كان يهاجم ما لا بد أنه كان (وهو جرين صديقه) يعتبرونه «مدرسة مارلو»، وهي التي تضم مارلو وشيكسبير وكيد. وهذه هي الفقرة:

سوف أعود إلى أول نص من الدراسات الممتعة وأتحدّث قليلاً بروح الصداقة مع بعض مترجمينا التافهين. لقد جَرَّت العادة هذه الأيام بين نوع من رفقاءنا المتنقلين إلى حدٍّ ما، وهم الذين يمارسون كل حرفة ولا يزدهرون في أي منها، على أن ينبذوا صنعة العلم أو التعلم التي وُلِدوا في كنفها، وأن يَشْغَلُوا أنفسهم بجهود فنية لا تستطيع تصحيح نَظْمِهِم اللاتيني إذا احتاجوا لذلك. ومع ذلك فإن الترجمة الإنجليزية لسينيك، إن قرأتها على ضوء الشموع يمكن أن تأتيك بجُمل جميلة كثيرة؛ مثل: الدُمُ شَحَاذٌ وهلم جرّاً، وإذا تَوَسَّلْتُ إليه توسلاً حسناً في صباح من الزمهرير فسوف يقدم إليك مسرحيات كاملة من هاملت، وينبغي لي أن أضيف «وحفنة من الخُطب التراجيدية». ولكن وا أسفا! ويا للزمن ملتهم الأشياء! (Tempus edax rerum) ما الذي عساه أن يظل إلى الأبد؟ إن البحر الذي يزفر قطرة قطرة سوف يجفُّ يوماً ما، وسينيك الذي يُفْصَد دمه سَطراً سَطراً وصفحة صفحة لا بد آخر الأمر أن يموت على خشبة مسرحنا، وهو ما سيجعل أتباعه الذين يَتَضَّوْنون جوعاً يحاكون قصة كيد [the kid = الغلام؟ الجدي؟ أم توماس كيد kyd؟] عند إيسوب<sup>٦</sup> الذي وقع

<sup>٦</sup> يوجد في خرافات إيسوب (Aesop) ذِكْرُ الجَدِّي، الذي يختلط kid عنده بمعنى الغلام في قصة الذئب والجَدِّي. ويبدو أن الكاتب يريد الإشارة إلى توماس كيد مُعْتَمِداً على فطنة القارئ، وربما كانت توجد

في غرام البَدَع الجديدة عند الثعالب، فتخلَّى عن كل رجاء في الحياة حتى يثب إلى داخل عمل جديد. وهؤلاء الرجال الذين فَقَدُوا كل إمكانية لتقديرهم أو إطرانهم يعمدون إلى الترجمة عن الإيطالية، وما أضعف أداءهم في هذا الصدد (مثل من لا يجيدون اللهجة البروفنسالية أو يميزون حروف الجر)، ولَيُقَمِّم جميع السادة الذين لا يأبهون وسافروا وتكلموا بتلك اللغة بِالْبَتِّ في القضية في كُتَيْبَات رخيصة.

وفيما يلي التعليق الحكيم الذي كتبه بيتر ألكسندر على هذا الغموض المتعمد:

من الصعب استنباط أية معلومات دقيقة من هذا الهَرْج والمَرْج، ولكن الواضح، فيما يبدو، وجود مسرحية تُدْعَى هاملت بين نواتج كُتَاب المسرح غير العلماء والدارسين، وأنها تبدو للكاتب، ناش، مدينة بالكثير إلى ترجمات سينيكّا، وكذلك أن أحد كُتَاب المسرح المذكورين هو كيد؛ إذ إن ناش يَدُسُّ الاسم دَسًّا بغض النظر عن عدم وجود حالة موازية مُقْنَعَة للمثل الذي يضره، لا عند إيسوب ولا عند سبنسر (وهو الذي يشير إلى قصيدة الربيع الواردة عنده في روزنامة الرعاية). أما أن نستنتج من هذا، كما فعل الكثيرون، أن كيد كان مُؤَلِّف هاملت المُبَكَّرَة، فهذا افتراض لا يبرره النص وتثير الأدلة اللاحقة شكوكًا فيه. إن ناش يشير إلى «نوع»، أي إلى مجموعة، من الكُتَاب الذين كان من بينهم كيد، وإلى أن مسرحية عنوانها هاملت كانت من بين ما كتبوه، وذلك أقصى ما يمكن أن تفيدنا به هذه الفقرة التي تتعمد إغاظتنا.

واستنادًا إلى هذا الأساس أريد أن أقترح شكلًا آخر لرؤيتنا للحياة العملية لشيكسبير. ويقدم لنا ليدز بارول في كتابه السياسة والطاعون ومسرح شيكسبير: سنوات أسرة ستيوارت الحاكمة (١٩٩١م) تحذيرًا مفيدًا من تحديد تواريخ مسرحيات شيكسبير طبقًا لإشارات مُفْتَرَضَة لأحداث عصرية، ويقول إن شيكسبير في مرحلته الأخيرة لم يكن يُؤَلِّف إلا حين تكون المسارح متاحة، وكان يتعرض بالتناوب لفترات جفاف وفترات نشاط فَوَّار

---

قصة مجهولة فعلاً تضم جَدًّا وثعالب «لا ذنبًا» ولكنني لم أعر عليها في طبعة خرافات إيسوب، ترجمة ف. س. فيرنون جونز (١٩١٢م) (الطبعة الحديثة ١٩٨٣م).

وسريع، بما في ذلك الإنجاز المذهل؛ حيث كتب الملك لير، ومكبث، وأنطونيو وكليوباترا في أربعة عشر شهراً متوالية فقط.

كما يطعن بارول أيضاً في الأسطورة المنتشرة بين الباحثين والقائلة «بتقاعد» شيكسبير بعد كتابة العاصفة عام ١٦١١م، ولم يكن قد تجاوز السابعة والأربعين من عمره. والواقع أن شيكسبير عاش خمس سنوات أخرى وساعده جون فلتشر على كتابة ثلاث مسرحيات أخرى بحلول عام ١٦١٣م (هنري الثامن، والمسرحية المفقودة فيما يظهر وعنوانها كاردينيو، والنبيلان القريبان). والواضح أن شيكسبير كان يرفض عندما بلغ الخمسين مزيداً من الكتابة للمسرح، ولا شك أننا نستطيع أن نعتبه قد تقاعد في العامين ونصف العام في آخر حياته. أما ما قُتل شيكسبير في الثانية والخمسين من عمره فلا نعرفه، وإن كان أحد المصادر المعاصرة يقول إن السبب المباشر كان الإصراف في الشراب في ستراتفورد بصحبة صديقيه القديمين بن جونسون ومايكل درايتون، وهو ما يبدو متفقاً مع طابع شخصيته المرح الفولسطا في. وتحدث التقاليد أيضاً عن مرض طويل سابق، وربما كان مرضاً تناسلياً، وهو أمر مُحتمل. وربما أدت وطأة المرض إلى إضعاف الإرادة المهنية للتأليف، ومهما يكن سبب التوقف، فإن حجة بارول لا تتأثر؛ أي إن العاصفة لم تكن عمل وداع، ولم يكتب شيكسبير كتابة أفضل من القطع التي كتبها لـ «النبيلان القريبان» وهي التي غدت عَرَضاً عمله الأخير.

وأقترح بروح بارول إلى حدٍّ ما إعادة النظر (وإن تكن جذرية إلى درجة أكبر) في معرفتنا ببدايات شيكسبير في الكتابة للمسرح. لا يبدو أن هاملت الأصلية قد كُتبت بعد أوائل عام ١٥٨٩م، وربما في ١٥٨٨م. ومن ثم كانت تسبق كل نشاط له في اكتساب الصنعة، بما في ذلك ثلاثية هنري السادس (١٥٨٩-١٥٩١م)، وريتشارد الثالث (١٥٩٢-١٥٩٣م)، وتيتوس أندرونيكوس (١٥٩٣-١٥٩٤م). والواقع أننا لا نعرف متى كتب كيد التراجيديا الإسبانية، ولكن ذلك قد يكون ما بين ١٥٨٨م و١٥٩٢م. ولم أستطع قط أن أفهم كيف ولماذا يُعتبَر باحثو شيكسبير أن التراجيديا الإسبانية كان لها تأثير جاد في هاملت. فعلى الرغم من الإقبال الجماهيري الذي حَظِيَتْ به التراجيديا الإسبانية فإنها مسرحية فظيعة، مكتوبة كتابة بشعة، بل إن القراء العاديين، حتى البلهاء منهم، سوف يدركون ذلك إن بدءوا قراءتها. لن يستطيعوا تَجَاوُز افتتاحيتها، وسوف يجدون من الصعب تصديق القول بأنها بهرت شيكسبير. أما الافتراض الأكثر عقلانية فهو أن هاملت الأولى التي كتبها شيكسبير أثَّرت في التراجيديا الإسبانية، وأن أي تشابه بين

الميلودراما الحقيرة التي كتبها كيد وبين هاملت الناضجة كان يعني أن شيكسبير كان يَسْتَرِدّ وحسب ما كان قد كتبه أصلاً.

ربما لن يستطيع أحد أبداً أن يثبت أن بيتر ألكسندر كان على حق في قوله إن شيكسبير هو الذي كتب هاملت الأصلية ولكن الأدلة الظرفية تُدعم حدس ألكسندر. فعندما التحق شيكسبير بالفرقة التي أصبح اسمها فرقة اللورد تشيمبرلين في عام ١٥٩٤م، كانت المسرحيات الثلاث التي أضيفت إلى ريبيرتوار الفرقة هي: **ترويض الشرسة**، و**تيتوس أندرونيكوس**، و**هاملت**. ولم تُقدّم الفرقة إطلاقاً **التراجيديا الإسبانية**، ولا أية مسرحية أخرى كتبها كيد. لا نعرف ما كانت **هاملت** الأولى تتضمنه باستثناء الشبح، ولكن شيكسبير قبل تيتوس أندرونيكوس لم يكن، على وجه الدقة، شيكسبير «بعد فولسطيني»، وأتصور أن مسرحية هاملت المبكرة يمكن أن تُحِيرنا كثيراً. ولا بد أن شيكسبير كان يشعر بشجن عميق حين عاد إلى المسرحية التي كان يمكن أن تكون أولى مسرحياته، كما ذكرتُ آنفاً، والإشارات المعاصرة تقول إن صيحة الشبح «انتقم يا هاملت!» كانت قد أصبحت مثار سخرية عامة. والأهم من ذلك أن نسأل ما الذي اجتذب شيكسبير أصلاً إلى قصة هاملت.

كان أول مؤرخ لهاملت هو ساكسو جراماتيكيوس، في كتابه الذي كتبه باللاتينية في القرن الثاني عشر وعنوانه **التاريخ الدنماركي**، وكان متاحاً في طبعة باريسية اعتباراً من عام ١٥١٤م. وليس من المحتمل أن شيكسبير قد قرأ ساكسو، لكنه بدأ قطعاً بالقاصّ الفرنسي بلفوريسست، في كتاب عنوانه قصص تراجيدية، ويتضمن المجلد الخامس منه (١٥٧٠) أسطورة هاملت، بعد إضافة تفصيلات إليها استناداً إلى قصة ساكسو. وتقول القصة إن الملك هورونديل قَتَلَ ملك النرويج في مبارزة فردية، ففاز بابنة ملك الدنمارك، جيروثا، وأنجبَ منها ولداً يُدعى أَمليت. ويقوم أخو هورونديل الغيور، واسمه فينجون باغتيال هورونديل والزواج من جيروثا، وهو ما يمثل جريمة غشيان المحارم. ويضطر أَمليت حفاظاً على حياته إلى ادعاء الجنون، ويقاوم امرأة أُرسلت لإغوائه، ويطعن أحد أصدقاء فينجون الذي كان مختبئاً في غرفة نوم جيروثا، وينتقد أمه حتى يُجبرها على التوبة، ثم يرسله فينجون إلى إنجلترا حتى يُقَتَلَ. وأثناء الرحلة يُغَيّر أَمليت خطاب فينجون، وهكذا يُرسل حارسه المصاحبين له حتى يُقَتَلَا. ويعود أَمليت إلى الوطن فيقتل فينجون بسيف المُغتصب نفسه، ثم يُنادى به ملكاً مؤيداً بأصوات الشعب الدنماركي.

ولا يرتبط أَمليت عند بلفوريسست بأوجه شبه كبيرة، باستثناء النسق المذكور للحبكة، بهاملت عند شيكسبير، ولنا أن نفترض أن هاملت كان يواصل ابتعاده عن مصدره

«الوحشي» كلما ازداد شيكسبير تنقيحاً للنص. ومهما يكن ما اجتذب شيكسبير أولاً إلى شخصية أمليت/هاملت، فقد بدأ مبكراً؛ لأن كاتبنا المسرحي أطلق اسم هامنت على ابنه عام ١٥٨٥م، والمفترض أن ذلك كان يتضمن إشارة ما إلى البطل الدنماركي. وما دمت أومن إيماناً ثابتاً بأن بيتر ألكسندر على حق في نسبة كتابة هاملت الأصلية إلى شيكسبير، فإن التساؤل عما اجتذب والد الرضيع هامنت إلى الحكمة والشخصية قبل أن يبدأ حياته العملية كاتباً للمسرح يكتسب أهمية كبرى.

يتمتع أمليت عند بلفوريست بسعة حيلة مثالية؛ إذ يصعب قتله، ويثابر على تنفيذ مشروع انتقامه، ويفوز آخر الأمر بعرش الدنمارك. ولكن شدة البأس المذكورة لا تكفي، فيما يبدو، لإطلاق اسمه على ابن وحيد وربما يكون قد فاتتاً شيء هنا.

إن أمليت عند بلفوريست يحمل، على الرغم من عراقيله، نسخة بدائية أو شمالية من البركة أو روح «المزيد من الحياة» وهي التي تتحول برجماتياً إلى حريته. وربما كان شيكسبير قد أدرك في أمليت وجود نسخة شمالية من الملك داود في الكتاب المقدس، وهو البطل ذو الكاريزما الذي عليه أن يبدأ بمكابدة أهوال جسام في طريقه إلى العرش والبركة. ولكن الملك شاول ليس فينجون، وداود في الكتاب المقدس أقرب إلى هاملت عند شيكسبير منه إلى أمليت الأسطوري، الذي يتمتع بلماحية وشجاعة أصليتين ولكنهما جروتسك، وأسطورة إيدا [Edda) الإسكندنافية] تُحلق في الخلفية. وربما كان شيكسبير، ذو الحساسية الدائمة لفقدان المكانة الاجتماعية، قد سمى ابنه هامنت باعتباره طلسمًا أو تميمة تُبشّر باستعادة منزلة الأسرة، معتبراً أمليت نموذجاً للمثابرة في السعي للظفر بشرف الأسرة وتبرير العلاقة بين الآباء والأبناء.

ولنا أن نفترض قطعاً أن هاملت الأول الذي كتبه شيكسبير في عام ١٥٨٨-١٥٨٩م، كان قريباً من أمليت عند بلفوريست، فهو طالب ثأر روماني أو على غرار أبطال سينيكا في سياق شمال أوروبا. وتصوير السرائر والدخائل في مسرحيات شيكسبير لا يكتسب قوته المميزة قبل الانتصار الكوميدي الذي يحزره فولسطاف، وإن كانت توجد آثار لازعة له عند بوطوم، ونسخة جروتسك تتضمن عنصرين متضادين في شاييلوك. ولا حاجة بنا لافتراض أن هاملت الأصلي عند شيكسبير كان مفكراً تعالياً. إذ إن شيكسبير، بعد فولسطاف، وهال، وبروتوس قد اختار أن يعود عودة تنقيحية إلى جذوره باعتباره كاتباً مسرحياً، وربما كان ذلك إحياءً لذكرى وفاة ابنه هامنت. وتتسم هاملت الناضجة بنبرة رثاء عميقة، وهي النص الذي ربما كان قد تعرض للتنقيحات الأخيرة بعد وفاة والد

شيكسبير في سبتمبر ١٦٠١م. وقد نسمع أصداء نعي هامنت وجون شيكسبير في نعي هوراشيو «ونعي الجمهور» لهاملت. ولغز هاملت، ومسرحية هاملت، يدور حول النُعي باعتباره نموذجاً تنقيحياً، وربما حول التنقيح نفسه باعتباره نوعاً من النعي للذات المبكرة لشيكسبير. فعندما بلغ السادسة والثلاثين، ربما تبين أنه وصل إلى ذروة روحية، وأن جميع مواهبه قد انصهرت معاً، وهو ينكبُّ على عمل تنقيحي أكبر مما حاوله قبل ذلك أو بعده.

كان شبح مارلو قد أُخرجَ منذ فترة طويلة، وعندما انتهى شيكسبير من هاملت في ١٦٠٠-١٦٠١م، كان قد أصبح خليفة ذاته، وإذا به لا يكتفي بتنقيح هاملت الأصلية، بل نقح كل ما أتى بعدها حتى يوليوس قيصر. فالدراما الباطنة في دراما هاملت تنقيحية. أي إن شيكسبير يعود إلى ما كان يتجاوز طاقاته الأولية، ويمنح نفسه شخصية رئيسية تطورت حين وصلت إلى الفصل الخامس فأصبحت ذات صلة بهاملت في الفصل الأول حيث تتمتع بموازاة دقيقة مع صلة الكاتب بهاملت الأصلية. إذ إن إعادة رؤية هاملت لذاته تحل محل مشروع الثأر. والثأر الصحيح الوحيد في هذه المسرحية هو ما أسماه نيتشه مُنظَّر التنقيح، انتقام الإرادة من الزمن، ومن كلمة الزمن «كان». وهكذا يستطيع شيكسبير أن يوحى بعبارة «هكذا أردت الأمر.» حتى وهاملت تتحوَّل إلى نموذج مضمّر لرأي نيتشه في كتابه نحو أنساب الأخلاق. أي إن أشدّ تحقيق شيكسبيري لرأي نيتشه هو هاملت الخالص: إننا نستطيع أن نجد كلمات فقط لما سبق أن مات في قلوبنا، وهكذا يوجد بالضرورة نوع من الاحتقار في كل فعل من أفعال التكلم. ولا يبقى سوى الصمت، فالكلام إثارة، وخيانة، وقلقلة، وعذاب للذات وللآخرين. وهكذا فإن شيكسبير يصل بهاملت إلى مأزق لا يزال فعالاً في الليلة الثانية عشرة حيث يعتبر فسته وريث هاملت.

لا يوجد هاملت «حقيقي» مثلاً لا يوجد شيكسبير «حقيقي»، فالشخصية مثل الكاتب صفحة ماء عاكسة، مرآة شاسعة لا بد أن نرى فيها أنفسنا. فإن سمحت لهذا الكاتب بتلاقي الأضداد، فسوف يريك كل الناس ولا أحد في الوقت نفسه. ولا خيار لنا إلا أن نسمح بكل شيء لشيكسبير وهاملت المنتمي إليه، بسبب عدم وجود منافس لأي منهما.

ونقول أن بارتون: إن هاملت تدين لمسرحيات شيكسبير السابقة بالقدر الذي تدين به على الأقل لهاملت الأصلية. وحتى لو كان بيتر ألكسندر على حق (على نحو ما أصر أنا



عليه) وكانت هاملت الأصلية أحد هذه الأعمال السابقة، فإن مسرحية هاملت وشخصية هاملت يدينان لمسرحيتي هنري الرابع ولفولسطاق بأكثر مما يدينان لهاملت التي كانت في طور الجنين. وتعتبر الحياة الباطنة التي تمثل صورة من صور الحرية من أجمل ما يتمتع به هاملت الناضج، على الرغم من معاناته، وتصبح اللّمّاحية اسمًا آخر لتلك الحياة الباطنة وتلك الحرية، عند فولسطاق أولاً ثم عند هاملت. بل إننا نجد هذا النزوع إلى تصوير الحياة الباطنة في بواكير أعماله، أي في مسرحيات **هنري السادس**، وإن كان نهجه يتسم بسذاجة شديدة تحول دون إحكام ذلك التصوير. ولم يستطع مارلو أن يساعد شيكسبير على إبداع فن باطني (على الرغم من كون باراباس وحشًا رائعًا، وهو الدور المسرحي الوحيد الذي دائمًا ما أشتاق إلى أدائه). وكان تشوسر قادرًا على ذلك وأنجزه بالفعل: فشخصية غافر الذنوب لديه هُوةٌ إنسانية عميقة بلا قاع، ويتمتع بالحياة الباطنة مثل ياجو أو إدموند. وشخصية «الزوجة بنت بلدة باث» تعتبر نموذجًا اتبعه فولسطاق، وربما كانت شخصية غافر الذنوب نموذجًا اتبعه ياجو. ولكننا لا نجد عند تشوسر شخصية ساعدت شيكسبير على تشكيل هاملت، أي رسم الصورة التي نعرفه بها الآن، على الرغم من أن التورية الساخرة عند هاملت في النص المكتوب في ١٦٠٠-١٦٠١م تتضمن عناصر تشوسرية. ومكونات التورية الساخرة المذكورة تساعد في إغذاء التأثير الغريب الذي يقارنه جراهام برادشو بتأثير بيرانديلو؛ إذ يبدو لنا هاملت في صورة شخص حقيقي اقتنصته إحدى المسرحيات بصورة ما، ومن ثم أصبح عليه أن يُؤدّي الدور المنوط به وإن لم يكن يريد ذلك. ولما كان برادشو نفسه قد وقع في شَرَك التقاليد الفاسدة التي تقول بأن كيد هو الذي كتب هاملت الأصلية، فهو يُرجع هذا الإحساس الغريب إلى رَدِّ فَعْل جمهور مسرح الجلوب إزاء مسرحية كيد القديمة التي لا تهدف إلا إلى الربح. ويزداد ذلك التأثير المنسوب إلى بيرانديلو (ناهيك بالتأثير المنسوب إلى بيكيت في مسرحية نهاية اللعبة مثلًا) زيادة كبيرة، إذا كان البطل الجديد عند شيكسبير قد وقع في شَرَك أولى مسرحيات شيكسبير، فإذا به يتفكك بحيث يسمح بوجود أقوى صورة باطنة رسمها عمل أدبي على الإطلاق.

وتشغل فكرة اللعب (play) موقعًا رئيسيًا عند فولسطاق يماثل موقع اللعبة [أي التمرح] the play عند هاملت. وليست الفكرتان مترادفتين؛ فإن فولسطاق يميل إلى اللعب إلى درجة أبعد كثيرًا من ميل هاملت إلى اللعب، ويميل الأمير إلى التمرح أكبر كثيرًا من ميل الفارس البدين إليه. فإن هاملت الجديد ذو وعي ذاتي بالتمرح، والمُفترَض

أن هاملت القديم (كما يقول برادشو) غارق إلى أذنيه في التمسرح الميلودرامي. ولنا أن نقول إن هاملت المُثَقَّف المُمارِس للتورية الساخرة وإعٍ إلى حدٍّ ما بضرورة التخلص من صورته الساذجة القديمة. بل إن لنا أن نقول بوجود ازدواجية غريبة؛ فإن هاملت مضطّرٌّ إلى التعامل مع الشبح وحسب بل أيضًا مع شبح الشبح الأول، ومع شبح هاملت الأول. وهو يَتَفَوَّق في هذا على بيرانديلو بأسلوب بيرانديلو نفسه، ويفسر ذلك لنا امتناع هاملت الذي يطعن في كل شيء، عن الطعن في قضية الانتقام، حتى ولو كان بطبيعته غير مُتَحَمِّس، برجماتيًا، لهذه القضية.

ولكن ذلك طبع يتميز به وعي هاملت؛ إذ إن للأمر زهناً يتمتع بالقوة التي تتيح لأشد المتناقضات من المواقف والقيم والأحكام أن تتعايش في داخله بدرجة كبيرة من الاتساق، بل إن الاتساق قد بلغ حدًّا يجعل من هاملت، تقريبًا، كل شيء لجميع الرجال وبعض النساء. أي إن هاملت يُجسِّد قيمة الشخصية الإنسانية، مع التنحي عن قيمة الحب. فإذا كان هاملت يمثل فولسطاق الخاص به (وهي الصيغة الجميلة التي وضعها جودارد) فإنه فولسطاق الذي لا يحتاج إلى هال، تمامًا مثلما لا يحتاج إلى أوفيليا المسكينة، أو حتى هوراشيو، إلا باعتباره الباقي في قيد الحياة الذي سوف يَقْصُ قصة الأمير. والعنصر المُشترك الذي يجمع بين تلاعب فولسطاق الرائع وتمسرح هاملت هو استخدام اللامحية العظمى لمناهضة المكيفيلية، ودفاعًا ضد افتئات عالم فاسد.

ونحن نجهل مدى تلاعب شيكسبير نفسه، ولكننا نعرف مسرحياته، وهكذا نستطيع أن نعثر عليه من جديد ويُسَّر في بعض ملاحظات هاملت أكثر مما نستطيع ذلك بالنسبة لفولسطاق. فنحن لا نستطيع أن نتصور فولسطاق وهو يُقدِّم الإرشادات للممثلين، أو حتى وهو يشاهد مسرحية ما؛ إذ إن الواقع كان مسرحًا في عيني السير جون. ونحن نستمتع بتمثيل فولسطاق دور الملك هنري الرابع ثم دور هال، ولكننا لن نقبل أن يمثل فولسطاق دور فولسطاق؛ لأنه يتمتع بوحدة كبيرة في شخصيته. ومن بين بواعث الحيرة الكثيرة لدينا في حالة هاملت أننا لا نستطيع القطع قط فيما إذا كان يمثل دور هاملت متظاهرًا بالجنون أو غير متظاهر. فالمحاكاة؛ أي محاكاة الممثل لشخص ما، قضية تشغل بال هاملت، ولكنها من المُحال أن تُمثِّل مشكلة لفولسطاق. وعلى الرغم من فظاظة هال في معاملة فولسطاق، وهي التي لا يمكن أن نَتَصَوَّرَها عند هاملت «فمن المحال لهاملت أن ينبذ هوراشيو مثلًا»، فإنه يشترك مع هاملت في اهتماماته التمثيلية، وهو أيضًا يدعو إلى القيام بمسرحيات صغيرة داخل المسرحية، وإن تكن تتسم بنفاق

يحتقره هاملت. ولكن لو قُدِّرَ لهاملت أن يصبح ملكًا فلن يصير فورتنبراس ذا اللماحية الفائقة؛ أي صنواً لهنري الخامس. فباعتبار أن هاملت يُمثِّلُ فولسطف الخاص به، نفترض أنه سوف يمارس في هذه الحال «اللعب» السامي أي فن التمثيل. ونعود بهذا إلى المفارقة التي تقول إن هاملت كان يمكنه كتابة مسرحية هاملت على عكس فولسطف الذي يرى أن تأليف مسرحية فولسطفية لا ضرورة له، فإن فولسطف ذو وجود مُلَازِم للحياة من حوله بل إن وجوده فياض، على عكس ياجو وإدموند اللذين لا يتمتعان بهذه الخصيصة الكاملة. أي إن فولسطف مثال لتدشين معنى جديد، كما ذكرتُ آنفًا، على عكس هاملت الذي يتميز بالسلبية واللماحية معًا فيصد المعنى أو يوقعه في حيرة، إلا فيما يتجاوز التعاليّة.

كان أودين، ذو اللماحية المسيحية، يفضل فولسطف تفضيلًا شديدًا على هاملت، ويقول إنه يرى أن فولسطف «رمز كوميدي لنظام الخير والإحسان الخارق» وهو اكتشاف يورثني قلقًا بالغًا؛ لأن أودين يبالغ في نظريته فيقول إنه يجد دلالات مسيحية مضمرة لفولسطف الذي تلفظه الدنيا. ولك أن تفضل دون كيخوته على هاملت، مثل أودين، إذا شئت أن تتبع تفضيل كيركجارد للرسل على العباقرة. ومع ذلك فمن الغريب أن يرى أودين أن فولسطف أقرب إلى الرسل منه إلى العباقرة؛ لأننا لا نجد رسلًا في شيكسبير. وكيركجارد دنماركي لِمَا ح يُنادِم الأشجان مثل هاملت، لكنه ليس شخصية شيكسبيرية ما دام ينتمي حقًا إلى الرسل، ويسعدنا عدم انتماء أودين إليهم، بل كان يتمتع بقدر من الروح الفولسطفية يكفي للصفح عن اختطافه السير جون وضمه إلى مذهب الخير والإحسان المسيحي.

هل يوجد عند شيكسبير أشخاص آخرون يتمتعون بالاستقلال؛ مثل فولسطف وهاملت؟ إن الرصد الشامل لأعظمهم لا بد أن يتضمن بوطوم، وشايلوك، وروزالند، وياجو، ولير، ومكبث، وكليوباترا، وبروسبرو، ولكن هؤلاء على الرغم من قدرتهم على إثارة التأمل واستمراره، يعتمدون على عوالم مسرحياتهم أكثر من اعتماد هاملت وفولسطف. لا شك أن فولسطف أفلت زمامه من يد شيكسبير، لكنني أميل إلى القول بأن شيكسبير لم يستطع الفرار من هاملت، وهو الذي بُني على أسس باطنة، وأما فولسطف فبدأ باعتباره بناءً خارجيًا ثم تحول إلى الباطن، ربما ضد الرغبة الأصلية لشيكسبير. وأظن ظنًا أن هاملت يمثل إرادة شيكسبير؛ إذ أطال تأمله، على عكس فولسطف الذي تشكل بمصادفة مُوقَّعة. فإذا كانت عند شيكسبير شخصيات تشغل

المكان كله فهي هذان الشخصان، وإن يكن هاملت وحده هو الذي رُسمَ له هذا الدور عمدًا. فاغتصاب خشبة المسرح هو الدور الوحيد المنوط به، وهو، على عكس فولسطاق، ليس متمردًا على فكرة الزمن وفكرة النظام. ويشعر فولسطاق بالسعادة في وعيه بذاته وبالواقع، ولكن هاملت ليس سعيًا بهذا أو ذاك. وهما يشغلان معًا قلب ابتكار الشخصية الإنسانية عند شيكسبير.

### ٣

من السمات الغربية الخاصة بانتصارات شيكسبير أن أشد الأعمال الأدبية أصالة في الأدب الغربي، وربما في الأدب العالمي، قد أصبح اليوم مألوفًا إلى الحد الذي يجعلنا نشعر أننا قرأناه من قبل، حتى عندما نقابله أول مرة؛ إذ لا يزال هاملت باعتباره شخصية (أو دورًا مسرحيًا إن أحببت) يَتمتعُ بالألفة وبالأصالة تَمَتُّعُ مسرحيته نفسها. وكان الدكتور جونسون لا يكاد يرى أية مشكلة في مسرحية هاملت، وكان يمتدحها بسبب ما تمتاز به من «تنوع»، وهي صفة تصدق على بطل المسرحية، فالأمير يقف مثل المسرحية على مبعده من سائر أشخاص «وأعمال» شيكسبير، ربما لأن العادة لم تنتقص من تنوعه اللانهائي، فهو بطل يمكن وصفه برجماتيًّا بأنه شرير، فهو بارد وقاتل ومُنكَبٌ على ذاته، وعدمي، ومتلاعب. ونحن نستطيع أن نتعرف على ياجو بهذه الصفات، لا على هاملت؛ لأن الاختبارات البرجماتية لا تنطبق عليه. والوعي خصيصته البارزة، فهو أشد الشخصيات التي تصوّرُها الإنسان وعيًا ومعرفة، بحيث نتوهم أن هذا الشخص الخيالي من المحال أن يفوته إدراك شيء ما، فهاملت يشبه هنري جيمز، غير أنه بارع في الضرب بالسيف، وفيلسوف يتوقع له اعتلاء العرش، ونبيُّ ذو حساسية تسبق ما لدينا، في حقبة مقبلة.

وعلى الرغم من أن شيكسبير كتب ست عشرة مسرحية بعد هاملت، وهو ما يضعها بُعِيدَ منتصف حياته العملية، فالواضح لنا أن من زاوية مُعيَّنة أن هذه الدراما تمثل ألفه وياؤه معًا؛ إذ يوجد فيها شيكسبير برمته، ففيها التاريخ والكوميديا والهجاء الساخر والتراجيديا والرومانس، وقد يغدو المرء مثل بولونيوس إذا أراد المرء تحديد نوع هذه «القصيدة غير المحدودة». والواقع أن كل ما كان بولونيوس يعنيه أن مثل هذه المسرحية الشعرية لا حاجة بها للالتزام بقاعدة الكلاسيكية الجديدة عند بن جونسون بخصوص وحدتي الزمن والمكان. وهاملت تتولَّى، بما في هذا من مُفارقة، تدمير أية فكرة

متسقة عن الزمن بصورة جذرية تفوق ما سوف نراه حتى في مسرحية عطيل. ولكن صفة «القصيدة غير المحدودة»، على نحو ما كان شيكسبير يعرف، فيما يبدو، أفضل عبارة متاحة تصف النوع الأدبي الذي تنتمي إليه مسرحية هاملت المكتملة، وهي التي تُعْتَبَر ولا تُعْتَبَر في آن واحد مأساة الأمير. ومسرحية فاوست التي كتبها جيته، تدين بدين أكبر مما ينبغي لمسرحية هاملت، ويُعْتَبَر جيته فيها خير معلم لنا لما يمكن أن تكون عليه «القصيدة غير المحدودة». والرؤيا الشيطانية التي تمثل القسم الثاني من فاوست «غير محدودة» إلى درجة فاضحة، ومع ذلك فإنها تفقد قدرًا كبيرًا من هالتها الرائعة إذا وضعت مباشرة بجوار هاملت. وأنا أزعم أن «القصيدة غير المحدودة» التي وضعها شيكسبير، تتسم بأنها ذات طابع شخصي وهوائي وتَعَسُفي مثل القسم الثاني من فاوست، وبأنها ذات رحابة مديدة غريبة أكثر من عمل جيته الغريب. ولا شك أن مسرحية هاملت الأصلية «المفقودة» كانت تراجيديا ثار شيكسبيرية تُضَارِع تيتوس أندرونيكوس، أو يوليوس قيصر (إذا أردنا أن نعتبر أن هذه المسرحية انتقام مارك أنطوني) ولكن مسرحية هاملت الظافرة دراما كونية عن قدر الإنسان وتُخَفِّي دافعها الأساسي بقناع الثأر. لنا أن ننسى «تَرْدُد» هاملت و«واجبه» الذي يقضي بقتل عمه الملك المُغْتَصَب للعرش. والواقع أن هاملت يستغرق بعض الوقت حتى ينسى كل ذلك، ولكنه ما إن يبدأ الفصل الخامس حتى نجد أنه لم يُعَد في حاجة إلى التذكُّر؛ لقد مضى الشبح، والصورة الذهنية للوالد قد فَقَدَت سلطانها، وبدأنا نرى أن التردد والوعي مترادفان في هذه المسرحية الشاسعة. ويجوز لنا أن نتكلم عن لحظات التردد في الوعي نفسه؛ إذ إن هاملت يعلن مولد دراما الهوية العميقة، وهي التي لم يستطع أحد، حتى بيرانديلو وبيكيت، إلا تكرارها، ولو كان ذلك بنغمة أشد يأسًا، كما حاول بريخت عبثًا أن يهدمها. والواقع أن الدافع الماركسي عند بريخت قد غدا الآن مُجَرَّد تكرار، على نحو ما فعل توني كوشنر في مسرحيته ملائكة في أمريكا [١٩٩٢م] وهي التي تسعى لإثبات عدم وجود أفراد مستقلين بالمعنى المعروف، وهي لا تحقق التعاطف الصادق إلا عندما يصعد روي قون، بطلها الشرير، على خشبة المسرح، وتَبْدَى عزلته مثل أي وعي مُعَذَّب وفق التقاليد الهاملتية.

لا نكاد نستطيع أن نتصور أننا ذوات منفصلة من دون أن يخطر هاملت على بالنا، سواء كنا ندرك أو لا ندرك أننا نتذكره، وهو ليس، في المقام الأول، عالم اغتراب اجتماعي، ولا غيابًا (أو حضورًا) للإله. فالواقع أن عالمه هو الذات الباطنة المتنامية، وهو

أحياناً يحاول نبذها، ولكنه يحتفل بها بصفة مستمرة تقريباً، وإن يكن ذلك مضمراً. وليس اختلافه عن ورثته، أي عنا نحن، أمراً تاريخياً؛ لأنه من هذه الزاوية أيضاً يسبقنا، فهو دائماً يوشك أن يكون. والطابع المؤقت هو السمة الغريبة الخاصة لوعيه الذي ما تفتأ براعمه تتفتح بلا نهاية، وإذا لم يكن في طوقه أن يعرف نفسه، معرفة كاملة، فما ذاك إلا لأنه موجة تتكسر من الحساسية والفكر والشعور، أو قل موجة يدفعها نبضها إلى الأمام. وقد أدرك أوسكار وايلد أن هاملت لم يكن يرى في الطابع الجمالي إلغاً وتعمية بل كان يرى أنه يشكل العنصر المعياري أو الأخلاقي الوحيد في الوعي. وقال وايلد إن العالم أصبح حزيناً بسبب هاملت، فإن الوعي الذاتي عند هاملت يزيد الأشجان على حساب المشاعر الأخرى.

لن يصف أحد هاملت يوماً ما بأنه «الدنماركي المرح»، ولكن الوعي الحيّ بهذه الصورة المستمرة، وفي جميع الأحوال، لا يمكن تصنيفه في فئة الشجو والشجن والحزن، فإن حزن هاملت، حتى في أحلك لحظاته، يتسم بشيء مؤقت في داخله. فإذا قلنا «الحداد المتردد» كنا نبني تناقضاً ظاهرياً، ومع ذلك، فإن جوهر هاملت لا يتسم بالالتزام الكامل قط بأي موقف أو نظرة أو مهمة أو أي شيء في الواقع على الإطلاق. وتكشف لغته عن ذلك في كل ما ينطق به. ولا يوجد في الأدب كله شخص يغير من «طابع اللياقة» في لغته بمثل هذه السرعة. فلنقل إنه ليس له مركز أو محور خاص، فإن لعطيل «عمله» وهو القتال الشريف، ويتمتع لير بالجلال الذي يكفله له كونه ملكاً من ناصية رأسه لأخصم قدمه، ولدى مكبث مُحَيِّلَةٌ ترنو إلى المستقبل وتنبئ فتسبق ما يطمح إليه. ولكن هاملت أذكى من أن يقتصر على دور واحد وحسب، والذكاء في ذاته يتزحزح عن المركز عندما يشتبك مع حياد الأمير آخر الأمر، فمن المحال فعلياً تصنيف هاملت. أما فولسطاقف الذي يُعْتَبَر من الزاوية البرجماتية معادلاً لهاملت في الذكاء فهو يقول إنه يتماهى مع حرية اللماحية، ومع اللعب. وأما هاملت فإن أحد جوانبه يتمتع بالحرية، ويتمتع نفسه بلماحية مريرة، وبتمثيل له غاية مريرة، ولكن له جوانب أخرى مقيدة، ولا نستطيع أن نجد التوازن.

لو كانت المسرحية مسيحية، أو حتى غير مسيحية، لاستطعنا القول إن هاملت يتمتع بالبركة، مثل داود، ويوسف، ويعقوب ذوي المهارة، عليهم السلام جميعاً وفق قول الكتاب المقدس. الواقع أن هاملت يتفوق على فولسطاقف، أو كليوباترا في الكاريزما بل إنه ذو الكاريزما العظمى عند شيكسبير، ولكنه يحمل البركة كأنما كانت لعنة. ويقول كلوديوس، في حسرة: إن هاملت يتمتع بحب الشعب الدنماركي، ومعظم الجماهير

تشاركه هذا الحب. وتنشأ المشكلة عندما يصبح معنى البركة «زيادة حياة في زمن بلا حدود»، وإذا كان هاملت يُجسّد مثل تلك الحيوية البطولية، فإنه يمثل الموت أيضًا، ذلك البلد غير المستكشف الذي يحده الزمن. ولقد خلق شيكسبير هاملت من جدلية بين صفات متضادة، من المحال تسويتها حتى بموت البطل. وليس من المبالغة أن نقول إن هاملت هو قوة شيكسبير الإبداعية؛ أي فن كاتب المسرح الشاعر الذي هو الطبيعة في ذاته. وهاملت أيضًا موت شيكسبير، ابنه المُتوفّي ووالده الراحل. وقد يبدو هذا القول من نسج الخيال ولكنه واقعيٌّ من الزاوية الزمنية. فإذا قمتَ بتمثيل الفن الحي لمؤلّفك ومستقبل الفناء الذي ينتظره، فمن المحتمل أن تلعب أشد أدوارك التباسًا وأكثرها تعددًا للدلالات، ألا وهو دور الشرير البطل. ويعتبر هاملت بطلًا تعاليًّا، ونوعًا جديدًا؛ إذ يرهص إرهاصًا مباشرًا بياجو وإدموند، أو قل إنه الشرير في ثياب كاتب المسرح الذي يستخدم في الكتابة الألفاظ وحيوات الآخرين معًا. وقد يكون من الأفضل وصف هاملت بأنه البطل الشرير؛ لأن صفة التعاليّة عنده تنتصر أخيرًا على الرغم من أنه تسبّب برجماتيًا في موت ثمانية، وهو من بينهم. وهكذا نشهد آخر الأمر مسرحًا خاليًا، ليس به إلا هوراشيو الذي لا لون له، وفورتنبراس اليافع البلطجي، وأوزريك المتغندر، يمثل العاقبة التي خلفها هاملت البرجماتي.

يصعب وصفنا بالمبالغة في الإطراء إذا أثينا على وقْدَة ذكاء شيكسبير في تأليف هاملت باعتباره تفاعلًا بين عدد من المتناقضات، حتى ولو كانت نتيجة ذلك قراءات مخطئة للنص على امتداد أربعة قرون، وتعتبر كثير منها إبداعية إلى حدٍّ بعيد في ذاتها. ما أكثر ما نجد ما يضلّل الباحث في بحار الحبر التي تمثل تفسيرات هاملت؛ فلقد قيل إنه الرجل الذي يفكر أكثر مما ينبغي، أو الذي لم يستطع أن يحسم أمره، أو الذي كُلفَ بمهمة أقل من قدراته أو عاش في عالم لا يتطلب كل هذه القدرات. فلقد مرّت بنا صورة هاملت ذي الرومانسية الرفيعة، وهاملت المنتمي إلى الحداثيّة الخفيضة، ونشهد الآن صورة هاملت وفق نظرة فوكوه، وهاملت الذي يمثل الهدم والاحتواء، وذروة صورة هاملت الفرنسية عند مالارمي، ولافورج، وت. س. إليوت. وكانت هذه الصورة الزائفة لهاملت سائدة في شبابي، في عصر إليوت النقدي. فلْتُسَمَّ هاملت المسيحي الجديد، واقفًا فوق أسوار إلسينور «أو جامعة ييل» لمواجهة الشبح باعتبار ذلك حنيئًا يذكرنا بالروحانية المفقودة. وهذه بوضوح سخافة. إلا إذا سلكتَ مذهب إليوت الذي يرى أن الشيطان أفضل من فقدان العلماني للمعنى. كان أودين أكثر حكمة حين قال (بلمسة

نفور معينة) إن هاملت عبقرى التعالّية العلمانيّة، وهو ما يقترب كثيراً من صورة المفكر الملعن عند شيكسبير، والذي يتسم بفساد يدق على الإدراك ويزيد عن العفن الذي يحزنه في البلاط الملكي وفي الدولة. ويعتبر ازدواج الموقف المذكور من وضع شيكسبير نفسه، فهو علمانيّ وتعالّيّ، كما نلحظه في السونيتات، وهو ذو طابع شخصي، يثير الغرابة في هاملت ويزيد عن أشكال العفن الرائعة في ثلاثية **طرويلوس وكريسيда، والعبرة بالخاتمة، ودقة بدقة**. ربما يكون فولسطاق أقرب إلى قلب شيكسبير (مثلما ينبغي أن يكون قريباً من قلوبنا) ولكن هاملت كان بوضوح أمراً ذا طابع شخصي أكبر في نظر من أبدعه. ولنا أن نحسد أن هاملت يمثل وعي شيكسبير الخاص (مع بعض التحفظات) من دون أن نخشى أن نكون من بين تلك الكيانات الفظيعة أي عبّاد شيكسبير المنتمين إلى الرومانسية الرفيعة.

لن يفعل هاملت شيئاً قبل مواعده، فإن في باطنه شيئاً يصمم على عدم العناد. ويكمن جانب من حريته في عدم التعجل، أو عدم التبكير. فهل يدلنا هذا على أن شيكسبير كان يشعر بأسف ساخر لأنه كتب هاملت الأصلية على عجلة بل في وقت قريب من نشأته الأولى باعتباره شاعراً مسرحياً؟ وسواء صدّقنا أو كذّبنا أنه كتب الخطاب العظيم الذي يلقيه ممثل دور الملك (٢/٣/١٨٦-٢١٥)، فهل يجوز اعتباره ذا علاقة بمسرحية موت جونزاجو وبهاملت الأصلية؟ إن ضروب نفي ذلك تحطم كل شيء. ربما كان ذلك تعليقاً، إذن، على فشل شيكسبير الكاسف في هاملت المبتسرة. وتُعتبر قراءة هاملت الناضجة أو مشاهدتها على المسرح باعتبارها عملاً مُنقّحاً يوازي تقبل جانب من جوانب هاملت نفسه باعتباره شخصاً يعيد النظر في ذاته. ما أعظم سحر مفارقات التاريخ الأدبي التي ربما بدّت لعيني شيكسبير! وأظن أن هاملت [الأولى] التي كتبها شيكسبير سبقت كتابة توماس كيد لمسرحية التراجيديا الإسبانية وساعدت على وضبعها، بحيث يعتبر شيكسبير مُبتكر تراجيديا الثأر والمنقّح العظيم لها. ومن المفارقات اللطيفة الأخرى أن بن جونسون الذي بدأ حياته العملية ممثلاً، وأصل ذلك العمل فأدى دور هيرونومو المنتقم في التراجيديا الإسبانية، الدراما التي ألّف لها فيما بعد بعض التنقيحات. وقام شيكسبير بدور شبح هاملت الأب في مسرح الجلوب «وربما أيضاً دور الممثل الملك». ترى هل شعر بامتعاظ وهو يؤدي دور الشبح في مسرحية هاملت الأصلية، وترديده النداء الذي سخر الناس منه وهو «هاملت! الثأر!»؟

ويمكننا أن ننظر نظرة بالغة الاختلاف إلى المذهب التنقيحي في هاملت إذا لم يكن شيكسبير ينقح المسرحية المزعومة خطأً أي هاملت التي كتبها كيد بل مسرحيته



المُبَكَّرَة هاملت. وأسلوب هاملت نفسه هو التنقيح الذاتي، فهل فُرِضَتْ عليه فرضًا بسبب المواجهة المتسمة بدرجة كبيرة من الوعي الذاتي بين شيكسبير وبين بداياته العرجاء في كتابة التراجيديا؟ فيإلى جانب جوانب المحاكاة الساخرة لتيتوس أندرونيكوس — في مواجهاتها لتوماس كيد ومارلو — نجد ابتعادًا، في هذه المسرحية التي يكثر فيها القتل، عن أي تماهٍ متعاطف مع أي فرد على خشبة المسرح. والواضح أن «التغريب» البريختي قد تعلمه «السارق الأكبر» من تيتوس أندرونيكوس التي يبعدنا بطلها عنها من البداية بتضحيته الرهيبة بابتن تاملورا، ويعقبها بذبح ابنه نفسه. والأرجح أن يفضل أي مُشاهد أو قارئ هارون المغربي على تيتوس؛ لأن هارون وحشيُّ التفكه، وتاييتوس وحشيُّ الآلام. وأظن أن شيكسبير كان يرد في كتابته لا على مارلو وكيد فقط، بل أيضًا على تعاطفه مع هاملت الذي نفترض أنه كان منتقمًا شديد الدهاء. ويكمن جانب من جوانب لغز هاملت [في صورته النهائية] في حب الجمهور والقراء له، مثل عموم أبناء الشعب في الدنمارك، في المسرحية. فحتى الفصل الخامس، نرى أن هاملت يحب والده الراحل (أو بالأحرى صورته) ولكنه لا يقنعنا بأنه يحب (أو كان يحب يومًا ما) أي شخص آخر. ولا يشعر الأمير بالندم على قتله بولونيوس، وهو من باب القتل الخطأ، ولا على تقريره الشديد لأوفيليا دافعًا إياها إلى الجنون والانتحار، أو على إرساله روزنكرانتس وجيلدنستين، دونما ضرورة، إلى الموت الذي لا يستحقانه. ونحن لا نصدق هاملت في جعجعته عن حبه لأوفيليا، لأخيها لايرتيس، ما دامت الطبيعة الكاريزمية، فيما يبدو، تستبعد الندم، إلا بشأن ما لم يُفعل بعد. إن جمجمة يوريك المسكين لا تثير الحزن بل التَقَرُّز، ووداع الابن لأمه المتوفاة عبارة باردة الإحساس تقول «إلى اللقاء يا مليكة شقية». كما نسمع الثناء المبالغ فيه على هوراشيو المحب والمخلص، ولكن الثناء ينهار عندما يمنع هاملت في غضب صديقه الحزين من الانتحار، لا بسبب الحب بل حتى يكلفه بمهمة قص قصة الأمير، خشية أن يحمل هاملت اسمًا مجروحًا إلى الأبد. لا شك قطعًا في وجود حيثيات «إدانة لهاملت»، وهي حيثيات لا يستهان بها، وأحدث من قدمها أليستير فاوولر، ولكن حتى إن كان هاملت شريرًا بطلًا، فإنه يظل البطل الغربي للوعي. وتعتبر صورة الذات الباطنة من أعظم مبتكرات شيكسبير، خصوصًا لأنها جاءت من قبل أن يكون أحد على استعداد لها، ولا شك أن البروتستانتية تنص على وجود ذات باطنة، ولكننا لا نجد عند لوثر ما يهيئنا لتقبُّل لغز هاملت، وسوف يظل تصوير دخيلة نفسه قائمًا. يقول هاملت «لكنَّ بقلبي ما يقصر عنه الظاهر»، وقد يكون شيكسبير قد

تَعَلَّم من هاملت الأولى التي كتبها، ألا يقدم صورة درامية مباشرة قط لجوهر هاملت. وبدلاً من ذلك فإنه يقدم إلينا المونولوجات السبعة الفذة، والتي أبعد ما تكون عن الابتذال، وإن تكن سيئة الإخراج وحسب، وسيئة التمثيل وسيئة القراءة. وكان أعظمها الذي يستهله السؤال «نكون يا ترى أم لا نكون» قد تَسَبَّب في حرج شديد للمخرج ولل ممثل في أحدث عرض شاهدهُته مسرحية هاملت، وهو المسخ الذي قام فيه رالف فينيس بدور هاملت؛ إذ نطق معظم سطورهِ مغمغمة خارج المسرح ثم دخل المسرح ليلقي الباقي بأقصى ما يستطيع من سرعة. ومع ذلك فإن هذا المونولوج يشغل قلب هاملت، وهو كل شيء ولا شيء في آن واحد، وهو امتلاءً وَخَوَاءً يتبارزان. وهو الأساس لكل شيء تقريباً يقوله في الفصل الخامس، ويمكننا أن نصفه بأنه «خطاب الموت مقدماً»، والإرهاص بالتحالية عنده.

من بالغ الصعوبة التعميم حول هاملت، فعلى كل ملاحظة أن تعترف بضدها، فهو نموذج للحزن ولكنه يعبر عن الحداد بنشاط فذ، ولماحيته المستمرة ذات تأثير برجماتي يجعله يبدو ذا روح معنوية عالية لا تنتهي، حتى وهو ينعي، ويعتبر هذا، في جانب منه، نتيجة للطاقة اللغوية التي تنافس طاقة فولسطاق. وأحياناً ما أنشد التسرية بأن أتصور أن شيكسبير قد دبر المواجهة بين فولسطاق والأمير هاملت بدلاً من الأمير هال. ولكن هارولد جودارد يبدي ملاحظة طريفة، كما سبق أن ذكرتُ، تقول إن هاملت يعتبر فولسطاق الخاص به، ومن المذهل أن نحاول أن نتصور فولسطاق في دور هوراشيو. ومع ذلك فإن فولسطاق يبدو لي الآن الجسر الذي عبره شيكسبير في انتقاله من هاملت الأصلي إلى هاملت؛ إذ إن نجاحه في خلق فولسطاق، من ١٥٩٦م إلى ١٥٩٨م، هو الذي مَكَّنَه من تنقيح هاملت (سواء كانت من تأليفه أو من تأليف غيره) في نحو عام ١٥٨٨م فأصبحت هاملت المنتمية إلى ١٦٠٠-١٦٠١م. ويقول سوينبرن: إن فولسطاق وهاملت يتمتعان بأشمل وعي عند شيكسبير، أو عند غيره، فكل منهما يربط ما بين أقصى ما يصل إليه الوعي بما كان الشاعر و. ب. بيتس يمتدحه عند وليم بليك، ويصفه بأنه «أجمل الكلام الضاحك». وأما الفرق فهو أن فولسطاق كثيراً ما يضحك بقلبه كله، واضعاً ثقته في اللغة وفي نفسه، وأما ضحك هاملت فقد يثبطنا؛ لأنه يصدر من الافتقار الكامل إلى الثقة، سواء في اللغة أو في نفسه. وأما الشاعر و. ه. أودين، الذي كان يكره هاملت إلى حدٍّ ما، فيما يبدو، فيقدم رأياً ربما كان يمثل أقوى إدانة للأمير الدنمارك، قائلاً:

يفتقر هاملت إلى الإيمان بالله وبنفسه. ومن ثمَّ فلا بد أن يُعرَّف وجوده من خلال الآخرين، فيقول مثلاً إنني الرجل الذي تزوجت أمه عمه الذي قتل أباه. وهو يود أن يصبح مثلاً للبطل التراجيدي اليوناني؛ أي الشخص الذي يخلقه موقف مُعَيَّن. وهذا ما يتسبب في عجزه عن الفعل؛ إذ إنه لا يستطيع إلا أن «يمثل» أي أن يلعب بالإمكانات.

هذا رأي ذو حذق «وحشي»: بمعنى أن هاملت قد يود أن يصبح أوديب أو أوريستيز، لكنه (على الرغم مما يقوله فرويد) لا يشبه أيًا منهما إطلاقاً. ومع ذلك فيصعب عليّ أن أتصوّر أن هاملت شخص «يخلقه موقف مُعَيَّن»؛ لأن الآخرين لا يكاد يكون لهم وزن في نظر بطل الحياة الباطنة المذكور. وهذا هو ما يفسر عدم وجود مشهد مركزي أو فقرة مركزية في هاملت، ذلك أن هاملت، باعتباره أشد الفنانين الذاتيين حرية في جميع ما كتبه شيكسبير، لا يعرف قط معنى الانحياز في أي ظرف طارئ، حتى ولو فرضه عليه الشبح. وعلى الرغم من تصريحه بأنه ليس حرّاً، فكيف نستطيع تصديق ذلك (أو أي شيء آخر) من صاحب وعي يبدو أنه يسترق السمع إلى نفسه حتى وإن لم يأبه بأن يتكلم؟ وما دام هاملت يُحِيرنا بأن يتغير مع كل عبارة ينطقها تقريباً، فكيف يمكننا التوفيق بين هذه التحولات والقول بأنه «من خلق موقف مُعَيَّن»؟ الواقع أن أودين يتوخّى الدقّة في تعبيره إذ يقول إن هاملت يود أن يصبح مثل هذا الشخص، ومن ثمَّ فالمُفترَض أنه لا يحقق ذلك، على الرغم من أن رغبته المذكورة تختزله فيقتصر على القيام بدور ممثل. ولكن هل يختزل هاملت على هذا النحو؟ وينتهي ريتشارد لانام إلى أن الوعي الذاتي عند هاملت لا يمكن التمييز بينه وبين طابع «التمسرح» عند الأمير، وهو رأي يصعب تفنيده إلى حدٍّ كبير، مثل قول أودين، كما أن قبوله مُؤلم ألماً شديداً «بالنسبة لي على أية حال». إن ياجو وإدموند «في الملك لير» ممثلان عظيمان قتّالان، ولكن هاملت شيء آخر، وإن يكن قتّالاً من الزاوية البرجماتية. فالمسرحية التي لا ينجو من شخصها إلا هوراشيو، وفورتندبراس وأوزريك، تتضمّن ما يكفي من سفك الدماء، ويتعذّر إلى حدٍّ بعيد اعتبارها تمثيلاً وحسب. وعندما يبدأ الفصل الخامس يكون هاملت قد توقّف عن التمثيل، ويكون قد كبر في السن عشر سنوات عندما عاد من رحلته البحرية، وإذا كان وعيه الذاتي لا يزال متمسحاً، فإنه يتبع نوعاً مختلفاً من المسرح، يَتميّز بالتعالية الغريبة والسمو الخاص، قل إنه المسرح الذي يقيم جسراً فوق الهوة التي تفصل تمثيل شخصية ما عن كون المرء هذه الشخصية.

ويعود بنا هذا إلى حيث يمضي بنا هاملت الناضج دائماً؛ أي إلى خطوات التنقيح الذاتي، وإلى التَّغْيِير باستراق السمع إلى ما يقوله المرء، ثم إلى إرادة التَّغْيِير. إن شيكسبير يشير إلى ما نسميه «الذات» بكلمة «نفس الشيء»، ومسرحية هاملت، مهما كان شكل نسختها الأولى، تُعْتَبَر إلى حدٍّ بعيد تلك الدراما التي يُنْقَح فيها البطلُ التراجيدي مفهومه لنفس الشيء. وليس هذا تشكيلاً للذات بل تنقيح للذات؛ إذ يقول فوكوه: إن الذات تتشكل، ولكن شيكسبير يرى أن لها وجوداً أصيلاً، تخضع بعده لضروب التَّغْيِير. والموضوع الأعظم عند شيكسبير، أو الموقع العام، هو التَّغْيِير؛ فالأشعار الكبار عنده، من ريتشارد الثالث، إلى إدموند، وياجو، ومكبث، يعانون جميعاً تغييرات مُدهِشة قبل أن تنتهي حياتهم العملية. ولن نَعْتَرُ أبداً على هاملت الأصلية؛ لأنها راسخة في أرضية هاملت النهائية. إذ يُعْتَبَر التَّهْكُم على الآخرين وعلى الذات نهجاً حاسماً عند هاملت، وهو يَتَهَكَّم على الثَّار تهكماً شديداً إلى الحد الذي يجعل من المُحال لنا التمييز بين تراجيديا الثَّار وبين الهجاء الساخر. ويُدرك هاملت أن حزنه يتناقض مع عبقريته الكوميديّة، حتى تأتي لحظة طمسهما معاً أثناء ركوب البحر. وهو لا يثير الضحك ولا الأشجان في الفصل الخامس، فالاستعداد أو الإرادة كل شيء. وهكذا فإن شيكسبير ينزع السلاح من يد النَّد الأخلاقي، وينجح بذلك في تبرئة هاملت من إثم المجزرة الأخيرة. أما مَقْتَل جيرترود، ولايرتيس، وكلودايوس وهاملت نفسه فيرجع إلى خداع كلوديوس، على عكس موت بولونيوس، وأوفيليا، وروزنكرانتس، وجيلدنستين، وتلك الوفيات الأولى يمكن أن تنسب إلى نزعة التمسرح الفتاكة عند هاملت، أي إلى مزيج الغريب بين دوري الكوميديان والمنتقم، وأما مقتل كلوديوس فليس عملاً ثأرياً، بل هو النتيجة الطبيعية النهائية وحسب للخدعة المدبرة.

لا يوجد إذن أساس لاتهام هاملت بالمسئولية عن المشهد الذي يقتل فيه، ويشعر الجمهور بهذا الخلاص التنقيحي باعتباره موسيقى تعالٍية، وهوراشيو يدعو الملائكة إلى الترانيم، وفورتنبراس يأمر باتباع الطقوس الحربية [في دفن القتلى]. هل من قبيل الوهم الكامل أن نقول إن شيكسبير، أثناء تنقيح نصه، كان يعرف أيضاً نظام الخلاص من الحِدَاد على ابنه المتوفى هاملت؟ لقد علمني المرحوم كينيث بيرك أن أسأل دائماً: ما الذي يُحاول الكاتب أن يفعله، رجلاً كان أو امرأة، من أجل نفسه بكتابة هذا العمل؟ وكان بيرك يقصد بتعبير «نفسه» الشخصية الإنسانية في المقام الأول، لا الكاتب، ولكنه تَقَبَّلَ بصدر رحب تنقيحي لهذا السؤال. كما علمني أيضاً أن أطبق على هاملت مقولة

نيتشه القوية الماثورة: «إن الذي نستطيع أن نجد له ألفاظاً شيء مات من قبل في قلوبنا، ففعل التَّكَلُّم يتضمن دائماً نوعاً من الاحتقار». لا يمكن أن نجد قولاً أقرب من هاملت، وأبعد عن فولسطاق من هذا. فالذي يجد فولسطاق الألفاظ له لا يزال حياً في قلبه، ولا يوجد أي احتقار في نظره في فعل التَّكَلُّم. ويمتلك فولسطاق اللامحية خشية أن يفنى من الحقيقة؛ وأما لامحية هاملت، فهو يتخلَّص منها أثناء انتقاله إلى الفصل الخامس، ويُقصيها عن خشية المسرح، ومن ثم يصبح هاملت الشخصية الإنسانية السامية التي لا بد أن يكون قدرها أن تفنى بسبب الحقيقة. وعندما قام شيكسبير بتنقيح هاملت، خلَّص نفسه من هاملت واستعاد حريته في أن يصبح فولسطاق مرة أخرى.

يوجد شيء مختلف في نص هاملت المكتمل (إذا صح هذا التعبير) يفصل بينه وبين المسرحيات الشيكسبيرية السَّت والثلاثين الأخرى. وربما كان الناس يشعرون دائماً بذلك الاختلاف، ولكن السَّجل الذي يشير إليه يبدأ في عام ١٧٧٠م، عندما أكَّد الناقد هنري ماكنزي «الحساسية المتطرفة للذهن» عند هاملت. وكان ماكنزي يرى أن هاملت يمثل «جلال الأشجان». ويبدو أن الدكتور جونسون كان يرى أن تأثير أوفيليا أكبر من تأثير هاملت، ويبيدي ملاحظة لا انفعال فيها تقول إن الأمير «على امتداد المسرحية كلها أقرب إلى أن يكون أداة من أن يكون فاعلاً». وليست هذه الملاحظة بالضرورة مناقضة لما كان الرومانسيون الألمان والإنجليز يرونه في هاملت، ولكن جونسون بعيد كل البعد عن الصورة الرومانسية لهاملت. فإننا أثناء احتضاننا، بحماس مُتطَرِّف، لهاملت الرومانسي، بطل التَّردُّد الذي تسيطر صورته المذكورة على النقد من جيته وهازلت، إلى إمرسون وكارلايل، ثم إلى أ. سي برادلي وهارولد جودارد، كنا نُبْدي استعداداً أكبر مما ينبغي لكفِّ أبصارنا عن غرابة هاملت الدائمة، وتُفرُّده المستمر، على الرغم من جميع من حاكَّوه. ومهما تَكُن علاقة هاملت على وجه الدقة بشيكسبير، فإن علاقته بالشخصيات الأدبية والدرامية تماثل علاقة شيكسبير بالكتَّاب الآخرين؛ فهو يشغل طبقة لا يشاركه فيها أحد؛ إذ يفصله عن الجميع سطوع نجمه معرفياً وجمالياً. فالأمير والشاعر عبقرية التغيير، وهاملت، مثل شيكسبير، فاعل لا أداة للتغيير. وهو ما غفل عنه الدكتور جونسون.

قد يجد من يقضي عمره في مشاهدة المسرحيات بعض أوجه الشبه أو التماثل في أداء دور الملك لير أو عطيل أو مكبث، ولكن كل ممثل يؤدي دور هاملت يختلف اختلافاً يكاد يكون عبثياً عن جميع الآخرين، وأشد أدوار هاملت تعلقاً بذاكرتي الدور الذي أداه جون جيلجود، وأذكر أنه أصاب في تصوير نبالة الأمير الكاريزمية، ولكنه ربما

زادها عمًا ينبغي على حساب الطابع الفكري القلق عند هاملت. وسوف يختلف أداء هاملت دائمًا باختلاف المُثَلِّين والمُخْرَجِينَ والمُشَاهِدِينَ والقراء والنُّقاد. ولقد نطق هازلت بحقيقة أكثر من رومانسية عندما قال: «إنما نحن هاملت». و«نحن» عنده تتضمن قطعًا دوستويفسكي، ونييتشه، وكيركجارد، وفي زمن لاحق جويس وبيكيت. فالواضح أن هاملت قد اغتصب الوعي الأدبي الغربي، عند أشد عتباته وعيًا ذاتيًا، وهي أبواب لم نعد نستطيع ولوجها إلى مناطق «المابعد» التعالِيَّة. ومع ذلك، فإن مُعْظَمَنَا ليسوا من ذوي الحدس والإبداع والخيال الجامح، حتى ولو كنا نشترك في ثقافة أدبية أساسًا (وهي التي تُحتضر الآن في جامعاتنا وربما حان حينها قريبًا في كل مكان). وأما ما يبدو الطابع العالمي الأول عند هاملت فهو نوع حداده وكرم معدنه. ويتركز هذا الطابع بدايةً في نعي الوالد الراحل والوالدة الخاطئة، ولكننا ما إن نصل إلى الفصل الخامس حتى يصبح مركز الحزن في كل مكان، ويختفي محيط الدائرة أو يصبح لا نهائيًا.

وكانت لدى شيكسبير بطبيعة الحال أحزانه الخاصة، وربما كانت تزيد في عام ١٦٠٠-١٦٠١م، عام استكمال هاملت عمًا كانت عليه في الفترة ١٥٨٧-١٥٨٩م التي ربما شهدت أول تأليف مُؤَقَّت لها. ومع ذلك فإذا كان حداده الرئيسي يدور حول وفاة الطفل هاملت شيكسبير، فلقد تَحَوَّل تحولات غَيَّرت صورته تمامًا في شجو هاملت وأشجانه. ويرجع جانب من سحر هاملت لنا إلى إهماله [بمعنى عدم اكترائه] وعلى الرغم من أن هذا الطابع بالقطع وعيٌ أتى به التنقيح، فإنه يبدو في الفصل الخامس كله؛ طافياً على صفحة نهر يمضي به، نهر من اللامبالاة والخمود، كأنما كان يريد أن يقبل كل تحول في ذاته نفسها ويرفض إرادة التغيير. وكان شيكسبير باعتباره كاتبًا مسرحيًا يتسم بنوع خاص به من الإهمال [أو عدم الاكتراث] ظاهريًا، ولكن ذلك، كما في حالة هاملت، أقرب إلى الموقف المنفتح على التغيير منه إلى هَجْر الفن. والتوازي قائم من جديد بين صورة هاملت «العالمية المبعثرة»، وبين إنجاز الكاتب الدرامي للعالمية إنجازًا كاملاً بالرجوع إلى عمل مبكر كان قد هزمه وربما كان أول جهد يبذله. ولقد كانت هاملت دائمًا، وفق خبرتي الخاصة، تلبي فكرة شيكسبير عن المسرحية، أو عن مسرحيته الخاصة، وليس من قبيل المصادفات، فيما يبدو، أن نجاح تنقيح هاملت قد فتح أمام شيكسبير الطريق إلى التراجيديات العظمى التي تلتها، وهي عطيل، والملك لير، ومكبث، وأنطونيو وكليوباترا، وكوريولانوس. إن في طبيعة هاملت نزعة انتصارية شرسة، على الأقل قبل الفصل الخامس، ويبدو أن التمجيد التراجيدي للأمير قد أطلق نزعة انتصارية

معينة عند شيكسبير الشاعر المسرحي. وقد تمكن هاملت بصورة ما من إصابة المرمى من خلال الأسلوب الرفيع لموته، والواضح أن شيكسبير نجح أخيراً في إصابة المرمى أيضاً فيما يتعلق بمسرحية هاملت «وشخص هاملت» وحرر نفسه لكتابة التراجيديا. كان ابن شيكسبير الوحيد ووالد شيكسبير، قد توفياً عند تأليف هاملت الناضجة، ولكن المسرحية لا تبدو لي مشغولة بقضية الموت أكثر من سائر أعمال شيكسبير، قبلها وبعدها. كما لا يبدو أن هاملت مشغول بالموت مثل الأبطال الشيكسبيريين الآخرين، فإن من قتلهم، كما يقول هوراشيو أخيراً، «قتلهم عرضاً». وإذا كانت هاملت تختلف عن كتابات شيكسبير المبكرة (بما في ذلك نسخة هاملت الأولى المفترضة) فإن التغيير يكمن في التغيير نفسه؛ لأن هاملت يجسد التغيير. والصورة النهائية للتغيير هي الموت، وقد يكون هذا هو سبب ميلنا إلى الظن بأن مسرحية هاملت تتسم بعلاقة فردية بالغة بالموت. ونحن لا نملك إلا أن نشعر بالحيرة إزاء شخص درامي يتغير كلما تكلم، ومع ذلك فهو ذو هوية متسقة بحيث لا يمكن الخلط بينه وبين غيره عند شيكسبير.

والملاحظ أن محاولات حدس الشكل الذي كانت عليه هاملت الأصلية تنعثر في جميع الحالات تقريباً بسبب افتراض أن توماس كيد مؤلفها، ومن ثم يُنظر إلى تلك المسرحية كأنما كانت تراجيديا إسبانية أخرى. ولكن ما دام شيكسبير هو الذي كتب تلك المسرحية، وكانت أولى مسرحياته، فإن أفضل ما يعيننا في هذا المسعى هو كتابات شيكسبير المبكرة، باستثناء الكوميديات، ألا وهي الرباعية التي تتكون من الأجزاء الثلاثة لهنري السادس، وريتشارد الثالث، وتيتوس أندرونيكوس أيضاً، التي ربما كانت تمثل التمرد بالمحاكاة الساخرة ضد الرباعية المشار إليها والتي كانت تظهر التأثير الشديد بمارلو. ولا يتمتع بالتذكّار في هذه المسرحيات الخمس إلا شخصان: ريتشارد وهارون المغربي في تيتوس، وكلاهما نسخة من باراباس المكيافيلي، الشرير البطل في مسرحية يهودي مالطة لمارلو. وأظن أن اليافع شيكسبير كان مبهوراً بمسرحية تمبرلين [أي تيمورلنك] بجزأيتها، والتي كانت تُقدّم على المسرح في أواخر عام ١٥٨٧م، فبدأ كتابة هاملت في عام ١٥٨٨م باعتبارها محاكاة لتمبرلين، ثم استوعب الصدمة الكبرى التي أحدثتها يهودي مالطة عام ١٥٨٩م، ومن ثم أكمل هاملت الأصلية في ظل باراباس. وقد سبق لي أن بينت أن هارون المغربي يعتبر بوضوح محاكاة ساخرة من باراباس، وعلى الرغم من أن كثيراً من النقاد يختلفون معي في هذا الصدد، فإن مسرحية تيتوس أندرونيكوس برمتها مواجهة بشعة لمارلو. والبطل هاملت، حتى في ١٦٠٠-١٦٠١م يعتبر إلى حدٍّ بعيد شريراً بطلاً،

يبشر بياجو، ومن المحتمل أنه كان في ١٥٨٨-١٥٨٩م يحاكي دهاء باراباس، وإن يكن ذلك في غمار سعيه المشروع للحفاظ على روحه والانتقام.

#### ٤

هل كانت **هاملت** الأولى التي كتبها شيكسبير تراجيديا؟ هل نجا هاملت وانتصر، على نحو ما يحدث في القصص القديمة، أم تراه مات، مثلما مات عام ١٦٠١م؟ لا نستطيع أن نعرف، ولكنني أتصور أن هذه النسخة الأولى من هاملت كان يمكن أن تُسمّى انتقام هاملت، بدلاً من التاريخ التراجيدي لهاملت أمير الدنمارك. وقد لا تختلف الحبكة اختلافاً يذكر ما بين **هاملت** الأولى وهاملت النهائية، باستثناء نهاية هاملت، وأما الاختلاف الكبير فكان يمكن أن يكون في شخصية هاملت نفسه. فكان يمكن ألا يزيد في ١٥٨٨-١٥٨٩م عن كاريكاتير رسمه مارلو، قريب من ريتشارد الثالث وهارون المغربي. وفي ١٦٠٠-١٦٠١م فإن هاملت يصبح وريث الحياة الباطنة الشيكسبيرية، وذروة السلسلة التي بدأت بالنغل فوكونبريدج، في الملك جون، وريتشارد الثاني، ومركوشيو، وجوليت، وبوطوم، وبورشيا، وشايلوك، ووصلت إلى أول تمجيد لها في شخصية فولسطاق. وبعد ذلك قام هنري الخامس، وبروتوس، وروزالند بتمهيد الطريق للتمجيد الثاني في شخصية هاملت، وهو الذي أدّى بدوره إلى إمكان رسم شخصية فسته، ومالفوليو، وياجو، ولير، وإدجار، وإدموند، ومكبث، وكليوباترا، وإيموجين وبروسبرو. وإحساسنا بأن هاملت أكبر مما تتسع له مسرحيته قد يرجع إلى التغيير الهائل في شخصية البطل، وإلى التغييرات الضئيلة نسبياً في حبكة الفصول الأربعة الأولى. وأما الفصل الخامس فمن المحتمل أنه لم يكن يشبه ما كان عليه عام ١٥٨٩م، وهو ما يساعد أيضاً على إيضاح سبب إحساسنا بأن المسرحية تختلف عما كانت عليه في الفصول الأربعة الأولى.

ويقول هاري ليفين: إن «الخط الفاصل بين المسرحيات التاريخية وبين التراجيديات لا يلزم تحديده بالدقّة التي نلاحظها في تصنيفات طبعة الفوليو». وهاملت النهائية تراجيديا بلا مرء، ومهما يكن تعريفنا للتراجيديا، فلا بد من وصف مقتل هاملت بأنه تراجيدي. ولما كان أملت الذي يصوره التاريخ والفولكلور مخادعاً، أو مُهرجاً يتصنّع البلاهة حتى يُحقّق لنفسه البقاء في قيد الحياة أولاً، وحتى ينجح بعد ذلك في استعادة مملكته، فإن تحويله إلى بطل تراجيدي كان يقتضي تحويراً هائلاً، وأشك في أن شيكسبير



الذي لم يكن تجاوز الخامسة والعشرين من عمره كان قادراً على القيام بمثل هذا التحوير الحاسم بعيداً عن مارلو. ولنا أن نتصور قصة ثأرية تتميز بنبزات كوميدية قوية، ينتصر فيها هاملت، الذي كان في ميعة الصبا، بذكائه الوقاد على أعدائه، ثم ينتهي بإحراق القصر الملكي في إلسينور، ويحظى من ثمَّ بخاتمة سعيدة، على عكس الغاصب ريتشارد الثالث وصاحبيه المكيافيليين، باراباس اليهودي، وهارون المغربي. ولكن هاملت الأول المذكور كان، ولا شك يدين بالكثير إلى باراباس وإلى تمبرلين. أما دَيْنُهُ إلى باراباس فيتمثل في استمتاعه الصفيق بذاته، وأما دَيْنُهُ إلى تمبرلين فيتمثل في بلاغته، والمقصود مستوى رفيع من اللغة ذات الجبروت التي تُعْتَبَر في ذاتها نوعاً من الفعل؛ أي «الإقناع الشعري»، أي ذات القدرة المؤكدة على استمالة الأعداء أو قهرهم.

ولا يزال ريتشارد الثالث وهارون المغربي يحتفظان ببعض جاذبيتها الشريرة لنا، وإن كانا يَقْلَن عن باراباس في الحمية والانفلات الرفيع. وربما بدأ لنا هاملت الأول ذا إشكالية إلى حدٍّ ما، فلا بد أنه كان ذا بطولة (كما نراه في بلفوريست)، مضافاً إليها بعض دهاء أبناء شمال أوروبا، وهم الأبطال ذَوُو الغَشْمَشْمَة الذين نُصادفهم في أسطورة إيدا، والأدب الشعبي الإسكندنافي. ومن شأن جسارة تمبرلين التي يقتحم بها كل مُقدَّس أن تمتزج امتزاجاً فعالاً بخبث باراباس لتشكيل الدهاء المذكور. وأما الذي كان من المُحْتَمَل نقصانه في هذه الصورة فلا يقل عن كل ما نقرنه تقريباً بشخصية هاملت؛ أي الوعي الرئيسي الذي أضاء لنا الطريق على امتداد القرون الأربعة المنصرمة. وهاملت النهائي ينتمي إلى ما بعد فولسطاق، كما يأتي بعد روزالند وبروتوس، وكلهم يرهص بالسُّلطة الفكرية للأمير. وربما كان هاملت الماكر المُخادِع يَتَّسِم ببعض صفات بك [العفريت الصغير المُولَع بالمقالب في حلم ليلة صيف]، وبأنه كان يقارع قوات خارقة أكثر من كفاحه ضد كلوديوس، وبأنه يعرف أن الفساد يوجد في داخله بقدر ما يوجد في دولة الدنمارك، وبأنه تجاوز كثيراً مرحلة اللماحية والاستمتاع بذاته. لا شيء يبدو أغرب في أسماعنا من القول بأن هاملت، أيّاً كان شكله، بدأ ظهوره في أول مسرحية كتبها شيكسبير؛ لأن العمل العظيم الملغز الذي كُتِب عام ١٦٠١م يبدو أقرب إلى كونه عملاً نهائياً من كونه تنقيحاً لعمل أصلي.

وترجع الحيرة التي نشعر بها إزاء شخصية هاملت إلى أن إحياءاته لا نهاية لها. هل تُوجَد حدود له؟ إن حياته الباطنة أشد أصالة جذرية عنده، فذاته الباطنة تنمو على الدوام، كما يُمثِّل حلم الوعي اللانهائي، وهما خصيستان لم يَسْبِق تصويرهما تصويراً

أكمل. فشخصيات شيكسبير العظمى قبل هاملت المنقح، إبداعات كوميدية، وسبق لي أن قلتُ في هذا الكتاب إن شايлок وهنري الخامس من بينها. وهاملت نفسه كوميديان عظيم، كما توجد في تراجيديا هاملت بعض عناصر هزلية تراجيدية، ومع ذلك فإن هاملت يصر على امتداد المسرحية كلها تقريباً على اعتبار نفسه فاشلاً، بل على أنه بطل تراجيدي فاشل، وربما كان كذلك عندما بدأ، في نظر شيكسبير. والوهم أو التخيل الذي يكاد يكون عالمياً ويقول إن هاملت ينافس شيكسبير، على نحو ما نراه في كتابة المسرحية، قد يتجلى فيه كفاح شيكسبير مع بطله الذي يصعب كبح جماحه.

كيف تتأثر رؤيتنا لشيكسبير إذا تصوّرنا أنه بدأ عمله بالكتابة بما يعتبره هو والخبراء مسرحية هاملت فاشلة، ثم بنجاحه في تحقيق المجد الجمالي بمسرحية أخرى لهاملت، بعد نحو اثني عشر عاماً؟ لن تتأثر رؤيتنا تقريباً، من زاوية مُعيّنة؛ لأن ذلك يعني أننا نشهد شيكسبير الذي اضطر إلى أن يتطور بدلاً من مجرد الكشف عما لديه. ولكن المسألة مهمة، أي كون شيكسبير قد بنى هاملت الناضجة على أساس ما كان يعتبره هزيمة سابقة. ومن ثم فإن في المسرحية شيئاً آخر، وهو روح مسرحية هاملت الأولى. لكم نحب نصف الحقيقة التي تقول بأن شيكسبير كان ذا طابع تجاري خالص؛ أي الكاتب الذي نال الأجر المادي ولم يكتثر للصحيت، والواقع أن شيكسبير كان، مثل صديقه الصدوق بن جونسون، يُدرك أن الفن الرفيع عمل شاقّ، ومن ثمّ كان على الصديقين أن يتحدّيا القدماء حتى وهما يسيران في الطُّرُق التي شَقُّوها. كانت الكوميديا العظيمة تأتي بيسر معقول إلى قلم شيكسبير، وربما كان فولسطاق قد هبط عليه في لحظة وعي موفّقة، ولكن مسرحيتي هاملت والملك لير تشكّلتا من جهود تنقيحية جبارة، وهي الجهود التي رحلت فيها ذات قديمة، ووُلدت فيها ذات جديدة. والأدلة على هذا الكيان الجديد يقتصر على المسرحيات التي كتبها شيكسبير بعد هاملت، وهي سلسلة من الإنجازات التي استبُعدت منها الكوميديا الخالصة. فإذا مات هاملت ضحيةً للقوى التعالّية، فلقد كانت هذه القوى تنتمي إلى شيكسبير نفسه، أو بالأحرى أصبحت تنتمي إليه، في مُقابل اللامبالاة التراجيدية عند هاملت.

## ٥

يقول هاملت إن «الدنمارك سجن»، ولكننا لا نجد في كل ما كتب شيكسبير شخصاً يتمتع بحرية دفينّة تفوق حرية الأمير ولي عهد الدنمارك. ولقد ذكرت آنفاً أن هاملت

يتميز من بين جميع شخصيات شيكسبير الذين يعتبرون «فنانين أحرارًا في ذواتهم» (كما يقول هيجيل) بأنه أكثرهم حرية. فإن مسرحية شيكسبير تعتبر مجازيًا قيدًا على بطلها وتحريرًا له في آن واحد؛ إذ يشعر أحيانًا أنه لا يستطيع أن يفعل شيئًا في إلسينور، ويخشى أيضًا أن يفعل أكثر مما ينبغي، خشية أن يصبح مثل نieron، ويجعل جيرترود [والدته] مثل أجريينا، والدة وعشيقة وضحية. والواقع أن عدد الحريات المتاحة لهاملت كبير إلى درجة محيرة، فله أن يتزوج أوفيليا، وله أن يعتلي العرش بعد كلوديوس إذا استطاع الصبر، وله أن يقتل كلوديوس في أي وقت تقريبًا، وله أن يرحل إلى جامعة وتينبرج من دون استئذان، وله أن يدبر انقلابًا يتولَّى عن طريقه الحكم «ما دام الشعب يحبه»، وله حتى أن يتفرغ لتأليف مسرحيات غير مُحَكَّمة لعرضها في المسارح. وله أن يحاكي والده فيصبح قائدًا حربيًا، يشبه الشاب فورتنبراس، أو ربما اختار أن يستغل نكاهه الشديد في التأملات المنهجية القائمة على الحدس، سواء كانت فلسفية أو هرمسية [خاصة بالسحر والغاز الكون] بتركيز أكبر مما اعتاد عليه [في دراسته الجامعية]. وتصفه أوفيليا أثناء نعيها لجنونه بأنه كان جنديًا وباحثًا ومن رجال البلاط، ومثلاً أعلى في الشكل والسلوك لجميع أبناء الدنمارك. إذا كانت تراجيديا هاملت، أمير الدنمارك تعتبر «قصيدة غير محدودة»، تتجاوز النوع الأدبي وقواعده، فإن بطلها يُعْتَبَر شخصية غير محدودة، يتجاوز حتى من أرهصوا به مثل داود — عليه السلام — في الكتاب المقدَّس، وبروتوس في التاريخ القديم. ولكن ما مدى الحرية التي يمكن أن تتاح لهاملت في مسرحية تراجيدية؟ وأي مشروع يمكن أن يكون بالضخامة التي تناسبه؟ إن القضاء على كلوديوس لا يَتَطَلَّبُ مقدرة يتسم بها مثل هاملت، والانتقام كما هو معروف دافع قاصر، على أية حال، للبطل الرئيسي في الوعي الغربي. ترى ماذا كان في طوق شيكسبير أن يفعل إزاء نوع جديد من البشر، نوع لا يراعه أحد حقًا مثل هاملت؟

يتحدث نيتشه، في ظل هاملت، عن انتقام الإرادة من الزمن، وعلى قول الزمن «كان». ومثل هذا الانتقام لا بد له من تنقيح الذات، وأن يمنحها ما يسميه هارت كرين «طفولة مُحَسَّنة». وطفولة هاملت، مثل طفولة كل فرد، تحتاج إلى تحسين كبير، والواضح أن الأمير سوف يُلْقَى الموت بعد أن قُبِّلَ يوريك، مضحك الملك، ووالده البديل، قُبِّلَت أكثر من قُبِّلَتِه، على الأرجح، لجيرترود [والدته] أو أوفيليا، ناهيك بوالده المقاتل المهيب. وحكم هاملت على أبيه يقول إنه «كان الرجل الأمثل» (Take him for all in all) وهو

ما يوحي ببعض التحفظات،<sup>٧</sup> وإن كنا واثقين من أن هاملت لن يبصر وجهًا مثل وجه أبيه مرة أخرى. من الذي أنجب هاملت؟ ما طول الفترة الزمنية التي قضتها جيرترود في ظل «غشيان المحارم»؟ ومتى بدأت جريمة «الزنا»؟ ما دامت المسرحية ترفض أن تفيدنا (وإن كان يحتمل أنها كانت أقل غموضًا في نسختها الأولى) فنحن نجهل ذلك مثلما يجهله هاملت. والواقع أن كلوديوس قد تبني ابن أخيه، فأصبح ابنه بالتبني، مثلما تبني الإمبراطور الروماني كلوديوس نيرون عندما تزوج أجريبينا. هل يخشى هاملت، على أي مستوى، أن يكون قتل كلوديوس قتلًا لأبيه الطبيعي؟ إن هذا يمثل جانبًا من جوانب الحجة الدقيقة التي يسوقها مارك شل في كتابه **أطفال الأرض** (١٩٩٣م)، قائلًا: «الأمر الفريد حقًا في حالة هاملت لا يتمثل في رغبته اللاواعية بقتل الأب وغشيان أمه، ولكن رفضه الواعي لارتكاب ذلك القتل وغشيان أمه.» إذ إن جيرترود تموت مع هاملت (ومع كلوديوس ولايرتيس) ولكن العجيب أن هاملت يرفض أن يقتل كلوديوس حتى يعلم أنه هو أيضًا يُحتضر وأن أمه قد ماتت فعلاً.

وبعد أن يستبعد أ. د. ناطول بتلطف آراء كل الذين يصرون على أن هاملت ليس شخصًا بل سلسلة من الصور، يقول: «إذا واجه كاتب مسرحي جمهورًا كاملاً يصير أفراده إصرارًا عنيدًا على قمع أية استنباطات والتهليل لأنساق الصور فمن حقه أن ييأس.» وإذا خطوات خطوة قصيرة تالية لما يقوله ناطول، قلت إن فن شيكسبير، منذ هاملت المكتوبة في ١٦٠٠-١٦٠١م، وحتى النهاية، كان يعتمد على أسلوب استنباط جذري أعمق مما كان يُستخدم حتى ذلك الحين، وليس على أيدي كتاب المسرح وحدهم. ويمكننا تعريف حرية هاملت بأنها حرية الاستنباط، ونحن نتعلم هذه الحرية الفكرية بالإصغاء إلى هاملت. فالاستنباط في الحياة العملية لهاملت نهج رفيع من الحدس، وهو مجازي؛ لأنه يثب إلى الأمام مع كل تَغْيَر في الظروف، بحيث يصبح الاستنباط طريق الجمهور إلى وعي هاملت. فنحن نسبر أغوار ظروفه، ونثق في دوافعه بمقدار ثقته فيها تقريبًا، ومن ثم نحس عظمته، واختلافه عنا كمًّا وكيفًا. فإن هاملت يزيد عن مجموع فولسطاق والأمير هال إذا انصهرًا معًا، وهو يضيف إلى هذا الصَّهْر نوعًا من الاستنباط

<sup>٧</sup> يعتمد المؤلف على معنى المصطلح الشائع اليوم، وهو «إجمالًا» أو «من باب التعميم»، ولكن المعنى عند شيكسبير مختلف وهو ما أورده هنا. انظر تحقيق المصطلح في ص ٣٥٣ من حواشي الترجمة العربية لهاملت، القاهرة ٢٠٠٤م.

الإنكاري الذي سوف يحوله ياجو وإدموند إلى الطريق المؤدي إلى الهبوط والخروج، ولكنه عند هاملت يتخلى عن الإرادة، ولذلك فهو حر.

ويبدو لنا هاملت الآن أكثر تَخَيُّلاً من مونتاني؛ إذ تَوَلَّت أربعة قرون إثبات وجود هذين معاً باعتبارهما شخصيتين إنسانيتين حقيقيتين، وذلك إلى حدٍّ ما مثلما يظهر لنا أن فولسطاق حقيقة تاريخية مثل رابيليه، وإذا كانت الثقافة الغربية تريد أن تنجو من كراهيتها الذاتية في الوقت الحاضر فعليها أن تزيد من تماثلها مع هاملت. فليس لدينا صورة للمعرفة البشرية معادلة له في القوة والنفوذ وقد دُفِعَ بها إلى أقصى حدودها، وسقراط الذي يصوره أفلاطون أقرب ما يكون لها. وكلاهما تَحَوَّلَ جَوْدَةً تفكيره دون بقاءه، فإن سقراط، على الأقل عند مونتاني، يكاد يصبح البديل البرجماتي ليسوع عليه السلام، وعلاقة هاملت بيسوع — عليه السلام — لغز، ما دام شيكسبير، في كل حالة، يروغ من الإيمان ومن الشك. وما دام يسوع في إنجيل مرقس، مثل يهوه عند كاتب التوراة، شخصية أدبية تُعبد الآن مثل الإله (وأنا أتكلم من الزاوية البرجماتية فقط) فإننا نواجه اللغز الذي يقول إن هاملت من الممكن مناقشته ببعض الطرائق التي قد نستخدمها في الحديث عن يهوه أو سقراط أو يسوع — عليه السلام. وأستاذة الجامعة الذين يُدَرِّسون ما كنا نسميه «الأدب» ذات يوم، لم يعودوا يعتبرون الشخصيات الدرامية والأدبية أشخاصاً «حقيقية»؛ وليس هذا بهم على الإطلاق، ما دام القراء ومرتادو المسرح العاديين «المؤمنون من العامة» يواصلون مُحَقِّقِينَ سعيهم في سبيل الشخصية الإنسانية. ومن العبث تحذيرهم من أخطاء التماهي مع هاملت، أو يسوع — عليه السلام — أو يهوه. وأعظم ما يدعو للدهشة من منجزات شيكسبير، مهما يكن غير مقصود، يتيح لنا في هاملت نموذجاً عالمياً لإرادة التماهي أو الهوية عندنا؛ إذ إن هاملت يقدم لبعضنا الأمل في تحقيق تعالٍ علمانية خالصة، ولكنه يقدم لبعض الآخرين أفكاراً عن بقاء الروح بطرائق تقليدية. ربما يكون هاملت قد حل محل سقراط عند أفلاطون ومونتاني باعتبارهما المسيح الفكري. ولم يكن أودن يوافق على هذا ويفضل قيام فولسطاق بهذا الدور، ولكنني لا أستطيع أن أرى السير جون، عاشق الحرية، يكفّر عن ذنوب أي أحد. وأكبر ألغاز هاملت هالة التعالٍ التي تنبثق منه، حتى في أشد لحظاته عنفاً، وهوائيةً، وجنوناً. ولقد تمرد بعض النقاد على هاملت، مؤكدين أنه، في أفضل الحالات، شرير بطل، لكنهم يذرون حبات الرمل في عكس اتجاه الريح، فتعيدها الريح ثانية. فأنت لا تستطيع حل لغز هاملت؛ إذ استمر سحره القوى زمناً أطول من المعتاد، وهو يتمتع بموقعه وسط الشخصيات المتخيلة، وهو موقع شيكسبير نفسه بين الكُتَّاب، أي مركز

المراكز. ولم أشهد ممثلاً — حتى ولو كان جون جيلجود — استطاع اغتصاب ذلك الدور لنفسه واستبعاد كل الآخرين. فهل تعتبر هذه المركزية مُجرّد تشكيل استرجاعي للتاريخ الثقافي أم إنها مضمرة في نص شيكسبير؟ لقد أصبح هاملت والوعي الذاتي الغربي شيئاً واحداً لمدة تَقَرَّب من قرنين من الحساسية الرومانسية. ونرى من الدلائل ما يشير إلى أن الوعي الذاتي العالمي يزداد تماهيه مع هاملت، حتى في آسيا وإفريقيا. وربما لم يُعد ذلك ظاهرة ثقافية، بمعنى أن موسيقى الروك وسراويل البلوجينز تشكل ثقافة دولية، لقد أصبح الأمير هاملت أكثر مما أصبحت مسرحية هاملت أسطورة خرافية، أو قل إن الحديث المتناقل حوله وصل درجة النضج فأصبح أسطورة تاريخية.

وكما هو الحال بالنسبة لفولسطف نستطيع أن نتحدث عمّا لا يمثل هاملت بصحة أكبر من الحديث عما يُمثّله. فهو ينتهي بصورة الرجل ذي الرضى [الديني] أكثر من صورة صاحب الإيمان الفعال، ولكن سلبيته في ذاتها قناع يخفي ما لا يمكن التعبير عنه وإن كان يمكن الإيحاء به. وليست تلك عدميته المبكرة. وهي التي تصدر المسرحية، وإن لم تكن مغرضة، حتى في التمثيل. فخشب المسرح، عند انتهاء المسرحية، مفروشة بالدلائل وجثث الموتى معاً. لماذا يبدي هاملت الحرص على سمعته بعد الوفاة؟ إن أشد لحظاته انفعالاً لحظة توصية هوراشيو أو أمره بأن يظل في قيد الحياة، لا من أجل المتعة ورغم مكابدة البقاء، بل ليكفل ألا يحمل الأمير اسماً مجروحاً. كما أننا لا نتبين حتى النهاية اهتمام هاملت بالجمهور، فهو يطلب منا إضفاء الشرف والمعنى على موته، وينبغي قص قصته، لا على فورتنبراس وحده، كما ينبغي أن يحكيها هوراشيو، فهو الوحيد الذي يعرفها حق المعرفة. هل يفهم هوراشيو إذن ما لا نفهمه؟ إن هاملت في ساعة موته لا يحب أحداً — لا أباه ولا أمه ولا أوفيليا ولا يوريك — لكنه يعرف أن هوراشيو يحبه. أي إن القصة يجب أن يقصها من يقبل هاملت قبولاً شاملاً، يتجاوز الحكم عليه. وعلى الرغم من الاحتجاجات الأخلاقية من جانب بعض النقاد، فلقد فرض هاملت إرادته. إننا نحن هوراشيو، واتفق أغلب الخلق على حب هاملت، على الرغم من جرائمه وأخطائه الفاحشة، وعلى الرغم حتى من معاملته الغاشمة، القاتلة برجماً، لأوفيليا. إننا نصفح عن هاملت، على وجه الدقة، مثلما نصفح عن أنفسنا، على الرغم من أننا نعرف أننا لسنا هاملت، ما دام وعينا من المحال أن يتسع السعة التي اتسعها وعيه. ولكننا نعبد (بالمعنى العلماني) هذا الوعي الذي يكاد يكون لا نهائياً، والذي نطلق عليه اسم الرومانسية، والذي ولّده هاملت، وإن اقتضى الأمر أن ينقضي قرنان قبل أن يصبح

الوعي الذاتي للأمير سائداً في العالم، وثلاث قرن تقريباً قبل أن يؤكد نيتشه أن هاملت كان يملك «المعرفة الحقيقية والبصيرة التي كشفت له الحقيقة الرهيبة»، ألا وهي الهوة العميقة التي تفصل ما بين الواقع الدنيوي وبين النشوة الديونيسية للوعي المنطلق بلا نهاية. ولقد كان نيتشه أساساً على حق، فهوراشيو رواقى، ولكن هاملت ليس رواقياً. فالجمهور، مثل نائبه هوراشيو، مسيحي إلى حدٍّ ما، وربما يكون أقرب كثيراً إلى الفكر الرواقى أيضاً. ويستخدم هاملت، قرب النهاية، بعض المفردات المسيحية، لكنه يتحول من الاطمئنان المسيحي إلى الوعي الديونيسي، وتصبح استشهاداته من العهد الجديد قراءات خاطئة للتفسير البروتستانتية والكاثوليكية للنص. ويقول هاملت إنه لو أُتيح له الوقت اللازم لأخبرنا ... بماذا؟ الموت يتدخل هنا، لكننا ننتقل المفتاح اللازم للفهم في الكلمة اللاحقة: «فليكن!»

لقد أصبحت كلمة «فليكن» الكلمة المتواترة على لسان هاملت، وهي تتمتع بقوة رضى ذات إحياءات غريبة. وهو يعزف عن الإفضاء بما في قلبه في صورة ألفاظ، ما دام يملك الأفكار فقط لا الغايات من ورائها. ومع ذلك ففي قلبه شيء أبعد ما يكون عن الموت، شيء يُبدي الاستعداد أو الإرادة، وله قوة لا يساندها ضعف الجسد. وعندما تَلطّف يسوع — عليه السلام — في حديثه إلى سمعان بطرس الذي يهوى النعاس، فإنه لم يقل إن الاستعداد كل شيء؛ إذ كان موقف يسوع — عليه السلام — موجهاً إلى يهوه وحده، ويهوه وحده كل شيء. وأما هاملت فليس عنده إلا الاستعداد، وهو الذي نترجمه بأنه الاستعداد لتقبُّل وجود كل شيء، لا بسبب الثقة في يهوه بل بسبب الثقة في وجود وعي نهائي. وهذا الوعي يُنحّي جانباً الثقة الفريسية التي يقول بها يسوع عن بعث الأجساد، وكذلك مبدأ الواقع القائم على الشك والقائل بالعدم أو الفناء. وهكذا فإن كلمة «فليكن» تعني التنحية، فلا هي إنكار أو إثبات. فالذي كان يمكن لهاملت أن يخبرنا به هو الوعي الذي ظفر به بما يُمتلئه هو نفسه، ألا وهو خوف الكاتب المسرحي من معنى تجسيد التراجيديا التي لا يستطيع المرء تأليفها.

## ٦

يبدو أن فولسطاق كان يتمتع في حياة شيكسبير بحب جماهيري يفوق حتى حب هاملت، وأما القرون المنصرمة منذ ذلك الحين فقد اتَّسمت بتفضيل الأمير لا على الفارس البدين فقط بل على جميع الشخصيات الأدبية المُتخيَّلة. وعالمية هاملت، فيما يبدو، أكبر

دليل على لغز شخصيته الإنسانية، فكلما قلَّ اهتمامه بأي أحد، بما في ذلك جمهور المسرح، زاد حُبُّنا له. وذلك فيما يبدو أغرب علاقة غرامية في العالم، فإن يسوع — عليه السلام — يبادلنا الحب ولكن هاملت لا يستطيع. ويتجلى في انحباس عواطفه — الذي يعتبر أوديبياً وفق تشخيص الدكتور فرويد — رضى تعاليّ يسعدنا ألا يتوافر لدينا عنوان له. إذ إن هاملت يتجاوزنا، ويتجاوز كل شخص آخر عند شيكسبير أو في الأدب، إلا إذا وافقتني في اعتبار يهوه الذي يصوره كاتب التوراة ويسوع — عليه السلام — في إنجيل مرقس من الشخصيات الأدبية. وعندما نصل إلى لير نفهم أن حقيقة تجاؤز هاملت تتعلق بلغز الملكيّة، الذي كان قريباً من قلب الملك جيمز الأول، راعي شيكسبير. ولكننا نجد صعوبة في رؤية هاملت في صورة مَنْ يمكن أن يصبح ملكاً، ويندر أن نجد بين القراء ومرتادي المسرح من يتفق مع حكم فورتنبراس بأن الأمير كان يمكن أن يلحق بهاملت الأب وبفورتنبراس نفسه باعتباره ملكاً عظيماً آخر يحطم رءوس البشر. فالواضح أن سمو هاملت مسألة تتعلّق بالشخصية الإنسانية، وذلك ما فهمته أربعة قرون منصرمة. وأدلى أوغسط فيلهلم فون شليجيل في عام ١٨٠٩م بملاحظة دقيقة تقول إن «هاملت لا يتمتع بإيمان راسخ لا بنفسه ولا بأي شيء آخر». وأضيف أنا: بما في ذلك الإله واللغة. ويوجد هوراشيو، بطبيعة الحال، الذي ساء ذكر إسراف هاملت في امتداحه، ولكن سبب وجود هوراشيو، فيما يبدو، تمثيل حب الجمهور لهاملت. أي إن هوراشيو هو جسرنا الذي نعبره إلى «المابعد»، أي إلى تلك التعاليّة السلبية الغريبة، وإن لم تخطئها العين، التي تُختتم بها المسرحية.

ويتعايش مذهب الشك اللغوي عند هاملت مع نطاق لغوي وقدرة على التحكم اللغوي أكبر حتى مما نجده عند فولسطاق؛ لأن مدى هذا النطاق الواسع أكبر مما تلقاه في عمل واحد مهما يكن. ودائماً ما نُصدم عندما يذكرنا أحد أن شيكسبير استعمل ما يربو على ٢١٠٠٠ كلمة منفصلة، في حين أن عدد الكلمات التي استعملها راسين يقل عن ٢٠٠٠، ولا شك أن أحد الباحثين الألمان قد أحصى نصيب هاملت من الكلمات الـ ٢١٠٠٠، لكننا لسنا في حاجة إلى أن نعرف عدد مفردات هاملت، فالمسرحية أطول ما كتبه شيكسبير لأن هاملت ينطق بعدد كبير من ألفاظها، وكثيراً ما كنت أتمنى أن يزداد طوله، حتى يتمكن هاملت من الحديث عن قضايا أكثر مما تحدّث عنه فيها. وأما فولسطاق، ملك اللّماحية، فإنه على الرغم من ذلك لا يبلغ وعي المؤلّف المستقل بذاته، وأما هاملت فإنه يقتحم هذا الحاجز، ليس فقط عندما يُنقّح مسرحية مَقْتَل



جونزاجو فيجعلها مصيدة الفئران، ولكن بلا استثناء تقريباً وهو يُقدِّم تعليقاته على كل شيء بين الأرض والسماء. ويقدم ج. ويلسون نايت تشخيصاً رائعاً لهاملت، واصفاً إياه بأنه سفير الموت إلينا؛ إذ لا تتحدث شخصية أدبية أخرى بالثقة المستمدة من ذلك البلد غير المستكشف، باستثناء يسوع — عليه السلام — في إنجيل مرقس. ويُعتَبَر هاري ليفين رائداً في تحليل ثراء لغة هاملت، وهي التي تنتفع بجميع الموارد، ومن بينها الموارد الفريدة لأبنية اللغة الإنجليزية وألفاظها. ويؤكد نقاد آخرون التحوُّلات في الصياغة اللازمة للحفاظ على اللياقة اللغوية في كلام هاملت؛ إذ تتفاوت واثبة وثبات مدهشة ما بين الرفيع والخفيض، وحالات التغيُّر المعرفي والشعوري. وأنا نفسي كثيراً ما تدهشني الطرائق المُنَوَّعة الدائبة التي يُصْغِي بها هاملت إلى ما يقول. وليست هذه القضية مقصورة على البلاغة أو الوعي بالألفاظ، بل إنها تمثل جوهر أعظم الخصائص الأصلية لشيكسبير في تمثيل الشخصية الأدبية، والتفكير، والشخصية الإنسانية. فالجو الخلقى، والمنطق والإحساس — وهي الأساس الثلاثي للبلاغة وعلم النفس وعلم الكون — تذهلنا جميعاً في هاملت؛ لأنه يَتَغَيَّر في كل مرة يسترق السمع فيها لكلامه.

ومن الحقائق الشائعة والقيِّمة أن تراجيديا هاملت أمير الدنمارك مسرحية ملائمة بصورة غَلَابَة للتقديم على المسرح. بل إن هاملت نفسه أشد وعياً بطبيعته المسرحية من فولسطاق. ولكن فولسطاق أشد اتساقاً في انتباهه إلى جمهوره، على خشبة المسرح وخارجها، وعلى الرغم من أن فولسطاق يتمتع نفسه إمتاعاً كبيراً، فإن درجة تمثيله تجاه نفسه أقل مما نلاحظه عند هاملت. وقد ينشأ هذا الاختلاف من أن طابع اللهو عند فولسطاق أكبر مما يتسم به هاملت؛ أي إن فولسطاق، مثل دون كيخوته وسانشو بانزا، هو الإنسان الضاحك (homo ludens) في حين أن القلق هو المسيطر في حالة هاملت. ومع ذلك فالفرق بينهما لا يزال شاسعاً؛ إذ يمكننا أن نصف هاملت المُعَادِي لمكيا فيل بأنه يكاد يكون شخصية مُناهضة لمارلو، في حين أن فولسطاق يقتصر على أن يسلب نهج مارلو صلته بواقع الحياة وحسب. أما الشرير البطل الذي أفضله عند مارلو، باراباس، يهودي مالطة، فهو غريب الأطوار ويستمتع بذاته، ولكنه ما دام شخصية كرتونية، مثل معظم أبطال مارلو، فإنه كثيراً ما يتكلم كأنما كتبت كلماته في بالونة كرتونية تطفو فوقه. وأما هاملت فهو شيء جديد جدة جذرية، حتى بالنسبة إلى شيكسبير وعند شيكسبير: فإن طابع التمسرح عنده عدميٌ ينذر بالخطر، وذلك لأنه يبدو طبيعياً له، وفي هذا ما فيه من مفارقة. كما يتصف هاملت، بأكثر مما تتسم به

شخصية هام التي تُمثّل محاكاة ساخرة له في مسرحية نهاية اللعبة لصمويل بيكيت، أي بأنه مصيدة فئران تمشي على قدمين، مجسداً التوقعات القلقة التي تجسد علة الإرهاق في إلسينور، وإذا قلنا إن ياجو لا يحيا من دون النقد، فإن هاملت هو النقد نفسه، أي المفسر المسرحي لقصته الخاصة. ويبيدي شيكسبير دهاء أدق مما لدى غيره من كتاب المسرح، السابقين واللاحقين، حين لا يتيح لنا أن نعرف على وجه اليقين السطور التي أضافها هاملت إلى مقتل جونزاجو في تنقيحها لتصبح مصيدة الفئران. ويشير هاملت إلى اثني عشر أو ستة عشر سطرًا، لكننا نشبهه في أن العدد أكبر من ذلك، وأن الإضافة تتضمن السطور الفذة التي يلقيها ممثل دور الملك؛ إذ يقول لنا إن الأخلاق ليست شيطانية، وإن الشخصية ليست قدرية بل عارضة، وإن الحب أصفى الأشياء العارضة. ونحن نعلم أن شيكسبير قام بدور شبح والد هاملت، وقد يكون من باب التيسير أن يقوم الممثل نفسه بأداء دور ممثل الملك، فهو تمثيل آخر للوالد المتوفى، وقد توجد التواء رائعة إذا حدد شيكسبير لنفسه نغمة السطور التي نتوقع أن هاملت قد كتبها:

ما العزم سوى عبدٍ يخضع للذاكرة وللنسيان.  
يولد مشبوهًا لكن لا يلبث أن يخبؤ في الإنسان.  
كالفاكهة الفجة قد تلتصق الآن بغصن فينان.  
فإذا نضجت سقطت دون مساس أو هز للأغصان.  
والمحتوم إذن ألا يفي الإنسان بشيء قال به  
كمدِين يغفل تسديد القرص إذا كان الدائن جيبه!  
قد نتعهد أن نفعل شيئًا في فورة عاطفة مشبوهة،  
فإذا خبت العاطفة رأيت عزيمتنا الأولى مسلوبة.  
بل إن تطرّفنا في الحزن أو الفرح المُنثال  
سيدمرُّ أيّهما مع ما قد يأتيه من الأفعال.  
فدري الأحران مكان الفرح تنوح أشد نواح.  
ولأنّفه أسباب نشهد فرح الأحران وحزن الأفراح!  
الدنيا لن تبقى للأبد وليس لنا أن نستغرب.  
أن يتغير حب القلب ... بتغير أقدار قلب!  
ما زلنا نسأل حتى الآن ودون صحيح جواب:

أَيُّهَمَا يَتَّبَعُ صَاحِبُهُ قَدَرُ الدُّنْيَا أَمْ حُبُّ الْأَحْبَابِ؟  
 إِنَّ يَسْقُطَ رَجُلٌ ذُو جَاهٍ جَافَاهُ جَمِيعُ الْأَصْحَابِ  
 أَوْ يُثَرِّ الْمُعْدِمُ يَجِدُ الْأَعْدَاءَ وَقَدْ بَاتُوا أَحْبَابَ.  
 فَإِلَى هَذَا الْحَدِّ يَكُونُ الْحُبُّ هُوَ التَّابِعُ لِلْأَقْدَارِ.  
 فَالْمُوسِرُ لَنْ يُعَوِّزَهُ أَبَدًا بَعْضُ صَدِيقٍ بَارٍ  
 وَالْمُعْدِمُ إِنْ يَخْبِرَ يَوْمًا صَدَقَ صَدِيقُ رِيَاءٍ  
 يَجْعَلُهُ — وَعَلَى الْفُورِ — قَرِينًا لِلْأَعْدَاءِ.  
 لَكِنْ فَلَا تُكْمِلْ قَوْلِي مِنْ حَيْثُ بَدَأْتُ وَبِالْمُنْطِقِ  
 مَا أَكْثَرَ مَا يَتَعَارَضُ قَصْدُ الْإِنْسَانِ مَعَ الْأَقْدَارِ فَيُخَفِّقُ.  
 وَلِذَا يُحْبِطُ دَوْمًا مَا دَبَّرْنَاهُ وَيَنْهَارُ.  
 فَالْفِكْرُ لَنَا لَكِنَّا لَا نَمْلِكُ تَحْقِيقَ الْأَفْكَارِ.

(٢٠٩-١٨٣/٢/٣)

لا أدري كيف يستطيع أي جمهور أن يستوعب هذه الأفكار الميتافيزيقية  
 السيكلوجية المضغوطة في ٢٦ سطرًا بالأذان وحسب، فهي مُكثَّفة ومُنْقَلَة مثل أي  
 فقرة أخرى عند شيكسبير، وحبكة مسرحية مصيدة الفئران لا تحتاج إليها، وأفترض أن  
 هاملت ألَّفها باعتبارها توقعيه الخاص، أو ما كان ذلك الدنماركي ذو الأشجان كيركجارد  
 يسميه «وجهة نظري عملي باعتباري مؤلفًا». وهي تركز على السطور الأخيرة:

ما أَكْثَرَ مَا يَتَعَارَضُ قَصْدُ الْإِنْسَانِ مَعَ الْأَقْدَارِ فَيُخَفِّقُ.  
 وَلِذَا يُحْبِطُ دَوْمًا مَا دَبَّرْنَاهُ وَيَنْهَارُ.  
 فَالْفِكْرُ لَنَا لَكِنَّا لَا نَمْلِكُ تَحْقِيقَ الْأَفْكَارِ.

والمقصود بتعبير ما «دَبَّرْنَاهُ» أغراضنا المقصودة، أي نواتج إرادتنا، ولكن أقدارنا  
 تتناقض مع شخصياتنا، وما نفكر في أن نفعله ليس مرتبطًا بغاياتنا، والمقصود بالغايات  
 ما انتهينا إليه وأيضًا حصادنا. فالرغبة والمصير متضادان، ومن ثم فعلى كل «فكر» أن  
 يهدم نفسه. وعدمية هاملت بالحق تعالِيَّة؛ إذ تتجاوز ما يمكن أن يوجد في الشخصيات  
 الإنسانية عند دوستوفيسكي، أو في تَوْجُّسِ السوء عند نيتشه الذي يقول إن ما نجد  
 له ألفاظًا لا بد أن يكون قد مات في قلوبنا، وإن الجدير بالقول فقط هو ما يستعصي

على القول. وربما يكون ذلك هو السبب الذي بعث قلقًا شديدًا إزاء شيكسبير عند الفيلسوف فتجنشتاين. ومن الغريب أن يقول فتجنشتاين إن شيكسبير يشبه الأحلام: فهي جميعًا مخطئة، وعبثية، ومركبة، فالأشياء ليست كذلك، إلا طبقًا للقانون الذي ينتمي إلى شيكسبير وحده، أو إلى الأحلام وحدها. وكان فتجنشتاين يؤكد أن شيكسبير «لا يقدم حقيقة الحياة»، ويتحاشى فتجنشتاين الحقيقة التي تقول إن شيكسبير أتاح لنا أن نرى ونفكر فيما لم نكن لنراه أو لنفكر فيه لولاه، وهاملت، بكل تأكيد ليس من حقائق الحياة ولكنه ينجح أكثر من أي كيان مُتخيل في جعلنا نفكر فيما لم نكن نستطيع أن نفكر فيه لولاه. ومن شأن فتجنشتاين أن ينكر هذا ولكن هذا كان دافعه إلى التشكك كثيرًا في شيكسبير. وينجح هاملت نجاحًا يفوق أي فيلسوف في أن يجعلنا فعلًا نرى الدنيا بطرائق أخرى، وبطرائق أعمق، عما قد نريد أن نراها. ويريد فتجنشتاين أن يعتقد أن شيكسبير، باعتباره خالقًا للغة ما، أوجد كونًا آخر (a heterocosm) أو حلمًا. ولكن الحقيقة هي أن الكون الذي أبدعه شيكسبير أصبح كون فتجنشتاين وكوننا، ولا نستطيع أن نقول عن قلعة إلسينور حيث القصر الملكي ومقام هاملت، أو عن حي إيست تشيب الذي ينتمي إليه فولسطاق، إن الأشياء ليست مثل ذلك [أي إن الواقع خارج المسرح يختلف عما يصوره الكاتب]. فإن هذه وتلك فعلًا «مثل ذلك» ولكننا نحتاج إلى هاملت أو فولسطاق ابتغاء إلقاء الضوء على هذا «المثل»، أي إلى تقديم التفاصيل التي تستكمل التشبيهات. وبالأحرى يصبح السؤال: هل تتفق الحياة مع ما يقوله هاملت أو يقوله فولسطاق؟ قد تتفق في أسوأ حالاتها أحيانًا، وفي أفضل حالاتها أحيانًا، فالحياة تستطيع أن تتفق أو يجوز أن تتفق، وبذلك يصبح السؤال الحقيقي: هل يصدق موقف فتجنشتاين مع حقيقة هاملت، أو يصدق موقف بلوم مع حقيقة فولسطاق؟

وأقر بأنك لا تحتاج إلى اتباع المذهب الشكلي أو التاريخي حتى تقول إن صدق الموقف إزاء هاملت أو فولسطاق مَسْعَى لا معنى له. إذا قلت إنك تقرأ شيكسبير أو تشاهد مسرحياته حتى ترفع مستوى جارك أو مستوى الحي، فإن كلامي يصبح هراءً وأصبح دون كيخوته النقد الأدبي. يُصوّر المرحوم أنطوني بيرجيس، في رواية رائعة له عن شيكسبير عنوانها لا شيء كالشمس، شيكسبير وهو يدلي بملاحظة جميلة، نيتشية إلى حدٍّ ما تقول: «التراجيديا غَنَزَةٌ ولُود، والكوميديا رب الإخصاب في القرية، وكلمة الموت جماع الاثنين معًا.» كان يمكن لهاملت أو فولسطاق أن يُعبّر عن الفكرة تعبيرًا أفضل، ولكن التورية الجنسية في جماع الموت تنقذ العبارة النثرية، ونحن نتذكر أن شيكسبير

لم يلتزم بكتابة أنواع أدبية مُحَدَّدة، واستخدام المسكين بولونيوس لتحقير من يلتزمون بها. وقد قال ألدوس هكسلي ذات يوم: إن على التراجيديا ألا تذكر الحقيقة الكاملة، ومع ذلك فإن شيكسبير قد اقترب كثيرًا من إثبات خطأ هكسلي. لقد كتب جون وبستر تراجيديا الانتقام، وكتب شيكسبير هاملت. لا توجد شخصيات إنسانية عند وبستر، على الرغم من أن كل فرد ينجح في تلقي الموت بفصاحة تقترب من فصاحة شيكسبير. ولا بد أن تصدق صورة الحياة عند شيكسبير إذا كان للشخصية الإنسانية أن تكون لها قيمة. وأن تكون في ذاتها قيمة. ولا تنجح القيمة والعاطفة في التواصل بيسر فيما بينهما، ولكن مَنْ غير شيكسبير نجح في تصالحهما هذا التصالح الذي لا يتوقف قط. وعلى أية حال ما الشخصية الإنسانية؟ يقول المعجم إنها الصفة التي تجعل المرء شخصًا، لا شيئًا ولا حيوانًا، أو إنها مجموعة من الخصائص التي تجعل المرء متميزًا بطريقة ما. ولكن ذلك لا يفيدنا، وخصوصًا فيما يتعلق بهاملت أو بفولسطاق، فهذان مُجَرَّد دَوَرَيْنِ مُمَثِّلَيْنِ، كما يقول لنا الشَّكْلِيُّونَ، وربما يقع الممثلون في حب الأدوار، ولكن ثَرَانَا نَفْعَلُ ذلك إذا قُدِّرَ لنا يومًا ما أن نصعد على خشبة المسرح؟ ما الذي تعنيه «بشخصية يسوع عليه السلام»، سواء كنا نقصد يهوه أو كاتب التوراة أو الإله الأمريكي، المُلَوَّعَ ولَعًا ساء صيته بالجمهوريين والمحافظين الجدد؟ وأقول إننا نعقل ما نقول وما نقصده أو نعنيه عندما نتكلم عن شخصية هاملت في مقابل شخصية صديق لنا صدوق، أو عن شخصية أحد المشاهير الذين نحبه، إن شيكسبير يقنعنا بأننا نعرف شيئًا في هاملت، شيئًا يُعْتَبَرُ أفضل دخاله وأعمق سرائره، وهو شيء غير مخلوق يرجع بنا إلى أبعد من أولى ذكرياتنا المُبَكَّرَةِ عن أنفسنا. إن عند هاملت أنفاسًا تَهْبُّ أو شرارة تَنْدَلِعُ، وتُمَثِّلُ مبدأه في التَّفَرُّدِ، وهي هوية يمكن التَّعَرُّفِ عليها وتدل عليها لغته الفريدة، وإن لم تكن اللغة بقدر ما هي الألفاظ، ونعني الاختيار المعرفي بين الكلمات، الاختيار الذي يتمثل دافعه الدائم في التوجه نحو التحرر: من إلسينور، ومن الشبح، ومن العالم. ويشبه هاملت فولسطاق في أن تعريفه المضمحل للشخصية الإنسانية يقول إنها نمط من أنماط الحرية، وهو أقرب إلى أن يكون رَجْمًا للحرية من كونه نتاجًا للحرية. وأما فولسطاق، كما ذكرتُ آنفًا فهو مُتَحَرِّرٌ إلى حدٍّ بعيد من الأنا العليا اللّوَّامة، وأما هاملت فيعاني معاناة بِالْغَةِ الشَّدة في الفصول الأربعة الأولى منها، لكنه في مرحلة التَّحَوُّلِ التَّطْهيري الجميلة، أي في الفصل الخامس، يكاد يتحرر مما هو فوق الأنا أو أعلى منها، وإن كان الثمن الذي دفعه هو الموت قبل أجله بفترة طويلة.

في رواية جاتسبي العظيم التي كتبها فيتزجيرالد، يقول نيك كاراواي، الراوي بنهج كونراد: إن الشخصية الإنسانية سلسلة من الأفعال الناجحة، ولا بد أن هذا الوصف كان سيروق لـوولتر باتر، ولكن له حدودًا صارمة. ربما كان جاي جاتسبي مثالاً لتعريف كاراواي، ولكن مَنْ ذا الذي يُعَامِر بأن يقول إن الشخصية الإنسانية عند هاملت تتكون من سلسلة من الأفعال الناجحة؟ إن وليم هازلت، كما قلتُ آنفًا، أعطى صوته للحياة الباطنة قائلاً: «إننا نحن هاملت». وكان هازلت يوحي بأن خشبة مسرح هاملت هي مسرح الذهن والنفس، ومن ثَمَّ فإن أفعال هاملت تصدر من أعماق أعماق الذات الباطنة، وهي التي تعتبر على هذا المستوى الذات الباطنة لكل فرد تقريبًا. وكانت مواجهة هذا التمثيل المحير، الذي يُعتبر عالميًا وفرديًا في آن واحد، هي التي جعلت ت. س. إليوت يُصدِر حكمه العجيب قائلاً: إن هاملت فاشلة جماليًا. وأفترض أن ت. س. إليوت، بما يكابده من جراح خاصّة، كان يُقدِّم رد الفعل على العلة الروحية عند هاملت، وهي بالقطع أشد أنواع الهم والغم غموضًا وإلغازًا في الأدب الغربي. وأما الميتافيزيقا الشعرية الخاصة فهي، كما رأينا، أن الشخصية والقَدَر متضادان، ومع ذلك، ففي ختام المسرحية من المحتمل أن نعتقد أن شخصية الأمير كانت قَدَره. هل لدينا إذن دراما عن حرية الشخصية الإنسانية أو عن قدر الشخصية؟ إن ممثل دور الملك يقول إن كل شيء يحدث عرضًا، ويلمح هاملت في الفصل الخامس إلى عدم وقوع أي شيء عرضًا. مَنْ منهما عَسانا نُصدِّق؟ إن هاملت في الفصل الخامس يبدو في صورة مَنْ نجح في علاج ذاته، ويؤكد أن الاستعداد أو الإرادة كل شيء. وأنا أفسر هذا القول بأنه يعني أن الشخصية الإنسانية كل شيء، بشرط أن تكون قد طَهَّرَت نفسها ووُلِدَت من جديد. ومع ذلك فإن هاملت لا تكاد تكون لديه رغبة في البقاء.

تعتمد الرفعة المعترف بها على غرابة تستوعبنا حتى ونحن نعجز إلى حدٍّ كبير عن استيعابها. ما الموقف الذي يتخذه هاملت تجاه الحياة، أو ما موقف هاملت الذي يعود من البحر في بداية الفصل الخامس؟ إن هاملت نفسه يتأرجح تأرجح الدُّوار بين كونه كل شيء وكونه لا شيء، وهو التناوب الذي يسود حياتنا بالقدر الذي يسود أدبنا. ويشبه هاملت شيكسبير في عدم اتخاذ أي موقف، وهذا هو السبب الذي يجعل مُقارَنَة أي منهما بـ «مونتاني» مُضِلَّة إلى حدٍّ بعيد. فنحن نعرف ما نعني عندما نتكلم عن مذهب الشك عند مونتاني، ولكننا نميل إلى أن نعني أكثر مما ينبغي وأقل مما ينبغي عندما نُؤكِّد مذهب الشك عند هاملت أو عند شيكسبير. إذ لا يوجد لفظ «أو ألفاظ» تتسم

بالدقة المطلقة لوصف مواقف هاملت تجاه الحياة والموت في الفصل الخامس. وللمرء أن يجرب استعمال هذه المصطلحات كلها؛ الرواقية، مذهب الشك، مذهب الرضى، والعدمية، ولكنها لا تنجح النجاح المنشود. وأنا أميل إلى تفضيل مصطلح «اللامبالاة»، لكنني أجد أنني أعرف الكلمة وفقاً لدلالاتها عند هاملت وحده. وأما مذهب الرضى فأصبح يعني بعد نصف قرن من كتابة هاملت طريقة إسبانية معينة للتصوف الديني، ولكن هاملت ليس متصوفاً أو رواقياً بل ولا يكاد يُعتبر مسيحياً على الإطلاق؛ إذ إنه يدخل مشهد المذبحة الأخير بروح انتحارية، ويمنع هوراشيو من الانتحار بوعي أناني يقول إن هناك هوراشيو [بالموت] سوف يُؤجل حتى يتاح لقصة الأمير أن تُروى وتُعاد روايتها. ومع ذلك فهو يبدي الحرص على سمعته أثناء احتضاره؛ إذ ينصب قلقه الأخير على «اسمه المجروح» إن لم يكتب البقاء لهوراشيو حتى يرثه. فما دام قد قتل بولونيوس، ودفع أوفيليا إلى الجنون ثم إلى الانتحار، وأرسل روزنكرانتس وجيلدنسترن إلى حيث يُقتلان دون مبرر، فإن قلقه لا بد أن يبدو مُبرراً، ولكنه في الواقع ليس لديه وعي بأي ذنب جناه. وخوفه من «اسمه المجروح» لغز آخر، ولا يشير قط إلى قتل كلوديوس ولايرتيس، ناهيك بقتل أمه، وهي التي يوجه إليها تحية وداع ذات برود صادم قائلاً: «إلى اللقاء يا مليكة شقية». وقلقه ذو طابع مسرحي مناسب، فهو يوجهه إلينا، نحن الجمهور:

وَأَنْتُمْ يَا مَنْ كَسَاهُمْ الشُّحُوبُ وَارْتَعَدُوا لِهَذَا الْخَطْبِ.  
كَأَنْكُمْ مُمْتَلُونَ صَامِتُونَ أَوْ نَظَّارَةٌ إِزَاءَ مَا يَجْرِي عَلَى الْمَسْرَحِ.

ويبدو لي ذلك قلق مؤلف مسرحي، مناسب للمؤلف الذي نَقَحَ مسرحية مصيدة الفئران، وشخصية ستيفن في رواية يوليسيز لمؤلفها جيمز جويس، لا يكاد يميز في مشهد المكتبة في تلك الرواية بين شيكسبير وهاملت، وكما قلت آنفاً، يؤكد لنا ريتشارد إلمان أن ما يتخيله ستيفن ظل يمثل على الدوام قراءة جويس الجادة للمسرحية. ويبدو هاملت نفسه متحرراً من صدمة الجمهور الذي يرى أن هذا الوعي الشاسع يُقضى عليه في شبكة مُعقَّدة عبثية تقوم على سيف مسموم وكأس مسمومة. فلشد ما يضير حساسيتنا أن نرى بطل الوعي الفكري الغربي يموت في هذا السياق الهزيل إلى حد كبير، ولكن ذلك لا يضير هاملت الذي سبقت له معاناة أهوال أكبر كثيراً مما ينبغي. إننا ننعى شخصية إنسانية عظيمة، وربما كانت العظمى، ولكن هاملت قد كف عن النعي في الفاصل بين الفصل الرابع والفصل الخامس، وأعرق أسرار شخصيته الإنسانية متداخلة

في طبيعة نعيه العالمي وفي شفائه الذاتي. ولن أتعرض للصور المجازية الأوديبية، ولن أقدم حتى على رفضها؛ إذ إنني خَصَصْتُ فصلاً كاملاً لهذا الرفض في كتاب عن الأدب الغربي المعتمد، قَدِّمْتُ فيه قراءة شيكسبيرية لفرويد. إن اليأس الروحي عند هاملت يتجاوز مقتل والد، وتَعَجُّلُ والدَة بالزواج، وجميع الأبخرة العَفِنَة المتصاعدة من فساد إلسينور، حتى عندما يتجاوز تمجيده في الفصل الخامس أي زوال لمركب أوديب. ويصبح السؤال الحاسم هنا: كيف ينبغي لنا أن نشخص المزاج السوداوي لهاملت في الفصول الأربعة الأولى، وكيف نشرح فراره منه إلى مكان رفيع في الفصل الخامس، وهو مكان ينتمي أخيراً له وحده تماماً، إلى جانب ما يشبه طريقة جديدة جدة جذرية في التعالّية العلمانية؟

كان الدكتور جونسون يرى أن الامتياز الخاص لمسرحية هاملت يكمن في «تنوّعها»، وهو ما يبدو لي أكثر انطباقاً على الأمير منه على الدراما. وأكثر ما يُميّز شخصية هاملت الإنسانية طبيعته التحولية، بمعنى أن تغيراته من الظواهر المتسقة الثابتة، والتي تستمر حتى بعد التغير «البحري» الذي يسبق الفصل الخامس. والأحجية الدائمة التي نواجهها تقول إن أعظم شخصية إنسانية تتصف بالتكثيف المسرحي عند شيكسبير تتوسط مسرحية ساء صيتها بسبب توقعاتها القلقة، وبسبب حالات التأخير التي لا تتوقف، وهي التي تعتبر أكثر من محاكاة ساخرة للثأر الذي يتأخر بلا نهاية. وهاملت ممثل عظيم، مثل فولسطاق وكليوباترا، ولكن مُخرج مسرحيته، أي المؤلف المسرحي، يعاقب بطل العمل، فيما يبدو، بسبب شروده الذي يُؤدّي إلى انفلات زمامه، أو قل بأنه جنيّ هرب حاملاً طاقة زهر أبولو، ربما لأنه قد راودته شكوك أكبر مما ساور خالقه. وإذا كان هاملت ذا خيال مريض، فإن ذلك يشاركه فيه جميع من في المسرحية، ربما باستثناء هوراشيو، الذي ينوب عن الجمهور. فعندما نلاقي هاملت أول مرة، نجده طالباً جامعياً لا يُسمَح له بالعودة إلى دراسته، ولا يبدو أنه يزيد عن العشرين من عمره، لكننا نراه في الفصل الخامس في سن لا تقل عن الثلاثين، بعد رحلة بحرية لم تستغرق أكثر من عدة أسابيع على أكثر تقدير. ولكنَّ أيّاً من ذلك لا يهمنا، فإنه دائماً أصغر وأكبر شخصية إنسانية في الدراما، بأعمق معنى لهاتين الصفتين، بل إنه أكثر سناً من فولسطاق، فالوعي نفسه قد تسبب في تقدمه في السن، وهو الوعي الفتاك الذي يجلبه المرض الروحي لعالمه، إذ إنه استوعب ذلك المرض في باطنه ولا يرغب في أن يدعو أحد لعلاجه، ولو اقتصر السبب الحقيقي لطابع التغيير والتغير عنده على انطلاقه نحو الحرية. والنقاد



متفقون منذ قرون على أن الجاذبية الفريدة لهاملت تَكْمُنُ في أننا لن نجد بطلاً آخر من أبطال التراجيديا الرفيعة يتمتع فيما يبدو بحرية هاملت الكبيرة، وهي من المفارقات. فهو لا يكاد يكون موجوداً في المسرحية في الفصل الخامس، فهاملت «النهائي» يشبه ما يسميه ويتمان «أنا الحقيقي» أو «أنا نفسي» في أنه موجود داخل اللعبة وخارجها؛ إذ يتابعها ويتعجب منها. ولكن إذا كان تَغْيَرُ البحري قد شفاه من مرض إلسينور، فما الذي يدفعه إلى العودة إلى القصر الملكي وإلى الفاجعة النهائية؟ ونحن نشعر أنه لو قدر للشبح أن يحاول الظهور مرة ثالثة في الفصل الخامس، فسوف يزيحه هاملت جانباً؛ إذ إن هوس انشغاله بوالده المتوفى قد انتهى بصورة قاطعة، وإذا كان لا يزال يعتقد أن أمه المتترى عليها زانية، فإن اهتمامه بهذا الأمر قد ذوى أيضاً. وهو يسمح لنفسه بعد أن تطهر بأن تخدعه النسخة الإيطالية المَهْذَبة من مَصيدة الفئران التي وضعها كلوديوس، اهتداء بالمبدأ الذي أعلنه وهو «فليكن». وربما يكون أفضل تعليق هو التعديل الذي جاء به والاس ستيفنز والذي يقول: «فليكن الوجود خاتمة الظاهر.» ومع ذلك فإن علينا مرة أخرى أن نعود إلى مرض إلسينور ودواء الرحلة البحرية.

أظن أن كل دارس للصور الشعرية في هاملت قد تأمل صورة القرح، أو الخُرَاج، التي التقطها روبرت براوننج فصاغ منها تورية بديعة، قائلاً: «هذا هو القرح الذي فجرته حتى أريحك من غرورك.» وقد يكون هاملت نفسه الذي أرهص بالكثير من شخصيات أو أقنعة براوننج، يقصد التورية في الإشارة إلى القرحة باعتبارها خُرَاجاً:

هذا هُوَ الْقَرْحُ الذي يأتي به فَيُضُّ الثَّرَاءَ وطُولُ عَهْدٍ سَلَامٍ.  
فَإِذَا تَفَجَّرَ مَرَّةً مِنْ دَاخِلِهِ،  
سَلَبَ الْحَيَاةَ بدونِ أَدْنَى عَلَّةٍ ظَاهِرَةٍ.

ومرض إلسينور ينتمي إلى كل مكان وكل وقت. إذ يوجد عفن في كل دولة، وإن كنت تتمتع بحساسية كحساسية هاملت، فلن تصبر عليه آخر الأمر. ومأساة هاملت أخيراً مأساة شخصية إنسانية، وصاحب الكاريزما مضطر إلى الخضوع لسلطة الطبيب رغم أنفه، وأما كلوديوس فهو مجرد عرض عارض، وأما العدو المُقْنَعُ الوحيد لهاملت فهو هاملت نفسه. عندما ابتعد شيكسبير عن رسم الشخصيات الكارتونية عند مارلو، فأصبح بذلك شيكسبير، كان يعد الهوة السحيقة عند هاملت لنفسه. فإن هاملت يعرف لا أقل من كل شيء عن نفسه، ويعرف أيضاً أن نفسه ليست شيئاً في نفسه. وهو

يستطيع أن يذهب، بل ويذهب فعلاً إلى ذلك «اللاشيء» عند البحر، ثم يعود بلا مبالاة، أو بإحساس عدمي، أو بالرضى وحسب، أيّاً كان الذي تفضله. ولكنه يموت شاعراً بقلق شديد على اسمه المجروح، كأنما يُؤدّي دخوله مرة أخرى دوامة إلسينور إلى بعض التفكك لتغيّره الكبير. ولكن ذلك لا يصيب إلا جانباً واحداً؛ إذ إن موسيقى التعالّيّة المعرفيّة تعلو من جديد في لحن احتفالي في ختام مأساة هاملت، فتحقق الانتصار العلماني في عبارة «لم يبق إلا الصّمت». وأما ما لا يخمد، أو ما يستمر قائماً قبل الصمت، فهو القيمة الخاصة التي تتميز بها الشخصية الإنسانية لهاملت، والتي يطلق عليها اسم آخر هو «الرفعة المقدسة».

## الفصل الرابع والعشرون

### عطيل

١

إن شخصية ياجو ... تنتمي إلى طبقة من الشخصيات الشائعة عند شيكسبير، والمقصورة في الوقت نفسه عليه، وهي شخوص تتسم بنشاط ذهني كبير، يصاحبه الافتقار التام إلى المبادئ الخُلُقِيَّة، ومن ثم فهو يعرض قوته ويزهو على حساب الآخرين دائماً، كما يسعى إلى طمس الفوارق العملية بين الصواب والخطأ، بإحالتها إلى معيار حدسي للراقي والتهذيب بولغ في الضغط عليه. ويميل بعض الناس، ممن يتَّسمون بقدر من الرِّقَّة يفوق حكمتهم، إلى القول بأن شخصية ياجو كلها غير طبيعية. ولكن شيكسبير الذي كان يجيد التفكير الفلسفي إجادته قرض الشعر، يختلف معهم؛ إذ كان يعرف أن حب السُّلطة، وهو اسم آخر لحب الضرر، أمر طبيعي في الإنسان. وكان يعرف ذلك أيضاً، أو بصورة أفضل من إثباته له برسوم بيانية منطقية، بمجرد مشاهدة الأطفال يخوضون في مياه قدرة أو يقتلون الذباب بدافع اللهو. ولنا أن نسأل الذين يظنون أن شخصية ياجو غير طبيعية عن سبب ذهابهم إلى المسرح لمشاهدوا أدائها، إلا أن يكون دافعهم إثارته لاهتمامهم، وشحن الحد القاطع لفضولهم وخيالهم؟ ولماذا نذهب لمشاهدة المآسي عموماً؟ ولماذا نقرأ دائماً في الصحف تفاصيل الحرائق الفظيعة وأحداث القتل الشنيعة، إلا أن يكون ذلك لهذا السبب نفسه؟ ولماذا ترتاد أعداد كبيرة من الناس مواقع إعدام الأشخاص ومحاكمتهم؟ أو لماذا يبتهج أفراد الطبقة الدنيا في كل مكان تقريباً بمشاهدة الألعاب الهمجية وألعاب القسوة على الحيوان، إلا إن كان في النفس ميل طبيعي إلى الإثارة الشديدة، ورغبة في إثارة ملكاتها وتنبيهها إلى أقصى درجة

ممكنة؟ وحيثما كان هذا المبدأ مُتحرِّراً من السيطرة الإنسانية، أو الإحساس بالالتزام الخلقي، فلن تكون أمام النفس ضروب شذوذ وتطرف تمتنع عن إنشائها وارتكابها بنفسها، من دون معونة من أي دافع آخر، سواء كان يتمثل في عاطفة مشبوبة أو مصلحة ذاتية. وليس ياجو إلا حالة متطرفة من هذا النوع، أي من النشاط الذهني المريض، مضافاً إليه لامبالاة محكمة تقريباً بالخير الأخلاقي أو الشر، أو بالأحرى تفضيل الشر؛ لأنه أقرب اتفاقاً مع الميول الأثرية لديه، فهو يزيد من حمية أفكاره ويوسع من نطاق أفعاله. ولأقل أيضاً (خصوصاً للذين يدعون إلى قياس جميع الأفعال البشرية بالحكم والأمثال التي وضعها روشفوكوه) [كاتب وأمير فرنسي ١٦١٣-١٦٨٠م اشتهر بموقفه المحايد من الأخلاق] إن ياجو لا يبالي قط، أو لا يبالي تقريباً بقدره مثلما لا يبالي بأقدار الآخرين، فهو يتعرض لجميع المخاطر من أجل مزية تافهة ومشكوك فيها، كما أنه يقع فريسة للخداع وضحية لعاطفته المشبوبة — وهو وَلَعُ مُحالٍ لإصلاحه بإحداث الأذى والضرر — فهو ظمأ لا يرتوي لأفعال من أصعب الأنواع وأشدّها خطراً. إن «حامل الراية» المذكور فيلسوف، يتوهم أن الأكذوبة القاتلة أفعال في النفس من السجع أو الطباق، ويظن أن العُدوان الفَتَّاك على سلام أسرة ما شيء أفضل من مُتَابَعَةِ الخفقات في قلب برغوث في مضخة هوائية، وهو يدبر تدمير أصدقائه باعتبار ذلك تدريباً لقدرته على الفهم ويطعن الرجال في الظلام حتى يمنع الملل.

#### وليم هازلت

وما دامت المأساة مأساة عطيل، حتى إن كانت مسرحية ياجو (لا يبدو أن هاملت نفسه أو إدموند نفسه قد كتب مثل هذا القدر من درامتيهما) فنحن في حاجة إلى استعادة بعض الإحساس بكرامة عطيل ورفعة شأنه في البداية. إن بعض التقاليد النقدية الحديثة السيئة التي انطلقت من ت. س. إليوت، وف. ر. ليفيز حتى النقد الجديد الحاضر، قد جَرَدَتِ البطل من بهائه، وقامت في الواقع بعمل ياجو، بحيث، كما يقول عطيل نفسه «ذهبت وظيفة عطيل». فمنذ نحو ١٩١٩م وقادة الجيش يفقدون المكانة السامية في نظر النخبة، وإن لم يفقدوها دائماً بين المتفرجين الفقراء. ولقد أخضع شيكسبير نفسه بسالة الفرسان للانتقاد الفكاهي الفائق من جانب فولسطاق؛ إذ إنه لم يحافظ على

جانب يُذكر من الحنين للشجاعة الحربية. ولكن فولسطاف، على الرغم من أنه لا يزال يشغل ركنًا في وعي هاملت، يغيب عن عطيل.

ولا يخطو المهرج فوق خشبة المسرح في عطيل، وإن كان المهرج في الملك لير، والحارس السكران عند الباب في مكبث، وبائع التين والثعابين في أنطونيو وكليوباترا يحافظون على استمرار التراجيديكوميدي عند شيكسبير بعد هاملت. ولا تستبعد الضحك إلا عطيل وكوريولانوس، كأنما ابتغاء قائدين عظيمين من المنظور الفولسطافي. وعندما يريد عطيل، وهو لا شك أمهر لاعب بالسيف بين أبناء مهنته، أن يفض مشاجرة في الشارع، لا يحتاج إلا إلى النطق بسطر رهيب الوقع يتضمن تهديدًا مضمرا هو:

فَلتُعْمِدُوا المَصْقُولَ مِنْ نَصَالِكُمْ كَيْلًا يُصِيبَهَا النَّدَى بالصَّدَا!

لكن مشاهدة عطيل في إهاب مجده قبل السقوط، داخل المسرحية، يتعذر بعض الشيء؛ لأنه سرعان ما يستجيب، فيما يبدو، لخدعة ياجو. ومثلما فعل شيكسبير من قبل في هنري الخامس الجزء الأول، وبعدها مباشرة في الملك لير، يحملنا مسئولية استنباط ما يتصدر الأحداث هنا. وفي بداية المسرحية نجد أن ياجو يؤكد لرودريجو المخدوع، أنه يكره عطيل، ويقدم الدافع الأوح للكرهية، وهو ما يسميه إبليس في الفردوس المفقود لميلتون، الإحساس «بعدم تقدير منزلته». ويعتبر إبليس (على نحو ما لم يكن ميلتون يريد أن يعرف) الابن الشرعي لياجو؛ إذ أنجبه شيكسبير من ربة الشعر عند ميلتون. فالذي حدث هو أن ياجو كان حامل الراية لعطيل (أي الثالث في المراتب القيادية) مدة طويلة وتخطاه عطيل في الترقية بأن عين كاسيو نائبًا له. ونحن لا نعرف أية أسباب لقرار عطيل، فما زال عطيل يحترم «ياجو الأمين»، والمحارب الشديد البأس في «الحروب الكبرى» التي خاضها عطيل، والواقع أن موقع ياجو، باعتباره أعلى الضباط رتبة، الذي أقسم على ألا يسمح للأعداء على صعيد المعركة أن يستولوا على راية من رايات عطيل، والموت من دون ذلك، يشهد على مدى الثقة التي يوليها إياه عطيل ومدى ولاء ياجو السابق لقاؤه. ومن المفارقات أننا نستطيع أن نستنبط أن هذه العبادة نصف الدينية لرب الحرب عطيل من جانب ياجو المؤمن به كانت سبب تخطي ياجو في الترقية. وقد أصاب هارولد جودارد في إدراكه أن ياجو في حالة حرب دائمة؛ إذ يعاني من الولع بالنار معنويًا بحيث يشعل الحرائق في الواقع برمته. وأما عطيل صاحب البراعة المهنية الذي يحافظ على نقاء استعمال السلاح، أي استعماله حيث ينبغي وحسب، وبذلك يفصل

معسكر الحرب عن مخيم السلم، فإنه تبين أن حامل الراية الشجاع وذا الحماس المتقد شخص يمكن أن يحل محله لو قُتل أو جُرح، أي إن ياجو لا يستطيع التوقف عن القتال ومن ثم لا يمكن تفضيله على كاسيو الذي يفتقر نسبياً إلى الخبرة (فهو من ضباط أركان الحرب) ولكنه مهذب ودبلوماسي ويعرف حدود الحرب.

وعلى الرغم من سلامة الحكم الحربي بوضوح عند عطيل، فإنه لم يكن يعرف ياجو ذلك الفنان الذي يتمتع بحرية بالغة في ذاته. والفاجعة التي تنصدر مسرحية شيكسبير يمكنني أو أريد أن أسميها سقوط ياجو، وهي التي تمثل سقوط إبليس عند ميلتون. فإن إله ميلتون، مثل عطيل، يُخفف برجماتياً مرتبة أشد المخلصين له حماساً، فيتمرد إبليس الذي جُرح. ولما كان عاجزاً عن إسقاط الكيان الأعلى فإن إبليس يدمر آدم وحواء، ولكن ياجو ذو خبث ودهاء يجعلانه يتفوق على إبليس، فلما كان ربه الوحيد عطيل نفسه، فإن سقوطه يصبح الانتقام المناسب من فقدان كيانه نتيجة نبذه، وهو ما يثير حنقه بوضوح، إذ قد تتضمن عواقبه عجزاً جنسياً، وإحساساً مؤكداً بالعدم؛ أي إنه لم يعد ما كان عليه يوماً ما. ويعتبر ياجو أعظم دراسة شيكسبيرية في الغياب من زاوية الوجود اللاهوتي (ontotheological) أي ذلك الشعور بالخواء اللاحق للخواء عند هاملت، والسابق مباشرة لما نشهده عند إدموند من دخول محدود، وإن يكن أشد في خوائه العاطفي، في غرائب العدمية. لقد كان عطيل كل شيء في نظر ياجو؛ لأن الحرب كانت كل شيء له، وحين نُبذ ياجو أصبح لا شيء، وفي حربه ضد عطيل تصبح حربه موجّهة ضد الأنطولوجيا.

ليست الدراما التراجيدية ميتافيزيقية بالضرورة ولكن ياجو الذي يقول إنه لو امتنع عن النقد أصبح عدماً، يشعر بأنه عدم أيضاً إن لم يكن ميتافيزيقياً. فإن قوله المتباهية «لست ما أنا عليه». تنقض عمداً قول القديس بولس «بنعمة من الله أنا ما أنا عليه». ويتمكن شيكسبير بفضل ياجو من العودة إلى المكياफल ولكن ليس إلى هارون مغربي آخر، أو إلى ريتشارد الثالث، وكلاهما نسخة من باراباس، يهودي مالطة، بل إلى شخصية تبعد بمسافة سنوات ضوئية عن مارلو. فالفرحة بالذات عند باراباس، وهارون، وريتشارد الثالث، في غمار ما يرتكبونه من شر، تبدو طفولية إذا قُورنت بزيادة كبرياء ياجو وإحساسه بالفخر بمنجزاته السيكلوجية والدرامية والجمالية (أول صورة حديثة لها) أثناء تأمله الدمار الهائل لرب الحرب عطيل، بعد أن ينهار فيصبح أشتاءاً قتالة. وإنجاز ياجو في تراجيديا الثأر يتفق كثيراً مع تنقيح هاملت لمسرحية مقتل جونزاجو وتحويلها إلى مصيدة الفئران. تأمل ما أنجزه ياجو: إن عبقريته من

دون مساعدة قد رسمت هذه الحبكة الليلية، وكانت أفضل ما رسم. لسوف يُعَدَّبُ حتى يموت، في صمت، لكنه يكون قد خُلف واقِعًا مشوِّهاً كأنه نصب يحيي ذكراه.

يقول أودين في مقال نقدي يبعث على الحيرة الشديدة إنه وجد في ياجو تمجيداً لممارسة «المقابل» الفكهة، وهو الذي لا أستطيع تفسيره إلا إذا أدركت أن ياجو عند أودين هو ياجو عند فيردى؛ أي نص بويتو (Boito) تمامًا مثلما يجعل أودين فولسطاق شخصية أوبرالية لا درامية. ينبغي ألا يضع المرء حدوداً لعبقرية ياجو، فهو فنان عظيم وليس يلهو ويلعب. إن إبليس الذي رسمه ميلتون لاهوتي فاشل، وشاعر عظيم، ولكن ياجو يتألق تألقاً معادلاً باعتباره لاهوتيًا عديمًا يقول بموت الإله وشاعرًا دراميًا نابهاً. ولقد وهب شيكسبير هاملت وفولسطاق وروزالند وحدهم لمأحبة وفكرًا أكبر مما وهبه ياجو وإدموند، وأما من حيث الحساسية الجمالية فلا يتفوق إلا هاملت على ياجو. فإذا منحت ياجو هوس الفكرة المتسلطة على آهاب [في رواية موبى ديك للمؤلف ميلفيل] بحيث يصبح عطيل الحوت موبى ديك الذي لا بد من صيده، فسوف تجد أن أبرز سمة لياجو هي حريته وما أبشعها! إنه يجيد الارتجال، ويعمل بحماس وإحكام في التوقيت، ويعدّل خطته حتى تلائم الثغرات التي يستطيع النفاذ منها، وإذا قدر لي أن أتولى إخراج مسرحية عطيل فسوف أوصي ممثل دور ياجو بأن يبدي دهشة وثقة تزايدين في الفن الشيطاني. فعلى عكس باراباس ونسله، يتسم ياجو بأنه يقوم بالابتكار والتجريب، وبأنه على استعداد دائم لتجربة طرائق لم تكن معروفة حتى تلك اللحظة. ويقول أودين في لحظة إلهام أشد توفيقاً إن ياجو عالم لا رجل مقابل فكهة. ونحن نرى إبليس في الفردوس المفقود يستكشف السبل البهمة في الهوة السحيقة بروح ياجو الحقيقية. من ذا الذي سبق ياجو في الأدب أو في الحياة إلى إحكام فنون تقديم المعلومات الخاطئة، والتوجيه إلى طرق مُضَلَّلة، وإيجاد الخبل؟ إن هذه جميعاً تتضافر في البرنامج العظيم الذي وضعه ياجو للهدم والإفناء، حيث يعيد عطيل إلى العماء الأصلي، أي إلى الظلام والخواء اللذين جننا منهما.<sup>١</sup>

<sup>١</sup> «الظلام والخواء» في الأصل Toho and Bohu ويقول معجم تشيمبرز (٢٠١٤م) إنهما أصلاً كلمة واحدة هي Toho Bohu التي تعني العماء أو الهويولي (Chaos) أي المادة الظلام الخاوية قبل أن يتشكل العالم أو يخلق وقبل خلق النور (سفر التكوين، ٢: ١) ويقول إنهما من العبرية thohu wa bhoahu بمعنى الخواء والفقر، ولكن المعجم الكبير (OED) ينكر أن الكلمتين عبريتان. والمؤلف يفصل بينهما في النص باعتبارهما اسمين منفصلين.

وإذا أَلَقِينَا ولو نظرة سريعة على مصدر شيكسبير في إحدى روايات شنثيو (Cinthio) الإيطالي [ت. ١٥٧٣م] لاكتشفنا مدى ما يدين به ياجو أساساً إلى ابتكار شيكسبير، ولرأينا أنه ليس اقتباساً من صورة الخبيث حامل الراية في القصة الأصلية. فإن حامل الراية عند شنثيو يحب دزدمونا حباً مشبوباً، ولكنها تصده؛ لأنها تحب المغربي. ويُقَرَّر حامل الراية الذي لا يسميه المؤلِّف أن فشله يرجع إلى حب دزدمونا لضابط لا يسميه (كاسيو عند شيكسبير) ومن ثم يعقد العزم على إزالة المنافس المُفترَض، بإثارة الغيرة في قلب المغربي، والتآمر معه على قتل دزدمونا والضابط المذكور. ووفق رواية شنثيو، يضرب حامل الراية دزدمونا ضرباً مُبرِّحاً ينتهي بقتلها، والمغربي يشهده راضياً عما يفعل. ولكن المغربي يعلن توبته ويشعر بشوق شديد إلى زوجته التي قُتِلَت ظلماً، وعندها يُطْرَد حامل الراية، الذي يبدأ كراهيته للمغربي ورئيسه في الجيش. وقد غَيَّر شيكسبير بناء القصة تماماً بأن أعطاهما وأعطى ياجو نقطة بداية جديدة مختلفة، يتصدرها حَنَق ياجو بسبب تَخْطِئِهِ في الترقية. والصدمة الأنطولوجية التي يتلقاها ياجو نتيجة تجاهله تعتبر ابتكاراً أصيلاً من جانب شيكسبير، وهي الصدمة النفسية التي تخلق ياجو حقاً وصدقاً؛ إذ إنه ليس مجرد حامل للراية ذي خبث، بل عبقرى شرير ينجح في «توليد» ذاته من السَّقْطَةِ الكبيرة.

إن صورة إبليس عند ميلتون تدين بجانب كبير منها إلى ياجو إلى الحد الذي يغري المرء بأن يرى الصورة المسيحية لسقوط آدم مُمَثَّلة في فاجعة عطيل، وأن يجد في تدهور الملوك الأكبر لوسيفر الذي تَمَرَّد فأصبح إبليس مفتاحاً لنشأة ياجو. ولكن على الرغم من أن المغربي عند شيكسبير مسيحي، فإن مسرحية عطيل ليست دراما مسيحية إلا بمقدار ما تُعْتَبَر هاملت تراجيديا مذهبية عن الإثم والخطيئة والكبرياء. إن ياجو يستلهم «أرباب الجحيم» بنبرة التَّفَكُّه، ولكنه ليس مجرد داعية شيطاني. إنه الحرب السرمدية (كما أدرك جودارد) وهو يبيت في نفسي الإحساس نفسه بنوع من الرهبة والخوف الذي يثيره القاضي هولدن، الذي يصوره كورماك مكارثي، كلما أعدت قراءة روايته: خط الزوال الدامي أو احمرار المساء في الغرب (١٩٨٥م). وهذا القاضي هو الحرب المجسدة، وإن كانت صورته تستند إلى الحقيقة التاريخية لقرصان كان يذبح الهنود الحمر ويسلخ فروة رأس من يقتله في الفترة التي تلت الحرب الأهلية في الجنوب الغربي والمكسيك. ومن يقرأ تصريحاته الرهيبة يجد لاهوتاً مُصَغَّراً عن مشروع ياجو، ومجموع هذه التصريحات المنشورة قد يوحي بتأثير ياجو في رواية الزوال الدامي التي تعتبر من



السلالة الأمريكية للروائيين اللذين أسكرهما شيكسبير، وهما ملفيل وفوكنر؛ إذ يقول القاضي «الحرب أصدق صورة للكهانة ... الحرب إله.» لأن الحرب هي اللعبة العليا للتقارع بين إرادتين. وياجو يمثل عبقرية الإرادة التي وُلدت من جديد نتيجة استخفاف الحرب بالإرادة، وتخطيه وترقية كاسيو بدلاً منه يعني قهر إرادته التي أصبحت عدماً، وانتهاك إحساس الذات بالقوة أو السُّلطة. ومن ثم فإن انتصار الإرادة يتطلب استعادة القوة، والقوة عند ياجو لا تعني إلا القدرة الحربية على تمزيق الأوصال، والقتل، والإذلال، وتدمير ما يُمثّل صورة الإله في شخص آخر، وهو رب الحرب الذي تنكر لعبادته والثقة به. والقاضي هولدن عند كورماك مكارثي يُمثّل بَعث ياجو أو عودته، عندما يعلن أن الحرب هي اللعبة

الذئاب تنذب الضعيف منها يا صاح. مَنْ مِنَ المخلوقات الأخرى يستطيع ذلك؟ أَلَمْ يزد طبع الافتراس في الجنس البشري إلى الآن؟ إن سُنَّة الدنيا أن تُورق وتزهر وتموت ولكن لا يوجد ذبول في شئون البشر، والقمر بتعبيره مؤثر على قدوم الليل. وروحه تُستهلك في ذروة إنجازهِ. وخط الزوال عنده إظلامه ومساء نهاره. هل يحب الألعاب؟ فلي لعب للفوز برهان مُعَيَّن.

والذي كان يمثل في نظر ياجو دين الحرب، عندما كان يَعْبُد عطيل باعتباره رَبَّ الحرب، أصبح الآن لعبة الحرب، على أن يلعبها في كل مكان عدا ميدان القتال. وهكذا يصبح موت العقيدة ميلاً للابتكار، والضابط الذي تخطته الترقية يصبح شاعر المشاجرات في الشارع، وتوجيه الطعنات في الظلام، ونشر البيانات المغلوطة، وقبل كل شيء تفكيك خُلُق عطيل، وتفطيت (sparagmos) القائد العام العظيم حتى يمكن إعادته إلى الهوة الأصلية، إلى العماء الذي يوازي ياجو بينه وبين الأصول الإفريقية للمغربي. وليست هذه نظرة عطيل (ولا نظرة شيكسبير) إلى تراثه، ولكن تفسير ياجو يفوز، أو يكاد يفوز، ما دمت سوف أقيم الحجة على أن خُطْبَة عطيل التي اختتمها بانتحاره، وهي التي كُتِرَ منتقدوها دون وجه حق، تقترب إلى حدٍّ كبير من استعادة الوقار وترابط المعنى، وإن لم تكن توحى باسترداد العظمة المفقودة. وإذا كان تَفْهُم ياجو دائماً ما يستعصي على عطيل، فإنه لا يستعصي علينا؛ لأننا أقرب شبهاً بياجو من شبهنا بعطيل؛ إذ إن آراء ياجو في الحرب، وفي الإرادة، وفي جماليات الثأر، تفتتح نهجنا البرجماتي لفهم الإنسان.

لا نستطيع أن نصل إلى تقدير منصف لعطيل إذا أبدينا استهانة بقيمة ياجو، وهو الذي يمكنه أن يتمتع بعظمة النفس، ولكن ياجو يتفوق عليه تفوقاً لا مرأى فيه من حيث الذهن ومن حيث الهمة. وقد قال أ. سي برادلي ذات يوم إن هاملت كان يمكنه أن يتخلص من ياجو بيُسْر بالغ؛ إذ إن هاملت كان يستطيع، في خطبة أو خطبتين، إدراك حقيقة ياجو، ثم دفعه إلى الانتحار بمحاكاة ساخرة وتهكم كالبرق الصاعق. وقد يلجأ فولسطاق وروزالند إلى ما يقترب كثيراً من هذا، أما فولسطاق فيسخر منه بضجيج وعجيج، وأما روزالند فتتهكم عليه برقة ولطف. فالفكاهة وحدها هي القدرة على الصمود أمام ياجو، وهذا سبب استبعاد شيكسبير للكوميديا بشتى أشكالها من عطيل، باستثناء مرح ياجو البذيء. وحتى من هذه الزاوية يظهر لنا اختلاف مُعَيّن، فإن باراباس والذين يحاكونه عند شيكسبير يشركون الجمهور في رنة انتصارهم، على عكس ياجو، وهو الأول بين أقرانه، الذي يبدو كأنما يرسل إلينا بطاقات من داخل البركان، فهو بعيد عنّا بُعْدَه عن ضحاياهِ. إنه ينظر إلينا نظرة تقول «أنت التالي» فيكتسي وجهنا أمارات الألم. ويقول سوينبيرن عن ياجو «إنه، على الرغم من مواهبه الشعرية، لا يتسم بضعف شعري.» إن ياجو نبي «الاستياء»، وهو يرهص ببعض الشخصيات التي نجدها عند دوستويفسكي؛ مثل: سميردياكوف، وسفيدريجايلوف، وستافروجين، وجميع من يَتَمَيِّزُونَ بالزُّهْدِ الروحي الذي ينغيه نيتشه.

ولكن شخصية ياجو أكبر كثيراً من ذلك، فإنه يسمو على جميع الأشرار في الأدب بفضل امتياز أصيل يرفعه إلى قمة من قمم الشر لا يستطيع أحد فيما يبدو تَجَاوُزَهَا. وأما إدموند، الوحيد الذي يكاد ينافسهِ، فإنه يتوب إلى حدٍّ ما وهو يُحْتَضِر، وهو فعل أكثر غموضاً من اختيار ياجو الصمت في النهاية. ولكن المواهب الذهنية والفنية العظمى لا تستطيع وحدها أن تصعد بياجو إلى مكانة الشر البطولي؛ إذ إنه يتمتع بطاقة سلبية تتجاوز القدرات المعرفية والإدراكية. فلقد أوحى الحياة العامة لمارلو بشخصية «جايز» في مسرحية مذبحه باريس [اسم الشخصية دوق دي جيز (Duc de Guise)] ولكنه يحتفظ بالنطق الإنجليزي عند مارلو، وأما جايز فيُعْتَبَر مُجَرَّدَ عَفْرِيتٍ صغيرٍ إذا وضع بجانب ياجو، بل إن الشيطان نفسه — عند ميلتون، أو مارلو، أو جيته، أو دوستويفسكي، أو ملفيل، أو أي كاتب آخر — لا يستطيع منافسة ياجو، وأما دُرِّيَّتُهُ في أمريكا فتتراوح ما بين تشلينجويرث عند هوثورن، وكلاجارت عند ميلفيل، و«الغريب الغامض» عند مارك توين، وشرايك عند ناثنيل وست، والقاضي هولدن عند كورماك

ماكارثي. ولم يتجاوز الأدب الحديث ياجو، الذي لا يزال يعتبر شيطان الغرب الكامل، فهو فائق باعتباره عالمًا نفسيًا، وكاتبًا مسرحيًا، وناقداً درامياً، ولاهوتياً سلبياً. وقد دفعت الغيرة من شيكسبير برنارد شو إلى أن يقول إن شخصيته «غير متسقة على الإطلاق» فهو في آن واحد «وغد فظ» ومهذب ودقيق.

ولا يكاد يتفق أحد مع شو، وأما الذين يطعنون في قدرة ياجو على الإقناع فهم يميلون إلى القول بأن تصوير عطيل أيضاً يتسم ببعض العيوب. وأما أ. سي برادلي، الناقد الرائع في كل حالة، فيقول إن فولسطاق وهاملت وياجو وكليوباترا «أروع» شخصيات شيكسبير، وإذا كنت أستطيع أن أضيف روزالند ومكبث حتى تكتمل لنا الأعجوبة السادسة، فسوف أعلن اتفاقي مع برادلي، فهؤلاء أعظم ما ابتكر شيكسبير، وكل منهم يدفع الطبيعة البشرية إلى بعض حدودها، من دون انتهاك هذه الحدود. فلماحية فولسطاق، والتكثيف العميق وإن يكن كاريزمياً عند هاملت، ونبل الروح عند كليوباترا، تجد لها خصائص منافسة في المخيلة القارئة للمستقبل عند مكبث، والتحكم في جميع المنظورات عند روزالند، وعبقورية ياجو في الارتجال. فإن ياجو لا يقتصر على الفظاظة ولا على الدقة، بل هو دائماً ما يعيد خلق شخصيته الإنسانية وشخصيته الأدبية تحت شعار «لست أنا ما أنا عليه». وأما الذين يتشككون في قدرة ضابط محترف في الثامنة والعشرين من عمره على أن يتسم بهذه العبقورية السلبية الرفيعة، فقد يكون من حقهم أيضاً أن يتساءلوا: كيف تأتى لممثل مُحترف في التاسعة والثلاثين من عمره، مثل شيكسبير، أن يتخيل الوجود المُقنع «لنصف الشيطان» المذكور (وهو الوصف الذي يطلقه عطيل أخيراً على ياجو). ونحن نعتقد أن شيكسبير هجر العمل بالتمثيل قبيل تأليف عطيل، ويبدو أنه قام بأخر أدواره في **العبرة بالخاتمة**. هل توجد علاقة بين التخلي عن دور الممثل وابتكار شخصية ياجو؟ الواقع أن شيكسبير كتب، في الفترة الواقعة بين كتابة **العبرة بالخاتمة** وكتابة عطيل، مسرحية **دقة بدقة**، باعتبارها الوداع للكوميديا المسرحية. ففي **دقة بدقة** نجد شخصية دوق فنشنتيو الغامضة، على نحو ما سبق أن ذكرت، وهي التي تتضمن، فيما يبدو، بعض صفات ياجو، وقد ترتبط أيضاً بتخفف شيكسبير من عبء الأداء المسرحي. والواضح أن شيكسبير كان ممثلاً قديراً متنوع القدرات، لكنه لم يلعب أدوار البطولة قط، وربما كان آنئذٍ يحتفل برؤية جديدة لطاقت الممثل في حالات الارتجال عند فنشنتيو وياجو.

وربما كان برادلي في تمجيده لفولسطاق وهاملت وياجو وكليوباترا متأثراً بطابع التمسرح الواعي إلى حد بعيد والمضفر في أدوارهم. فإن فولسطاق، الذي يتمتع شخصياً باللماحية، يحفز الآخرين عليها من خلال أدائه، وهاملت — المحلل التراجيدي — يناقش كل من يقابله، دافعاً إياهم إلى الكشف عن ذواتهم، وأما كليوباترا فهي دائماً فوق خشبة المسرح — تعيش وتحب وتموت فوقها — وسواء كانت تتوقف عن الأداء المسرحي، عندما تنفرد بصحبة أنطونيو، أو لا تتوقف، فلن نستطيع أن نعرف أبداً لأن شيكسبير لا يصورهما وحدهما قط، إلا مرة واحدة وبالغة القصر. ربما كان ياجو، قبل رفض عطيل له، لم يكتشف بعد عبقريته الدرامية، فإنها تبدو أكبر العواقب البرجماتية للسقوط، بمجرد انتهاء تعرض إحساسه بالعدم للصدمة الأولية. وعندما نسمعه أول مرة في بداية المسرحية، نجد أنه يتمتع فعلاً بحرية الممثل أي بالتمسرح:

لا تَقْلُقْ يا صَاحِ فَإِنِّي أَتَّبَعُهُ كِي أَثَّارَ مِنْهُ!  
 لا يَسْتَطِيعُ كُلُّ النَّاسِ أَنْ يَكُونُوا سَادَةً.  
 أو يَسْتَطِيعُ كُلُّ سَيِّدٍ أَنْ يَضْمَنَ الْإِخْلَاصَ فِي أَتْبَاعِهِ!  
 انْظُرْ تَشَاهُدْ كَمْ مِنَ الْأَتْبَاعِ يَحْنِي رُكْبَتَيْهِ خَانِعًا  
 وَلَهُ وَلَوْعٌ بِالْخُشُوعِ وَطَاعَةٌ الرُّقِّ الدَّلِيلَةَ.  
 حَتَّى لِيُفْنِي عُمُرُهُ مِثْلَ الْحِمَارِ فَلَا يِنَالُ إِلَّا مَا يُقِيمُ أَوْدَهُ  
 مِنْ صَاحِبِهِ! وَعِنْدَمَا يُصِيبُهُ الْهَرَمُ ... يُحَالُ لِلتَّقَاعُدِ!  
 أَقْبِحَ بِهِمْ مِنْ مُخْلِصِينَ!  
 لَكِنْ نَمَّةٌ آخَرِينَ يُظْهِرُونَ الْإِنْصِياعَ وَالْخُضُوعَ فِي شَتَّى الصُّوَرِ.  
 وَقُلُوبُهُمْ دَوْمًا بِحُبِّ ذَوَاتِهِمْ مُفَعَّمَةٌ!  
 كُلُّ الَّذِي يُبْدُونَهُ هُوَ مَظْهَرُ الْخِدْمَاتِ لِلْأَسْيَادِ حَتَّى يَغْتَنُوا.  
 فَإِذَا اكْتَسَبُوا حُلَّ الثَّرَاءِ بِالْخِدَاعِ أَسْقَطُوا الْقِنَاعَ  
 وَقَضَوْا مَصَالِحَهُمْ وَحَسَبُوا! نَفُوسٌ هَؤُلَاءِ حَيَّةٌ جَسُورَةٌ.  
 وَلَا أُخْفِيكَ أَنِّي وَاحِدٌ مِنْهُمْ!

ويؤكد لنا ياجو أن الممثل وحده هو الذي لديه «بعض الروح»، وأما سائر الناس فيفصحون عن مشاعرهم ولا يكتُمونها. ولكن هذه هي البداية وحسب لحياة الممثل العملية، ففي هذه اللحظة المبكرة نجد أن ياجو لا يبغى إلا إحداث الضرر؛ إذ يثير برابانتيو، والد ديزدمونا، ويخلق مشاجرات في الشارع. إنه يعرف أنه يستكشف عملاً جديداً، لكنه لا يكاد يدري بما يَتَمَتَّع به من عبقرية. وفي هذه الأثناء، أي بينما يَسْتَجِمِع ياجو قُوَّتَه، يركز شيكسبير على تصوير عظمة عطيل «التأرجحة»، والقيمة الإنسانية الفائقة لـدزدمونا، وقبل أن أتحوّل إلى المغربي وعروسه أودُّ أن أزيد من الصدارة التي أَمْنَحها لـياجو، الذي يَتَطَلَّب بذل جهد استنباطي مساوٍ للجهد المبذول مع هاملت وفولسطاق.

إن كلاً من ريتشارد الثالث وإدموند له والد، ولكن شيكسبير لا يقدم لنا أي أسلاف لـياجو. ونحن نستطيع أن نحُدس علاقة حامل الراية السابقة بقائده الفائق، فما الذي نستطيع استنباطه عن زواجه بإميليا؟ إننا نسمع الخطأ الغريب الذي يرتكبه ياجو عندما يذكر كاسيو أول مرة، قائلاً: «يكاد أن تصيبه قرينة جميلة باللعنة». ولا يبدو أن هذا القول خطأً شيكسبير بل رمز لانشغال ياجو إلى حدِّ الهَوَس بالزواج باعتباره لعنة، ما دامت بيانكا خليعة لكاسيو وليست حليعة. وأما إميليا فنحن نشهد صورتها الصادقة، وسوف تكون الأداة التي تهدم رنة ياجو بالنصر على ما في هذا من مفارقة، وهو ما يكلفها حياتها نفسها. وأما عن العلاقة بين هذين الزوجين الفريدين فإن شيكسبير يتيح بعض التلميحات اللازمة. إذ يقول لنا في وقت مبكر في المسرحية شيئاً لا يصدقه ولا نصدقه، لا بسبب أي إجلال لإميليا؛ بل لأن عطيل أرفع من أن يفعل ذلك:

فَالظَّنُّ الشَّائِعُ أَنَّ الرَّجُلَ قَضَى فِي فَرْشِي وَطَرَهُ!  
لَا تَأْكِيدُ لَدَيَّ إِذَا كَانَ الظَّنُّ صَحِيحًا ... لَكِنَّ الشُّبْهَةَ فِي  
هَذَا الْأَمْرِ دَلِيلٌ كَافٍ فِي نَظَرِي لَا يُعَوِّزُهُ الْإِتْبَاتُ.

(٣٨٩-٣٨٦/٣/١)

وفي وقت لاحق يعبر ياجو في جملة اعتراضية عن «مُجَرَّد الاشتباه» نفسه في كاسيو قائلاً: «فإنني أشك أن كاسيو قد ارتدى ثياب مضجعي كذلك». ولنا أن نحُدس أن ياجو ربما أصبح يعاني من العجز الجنسي نتيجة حنقه لتخطيه في الترقية، فغداً على استعداد للاشتباه في أن إميليا وَطَّئها كل ذَكَر في المسرحية، من دون اهتمام كبير من أي نوع.

وعندما تقوم إميلييا بالتسرية عن دزدموننا بعد أول سَوْرَة غضب بدافع الغيرة من جانب عطيل، تُلَخِّص زواجها الخاص أيضًا قائلة:

لا يَمْضِي عامٌ أو عامان ... حتى يَسْقُطَ كُلُّ قِنَاعٍ يَلْبَسُهُ الرَّجُلُ!  
ما الرَّجُلُ سِوَى مَعِدَةٍ ... والمَرْأَةُ لا تَعْدُو بَعْضَ طَعَامٍ  
يَأْكُلُهُ فِي نَهْمٍ حَتَّى يَشْبَعَ ... فإذا اِمْتَلَأَ إذا هُوَ يَلْفِظُهُ لَفْظًا!

(١٠٧-١٠٤ / ٤ / ٣)

هذه هي الرؤية الجنسية مسرحية **طرويلوس وكريسيدا** وقد نُقلت إلى ساحة أكبر، وإن لم تكن أقل عفونة؛ لأن عالم مسرحية عطيل ينتمي إلى ياجو. ولن نقنع بقول القائل إن عطيل رجل سويٍّ وياجو غير سويٍّ، فإن ياجو عبقرية زمنه ومكانه، وكيانه إرادة خالصة. ورغبته المشبوبة في التدمير هي العاطفة الخلاقة الوحيدة في المسرحية. ومثل هذا الحكم بالضرورة حالكٌ مُدْلَهٌ، ولكن الواقع أن هذه أشد مسرحيات شيكسبير إيلاَمًا. وتتسم مُسرحِيَّتًا الملك لير، ومكبث بدياجير أثقل وطأة، ولكن ظلامهما ظلام الرُّفْعَة السلبية. والرُّفْعَة الوحيدة في عطيل رفعة ياجو، وتصور شيكسبير له نهائي قاطع حتى إن تنقيحه للنص ما بين طبعة الكوارتو وطبعة الفوليو يوسع إحساسنا ويشحذه بإميلييا في المقام الأول، وبعطيل ودزدموننا ثانيًا، لكنه لا يكاد يمس ياجو. وكان شيكسبير على حق في عدم الحاجة إلى تنقيح دور ياجو، فهو يمثل الكمال في إرادة الشر وعبقرية الكراهية. ولا مراء في أن ياجو يشغل المكانة الأولى في المسرحية، فهو يلقي ثمانية مونولوجات وعطيل يلقي ثلاثة.

إن إدموند يَتَفَوَّقُ في الذكاء وفي التأمر على كل شخص آخر في **الملك لير**، ولكنه يندحر بفضل الصمود المصابِر لإدجار الذي يتطور من ضحية صديقه إلى مُنتَقِم جبار شديد البأس. وأما ياجو الذي يُعْتَبَر السيد المسيطر سيطرة كاملة على هذه المسرحية، فتَهَزَمه آخر الأمر إميلييا، التي نقح شيكسبير دورها فأكسبها شجاعة الصناديد؛ إذ تُبدي استعدادها للموت حفاظًا على السمعة الطيبة لدزدموننا القتيلة. وكان لدى شيكسبير انشغال تراجيدي بفكرة السُّمعة الطيبة التي تحيا بعد موت الأبطال، فإن هاملت، على الرغم من قوله إن أحدًا لن يعرف قط أي شيء مما خَلَف وراءه، يحث هوراشيو على مواصلة العيش حتى يدافع عمَّا يمكن أن يصيب اسم الأمير المجرورح. ولسوف نسمع عطيل وهو يحاول استعادة بعض سمعته الطيبة أو إنقاذها في خطاب انتحاره؛ إذ إن

الأحكام النقدية يتعذر إصدارها تمامًا بعد هذا الخطاب. وإذا كانت المراثية الجنائزية لـ «ول بيتر» من تأليف شيكسبير فعلاً (وأنا أرجح ذلك) فإن الشاعر المسرحي كان في عام ١٦١٢م، قبل وفاته في الثانية والخمسين بأربع سنوات، مشغولاً إلى حد كبير باسمه الذي حاقَتْ به وصمة واضحة.

ويُعتَبَر انتصار إميليا على ياجو من أعظم المشاهد القائمة على التورية الساخرة عند شيكسبير، وهي تشكل بحق أعظم اللحظات المدهشة في المسرحية:

إميليا: يا إلهي! يا إله السماء!

ياجو: أَقْسَمْتُ أُمْسِكِي لِسَانَك!

إميليا:

الحقُ سَيُظْهِرُ حَتْمًا! هلْ أَسْكُتُ عَنْهُ الآن؟ كَلَّا!  
بَلْ أَتَكَلَّمُ! وَبِحُرِّيَّةِ أَنْسَامِ الْجَوِّ! فَلْتَحْكُمِ بِالْعَارِ عَلَيَّ  
سَمَاءُ الْكَوْنِ وَأَهْلُ الْأَرْضِ مِنَ الْإِنْسِ أَوْ الْجِنِّ!  
لَكِنِّي سَوْفَ أَبُوحُ!

ياجو: كُونِي عَاقِلَةً! عُدِي لِلْمَنْزِلِ!

إميليا: كَلَّا!

(ياجو يجرد سيفه ويحاول طعن إميليا.)

جراتيانو: تَبًّا لَكَ! هلْ تَشْهَرُ سَيْفَكَ ضِدَّ امْرَأَةٍ؟

إميليا:

يا لَبْلَدَةِ عَقْلِكَ يَا ابْنَةَ الْمَغْرِبِ! أَمَّا الْمُنْدِيلُ الْمَذْكُورُ  
فَلَقَدْ كُنْتُ عَثَرْتُ عَلَيْهِ — وَمُصَادَفَةً — وَدَفَعْتُ إِلَى زَوْجِي بِهِ!  
إِذْ مَا أَكْثَرَ مَا طَالَ بَنِي بِحَمَاسٍ لَا يَنْفَقُ  
وَقِيَمَةً هَذَا الْمُنْدِيلِ التَّافِهِ أَنْ أُسْرِقَهُ لَهُ!

ياجو: عَاهِرَةٌ شَرِيرَةٌ!

**إميليا:**

هل قُلْتَ إِنَّهَا أَعْطَتْهُ (لكاسيو)؟ لا والله وَآسَفًا!  
إِنِّي كُنْتُ عَثَرْتُ عَلَيْهِ ... وَأَنَا أَعْطَيْتُ الْمُنْدِيلَ لِرَوْجِي!

**ياجو:** هذا كَذِبٌ يَا قَدْرَةَ!

**إميليا:**

بَلْ أَقْسِمُ بِاللَّهِ هُوَ الصُّدُقُ! إِنِّي صَادِقَةٌ يَا سَادَةَ!  
يَا قَاتِلُ! يَا أَبْلَهُ! مَا شَأْنُ غَيِّ مِثْلِكَ  
بِامْرَأَةٍ صَالِحَةٍ طَاهِرَةٍ حَقًّا؟

**عطيل:**

أَلَيْسَ فِي السَّمَاءِ مِنْ صَوَاعِقٍ تَرْمِي الْحَجَارَةَ —  
إِلَّا بِمَا تَأْتِي الرُّعُودُ بِهِ؟ وَغَدٌ لِنَيْمٍ!

(يهجم على ياجو لكن ياجو يطعن إميليا.)

**جراتيانو:** الْمَرْأَةُ تَنْتَهَاوِي! قَدْ قَتَلَ وَلَا شَكَّ امْرَأَتَهُ!  
**إميليا:** نَعَمْ! أَرْجُو الرُّقَادَ فِي جِوَارِ مَوْلَاتِي!

(يخرج ياجو.)

**جراتيانو:** لَقَدْ هَرَبَ! مِنْ بَعْدِ قَتْلِ زَوْجَتِهِ!

(٢٣٦-٢١٦/٢/٥)

المشهد يدهشنا ولكنه يصدم ياجو، بل إنه أول خيبة له منذ تَخَطَّى كاسيو له في الترقية. كيف تَأْتِي لإميليا أن تفقد حِكْمَتَهَا الدنيوية وتصبح حرة مثل ريح الشمال؟ ذلك هو الاحتمال الوحيد الذي لم يستطع ياجو التَّنَبُّؤُ بِهِ. وعجزه عن فَهْمِ أَفْضَلِ جَانِبِ مَنْ جَوَانِبِ زَوْجَتِهِ — أَيِ حُبِّهَا لِدِزْدِيمُونَا واعتزازها بها — هو الخطأ الوحيد الذي لا يستطيع أن يصفح لنفسه عنه. وهذا هو اللحن الدفين في السطور الأخيرة التي سوف



يسمح لنفسه بقولها على الإطلاق، وهي موجهة إلينا مثلما يوجهها إلى عطيل أو إلى كاسيو:

**عطيل:**

أَرْجُوكُمْ أَنْ تَسْأَلُوا الشَّيْبَةَ بِالشَّيْطَانِ إِضَاحًا  
لِمَا حَدَّاهُ لِلإِيقَاعِ بِي جِسْمًا وَرُوحًا فِي حَبَائِلِهِ

**ياجو:**

لَا تَسْأَلُونِي أَيَّ شَيْءٍ! فَمَا عَرَفْتُمُوهُ قَدْ عَرَفْتُمُوهُ  
وَلَنْ أَفُوهَ بَعْدَ الْآنَ مُطْلَقًا بِلَفْظَةٍ وَاحِدَةٍ!

(٣٠١-٢٩٨/٢/٥)

ترى ما الذي نعرفه أكثر مما يعرفه عطيل وكاسيو؟ إن التورية الدرامية الفائقة عند شيكسبير تتجاوز حتى ذلك السؤال لتشمل قضية أدق وهي السماح لنا بأن نعرف شيئاً عن ياجو لا يستطيع حامل الراية، على الرغم من عبقريته، أن يعرفه. فإن ياجو حانق؛ لأنه لم يستطع أن يتوقع، بخياله الدرامي، غضب زوجته الشديد لا بسبب مقتل دزديمونا وحسب بل بسبب احتمال تلويث سمعتها إلى الأبد. إن الشبكة التي نسجها ذلك الفنان تتسم بكل ما تتسم به الحرب، مثل اللعبة، من سحر، ولكنها لا مكان فيها لغضب إميلييا الصادق. فحيثما كان ينبغي أن يثبت أعظم فطنة له — أي داخل زواجه — أصاب ياجو الخواء والعمى. أي إن العالم النفسي الفائق الذي استطاع تفكيك عطيل، وتمكّن من التلاعب، بمهارة، بدزديمونا وكاسيو ورودريجو والآخرين جميعاً، يقع غاضباً في المصير الذي دبّره لضحيته الأولى، المغربي، ويصبح قاتل زوجة آخر. لقد أضرم النار في نفسه أخيراً.

٢

ما دامت الدنيا [في المسرحية] تنتهي إلى ياجو، فليس من المحتمل أن أكون قد انتهيت من عرض شخصيته بل سوف أعود إلى فحصها في إطار النظرة الشاملة إلى المسرحية، ولكن بعد تأمل الألغاز الكثيرة عند عطيل. فإذا كان شيكسبير قد منح هاملت، ولير،

ومكبث فصاحة مُستَمِرّة وتكاد تكون خارقة، فقد اختار، بدلاً من ذلك، أن يمنح عطيل طاقة تعبير تتسم بالاختلاط الغريب، فهي متميزة ولكنها مُنقسمة، وبها عوار مقصود. فالتسرح عند ياجو فائق، ولكن تسرح عطيل يتسم بوعورة مُعيّنة. فالمغربي يقول لنا إنه قضى حياته مقاتلاً منذ أن كان في السابعة من عمره، وهي على الأرجح مُبالغة وإن كانت تدل على أنه يدرك إدراكاً تاماً أنه لاقى الصعاب والمشقة في الوصول إلى العظمة. أي إن وعيه الذاتي بمهنته عميق بصورة فذة، وهذا محتوم من جانب مُعيّن، ما دام يعتبر من «المرتزقة» من الزاوية التقنية، بمعنى أنه جندي أسود يطلب الثراء، ويخدم دولة البندقية بشرف وإخلاص. ومع ذلك فإن إحساسه العميق بسمعته يشي بما يمكن أن يوصف بأنه قلقٌ أحياناً ما يتجلى في الأبنية الباروكية ذات الفخامة في لغته، وهي التي يهجوها ياجو واصفاً إياها «بالكنايات التي يثقلها/ بالكثير المتلوي من كل أوصاف الحرب».

إننا نسمع هذا القائد الحربي القادر على تشبيه حركات ذهنه «بالتيارات الباردة المندفعة في البحر الأسود بحوافز لا تهدأ» فنذكر أن عطيل لا يستطيع أن يرى نفسه إلا في صور ذات جلال وهيبة، فهو يقدم نفسه باعتباره أسطورة حية أو خرافة تمشي على قدمين، وأنبل من أي روماني عريق. ويقول الشاعر أنطوني هيكت إن شيكسبير يريدنا أن نتبين «غروراً مضحكاً متوتراً» عند عطيل، ولكن مهارة شيكسبير في ضبط المنظور تتجنب مثل هذا «التبين» المفرد. فإن عطيل يتسم بسمة من سمات يوليوس قيصر عند شيكسبير، فالغموض في هذا وذاك يجعل من بالغ الصعوبة رسم الخطوط التي تفصل بين الخيلاء والجلال. فإذا كنت تؤمن برب الحرب قيصر (مثلما يؤمن أنطونيو) أو برب الحرب عطيل (كما كان ياجو يؤمن به ذات يوم) فلن تتوافر لك الراحة اللازمة لتأمل عيوب الرب. لكنك إن كنت كاشياس، أو ياجو بعد السقوط، فسوف تكابد حتى تشهد نقاط الضعف المُقنَّعة بالربانية. ويميل عطيل، مثل قيصر، إلى الإشارة إلى نفسه بضمير الغائب، وهي عادة مزعجة إلى حدٍّ ما، في الأدب وفي الحياة. ومع ذلك فإن عطيل، مثل يوليوس قيصر أيضاً، يؤمن بأسطورته الخاصة، وإلى حدٍّ ما، لا بد لنا أن نؤمن بها أيضاً؛ لأن لغة روحه تتميز بنبل صادق. ولا نستطيع أن ننكر انعدام شفافيتها أيضاً، وتكمن مأساة عطيل، على وجه الدقة، في أن ياجو يعرف المغربي خيراً مما يعرف المغربي ذاته.

إن عطيل قائد عظيم، وهو يعرف الحرب وحدود الحرب، ولكنه لا يكاد يعرف غير ذلك، ولا يستطيع أن يعرف أنه لا يعرف. وإحساسه بذاته عريض شاسع، وذلك لأن

نطاقها بالغ الاتساع، ولكنه يرى نفسه من مسافة بعيدة، إن صح هذا التعبير؛ إذ إنه إذا اقترب وجد أنه لا يستطيع مواجهة الفراغ في مركز كيانه. وتصور ياجو لتلك الهوة السحيقة يُشَبَّه أحياناً بتصور مونتاني، لكنني أشبهه بتصور هاملت؛ لأن ياجو يشبه عنصرًا واحدًا من عناصر أمير الدنمارك ذي التنوع اللانهائي، وهذا العنصر هو أن ياجو قد تجاوزَ مذهب الشك وعبرَ الحدود إلى العدمية. ويتمتع ياجو ببصيرة نفاذة تقول إنه إن كان قد انخسف فأصبح عمدًا بسبب تَخْطِي كاسيو له في الترقية، فما مدى الضعف الذي لا بد أن يكون عليه عطيل، وهو الذي يفتقر إلى ذكائه وإرادة لعب الألعاب لديه! أي إن ياجو يرى أن أي شخص يمكن سحقه، وهو في هذه الدراما على حق. فلا يوجد في المسرحية من يتمتع بالذكاء والسخرية اللتين تستطيعان وحدهما التصدي لياجو: فعطيل واعٍ بتمسرحه لكنه بلا حس فكاهي على الإطلاق، ودزدومونا معجزة من الصدق والإخلاص. ويرجع الإيلام الرهيب في مسرحية عطيل إلى أن شيكسبير لا يدرج فيها أية قوة مناوئة لياجو. وفي الملك لير لا يواجه إدmond أيضًا أي شخص يتمتع بالذهن القادر على مقاومته، حتى ينتهي إلى العدم من خلال مُفارقة رهيبة، وهي خلقه للمنتقم الذي لا اسم له، والذي كان من ضحايا خداعه يومًا ما، ألا وهو إدجار. والواقع أن عطيل، أولاً وأخيرًا، لا حول له في مواجهة ياجو، وهذا العجز هو أشد العناصر إيلامًا في المسرحية، ربما باستثناء العجز المضاعف عند دزدومونا، فيما يتعلق بياجو وزوجها معًا.

من المهم تأكيد عَظْمَة عطيل، على الرغم من نقاط ضعفه في اللغة وفي الروح. ويحتفل شيكسبير، بأسلوب خفي، بعطيل باعتباره عملاقًا أي بوجوده وحسب، أي إنه كيان أنطولوجي رائع، ومن ثم فهو إنسان طبيعي رفع ذاته إلى قمة حقيقية وإن تكن متأرجحة. وحتى لو كنا نشك في إمكانية نقاء الأسلحة، فربما يكون عطيل مثالاً لذلك المثل الأعلى المفقود. ففي لحظة مُعَيَّنة يكون نقيض شعار ياجو «لست أنا ما أنا عليه» وذلك حتى يبدأ التَفَقُّت تحت تأثير ياجو.

من الواضح أن دزدومونا أساءت اختيار زوجها، ومع ذلك فإن هذا الاختيار يشهد ببهاء عطيل، وفي هذه الأيام التي يعتنق فيها عدد كبير من النقاد الأكاديميين «الموضة» الفرنسية الحديثة لإنكار وجود الذات، يُسعد بعضهم أن يشاروا إلى عطيل باعتباره مثالاً مناسبًا. إذ يستهينون بالدقة التي يمكن أن يتصف بها فن شيكسبير، فقد يكون عطيل حقًا، مبررًا، للملاحظة اللاكانية [أي التي تستند إلى آراء جاك لاكان] التي قدمها جيمز كولدرود:

بدلاً من وجود «جوهر للذات» يمكن اكتشافه في مركز كيان عطيل، فإن كلمة «أنا» التي يقولها عطيل تبدو نوعاً من الفارقة الداخلية لمسرح الريبيرتوار، أي «نحن».<sup>٢</sup>

لو كان عطيل، في بداية المسرحية أو في ختامها، يقتصر كيانه على مجموع أوصافه الذاتية، لأمكن الحكم عليها حقاً بأنه نزهة فعلية من مجموع نفوس (souls)، ولكن علاقته بضمير الغائب الذي يحيلنا إلى صورته الخاصة للذات (self) لا تشهد بوجود ضمير الجمع «نحن» بل برومانسية دائبة في رؤية نفسه (himself) ووصفها. ويعتبر إلى حدٍّ مُعَيَّن سائحاً ذاتياً، إلى جانب كونه سائحاً لدزدومونا. إن عطيل يريد باستماتة، ويحتاج بشدة، إلى أن يصبح بطلاً لمسرحية شيكسبيرية غرامية، لكنه للأسف البطل الضحية في هذه التراجيديا الشيكسبيرية العائلية الدموية البالغة الإيلام. ويقدم جونز ملاحظة جميلة تقول إن لير في نسخة الكوارتو شخصية رومانسية، وبعد أن نقح النسخة شيكسبير أصبح الشخصية التراجيدية التي نعرفها في طبعة الفوليو. وكان عطيل باعتباره ضحية خداع ياجو يمثل مشكلات كبيرة في تمثيله. كيف يمكننا أن نؤمن بالبطولة الأساسية، والضخامة والطبيعة المحبة لمثل هذا البطل ذي النهاية الفاجعة، وما دامت دزدومونة تمثّل أروع صورة للحب عند شيكسبير، فكيف نتعاطف مع الرجل الذي يدمرها بصورة يزداد عدم اتساقها، والذي يجعلها أسوأ الزوجات حظاً؟ إن الرومانس

<sup>٢</sup> هذه الجملة الغامضة تستند إلى نظرة ما بعد الحداثية (التي تعتبر النظير الأدبي لما بعد البنيوية، وفقاً لما يقوله ريتشارد وولين) إلى النفس أو الذات، فهي تنكر وجود كيان يمكن أن يسمى النفس أو الذات، وتقول، متأثرة بالنظرات أو الفلسفات المادية الحديثة، إن النفس أو الذات مجرد موقع تتلاقى فيه تيارات اجتماعية وثقافية وتاريخية شتى ولكنها لا تشكل شيئاً واحداً أو كياناً يمكن وصفه بالنفس أو الذات. وقد تأثر عالم النفس الفرنسي جاك لاكان بهذه النظرة في إعادة تفسيره وتقديمه لفرويد، مصرّاً على أن الموقع المذكور (site) لا يتسم بوجود جوهر بل بوجود أشقات قد تتسق فتوحى بما يُسمّى الشخصية، وقد تتضارب فتؤدي إلى الأمراض النفسية المعروفة. وذلك هو ما عارضه يونج مصرّاً على وجود النفس (psyche)، ووجود الروح (soul/spirit) (انظر علم النفس التحليلي عند يونج للمترجم، القاهرة، ٢٠١٩م). أما معنى العبارة الغامضة فهي أن عطيل لا يتكلم باعتباره فرداً بل باعتباره مجموعة من الأفراد، وفقاً للتعريف الذي وضعته مدرسة ما بعد الحداثية (انظر غواية اللامعقول لريتشارد وولين، وكتاب متهافت للمؤلف نفسه، ٢٠٠٦م و١٩٩٥م)، و«أنا» ترجمة I am، و«نحن» ترجمة We are.

[بمعنى الحب] في الأدب وفي حياة الإنسان، يعتمد على معرفة جزئية أو ناقصة. وربما لا يتجاوز عطيل هذا القدر قط، حتى في خطابه النهائي، ولكن شيكسبير يدرج بحصافته حب عطيل في داخل تراجيديا عطيل، ومن ثم يحل مشكلة التمثيل المتعاطف.

ليست عطيل «قصيدة غير محدودة» تتجاوز النوع الأدبي، مثل هاملت، ولكن عناصر الرومانس في شخصياتها الرئيسية الثلاث تجعلها بالقطع تراجيديا غير مألوفة إلى حد بعيد. فإن ياجو انتصار؛ لأنه موجود في المسرحية المناسبة على وجه الدقة لشيرير ذي وجود لاهوتي، والكريمة دزدومنة مناسبة إلى حد بعيد لهذه الدراما أيضاً. وعطيل لا يناسبها تماماً، ولكن هذه معضلته السياسية الاجتماعية، ما دام المغربي البطل يقود القوات المسلحة للبندقية، وهي التي بلغت مرحلة رواقية في الانحلال، آنذاك والآن. ويمزج شيكسبير الواقعية التجارية بالرومانس المثالي في تصويره لعطيل، وكل مزيج لا بد أن يكون غير ثابت حتى في يدي أعظم المبدعين جميعاً. لكننا نظلم عطيل إذا قَدَّمنا له مظهر العنف، سواء بحرمانه من التمتع بذات إنسانية أو بخفض قيمة خيره وصلاحه. وعلى الرغم من ميل ياجو الدائم إلى الانتقاد فإن لديه إدراكاً عميقاً لطبيعة عطيل بل أعمق مما يقدر معظمنا اليوم على تحقيقه:

ابْنُ الْمَغْرِبِ ذُو طَبْعٍ حُرٍّ وَصَفَاءِ طَوِيَّةٍ.  
يُؤْمِنُ بِنَزَاهَةِ مَنْ يُبْدِي مَظْهَرَهَا لَا أَكْثَرَ.

لا يوجد كثير من الأشخاص عند شيكسبير، أو في الحياة، ممن يتمتعون «بطبع حُرٍّ وصفاء طَوِيَّةٍ» وأما افتراض أننا سوف نجد عطيل هُزْأَةً أو تافهًا فيعني أننا نسيء فهم المسرحية إساءة فاحشة. بل إنه يثير الإعجاب، وهو طود بين الرجال، لكنه سرعان ما يصبح طودًا محطماً، وإذا كان بعض من يصورهم شيكسبير، مثل هكتور ويوليسيز وأخيليس في **طرويلوس وكريسيديا**، لا يزدون عن المحاكاة الساخرة لأصولهم عند هوميروس (في ترجمة جورج تشابمان) فإن عطيل هوميروسيٌّ تماماً، وأقرب ما كان شيكسبير يريده من الوصول إلى أبطال تشابمان. ويعتبر عطيل، في حدوده الواضحة «نيلاً» حقاً، فإن وعيه، قبل سقوطه، يخضع للسيطرة الكاملة، والإنصاف، ويتسم بوقار هائل، ويتميز بكماله الخاص. وللناقد رويبين براور مقولة رائعة عن عطيل؛ إذ يقول: «إن بساطته البطولية كانت أيضاً عماه البطولي. وذلك أيضاً جزء من «البطل» المثالي، أي جانب من جوانب استعارة شيكسبير.» وأما الاستعارة فلم تُعد هوميروسية تماماً، ولا بد

من توسيعها لتشمل الطابع المهني لرجل عسكري عظيم من المرتزقة، ولبطلٍ أسودٍ يخدم مجتمعاً أبيض منحلّاً إلى حدٍّ بعيد. والطابع المهني الفائق لعطيل يمثل في آنٍ واحد قُوَّةَ الفدَّةِ وحرية سقوطه التراجيدي. والحب بين دزدُمونة وعطيل حب حقيقي، ولكنه كان يمكن أن يكون فاجعاً حتى في غياب العبقرى الشيطاني ياجو. ولا يوجد في شخص عطيل ما يؤهِّله للزواج، فإنه يجد في حياته العملية العسكرية تحقيقاً كاملاً لذاته، ونحن نقتنع ببراءة دزدُمونا بأعلى معاني البراءة؛ إذ تقع في حب المقاتل الخالص في شخصية عطيل، وهو يقع في حب حُبِّها له، ما دامت تتجلّى فيه صورة حياته العملية الأسطورية. وحبهما حبه القائم سلفاً، والزواج لا يغيّره ولا يستطيع تغييره، على الرغم من أنه يغير علاقته بدولة البندقية بمفارقة عليا وهي أنه يزيد من عدم انتمائهما زيادة أبدية.

لقد عانت شخصية عطيل الهجمات التي شنّها عليه ت. س. إليوت، وف. ر. ليفيز وشتى أتباعهما، ولكن «موضات» النقد الشيكسبيري دائماً ما تختفي، وقد نجا المغربي النبيل ممن قلَّلوا من شأنه. ومع ذلك فإن شيكسبير يمنح عطيل اللغز الحقيقي الذي يجعله بطلاً يتَّسم بعيب جذري، كأنما هو آدم ذو الحرية الشديدة التي تحوّل دون سقوطه. ويعتبر عطيل من بعض جوانبه أكبر تمثيل شيكسبيري جارج لغرور الذكّر والخوف من الحياة الجنسية للأنثى، وبذلك يصبح جارجاً للمعادلة الذكورية التي تجمع بين الخوف من خيانة المرأة وجعله ديوثاً، وبين الخوف من الموت، بحيث يصبحان ضفيرة رهيبة واحدة. ويعتبر ليوننتيس في حكاية الشتاء من جانب مُعيّن دراسة في النزعة الجنسية المثلية المكبوتة، ومن ثم فإن غيرة الفتاة تنتمي لنوع مختلف عن غيرة عطيل. ونحن نشعر بالألم حين يقول عطيل في دفاعه الختامي إنه شخص لا يشعر بسهولة بالغيرة، ونعجب من عماه. ومع ذلك فنحن لا نشك قط في بسالته، وهذا من غرابة لحاقه على الأقل بليوننتيس في جنون الغيرة. وأعظم نظرة شيكسبيرية في الغيرة الذكورية الجنسية تقول إنها قناع يخفي الذعر من الإخصاء بالموت. فالرجال يتصورون أنه من المحال أن يتوافر لهم ما يكفي من الزمن والمكان، وهم يرون في مصير الديوث، الحقيقي أو المتخيل، صورة لاختفائهم نفسه، أي تبيُّنهم أن الدنيا سوف تستمر من دونهم.

ويرى عطيل العالم مسرحاً لصيته المهني، وهذا الجندي المقدام لا يخشى الموت الفعلي في حَوَمَةِ الوغى؛ إذ لن يؤدي ذلك إلا إلى زيادة مجده. أما أن يصبح ديوثاً على يدي زوجته نفسها، ومع مرءوسه كاسيو باعتباره المُذنب الآخر، فسوف يرى في ذلك مجازياً صورة الموت في الحياة؛ إذ لن تنجو سمعته من هذه الوصمة، خصوصاً

بسبب رؤيته الخاصة لصيته الأسطوري. إن شيكسبير ذو لمسة شيطانية رفيعة هنا، وبأسلوب يتجاوز حتى عبقرية ياجو؛ إذ يجعل ضعف عطيل متفققاً بدقة مع الجرح الذي تلقاه احترام ياجو لذاته عندما تعرّض للتخطي في الترقية. وإذا كان ياجو يقول «لست أنا ما أنا عليه.» فقد يُصبح فقدان عطيل للكرامة الوجودية أكبر من هذا لو أن دزدمونا «خانتته» (وأنا أضع الكلمة بين علامات تنصيص لأن الاستعارة المضمرة هنا تُمثّل انتصاراً للغرور الذكوري). لقد خاطر عطيل بإحساسه بوجوده بوعي ذاتي كامل، بعد أن اكتسبه بمشقة، بزواجه من دزدمونا، وهو يرى المستقبل بدقة، خشية الوقوع في هوة العماء لو أدّت مخاطرته إلى كارثة:

عَفْرِيتَةٌ مُمْتَازَةٌ! فَلْيَكْتَبِ الْهَلَاكَ لِي  
إِنْ لَمْ أَكُنْ أَحَبُّكَ! وَيَوْمَ يَنْتَهِي هَذَا الْغَرَامُ  
يَعُودُ لِلْكَوْنِ الْعَمَاءُ!

(٩٢-٩٠ / ٣ / ٣)

وتوجد إشارة سابقة إلى القلق الذي يساور عطيل، وهي من أدق لمسات المسرحية:

وَلْتَعْلَمْ يَا «يَا جُو»  
أَنِّي لَوْلَا حُبِّي لِسَلِيلَةٍ بَنَيْتِ الْمَجْدَ «دزدمونا»  
مَا كُنْتُ لِأَقْبَلَ وَضَعْتُ قِيُودَ تَحْبِسُ حُرِّيَّةَ ذَاتِي  
حَتَّى لَوْ أُعْطِيتُ كَنْزَ بَحَارِ الْأَرْضِ جَمِيعًا!

(٢٨-٢٤ / ٢ / ١)

ولا بد للجمهور أن يتولّى إعادة بناء «التركيب» النفسي لعطيل مستنداً إلى أنقاضه إن صح هذا التعبير؛ لأن شيكسبير لا يُقدّم لنا «الصدارة» الكاملة له، فهو يلمح لنا أنه لولا دزدمونا ما تزوج عطيل قط، بل إنه يصف بنفسه نشأة الغرام والخطبة التي كان دوره فيها سلبياً بصفة أساسية:

وَشَاقَ أَنْ تُصْغِيَ لِذَاكَ «دِزْدُمُونَا»  
لَكِنَّ شُغْلَ الْمَنْزِلِ الْكَثِيرِ كَانَ يَقْتَضِي انْصِرَافَهَا  
فَتَنْتَهِيَ مِنْهُ بِأَقْصَى سُرْعَةٍ.

كَيْمَا تَعُودَ لِإِلْتِهَامٍ مَا أَقْصُهُ بِأُذُنِ نَهْمَةٍ!  
 وعندما لاحظتُ ذاك رُمْتُ سَاعَةً مُنَاسِبَةً.  
 وَأَنْذَاكَ — جَعَلْتُهَا تَسْأَلُنِي بِكُلِّ صِدْقٍ وَاشْتِيَاقٍ  
 أَنْ أَقْصِرَ رِخْلَتِي عَلَيْهَا كَامِلَةً.  
 بَدَلًا مِنَ الشَّذَرَاتِ وَالنُّتْفِ التي  
 سَمِعْتُ بِهَا فِي تِلْكَ الْأَثْنَاءِ دُونَ تَسْلُسُلٍ!  
 أَجَبْتُ سُؤْلَهَا وَكَمْ نَزَحْتُ الدَّمْعَ مِنْ عَيْنِ الْفَتَاةِ  
 حِينَ قَصَصْتُ بَعْضَ مَا عَانَيْتُ فِي صَدْرِ الشَّبَابِ مِنْ مِحْنٍ!  
 وَعِنْدَمَا فَرَعْتُ مِنْ رِوَايَتِي  
 أَخَذْتُ أَجْرًا سَابِغًا ... بَحْرًا مِنَ الزَّفَرَاتِ وَالْآهَاتِ!  
 بَلْ أَقْسَمْتُ بِأَنَّهَا حَقًّا لِقِصَّةٍ غَرِيبَةٍ ... جِدُّ غَرِيبَةٍ!  
 وَإِنِّهَا تُذَكِّي مَكَامِنَ الشُّجُونِ وَالْأَسَى!  
 وَقَالَتْ لَيْتَ أَنِّي مَا سَمِعْتُهَا، لَكِنِّهَا تَمَنَّتْ  
 لَوْ أَنَّ رَبَّ الْكَوْنِ أَبْدَعَ خَلْقَهَا رَجُلًا كِمِثْلِي!  
 وَبَعْدَ أَنْ أَرَزَجْتَ إِلَيَّ الشُّكْرَ قَالَتْ إِنَّهَا تَرْجُو  
 إِنْ كُنْتُ أَعْرِفُ صَاحِبًا يُحِبُّهَا  
 فَمَا عَلَيَّ إِلَّا أَنْ أَعْلَمَهُ  
 كَيْفَ يَقْصُ قِصَّتِي وَسَوْفَ تَرْضَى بِالزَّوْاجِ مِنْهُ!  
 وَعِنْدَهَا أَفْصَحْتُ عَنْ مَشَاعِرِي  
 لَقَدْ أَحْبَبْتَنِي لِمَا شَهِدْتُهُ مِنَ الْمَخَاطِرِ  
 أَمَا أَنَا فَعَشِشْتُ مَا أَبْدَتْهُ مِنْ عَطْفٍ وَإِشْفَاقٍ عَلَيَّ!

(١٦٩-١٤٦/٣/١)

وما أَبْدَتْهُ دزدُمونا يزيد في الواقع عن «التلميح» ويكاد يُشكِّلُ خطبة مباشرة  
 جسورة، من جانب دزدُمونا. وما دام المنافسون من أبناء البندقية يقتصرون بوضوح  
 على أمثال رودريجو، فإن دزدُمونا تستجيب طائعة لغواية «الرومانسة» القوية للذات،  
 التي تتسم بالقوة على سذاجتها، والمثيرة «لعالم من القبل». فالمغربي ليس نبيلًا وحسب،



ولكن أسطورته تجعل فتاة «لم تعرف يوماً معنى الجراءة» (شهادة والدها) «تَعَشَّق من تخشى أن تبصر وجهه»، ولكن دزدموننا، الرومانسية الرفيعة التي تسبق عصرها بقرون، تستسلم إلى سحر المطلب، إن كانت كلمة تستسلم يمكن أن تكون الكلمة الصحيحة التي تصف موقفها الإيجابي في الاستسلام، ولا يصور شيكسبير علاقة حب لا يرجحها الخيال ويتحتم أن تنتهي بفاجعة مثل هذه العلاقة. بل كيف يمكن أن يصبح هذا الحب غير المُتَوَقَّع ذا أُلْفَة «منزلية» في البندقية وفي قبرص التي غاب عنها ياجو؟ وها هي ذي لحظة العاصفة المشبوبة العليا بين عطيل ودزدموننا عند اجتماع شملهما في قبرص:

**عطيل:** زوجتي الجميلة المَحَارِبَة!

**دزدموننا:** زوجي عطيل الحبيب.

**عطيل:**

لَا يَعْدِلُ دَهْشَتِي الْبَالِغَةَ سِوَى فَرَجِي الطَّاعِي  
لِوُضُوكِ قَبْلِي! أَيْ يَا فَرْحَةَ رُوحِي!  
لَوْ أَغْقَبَ كُلَّ عَوَاصِفِنَا هَذَا الصَّحْوُ الصَّافِي  
لَرَجَوْتُ هُبُوبَ الرِّيحِ إِلَى أَنْ تُوقِظَ مَوْتَانَا  
وَرَجَوْتُ السُّفْنَ الْجَاهِدَةَ بِأَنْ تَصْعَدَ أَعْلَى جَبَلٍ فِي الْمَوْجِ  
كِمَثَلِ الْأُولِيمْبِ ثُمَّ تَعُودُ لِتَهْوِي فِي قَاعِ الْمَوْجَةِ  
مِثْلَ السَّاقِطِ مِنْ فِرْدَوْسٍ لِحَضِيضٍ سَقَرُ!  
لَوْ حَانَ الْمَوْتُ الْآنَ لَكُنْتُ بِهِ أَسْعَدَ أَهْلِ الْأَرْضِ!  
فَأَنَا أَخْشَى بَعْدَ هَنَائِي الْمَطْلُوقِ فِي هَذِي اللَّحْظَةِ  
أَلَّا يَتْلُوهُ هَنَاءٌ يَعْدِلُهُ فِي أَيْدِي مَجْهُولِ الْأَقْدَارِ!

**دزدموننا:**

لَا قَدَّرَ اللَّهُ إِلَّا أَنْ يَكْبُرَ الْحُبُّ وَالسَّعْدُ  
فِي قَابِلِ الْيَأْمِ!

**عطيل:**

أَقُولُ آمِينَ يَا إِلَهِي!

لَا أَسْتَطِيعُ أَنْ أَقُولَ مَا مَدَى سَعَادَتِي  
فَإِنَّهَا تَكَادُ أَنْ تُمْسِكَ أَنْفَاسِي!  
قَدْ زَادَتِ الْفَرْحَةُ عَنْ حُدُودِهَا! وَهَذِهِ وَهَذِهِ [يُقْبَلُهَا].  
لَعَلَّهَا تَكُونُ غَايَةَ النَّشَازِ بَيْنَ مُوسِيقَى الْقُلُوبِ!

(١٩٦-١٨٠ / ١ / ٢)

إذا بلغ المرء هذه القمة في «العبادة» فلن يكون أمامه إلا الهبوط، حتى إن لم تكن الجوقة التي ترد عليه تتكون من ياجو الذي يقول جانباً إنه سوف يرخي أوتار المزهر ذات الأنغام المنضبطة حتى يبدأ النشاز. فشيكسبير (كما ذكرت آنفاً، مُتَّبِعاً مُعَلِّمِي الدكتور جونسون) كان يكتب الكوميديا ومسرحيات الحب بيُسْر تمليه طبيعته، لكنه كان يكتب التراجيديات بعنف وبالتباس الدلالات. وربما كانت عطيل مُؤَلِّمة لشيكسبير مثلما جعلها مُؤَلِّمة لنا. فَإِنْ وضع النبل المتأرجح عند عطيل والرومانسية الهشة عند دزدُمونة على خشبة مسرح واحدة مع المذهب الجمالي الصادي عند ياجو (سلف جميع نقاد الأدب المُحَدِّثِينَ) كان في ذاته عملاً جسوراً أصاب الشاعر والكاتب المسرحي بجرح مُعَيَّن. ويسعدني أن أحيي الآن الحدس الرومانسي الذي غدا الآن موضع سخرية، والذي يقول إن شيكسبير كان يشعر بألم شخصي، قل إنه جرح غرامي جنسي، وإنه حملة معه في التراجيديات الرفيعة، وخصوصاً عطيل. ولكن شيكسبير ليس بطبيعة الحال اللورد بايرون، الذي كان يستعرض بصورة فاضحة أمام أوروبا الصورة الجذابة لقلبه الدامي، ولكن الألم الذي لا يُصدق والذي نكابه ونحن نشهد عطيل وهو يقتل دزدُمونا يغذوه عمق خاص وعمق عامٌ معاً. وهكذا فإن مقتل دزدُمونا يُمثِّلُ المَعْبَر من الكون المُتَدَفِّق في هاملت إلى الخواء الكوني عند لير ومكبث.

### ٣

إن مسرحية هاملت وزهن هاملت يقفان على حافة هُوَيَّةٍ مُعَيَّنَةٍ، ما دام كل شيء يحدث لأُمير الدنمارك يبدو من قبل كونه الأمير نفسه، ولا نستطيع أن نقول إن ذهن ياجو ومسرحية عطيل يتسمان بالتَّوَحُّد؛ لأن ضحاياه يمتازون بعظمتهم الخاصة. ولكن الحدث الدرامي ينتمي إليه حتى تسقطه إميليّا، وأما مأساة تراجيديات عطيل ودزدُمونا فتنتمي إليهما. وحدث في عام ١٦٠٤م، أن كَتَبَ قَصَّاص مجهول تعليقاً يقول: «إن

تراجيديات شيكسبير يركب فيها الكوميدي جواده والتراجيدي يقف على أطراف أصابع قدميه.» وكانت هذه الملاحظة خاصة بالأمير هاملت الذي «أرضى الجميع»، ولكنها تلقي الضوء بأسلوب أدق على مسرحية عطيل؛ حيث يركب شيكسبير بصفته الكوميدية ياجو، حتى حين يقف الكاتب الدرامي على أطراف أصابع قدميه حتى يُوسّع من حدود فنّه الشديد الإيلام. ونحن لا نعرف مَنْ مِنْ أعضاء فرقة شيكسبير قام بدور ياجو أمام بيربيدج الذي كان يؤدي دور عطيل، لكنني سوف أدّش لو لم يكن المُهرّج العظيم روبرت آرمين، الذي كان قد قام ولا شك بدور البواب السّكران عند المدخل في مكبث، ودور المهرج في الملك لير، وحامل الثعبان في أنطونيو وكليوباترا. والصدمة الدرامية في عطيل تتمثّل في ابتهاجنا برنة الانتصار ذات الحيوية الفياضة عند ياجو حتى ونحن نخشى عواقب شروره. ويبدو لنا أن باراباس الذي يبتهج بذاته عند مارلو، والذي نسمع أصداءه عند هارون المغربي، وريتشارد الثالث، مُجرّد صورة مكيفيلية ساذجة عندما نقارنه بياجو الراقي، وهو الذي يضيف إلى باراباس بعض جوانب هاملت حتى يزيد من مذهبه الباطني المتنامي. ونحن في هاملت نواجه الذات الباطنة التي ما تفتأ تنمو، ولكن ياجو لا يتمتع بذات باطنة، بل بهوّة عميقة خصبة، تشبه على وجه الدقة ما عند سليله إبليس عند ميلتون، الذي كان يجد في قاع كل بحر بحرًا أسفله ينفتح انفتاحًا أكبر. واكتشاف إبليس يورثه الألم المُبرّح، ولكن اكتشاف ياجو يفعمه بفرحة شيطانية. أي إن شيكسبير يبتكر في ياجو شاعرًا فكاهيًا ذا صادية غَلّابة، فهو حاكم عدمية أكبر، يسعده أن يُعيد ربّ الحرب الذي كان يَعْبده إلى ليل لم يُخلَق بعد. هل يمكنك أن تبتكر ياجو ولا تبتهج بما ابتكرته، حتى كما نبتهج نحن في استقبالنا الملتبس الدلالة لياجو. وليس ياجو أكبر من مسرحيته، فهو يناسبها تمامًا، على عكس هاملت الذي يعتبر أكبر حتى من أشد المسرحيات تجاوزًا للحدود. ولقد سبق أن أشرتُ إلى أن شيكسبير أدخل تنقيحات مُهمّة لكل ما يقوله عطيل ودزدمونا وإميليا، (بل وروديريجو) باستثناء ياجو، فكأنما كان شيكسبير يعرف أنه أصاب تصوير ياجو من أول مُحاولة. ولن تجد في الأدب كله شرييرًا ينافس ياجو في كمال الصورة، بمعنى أنه لا يحتاج إلى تحسين. ويمتاز وصف سوينبيرن إياه بالدقة «إنه أكمل شر وأقوى نصف شيطان.» وهو «انعكاس بنيران الجحيم لشخصية بروميثيوس.» وقد يبدو بروميثيوس الشيطاني، للوهلة الأولى، صورة رومانسية مبالغًا فيها، ولكن ياجو المصاب بولع إضرام النار يحث روديريجو قائلاً:

صَحْ وَاضْرُخْ صَرَخَاتِ الْهَلَعِ بِرَنَاتِ الْفَرْعِ  
كَأَنَّكَ شَاهَدْتَ حَرِيقًا أَشْعَلَهُ الْإِهْمَالُ بِبَهْمَةِ هَذَا اللَّيْلِ  
بِبَعْضِ الدُّنِ الْمَأْهُولَةِ!

(٧٦-٧٤ / ١ / ١)

تقول الأساطير إن بروميثيوس يسرق النار ليحرّرنا، ولكن ياجو يسرقنا حتى نصبح علفًا جديدًا للنار. فهو بروميثيوس أصيل، وإن يكن سلبياً؛ إذ من ذا الذي يستطيع أن ينكر أن نيران ياجو شاعرية؟ فالأشرار الأبطال عند جون وبستر وسيريل تيرنر (Tourneur) مُجَرَّدُ أسماء على الصفحة إذا قارناهم بياجو، فهم يفتقرون إلى نار بروميثيوس. ومن عند شيكسبير، باستثناء هاملت وفولسطف، ذو موهبة خلّاقة مثل ياجو؟ إن هؤلاء الثلاثة وحدهم يستطيعون قراءة ما في نفسك، وقراءة كل من يقابلونه. ربما كان ياجو هو التعويض الذي طلبه القطب السالب لإحداث التوازن مع هاملت وفولسطف وروزالند. فاللامحية العظمى، مثل أرفع ضروب التورية الساحرة، تَتَطَلَّبُ انضباطاً داخلياً حتى لا تحرق كل شيء آخر. إن لدى هاملت لا مبالاة، ولدى فولسطف حياة دافقة، ولدى روزالند كرم نفس ورقة، وليس لدى ياجو أي شيء على الإطلاق، إلا الانتقاد، ومن المحال وجود انضباط داخلي عندما تكون النفس هوة سحيقة. ولدى ياجو حب أوحده وهو الاستمتاع الشديد الذي تزداد إثارته عند اكتشافه عبقريته في الارتجال. ولما كانت حبكة عطيل في صلبها حبكة ياجو، فإن ارتجال ياجو يُشكِّلُ قلب التراجيديا ومركزها، والتعليق الذي كتبه هازلت على أداء إدmond كين لدور ياجو عام ١٨١٤م، الذي اقْتُطِفَتْ منه مقدمة هذا الفصل، لا يزال يمثل أبداع تحليل لعبقرية الارتجال عند ياجو، وهو يبلغ قمة التفوق حين يقول إن: «ياجو يطعن الرجال في الظلام ليمنع الملل». وهذه البصيرة النبوية تتقدم بياجو إلى عصر بودلير ونييتشه ودوستوفسكي، وهو عصر يظل من عدة جوانب عصرنا الحالي. وليس ياجو من المُسْتَائِنِ الْإِيطَالِيَيْنِ الْعِيقُوبِيِّينَ؛ أي أحد أفراد سلالة المكيفيليين عند مارلو، بل ترجع عظمتهم إلى أنه يسبقنا بمراحل، على الرغم من أن كل صحيفة وكل نشرة أخبار تحمل إلينا أنباء تلاميذه العاملين على شَتَّى المستويات والنطاقات، من الجرائم الفردية «الصادوماسوكية» إلى الإرهاب والمذابح الدولية. أي إن أتباع ياجو في كل مكان، ولقد لاحظت باهتمام كبير أن عدداً كبيراً من تلاميذي السابقين، في مستوى مرحلة الليسانس

والدراسات العليا، يمارسون حياة عملية «ياجوية» داخل الجامعات وخارجها. وكبار المُفكرين الذكور عند شيكسبير (في مقابل روزالند وبياتريس من بين نساءه) لا يزدون عن أربعة فقط: فولسلاف وهاملت وياجو وإدموند. ومن بين هؤلاء، يَتميّز هاملت وياجو بأنهم أصحاب ذائقة جمالية ووعي نقدي ذي قوة شبه خارقة، ولكن صاحب الحس الجمالي لا يسود إلا عند ياجو، بتحالف وثيق مع العدمية والصادية.

وأنا أؤكد بصفة خاصة عبقرية ياجو المسرحية والشعرية؛ لأن تقدير ياجو الذي أثق فيه سوف يكون جمالياً من دون أن يكون كذلك «صادوماسوكي»؛ إذ إن ذلك الخطر دائماً ما يختلط بأي استمتاع للجمهور بما يكشف عنه ياجو لنا. لا توجد شخصية رئيسية عند شيكسبير يستبعد أن نتماهى معها أكثر من ياجو، ومع ذلك فإن ياجو يتجاوز الرذيلة مثلما يتجاوز الفضيلة وهي ملاحظة جميلة أدركها سوينبيرن. وكان روبرت ب. هايلمان الذي قد يكون ظالماً لمكانة عطيل (البطل لا المسرحية) يستعيض عن ذلك بتحذيرنا بعدم وجود طريق واحد للنفاذ إلى داخل ياجو «فإن الفقر الروحي عند ياجو يجعله عالمياً، أي إنه أشياء كثيرة معاً، وفي أوقات كثيرة في آن واحد». وربما كان سوينبيرن متأثراً بالصادوماسوكية المعتادة عنه، حين بالغ في تقدير مكانة ياجو؛ إذ يتنبأ بأن وقوف ياجو في الجحيم ستكون مثل وقفة فاريناتا [المُهرطق الإيطالي] إذ يقف منتصباً في قبره «كأنما كان يُضمر احتقاراً شديداً للجحيم». ولا تكاد توجد في جحيم دانتي حلقة لا يمكن أن ينزل فيها ياجو، فإن طاقته على الشر هائلة.

وما دمتُ أفسر شخصية ياجو بأنه عبقرية قادرة على ارتجال الدمار للآخرين، وهي الوصية التي وُلدت من رحم تشتيته الوجودي على يدي عطيل، فإنني أخاطر إلى حدٍّ ما بتصوير ياجو في صورة لاهوتي سلبي، ربما يقترب أكثر مما ينبغي من صورة إبليس عند ميلتون، وهو الذي أثر فيه. وكما حاولتُ أن أؤكد في كل مكان في هذا الكتاب، لا يكتب شيكسبير دراما مسيحية أو دينية، فليس كالديرون (إذا استشهدت بشعراء مُسرحيين أقل منزلة) ولا بول كلوديل، ولا ت. س. إليوت. بل وليس شيكسبير (أو ياجو) مُجدِّفاً في الدين من أي نوع، وأجدني أشعر بالحيرة حين يتجادل النقاد حول انتماء شيكسبير إلى البروتستانتية أو الكاثوليكية، ما دامت المسرحية لا هذا ولا ذاك. إن لدى ياجو عناصر غُوصيّة مُهرطقة، كما سوف يكون عند إدموند وعند مكبث، ولكن شيكسبير لم يكن غُوصياً، أو هَرَمسياً [من أرباب السحر القديم أو السيمياء] أو من دعاة علوم الغيب في الأفلاطونية الجديدة. بل كان، بأسلوب فذٍّ، ذا قطوف عالمية بالغة

الغربة، وربما أيضًا بعض المذاهب الروحانية الخاصة أو السَّريّة، ولكنه حتى في هذا المجال كان في المقام الأول أيضًا مبتكرًا أو مكتشفًا. وعطيل مسيحي؛ إذ اعتنق المسيحية، ودين ياجو الحرب، الحرب في كل مكان، في الشوارع، في المعسكر، وفي هُوتِه السحيقة. والحرب الشاملة دين، وأفضل لاهوتي أدبي يمثلها هو الرجل الذي استشهدتُ به آنفًا، القاضي هولدن، في رواية كورماك مكارثي المخيفة خط الزوال الدامي. فالقاضي يحاكي ياجو بعرض لاهوت للإرادة، والتعبير الأقصى له الحرب، ضد كل فرد. ويقول ياجو إنه لم يُقابل رجلًا قط يعرف كيف يحب نفسه، وهو ما يعني أنَّ حُب النفس هو ممارسة الإرادة في قتل الآخر. وهذا هو التعليم الذاتي عند ياجو فيما يتعلق بالإرادة، ما دام لم يبدأ عمله بالقصد الواضح لارتكاب القتل. ففي البداية كان يعاني حقنًا لفقدانه الهوية، تصاحبه رغبة في طور التشكيل للانتقام من الرَّب الذي كان ياجو يَعْبُدُه.

وأبدع إنجاز حَقِّقه شيكسبير في عطيل يَتَمَثَّل في التحوُّلات الفدّة عند ياجو، وهي التي حَفَزه إليها استراقُه السَّمْع لصوته أثناء انتقاله ما بين المونولوجات الثمانية، إلى جانب أقواله الجانبية التي تُؤيِّدها. ويتطور ياجو من الحوافز المؤقَّتة التجريبية إلى مُكتَشَفات مثيرة؛ إذ يتحول مساره إلى زحف انتصار لا ينتهي إلا بالتدخل البطولي من جانب إميليّا. ويَكْمُن جانب كبير من العظمة المسرحية لعطيل في رنة الانتصار المذكور التي نشارك فيها على الرغم منا، وإذا أَحْسَنَ أداء عطيل على المسرح فينبغي أن تشكل صدمة مُوقَّتة للجمهور. والملك لير ذات فاجعة موازية، حيث ينتصر إدmond بانتظام حتى مبارزته مع إدجار، ولكن مسرحية الملك لير شاسعة الأبعاد، مُعَقَّدة التركيب، متنوعة الخيوط، ولا يقتصر ذلك وحسب على حبكتها المزدوجة. ففي عطيل نرى ياجو دائمًا في مركز الشبكة، ولا يتوقف عن نسج أكاذيبه، واقتناصنا بشراك السحر الغامض. ولا يقارن به إلا بروسبرو، المجوسي المستنير الذي يعتبر في أحد جوانبه رد شيكسبير على ياجو.

لك أن تحكم على ياجو، في الواقع، بأنه أساء قراءة مونتاني، على عكس هاملت الذي يرى أن مونتاني مرآة الطبيعة. ويقول كينيث جروس بحصافة: «إن ياجو، على الأقل، صورة جاثومية من مذهب الشك الكامل عند مونتاني، والذي يتميز بالانتباه الشديد ومراعاة الإنسانية.»

وأما مذهب الشك الجذري [البيرونية (Pyrrhonism)] فإن هاملت يحوله إلى لا مبالاة، وياجو يحوله إلى حرب ضد الوجود، وانطلاق يسعى إلى القول بأنه لا يوجد سبب

لوجود أي شيء على الإطلاق. وتمجيد الإرادة، عند ياجو، ينبع من نقص أنطولوجي كبير إلى الحد الذي لا تستطيع معه أية عاطفة بشرية أن تملأه على الإطلاق:

الفِطْرَة؟ تخريف! بأيدينا أن نصبح ما نريد! أجسامنا  
حدائقنا، وإرادتنا هي البُسْتَانِي! وهكذا، إذا أَرَدْنَا، زَرَعْنَا  
الْقُرَاصَ الشائِك، أو بَذَرْنَا بُذُورَ الْخَسِّ، فَغَرَسْنَا الزُّوفا  
ونزعنا أعشاب الزعتر! أي إنَّ لنا أنْ نُقْصِرَ ما فيها على نوع  
واحد، أو نجعلها حافلة بأنواع كثيرة؛ ولنا أنْ نجعلها قاحلةً  
إنْ أهْمَلْنَاهَا، أو مزدهرةً إنْ اجْتَهَدْنَا فكان الاجتهادُ سَمَادَهَا!  
تأملْ معي! إنَّ طاقةَ الْخِصْبِ تكمنُ في إرادتنا، وهي القادرة  
على التَحْكُمِ والتصحيح! إذا لم يكنْ في ميزان حياتنا كِفَّةٌ  
للعقل تقابل كِفَّةَ الشَّهْوَةِ، فإنَّ نوازِعَ الْجَسَدِ المنحطَّة في فِطْرَتِنَا  
قد تُفْضِي بنا إلى أَوْحَمِ العواقب. ولكن لدينا العقل الذي  
يبرِّد من فورة نوازعنا، ورغباتنا اللاسعة، ويكبِّحُ جماح  
شهواتنا. وعلى هذا فإن الذي تسميه حبًّا لا يزيد عن كونه  
فرعًا أو غصنًا من الأغصانِ الْمُطْعَمَةِ بِعُصَاوِرِ ذلك النَّبَات!

(٣٣٣-٣٢٠ / ٣ / ١)

و«الفطرة» هنا تعني شيئاً مثل «قوة الرجل»، ولا يعني ياجو «بالعقل» إلا الغياب  
عنده لأيّة عاطفة يُعْتَدُّ بها، وهذه القطعة النثرية هي المركز الشعري في مسرحية عطيل؛  
إذ تُنبئ بما سيفعله ياجو من تحويل قائده إلى رؤية مختزلة مريضة للحياة الجنسية.  
لا نستطيع أن نشك في أن عطيل يحب دزدومونا، وقد يوحي شيكسبير أيضاً بأن عطيل  
متردد في أن يبني بزوجته، وهو ما نعجب له، وعندما أقرأ نص المسرحية ألاحظ أن  
الزواج لم يتحقق جنسياً قط، على الرغم من رغبات دزدومونا الجارفة. وياجو يسخر  
من «الأداء الضعيف» عند عطيل، وهو ما يبدو أنه يلمّح إلى العجز الجنسي عند ياجو  
لا عند عطيل، ولكنني لا أجد فيما يقوله القائد العام المغربي أو فيما يفعله شيئاً يدل  
على اشتهاؤ حقيقي لدزدومونا. ولا شك أن هذا يساعدنا في إيضاح غضبته القاتلة، عندما  
يثير ياجو الغيرة عنده، كما أنه يجعل الغيرة أقرب للقبول المنطقي، ما دام عطيل لا  
يعرف دون مُبالغة إن كانت زوجته عذراء أم لا، وربما كان يخاف أن يكتشف ذلك،

بطريقة ما. وأنا أشارك هنا رأي الأقلية الذي يمثله جراهام برادشو وقلة قليلة من النقاد، ولكن هذه المسرحية تعاني أكثر من مسرحيات شيكسبير الأخرى جميعاً من سوء القراءة الضعيفة، ربما لأن الشرير فيها أعظم أستاذ لسوء الفهم عند شيكسبير أو في الأدب. ولماذا تزوج عطيل إذن إذا لم يكن يرغب جنسياً في دزدومونا؟ لا يستطيع ياجو مساعدتنا هنا، وشيكسبير يسمح لنا بحل المشكلة بأنفسنا، من دون أن يقدم لنا قط المعلومات الكافية للبت في المسألة. ولكن برادشو بالقطع على حق حين يقول إن عطيل يشهد آخر الأمر بأن دزدومونا ماتت عذراء:

الآن كيف تَبْدُو طَلَعْتُكَ؟  
يا مَنْ وُلِدَتْ تَحْتَ طَالِعِ نَحْسٍ! شَاحِبَةٌ بِلَوْنِ سُرْتَكْ!  
وعِنْدَمَا تُلَاقِيَنِي غَدًا يَوْمَ الْجَسَابِ سَوْفَ تُلقِي طَلَعْتُكَ  
رُوحِي إلى أيدي الشَّيَاطِينِ التي تَتَخَاطَفُ الأَرْوَاحُ إِنَّ  
طُرِدَتْ مِنَ الْجَنَّةِ! كَمْ أَنْتِ بَارِدَةٌ حَبِيبَتِي! كَمِثْلِ مَا  
لَدَيْكَ مِنْ عَفَافٍ!

(٢٧٤-٢٧٠ / ٢ / ٥)

إذا لم يكن عطيل يهذي وحسب، فعلينا على الأقل أن نعتقد أنه يعني ما يقول، أي: إنها لم تَمُتْ مُخْلِصة له وحسب بل «باردة ... كمثّل ما لديك من عفاف». ومن الصعب بعض الشيء أن نعرف ما يقصد شيكسبير أن يعنيه عطيل، إلا إن كانت ضحيته لم تصبح زوجته قط، حتى في الليلة الوحيدة التي كان من الممكن أن يبني بها فيها. وعندما يقسم عطيل إنه «لن يسفك دمها» فإنه لا يعني إلا أنه سوف يخنقها حتى تموت، ولكن التورية الساخرة المخيفة قائمة هنا أيضاً، أي لا هو ولا كاسيو ولا غيرها قد أنهى عذريتها على الإطلاق. ويجد برادشو في هذا «محاكاة ساخرة تراجيكوميدية رهيبة للموت بمعنى ذروة الجماع» وأن المسألة مناسبة لإنجاز ياجو المسرحي. وأريد أن أتحوّل من التركيز على رأي برادشو لآتساءل عن أمر لم يكن لياجو فيه تأثير يذكر. لماذا كان عطيل عازقاً منذ البداية عن إتمام الزواج جنسياً؟<sup>٣</sup> ففي الفصل

<sup>٣</sup> لاحظ كيف يفترض المؤلف أولاً، ابتدأ برأي ناقد واحد لا تتبعه باعترافه إلا قلة قليلة، أن الزواج لم يتم جنسياً في الليلة الوحيدة التي قضاها العروسان في قبرص، وهذا ما لا يمكن القطع فيه. أي



الأول، في المشهد الأول، عندما يوافق الدوق على الزواج بين عطيل و دزدومونا ثم يأمر بالإبحار إلى قبرص لقيادة المدافعين عنها ضد الغزو التركي المُتَوَقَّع، لا يطلب المغربي إلا استضافة زوجته في مكان يحفظ كرامتها وبه سُبُل الراحة أثناء غيابها. ولكن دزدومونا الزوجة ذات العاطفة المشبوبة تطلب مُرافقة زوجها:

يا أَرْبَابَ الْعِزَّةِ! إِنِّي إِنْ أَمَكْتُ فِي الدَّارِ  
مِثْلَ فَرَاشَاتِ السَّلْمِ اللَّاهِيَةِ وَأَتْرَكَ زَوْجِي  
يَذْهَبُ لِلْحَرْبِ وَحِيدًا ... فَلَسَوْفَ أَكُونُ سُلْبْتُ  
شَعَائِرِ مَا أَحْبَبْتُ الرَّجُلَ بِسَبَبِهِ  
فَأُكَابِدُ زَمَنًا مَرَّ غِيَابٍ يَصْعُبُ أَنْ أَتَحَمَّلَهُ  
أَرْجُوكُمْ أَنْ أَمْضِيَ مَعَهُ!

(٢٦٠-٢٥٦/٣/١)

ونحن نفترض أن كلمة «شعائر» إتمام الزواج جنسيًا، لا شعائر الحرب،<sup>٤</sup> وعلى الرغم من أن عطيل يُؤيِّدها، فإنه يصر بلا مبرر على أن رغبته الجنسية فيها ليست على وجه الدقة ملتهبة عنده:<sup>٥</sup>

إنه يفترض أن دزدومونا مازالت عذراء، ثم يبيّن حجته التالية على هذا الافتراض كأنه حقيقة مؤكدة، وهو يفسر كلمة chaste بمعنى ذات العفاف بأنها تفيد العذرية (٢٧٤/٢/٥) بل إن هذه الكلمة تحديدًا كانت تستخدم في وصف الزوجات اللاتي يمتنعن عن معاشرته غير أزواجهن خصوصًا أثناء غياب الأزواج، ومنها جاء تعبير حزام العفة (chastity belt) وهو حزام له قفل، ومع الزوج مفتاحه، كانت تلبسه الزوجة بأسلوب معين لضمان عدم مساس أحد بالمنطقة السفلى من جسدها. والمؤلف يفرض تفسيرات تتفق مع هذا المفهوم الذي افترضه على كل من دزدومونا وعطيل فيما يلي. هل كان المؤلف يتوقع من شيكسبير أن يصرح بما حدث بين الزوجين في «ليلة الدخلة» الوحيدة؟

<sup>٤</sup> «شعائر ما أحببت الرجل بسببه» (The rites for which I love him) تعني طقوس الحرب وأخطارها التي قصّها عليها فسَلَبَ لُبّها، أما إذا فسرناها جنسيًا، كما يريد المؤلف فسوف يكون معناها خارجًا: أي إنني ضاجعته وأحببت ما حدث ولا أريد أن أبتعد عمّا أحببته عنده، وهو معنى، على عدم احتماله، رغم كلام المؤلف، يؤكد أنها أتمّت الزواج عمليًا.

<sup>٥</sup> إن عطيل من باب التأدّب يتظاهر بأنه يريد صحبة زوجته لا من أجل الفراش، ولكن المؤلف يُصر على فهم المعنى السطحي.

أَصَوَاتِكُمْ يَا سَادَةَ! أَتَوَسَّلُ أَنْ تَرْضَوْا  
بِإِجَابَةٍ مَا تَطْلُبُ! لَكِنِّي لَا أَبْغِي ذَلِكَ  
كِي أَشْبِعَ أَيَّ شَهِيَّةٍ  
أَوْ أَرْضِي رَغَبَاتِ شَبَابٍ غَرَبَتْ  
وَلَوْ أَنَّ الْإِرْضَاءَ طَبِيعِي لِي  
بَلْ أَنْ تَتَمَارَّجَ رُوحَانَا خَيْرَ تَمَارُجٍ  
لَا قَدَّرَ رَبُّ الْكَوْنِ إِذَنْ أَنْ يَحْسِبَ أَحَدٌ أَنِّي  
قَدْ أَهْمِلُ أَوْ أَتَهَاوُنُ فِي أَمْرِكُمْ ذِي الْخَطَرِ الْأَكْبَرِ  
لِوُجُودِ السَّيِّدَةِ مَعِي! كَلَّا! لَنْ يُفْلِحَ خَفَقُ جَنَاحَيِ  
رَبِّ الْحُبِّ بِكُلِّ الرَّيْشِ الْمُرْدَانِ بِهِ  
أَنْ يَخْدَعَ فِكْرِي وَحَوَاسِّي  
أَوْ أَنْ يَصْرِفَنِي عَنْ ذَاكَ الْوَاجِبِ وَالْعَمَلِ الْجَادِّ.  
أَمَّا إِنْ أَفْسَدَ بِاللَّهْوِ الْفَارِغِ وَالْمُنْتَعَةِ مَا كَلَّفْتُ بِهِ  
فَلْتَجْعَلْ رَبَّاتُ الْمَنْزِلِ مِنْ خَوْذَتِي الصُّلْبَةِ بَعْضَ إِنَاءٍ لِلطَّهْيِ  
وَلْتَلْتَطَّخْ سُمْعَتِي الْغَرَاءَ بِكُلِّ صِفَاتِ الْخِسَّةِ وَالْعَارِ!

(٢٧٥-٢٦١ / ٣ / ١)

والملاحظ أن هذه السطور، التي لا تمثل «عطيل» في أفصح حالاته، تتجاوز حدود  
اللياقة تجاوزًا كبيرًا، وهي ليست «في صالح» دزدموننا. فعطيل يسهب ويطنب، وهو لا  
يحسن موقفه عندما يحثه على ترك المسرح والمضي معه:

هَيَّا إِذَنْ يَا «دِرْدِمُونَةَ»!  
لَمْ تَبْقَ إِلَّا سَاعَةٌ لِلْحُبِّ أَوْ لَأُمُورِ دُنْيَانَا وَتَجْهِيْزَاتِ هَذِي الرِّحْلَةِ  
وَلَسَوْفَ أَقْضِيهَا مَعَكَ! الْوَقْتُ يَأْمُرُنَا ...  
لَا بُدَّ مِنْ طَاعَتِهِ!

(٣٠١-٢٩٩ / ٣ / ١)

إذا فهمنا «الساعة» حرفياً، فسوف يكون من حسن حظ الحب أن يفوز بعشرين دقيقة من وقت هذا الجنرال البالغ الانشغال. فإذا كان غزو الأتراك لقبرص وشيك الوقوع حقاً، فلن تبخل الدولة على القائد العسكري الأكبر بساعة أو ساعتين يعانق فيهما زوجته مبدئياً. وعندما يصل إلى قبرص، حيث يجد أن دزدمونا قد وصلت قَبْلَهُ، يقول لنا عطيل: «قد انتهتْ حروبنا وأغرقت سفائن الأتراك». ويبدو أن هذا يتيح وقتاً كافياً للأمر المؤجل الخاص بالجماع مع زوجته، خصوصاً بعد ما أصدر الأمر بإقامة الحفلات العامة. ولكن ربما يكون من الأنسب الانتظار إلى المساء، وهكذا يأمر عطيل كاسيو بقيادة الحرس، ويقول ما ينبغي لدزدمونا: «أحبيبة قلبي هيا! نحن قضينا الوطر وتتلوه الفاكهة الآن/ وأشاركك الثمر الطيب حالاً!» ويخرج معها. ويفتعل كاسيو شغباً تحت تأثير الخمر يضم كاسيو، ورودريجو، ومونتانو حاكم قبرص، وفيه يجرح كاسيو مونتانو. ويستيقظ عطيل على دقات ناقوس، ويدخل إلى المسرح بعد ذلك بقليل. ولا يقال لنا إن كان قد مر أثناء هذا الشجار زمن يسمح «بالشعائر» ما بين عطيل ودزدمونا،<sup>٦</sup> ولكن عطيل يستدعيها للعودة إلى الفراش، ولكنه يعلن أيضاً أنه سيضم

<sup>٦</sup> مشكلة تمثيل الزمن على المسرح مشكلة فنية أو تقنية معروفة، ويمكن للكاتب أن يوحي بما يريد من زمن حقيقي بالتلاعب في الزمن المسرحي، والوقت المشار إليه يستغرق ١٤٥ سطرًا إلى جانب عدد من الداخلين، والخارجين، والمشاجرات، والغناء، والموسيقى، والهرج، والمرج وهو ما لا يقل في النص عن ثمانين صفحات تُعادل ما لا يقل عن ٢٤ دقيقة مسرحية بحساب أن الصفحة المكتوبة يستغرق إلقاؤها دون تمثيل (أي دون توقف أو تكرار لأي عناصرها) نحو دقيقتين، فإذا قُدِّمت على المسرح فعادة ما تتراوح بين ثلاث دقائق وأربع دقائق، ونظرًا لخبرتي الطويلة في العمل مع المخرجين الذين قدموا مسرحياتي المؤلفة والمترجمة على المسرح، فإنني أقول هنا إن الوقت المسرحي (stage time) عادة ما يوحي بزمن حقيقي (real time) أطول، والمؤلف يتوسل في هذا بحيل معروفة مثل تقسيم المشهد إلى مشاهد فرعية يحددها دخول الممثلين وخروجهم، وبحيث يوحي كل منها بزمن أطول منه، وتستعويض السينما عن ذلك بالمونتاج (editing) والمخرج المسرحي يقسم المشهد الطويل إلى هذه المشاهد الفرعية ثم يضم بعضها إلى بعض. وهاك تقسيمًا مبدئيًا لهذا المشهد الطويل إلى عناصره العشرة، وعدد السطور في كل منها:

(١) كاسيو وياجو وحدهما (١٠-٤٣) ويخرج كاسيو. (٢) ياجو وحده (٤٤-٥٣). (٣) يدخل مونتانو وكاسيو وآخرون ويغني ياجو (٥٤-٨١). (٤) أغنية أخرى لياجو ويخرج كاسيو (٨٢-١١٣). (٥) خطاب ياجو وحواره مع مونتانو (١١٤-١٢٨). (٦) يدخل رودريجو ويدفعه ياجو إلى الخروج بعد الاشتباك مع كاسيو ومونتانو ويخرج رودريجو (١٢٩-١٤١). (٧) يعود كاسيو ويضرب رودريجو

جرح الحاكم بنفسه.<sup>٧</sup> ما الذي يتمتع بالأولوية؟ لا نعرف على وَجْه الدَّقَّة، ولكن الواضح أن القائد العام أراد الوفاء بالالتزام الذي فرضه على نفسه تجاه الحاكم مُفضِّلاً إياه على التزامه الزوجي.

لم تكن أول تلميحات يبيدها ياجو بشأن العلاقة المفترضة بين دزدومونا وكأسيو تكتسب أي تأثير لو كان عطيل يعرف أنها عذراء، وجهله بذلك يجعله في موقفٍ ضعيفٍ شديد. إنه يهتف قائلاً «لماذا تزوّجت؟» ثم يشير إلى قرني الديوث عندما يقول لدزدومونا: «لديّ وجع في جبهتي هنا.» وزوجته البريئة المسكينة تقول إنه بسبب سهره طول الليل على راحة الحاكم، قائلة: إنه «بسبب السهر.» وتحاول أن تربط موقع الوجع ربطاً محكماً بالمنديل المشئوم، وهو الذي يبعده عنه، ومن ثم تعثر إميليا عليه. وأنداك يكون ياجو قد استولى على عطيل، فجعله عاجزاً عن البتّ في شكوكه بالطريق المعقول الوحيد أي بمضاجعة دزدومونا أخيراً.

وهذه متاهة تتسبّب في حيرة الجمهور وكثيراً ما لا يتصدى لها مخرجو مسرحية عطيل بصورة سافرة؛ إذ يتكوننا نشك في تفسيراتهم، أو ربما لا يدركون وجود صعوبة تتطلب التفسير، والواقع أن شيكسبير كان أحياناً ما يبدو مهملاً، لكنه من المحال أن يتخلّى عن الدقة في أمر حاسم مثل هذا، فإنه المحور الذي تدور حوله التراجيديا كلها. إن دزدومونا وعطيل لا يعرف أحدهما الآخر، للأسف، ولا يعرف أحدهما الآخر جنسياً

---

الذي عاد معه (١٤٢-١٤٧). (٨) يأمر ياجو رودريجو بالخروج والإعلان عن وقوع فتنة (١٤٨-١٥١). (٩) دقات الناقوس وصراخ ياجو (١٥٢-١٥٤). (١٠) دخول عطيل مع رجال مسلحين (١٥٥). ومعنى هذا أن عطيل وديزدومونا قد قضيا ساعة أو ساعتين في الفراش، لا كما يقول المؤلف إنه يدخل مع ديزدومونا «بعد ذلك بقليل» (soon). فهل يمكن اعتبار هذه الصفحات الثماني وقتاً قليلاً؟ أو هل يمكن أن نُترجم عبارته «وسرعان ما يستيقظ عطيل ويدخل إلى المسرح مع ديزدومونا بعد ذلك؟» الواقع أن المؤلف يظلم النص في سبيل فكرته التي يراها طريفة وهي أن عطيل لم يبن بزوجه وأنها ماتت عذراء.

<sup>٧</sup> دزدومونا لا تدخل مع عطيل، ولكنها تدخل بعد مناقشة القضية في مائة سطر (وخمسة صفحات) أي في السطر ٢٤٠، والواضح كما يقول عطيل إنها كانت نائمة (بعد أن بنى بها زوجها) «ها هي زوجتنا المحبوبة قد فزعت من مرقدتها» (٢/٣/٢٤١). وبعد أن يطمئننها يقول لها: «هيا الآن معي للمخدع» (٢٤٣).

على الإطلاق. والإيحاء الجسور الذي يقدمه شيكسبير هو أن عطيل كان يساوره خوف شديد أو خجل كبير لانتهاز فرصة أول ليلة يقضيها في قبرص، وكان يتحاشى أو يؤخر المحنة بالتفرغ لتضميد جرح مونتانو. والإيحاء الآخر هو أن ياجو، الذي يفهم عطيل، أثار المشاجرة عمدًا لكي يصرف قائده عن إتمام الزواج، فلولا ذلك لما نجح في تحقيق أغراض تلاعبه. وهذا الإيحاء يعني أن ياجو كان ذا بصيرة فذة كشفت له عطيل، ولكن مثل هذا التقييم ينبغي ألا يدهش أحدًا. ولنا أن نتساءل عن السبب الذي منع شيكسبير من إلقاء مزيد من الضوء على هذه المسألة كلها، إلا أن علينا أن نتذكر أن جمهوره كان أقدر كثيرًا منا على الفهم بالأذن، فكان أفرادهم يعرفون كيف ينصتون، ومعظمنا لا يعرف، في ثقافتنا التي تعتمد اعتمادًا متطرفًا على البصر. ولم يكن شيكسبير، قطعًا، يتفق مع بليك في قوله إن ما يمكن إيضاحه للأبله لا يستحق أن يهتم به، ولكنه كان قد تعلم من تشوسر، خصوصًا، فن الدهاء المناسب.

وقبل أن أتحوّل أخيرًا إلى «انتصارية» ياجو، أجدني ملزمًا بإجابة سؤالى الخاص وهو: لماذا تزوّج عطيل ما دام حبه لدزيمونا لا يمثل إلا استجابة ثانوية لولعها المشبوب الأولى به؟ إن هذه مُقدّمة للمأساة، ويبدو، منطقيًا أن نردها إلى جهلها — إذ لم تكن قد تَخَطَّت مرحلة الطفولة مثل جوليت تقريبًا — وإلى الذهن المشوش عند عطيل. فهو يقول لنا إنه كان يقيم في البندقية تسعة أشهر متواصلة، بعيدًا عن ميادين القتال والمعسكرات، ومن ثم فلم يكن ذاته الطبيعية. ولو كان منشغلًا بعمله انشغلاً تامًا لكان ذا حصانة تنجيه من دزيمونا المفتونة به، والتي تفيض بعاطفة خاصة لهذه الأسطورة الحية. ومثاليتهما المشتركة هي أيضًا وهُمهما المتبادل: فالمثالية جميلة، ولكن كان من الممكن أن ينقشع الوهم حتى لو لم يتخط عطيل ياجو في الترقية، ولو ظل يتمتع بتقديس ياجو له، بدلًا من كراهية الانتقام في قلب حامل الراية. وسوف يُعَلَّم ياجو، الذي سقط من عليائه، عطيل أن عجز القائد عن معرفة دزيمونة، جنسيًا وإنسانيًا، يرجع إلى أن عطيل لم يكن يريد أن يعرف. والملاحظة الباهرة التي يقدمها برادشو تقول إن عبقرية ياجو تتمثل في أنه «استطاع إقناع الآخرين أن ما لم يَجُلْ بخاطرهم شيء لم يريدوا له أن يجول بخاطرهم». وبعد أن أُلْقِيَ ياجو في فراغ كوني [وجودي] يكتشف أن الذي كان يعبده باسم امتلاء الكيان الحربي عند عطيل كان في جانب منه فراغًا آخر، وانتصار ياجو يتمثل في توسيع هذا الجانب حتى يشمل تقريبًا كيان عطيل كله.

وتعتبر عظمة ياجو الرهيبة (وهل نستطيع وصفه بأية صفة أخرى؟) انتصارًا لشيكسبير على كريستوفر مارلو، وهو الذي كان قد رسم شخصية باراباس، يهودي مالطة، التي أثرت في شيكسبير تأثيرًا شديدًا، ونلاحظ أن ياجو يتجاوز باراباس، مثلما يتجاوز بروسبرو صورة الدكتور فاوستوس عند مارلو. ولكن إحدى صفات باراباس لا تزال قائمة عند ياجو، وإن كان قد مسخها الشرير الأبهى الذي رسمه شيكسبير، ألا وهي صفة الابتهاج بالذات. وسواء كانت فرصة الوجود عند السير جون فولسطاق تعبر عن دَفَقَةِ الحيوية أو الاحتفاء بها، فإننا نجد محاكاة ساخرة لها في مظاهر الاحتفال السلبية عند ياجو، وإن كانت ترمي إلى تحقيق أغراض كبرى. فبعد أن يتعرض ياجو لإفراغ وجوده من معناه، ينطلق مدفوعًا بالضر الذي لحق بمرتبته الشخصية لتحقيق إنجازات جديدة يزهو بها ويفخر، في التأليف المسرحي، وفي علم النفس، والنقد الجمالي، والتَّجَلِّي الشيطاني، وفي العلاج المعكوس و«تفكيكه» لخلق قائده العام، أي إعادة عطيل الرائع إلى الهيولي الأصلي، ولا يزال ذلك أعظم عمل سلبي في تاريخ الأدب الغربي؛ إذ يتفوق كثيرًا على جهود تلاميذه عند دستوففسكي، مثل سفيدريجايلوف، وستافروجين، وتلاميذه الأمريكيين، كلاجارت في رواية بيلي بد، لميلفيل، وشاريك في رواية ميس لونلي هارتس لناتانيل ويست. وينحصر أقرب المنافسين لياجو في بعض تلاميذه أيضًا، وهم إبليس عند ميلتون، والقاضي عند كورماك ماكارثي في رواية خط الزوال الدامي. فإذا قورن إبليس بياجو، وجدنا أن إبليس يعوقه اضطرابه للعمل على نطاق هائل يشمل الكون كله؛ إذ إن الطبيعة نفسها تسقط مع آدم وحواء وأما القاضي عند ماكارثي — الشخصية الوحيدة في الأدب الحديث التي تُخيفني فعلاً — فإن إسرافه في سفك الدم يحول دون إجراء المقارنة بياجو. إن ياجو يطعن رجلًا أو اثنين في الظلام، ولكن القاضي يسلخ فروة رءوس المئات من الهنود الحمر وأبناء المكسيك. وتركيز ياجو الشديد على ضحيته الأولى يجعله «الشيطان في صورة مصارع الثور»، وأفضل ذواقة لعمله، فهو ناقد في المقام الأول — وأول ممثل من الطراز الأول يؤدي ياجو شاهده كان بوب هوسكنز؛ إذ تغلب على نقائص المخرج جوناثان ميلر في عرض عطيل الذي قدمه تليفزيون ال «بي بي سي» عام ١٩٨١م، وفيه سقط أنطوني هوبكنز في دور عطيل فلم يحدث أدنى تأثير بسبب التزامه بتعليمات ميلر المبنية على آراء ليفيز (أو إليوت). وأما هوسكنز الذي دائمًا ما يبدع أداء رجال العصابات الإجرامية، فإنه عبر عن الكثير من نبرات الكبرياء التي

تميز هؤلاء الرجال، والتي نجدها عند ياجو في دهائه الخارق، وقد أظهر بين الفينة والفينة ما يمكن أن يكون عليه التطويب السلبي، وذلك في مُتعة تدمير رئيسته في مجال العنف المنظم. وربما كان أداء هوسكنز لدور ياجو أقرب قليلاً لروح مارلو من روح شيكسبير، كأنما كان هوسكنز (أو ميلر) يستوحي مسرحية يهودي مألوفة إلى حد ما، ولكن ياجو يتمتع بالرُّقي الذي يتجاوز ذلك التطرف الهزلي.

وتعتبر «الانتصارية» [أي رنة الإحساس بالنصر] أشد أساليب ياجو مدعاة للإحباط والانقباض على الرغم من جاذبيته. فإن مونولوجاته وأحاديثه الجانبية تتصاعد إلى عزف موسيقى فكرية لا يضاهيها عند شيكسبير إلا بعض جوانب هاملت، وبعض اللحظات النادرة التي يهبط فيها إدموند إلى الاحتفال الذاتي. والطبيعة الباطنة عند ياجو، والتي أحياناً ما ترجع أصداء هاملت، تزيد من حدة نفورنا من سحره: كيف يتأتى لخواء عقلائي أن يشبه التيه إلى هذا الحد؟ ورصد مراحل أسلوب ياجو في إيقاع عطيل في الفخ كفيل بالإجابة عن جانب من هذا السؤال على الأقل. ولكنني أتوقف هنا حتى أنكر أن ياجو يمثل شيئاً بالغ الأهمية في عطيل، ألا وهو الزعم الذي جاء به الكثير من المفسرين، وإدوارد سنو أكثرهم إقناعاً. إذ إن سنو يقدم قراءة تتطرق في اعتمادها على الميثولوجيا الرومانسية الفرويدية، قائلاً إنه يجد عند ياجو الروح السافرة التي تعتبر دفينة عند عطيل: أي الرعب الذكوري العالمي من الحياة الجنسية للأنثى، ومن ثم كراهية النساء. إن عصر فرويد يذوي ويذبل، ويرتبط عند عدد كبير من النقاد اليوم بعصر الاستياء، فالقول بأن جميع الرجال يخافون المرأة والحياة الجنسية ويكرهونها لا هو من أقوال فرويد ولا هو صحيح، وإن كان النفور من الغيرية [أي من الآخر] شائع إلى حد بعيد، عند النساء والرجال. والعشاق عند شيكسبير، رجالاً ونساءً، منوعون إلى حد كبير، وليس عطيل، للأسف، من أعقلهم. ويقول ستيفن جرينبلات إن اعتناق عطيل للمسيحية قد زاد من ميل المغربي إلى الاشمئزاز من الجنس، وهي قراءة معقولة للصدارة [أي لما يقع قبل بداية المسرحية] في المسرحية. ويبدو أن ياجو يتبين هذا، حين يحبس عزوف عطيل عن إتمام الزواج، ولكن ذلك لا يعني أن ياجو عنصر باطني من عناصر نفس عطيل، منذ البداية. فلا شيء يفوق قوة التأثير عند ياجو حين يشرع حقيقة في حملته، ومن ثم فالأصدق أن نقول إن عطيل يتحول إلى تمثيل ياجو من اعتبار ياجو عنصراً من عناصر عطيل.

وفن شيكسبير، حسبما يتجلى في تدمير ياجو لعطيل، يتسم في بعض جوانبه بدقة تحول دون أن يشرحه النقد. فإن ياجو يوحى بخيانة دزدمونة بأن يمتنع في البداية عن الإيحاء بها؛ إذ يُحلق حولها وبالقرب منها:

**ياجو:**

إِنِّي أَتَوَسَّلُ يَا مَوْلَايَ إِلَيْكَ!  
وَبِرْغَمَ كَثِيرٍ مِنْ شَطَحَاتِ الْحَدْسِ الْأَثْمَةِ لَدَيَّ ...  
(بَلْ إِنِّي أَعْتَرَفُ بِأَنْ بِطَبْعِي مَيْلًا غَيْرَ حَمِيدٍ  
لِنَقْصِي أَخْطَاءَ الْبَشَرِ! وَكَثِيرًا مَا يَدْفَعُنِي حَدْبِي  
أَوْ يَدْفَعُنِي الشُّكُّ إِلَى إِجَادِ عُيُوبٍ وَهَمِيَّةٍ!)  
أَتَوَسَّلُ يَا مَوْلَايَ إِلَيْكَ، وَبِالْفَاطِمْ يُكْثِرُ صَاحِبُهُ  
مِنْ شَطَحَاتِ الظَّنِّ الشَّائِئَةِ بَأَلَّا تَلْتَفِتَ إِلَى أَلْفَاطِي  
أَوْ تَنْسَجَ شَيْئًا مِمَّا لَحَظْتَهُ الْعَيْنَانِ بِأَشْتَاتٍ مِنْ صُورٍ غَيْرِ وَثِيقَةٍ!  
لَنْ يُفْخِي إِفْصَاحِي عَنْ أَفْكَارِي لَكَ لِهْدُوءِ الْبَالِ لَدَيْكَ وَلَنْ  
يَأْتِي مِنْهُ الْخَيْرُ عَلَى الْإِطْلَاقِ! بَلْ لَا يَجْمُلُ بِرُجُولَتِي وَشَرَفِي أَوْ  
حِكْمَةِ ذِهْنِي أَنْ أَفْصَحَ عَنْهُ!

**عطيل:** قَسَمًا ... أَقْسَمُ ...

**ياجو:**

حُسْنُ السُّمْعَةِ لِلرَّجُلِ وَلِلْمَرْأَةِ يَا مَوْلَايَ الْأَكْرَمُ أَتَمُنُّ جَوْهَرَةَ  
لِلنَّفْسِ! مَنْ يَسْرِقُ كَيْسَ نُقُودِي يَسْرِقُ بَعْضَ نِفَاقَةٍ!  
هُوَ شَيْءٌ لَكِنْ لَا شَيْءٌ! مَلِكُ يَمِينِي بِالْأَمْسِ ... وَبِأَيْدِي غَيْرِي الْيَوْمِ!  
بَلْ مَرَّ بِأَيْدِي آلَافٍ قَبْلِي أَوْ قَبْلَهُ! أَمَّا مَنْ يَسْرِقُ  
حُسْنُ السُّمْعَةِ مِنِّي ... فَلَقَدْ جَرَّدَنِي مِنْ شَيْءٍ  
لَا يُغْنِيهِ قَتِيلًا ... وَتَسَبَّبَ فِي إِفْقَارِي حَقًّا!

**عطيل:** بِاللَّهِ سَوْفَ أَعْرِفُ الَّذِي يُخَالِجُكَ!



ياجو:

لَا تَمْلِكُ ذَلِكَ لَوْ كَانَ فُؤَادِي فِي أَيْدِكَ  
وَالوَاجِبُ أَلَّا تَعْرِفَ مَا دَامَ فُؤَادِي بَيْنَ يَدَيَّ!  
مولاي حَذَارِ مِنَ الْغَيْرَةِ! ذَلِكَ مَخْلُوقُ شَائِهِ  
يَتَحَلَّى بِعُيُونِ خُضِرٍ لَكِنْ يَسْحَرُ مِمَّنْ يَنْهَشُ كَبِدَهُ!  
الدِّيُوثُ يَعْيشُ وَيَنْعَمُ بِحَيَاتِهِ  
وَإِذَا أَدْرَكَ مَا آلٍ إِلَيْهِ انْقَلَبَ فَأَبْغَضَ مَنْ خَدَعَتْهُ!  
أَمَّا مَنْ يَهْوَى وَيَشْكُ وَيَشْتَبِيهِ وَمَا زَالَ مُحِبًّا  
فَالْوَقْتُ يَمُرُّ كَثِيبًا وَعَصِيبًا حَتَّى تَلْسَعَهُ كُلُّ دَقِيقَةٍ!

عطيل: يَا لَشَقَاءِهِ!

(١٧٣-١٤٧/٣/٣)

كان من الممكن أن يكون هذا فظيلاً لو لم يكن التراشق بين ياجو وعطيل يَتَمَتَّعُ بكل هذا الإقناع؛ إذ يتلاعب ياجو بعطيل مستغلاً ما يشترك المغربي فيه مع الإله الغيور لليهود والمسيحيين والمسلمين، ألا وهو الإحساس الذي لا يكاد يُكَبَّتْ بالتعرض للخيانة. ويشترك يهوه مع عطيل في صفة [التعرض للخيانة] لأنهما خاطراً بتمديد وجودهما وتوسيعه، فمد يهوه وجوده لليهود، ومد عطيل وجوده لدزدمونا. ولما كان شعار ياجو «لست أنا ما أنا عليه» فإنه سوف ينتصر بأن يبث هذه السلبية في عطيل، حتى ينسى عطيل تماماً أنه إنسان ويغدو غيرة مجسدة، وهي محاكاة ساخرة لإله الانتقام. ونحن نستهن بمكانة ياجو إذ اقتصرنا على اعتباره مؤلفاً مسرحياً للنفس، وأحد علماء النفس العباقرة؛ إذ إن أعظم سلطة له يمارسها باعتباره لاهوتياً وجودياً سلبياً، أي إنه نبي شيطاني رسالته التدمير. أي إنه ليس الشيطان المسيحي ولا صورة ساخرة منه، ولكنه فنّان حر للذات، مؤهل تأهيلاً فريداً بالخبرة والعبقرية، حتى يوقع في الأشرار أرواحاً أعظم منه، بحيث يأسرهم أسراً قائماً على عيوبهم الباطنة. فإذا حدث أن وُجِدَ في مسرحية تتضمن عبقرية مضادة لعبقريته — مثل هاملت أو فولسطاق — فلن يصبح إلا من الناقمين المحبطين. ولما كان ياجو يواجه عالماً من المغفلين والضحايا — عطيل، ودزدمونا، وكاسيو، ورودريجو، بل وإيميليا حتى يغيرها الغضب — فإنه ليس في حاجة

إلى ممارسة النطاق الكامل للمواهب والطاقات التي ما فتئ يكتشفها في نفسه؛ إذ إن في باطنه نارًا موقدة على الدوام، والنفاق الذي يكبت كثافة سخرية هجائه في تعامله مع الآخرين يكلفه، بوضوح، معاناة شديدة.

ولا بد أن يكون هذا سر إحساسه بالراحة، بل بالنشوة، في مونولوجاته الفذة وعباراته الجانبية، حيث يثني على أدائه. وعلى الرغم من أنه يستوحي «ربوبية جهنم» بلاغياً، فلا يوجد ما يدعوه أو يدعونا إلى الاعتقاد بأن أي عفريت يُصغي إليه. وعلى الرغم من أنه متزوج ويتمتع برتبته حامل الراية الرفيعة، ويشتهر «بالأمانة»، فإن ياجو شخص يعاني العزلة مثل إدموند، ومثل مكبث بعد أن تصاب ليدي مكبث بالجنون. فالمتعة عند ياجو «صادوماسوكية» محضة، على عكس عطيل الذي يجد متعته في الوعي الحق بالقيادة. فعطيل يحب دزدمونا، ولكن حبه في المقام الأول يمثل ردًا على حبها لوعيه بالنصر. وحين يشعر ياجو بتخطيه في الترقية، ومن ثم بتحويله إلى عدم، يصمم على تحويل «صادوماسوكيته» إلى انتصارية مضادة (countertriumphalism) بالسيطرة على قائده، ثم تحويل ربّ الحرب الذي كان يعبده يومًا ما إلى صورة ممسوخة للربوبية. والعماء [أي فوزى الهيولي] الذي كان عطيل يخشاه إذا توقف عن حب دزدمونا، وهو مُحِق في هذه الخشية، يمثل الجو الطبيعي لياجو منذ ترقية كاسيو. ومن داخل هذا العماء يبزغ نجم ياجو باعتباره ربًّا تنفيذيًا جديدًا (демиург) [وفق المذهب الغنوصي] أي أستاذًا في تفكيك الخلق.

وأنا أعتمد في القول بأن ياجو لديه لاهوت وجودي، على تأكيد أ. سي برادلي «للاستياء» الذي يشعر به حامل الراية، وأضيف إلى ما يقوله برادلي فكرة تقول إن الاستياء يمكن أن يصبح طريق التحرر الوحيد أمام حالات الإنكار الكبرى التي نجدها عند تلاميذ ياجو الذين صورهم دوستوفسكي، سفيدريجاييلوف وستافروجين، وقد يبدو هذان من المجانين إن قورنًا بياجو، ولكنهما قد ورنًا وضوحه الغريب، ومذهبه الاقتصادي القائم على الإرادة. وأما رينيه جيرار، صاحب نظريتيّ الحسد وكبش الفداء، فيقول إنه يشعر بأنه مضطر إلى تصديق ياجو، ومن ثم يرى أن ياجو يغار جنسيًا من عطيل. وهذا معناه أن نقع في شرك ياجو مرة أخرى، ويضيف تورية ساخرة لا لزوم لها إلى مذهب جيرار في اختزال شيكسبير كله في «مسرح الحسد». وكان تولستوي الذي ينفر نفورًا شديدًا من شيكسبير، يشكو من ياجو، قائلًا: «إن لديه دوافع كثيرة، ولكنها جميعًا غامضة.» ويبدو لي أن التّعريض لخيانة ربّ ما، سواء كان مارس أو يهوه،

والرغبة في رد الاعتبار لصورة الذات المجروحة، أدق دافع من دوافع أي شرير، فما عليك إلا أن تعيد إلقاء الرب إلى الهوة التي ألقى فيها المرء. ويعني هذا أن مسيحية تولستوي العقلانية الغربية لم تكن تستطيع إعادة تخيل المسيحية السلبية عند ياجو. إن ياجو من أشد الممثلين تألقاً عند شيكسبير، وهو يُعادل إدموند ومكبث، ولكنه يقل قليلاً عن تألق أداء روزالدن وكليوباترا، وهاملت وفولسطفاف، بسبب ما يتمتعون به من كاريزما فائقة. وتعتبر الكاريزما السلبية موهبة غريبة، ويمثلها ياجو تمثيلاً فريداً عند شيكسبير، ومعظم نماذج تجسيدها في الأدب، والتي شهدناها منذ كتابة عطيل تدين بجانب كبير منها إلى ياجو. فإن إدموند، على الرغم من طبيعته، يحمل في نفسه عنصراً من دون جوان، أي الانفصال والتحرر من النفاق الذي يعتبر فتاكاً للمنافقين العظيّمين جونريل وريجان. وأما مكبث فإن مُخَيِّلته النبوية ذات قوة عالمية، وهو يثير تعاطفنا، مهما تبلغ بشاعة أفعاله السفاكة للدم. وأما جاذبية ياجو لنا فتكمن في القوة السلبية، فهذه تشكله كله ولا تشكل إلا جانباً واحداً من هاملت. إن لنا جميعاً أربابنا الذين نعبدهم ولا نستطيع أن نقبل منهم رفضاً لنا. والسونيتات تدور حول رفض مؤلم، للشاعر من جانب الشاب النبيل، وهو رفض يتجاوز الطابع الجنسي، ويبدو أنه يتجلى في الفضيحة العلنية لفولسطفاف أثناء تنويع هال ملكاً. وتصور الموقف القائم في صدارة عطيل يتطلب منا أن نتصور إحساس ياجو بالهانة عند اختيار كاسيو [نائباً للقائد] وهكذا نسجم الأصداء الكاملة.

وهكذا تَرَى بأنني — على بُغْضِي لَهُ بُغْضِي لِأَلامِ السَّعِيرِ —  
تَضْطَرُّنِي ضَرُورَةُ الْحَيَاةِ حَالِيًّا لِأَنَّ أُبْدِي لَهُ دَلَائِلَ الْمَوَدَّةِ  
أَوْ رَفَعَ رَأْيَهَا فَحَسْبُ!

(١٥٥-١٥٢/١/١)

أي إن حامل الراية الذي كان يمكن أن يُقتل، مُخْلِصاً، للحفاظ على راية عطيل، في ميدان القتال، يعرب عن نبذه لدينه السابق في سطور تشغل موقعاً مركزياً في المسرحية. فليس حُبُّ رب الحرب الآن إلا راية، حتى ولو كان الانتقام حتى هذه اللحظة يمثل طموحاً أكثر مما يمثل مشروفاً. إن رب الحرب، على الرغم من ضخامة منزلة عطيل، كيان لا يبلغ جبروته جبروت رب اليهود أو المسيحيين أو المسلمين، ولكن الغريزة الأنطولوجية عند ياجو تربط غيرة أحد الأرباب بغيرة الرب الآخر:

لَسَوْفَ أُلْقِي ذَلِكِ الْمُنْدِيلَ فِي غُرْفَةِ «كاسيو»  
 بحيثُ يَعْتَرُ الْفَتَى عَلَيْهِ! إِنَّ التَّوْفَةَ الَّتِي تُمَاطِلُ الْهَوَاءَ خِفَّةً  
 تبدو لِعَيْنٍ مَنْ يَغَارُ بِرُهَاَنًا مُؤَكَّدًا  
 كَأَنَّهُ التَّنْزِيلُ أَوْ آيِ الْكِتَابِ! وقد يكونُ لِلْمُنْدِيلِ فَائِدَةٌ!  
 بدأتُ سُمُومِي فِي عُرُوقِ الْمَغْرِبِيِّ تَسْتَثِيرُهُ وَتُقْلِقُهُ!  
 وَكُلُّ وَهْمٍ خَطِرٍ بِطَبْعِهِ كَالسُّمِّ نَاقِعٌ.  
 عِنْدَ الْمَذَاقِ أَوَّلًا قَدْ لَا نَرَى فِي الطَّعْمِ مَا يُكْرَهُ  
 لَكِنَّهُ إِنْ مَا جَرَى مَجْرَى الدَّمَاءِ بِنَا لِيَفْعَلَ فِعْلُهُ  
 يَغْدُو أَتُونًا حَارِقًا كَالنَّارِ بِالْكِبْرِيتِ مُنْقَدَةً  
 هَذَا الَّذِي تَوَقَّعْتَهُ!

(يدخل عطيل.)

(٣/٣ / ٣٢٤-٣٣٢)

والتشبيه يصلح لو عكسناه، فبراهين الكتاب المقدس، في عين الرب الغيور، تأكيدات قوية، ولكن أتفه التوافه يمكن أن تستثير غضبة يهوه؛ إذ يقول بني إسرائيل في سفر العدد عِبر البرية. إن عطيل يصاب بالجنون، وكذلك تبلغ غضبة يهوه مَبْلَغَهَا فِي سَفَر العدد، والتفاخر الرائع في قول ياجو «هذا الذي توقعته!» يُؤَدِّي إِلَى مُوسِيقَى نَقْدِيَّة جَدِيدَةٍ حَتَّى عِنْدَ شَيْكْسْبِير، وَهِيَ الَّتِي سَوْفَ تُؤَلِّدُ الْمَذْهَبَ الْجَمَالِي عِنْدَ جُون كَيْتْس، وَوَلْتَر بَاتِر. إِنْ عَطِيلُ أَصْبَحَ أَسِيرًا لِهَوَسِ الْغِيَرَةِ وَيَتَعَثَّرُ عِنْدَ دُخُولِهِ الْمَسْرَحَ، وَيَحْيِيهِ يَاجُو بِأَعْظَمِ انْفِجَارٍ لِلرَّنَةِ «الانتصارية»:

انْظُرْ! فَهَآ هُوَ قَدْ أَتَى!  
 هَيْهَاتَ أَنْ تَهْنَأَ بِنَوْمٍ نَاعِمٍ أَبَدًا مِثْلَ الَّذِي صَاحَبَتْهُ فِي الْبَارِحَةِ!  
 حَتَّى وَإِنْ تَنْشُدُ عِلَاجًا فِي عَقَاقِيرٍ مُخَدَّرَةٍ قَوِيَّةٍ  
 بَلْ فِي الْحَشِيشِ وَشَرْبَةِ الْأَفْيُونِ!

(٣/٣ / ٣٣٣-٣٣٦)

لو كان هذا مُجَرَّد احتفال فرح صاديٍّ، لما تَلَقَّينا منه مثل ذلك الجرح الخالد، فالحنين الماسوكي يختلط بالرضى عن تفكيك الخلق، ما دام ياجو يُحْيِي إنجازَه الخاص والوعي الذي لن يتمتع به عطيل مرة أخرى على الإطلاق. ونرى هنا أن فن شيكسبير الدقيق الذي يشبه ياجو قد وصل إلى الذروة؛ إذ نفهم هنا أن عطيل لا يعرف؛ لأنه على وجه الدقة لم يعرف زوجته. ومهما يكن من عزوفه السابق عن إتمام زواجه، فإنه الآن يُدرك أنه أصبح عاجزًا عن ذلك، ومن ثم لا يستطيع أن يعرف الحقيقة الخاصة بدزدمونا وكاسيو:

لو دَامَ لي جَهْلِي لَدَامَتْ لي سَعَادَتِي!  
وَلَوْ تَمَتَّعَ الْجَمِيعُ تَحْتَ إِمْرَتِي  
لا بَلْ أَحَطُّ جُنُودَ جَيْشِي كُلَّهُمْ بِجِسْمِهَا الْغَضِّ الْجَمِيلِ!  
أَمَا بِحَالِي هَذِهِ فَقُلْ وَدَاعَا يَا طُمَأْنِينَةً! إِلَى الْأَبَدِ!  
وَقُلْ وَدَاعَا لِلرُّضَا وَلِلْكَتَائِبِ الَّتِي تَزْهُو رُءُوسُهَا  
بِكُلِّ خُوْدَةٍ علاها الرِّيشُ! وَلِلْمَعَارِكِ الْكُبْرَى الَّتِي  
يَزْهُو الطُّمُوحُ بها فَيَبْدُو كَالْفَضِيلَةِ! وَقُلْ وَدَاعَا لِلْأَبَدِ!  
لِلصَّاهَلَاتِ مِنْ خِيُولِنَا وَالصَّادِحَاتِ مِنْ أَبْوَاقِنَا  
وحَافِرَاتِ النَّفْسِ مِنْ طُبُولِنَا وَالزَّاعِقَاتِ مِنْ مَرَامِيرِ الْجِلَادِ فِي آدَانِنَا!  
لِلْخَافِقَاتِ مِنْ رَايَاتِنَا الْمَلَكِيَّةِ ... وَكُلُّ مَا يَزِينُ الْحَرْبَ مِنْ  
مَجْدٍ وَمِنْ شَجَاعَةٍ وَكِبَرِيَاءٍ أَوْ تَفَاخُرٍ بِالْمَظْهَرِ الْبَرَّاقِ!  
وَأَنْتِ يَا مَدَافِعِي الْفَتَاكَةِ! ذَاتَ الْحُلُوقِ الْوَاسِعَةِ —  
تلكَ الَّتِي تُحَاكِي فِي الْهَدِيرِ ذَلِكَ الرَّعْدِ الْمُدَوِّي  
مَنْ فَمِ الْخَالِدِ (جوبيتر)! هَذَا وَدَاعِي لِلْجَمِيعِ!  
قَدْ انْتَهَى اشْتِغَالُ صَاحِبِكُمْ عَطِيلَ بِالْحُرُوبِ!

(٣/٣ / ٣٤٨-٣٦٠)

ويتميز هذا الوداع للحروب الطاحنة الشبيهة بوداع همنجواي بالمزج الدقيق عند همنجواي بين أسلوب الذكور في اصطناع مواقف مُعَيَّنَةٍ أو التَّظَاهَرِ بها وبين الخوف الذي يكاد يبين من العجز الجنسي. لم تُتَحَ الفرصة منذ عقد القرن، سواء في البندقية

أو في قبرص، للجماع بين دزدمونا وعطيل، ولكن كاسيو كان الوسيط بينهما في صدارة المسرحية. ووداع عطيل هنا في جوهره وداع لأية إمكانية لمثل هذا الجماع، فالموسيقى المفقودة للمجد الحربي تتضمن لحناً باطنياً تعني فيه آلات الحرب ما يزيد على هدير المدافع. فإذا كان اشتغال عطيل بالحروب قد انتهى، فقد انتهت أيضاً رجولته، وذهب معها أيضاً كل كبرياء وروء وبهاء، وهي الصفات التي أثارت عاطفة دزدمونا المشبوبة تجاهه، فالمظهر البراق ليس مظهرًا وحسب. إن العماء يعود، أثناء اختفاء الهوية الأنطولوجية لعطيل، وفق أحلى انتقام من جانب ياجو، وهو الذي يتميز بالسؤال الإنكاري من جانب الشرير «هل ذاك ممكن مولاي؟» وما يلي يمثل اللحظة الحاسمة في المسرحية، حيث يدرك ياجو، للمرة الأولى، أن دزدمونا لا بد أن يقتلها عطيل:

**عطيل:**

انْتَبِهْ يَا وَغْدُ لِي! لَا بَدَّ أَنْ تُثَبِّتَ لِي أَنَّ حَبِيبَتِي أَنَا ... عَاهِرَةٌ!  
 بل لَا مَنَاصَ مِنْ ذَلِكَ! جِئْنِي بِبُرْهَانٍ أَشَاهِدُهُ بِعَيْنِي  
 هَذَا وَإِلَّا! أَصْلَيْتُكَ الَّذِي يَهْبُ مِنْ شَوَاطِ غَضَبَتِي  
 حَتَّى لَتَرْجُو أَنْ تَكُونَ قَدْ خُلِفْتَ كُلِّبًا!

**ياجو:** هل وَصَلَ الأَمْرَ إِلَى هَذَا الْحَدِّ؟

**عطيل:**

أَرْنِي ذَلِكَ رَأْيَ الْعَيْنِ! أَوْ فَلَتَاتٍ — إِذَا اسْتَعَصَى ذَلِكَ —  
 بِدَلِيلٍ لَا يَسْمَحُ بِشَوَائِبَ مِنْ شَكٍّ أَوْ خَلَلٍ فِي الْإِثْبَاتِ  
 ذَاكَ وَإِلَّا ذُقْتَ الْوَيْلَ وَأَدْرَكْتَ نِهَايَةَ عُمْرِكَ!

**ياجو:** مولاي أَيُّهَا النَّبِيلُ —

**عطيل:**

إِنْ كُنْتُ تَقَوَّلْتُ عَلَيْهَا لَتُعَذِّبَنِي لَا أَكْثَرَ  
 فَتَأَكَّدْ أَنْ صَلَاتِكَ لَنْ تَشْفَعَ أَوْ تَنْفَعَ بَعْدَ الْآنِ! بَلْ لَنْ يُجِدِي  
 النَّدَمُ أَوْ التَّوْبَةُ! فَلَسَوْفَ أَصْبُ الرُّعْبَ عَلَى  
 رَأْسِ الرُّعْبِ بِقَلْبِكَ! بَلْ أَفْعَلْ مَا قَدْ يَجْعَلُ مَنْ فِي الْمَلَأِ الْأَعْلَى

يَبْكُونَ عَلَيْكَ! وَيَشُلُّ الْأَرْضَ مِنَ الرَّهْبَةِ مِنْ جُرْمِكَ!  
إِذْ لَنْ تَلْقَى فِي الْأَخِرَةِ عَذَابًا أَقْسَى وَأَشَدَّ نَكَالًا مِمَّا أُنْزِلُهُ بِكَ!

(٣٧٦-٣٦٢ / ٣ / ٣)

كانت ارتجالات ياجو حتى الآن ترمي إلى تدمير هوية عطيل، وهي الجائزة التي حددها ياجو لمهمته، ولكن ياجو يواجه فجأة تهديدًا خطيرًا يعتبر أيضًا فرصة سانحة؛ إذ يدرك أنه لا بد من موت أحدهما، هو أو دزدمونة، وبحيث تعتبر عواقب موتها تكتيلًا لتدمير عطيل. كيف يمكن تحقيق رغبة عطيل في برهان يراه رأي العين؟

**ياجو:**

لَكَ هذا! لَكِنْ كَيْفَ؟ كَيْفَ يَكُونُ رِضَاكَ؟ وَأَيُّ دَلِيلٍ تَبْغِيهِ؟  
أَتُرِيدُ أَنْ تَشْهَدَ مَا يَجْرِي بِعُيُونِكَ أَثْنَاءَ مُبَاضَعَةٍ مَا؟

**عطيل:** الموتُ والهَلَاكُ! وَاهَا لِي!

**ياجو:**

يَصْعُبُ، فِي ظَنِّي، تَدْبِيرُ الْأَمْرِ! أَيُّ أَنْ آتِي بِهِمَا  
فِي هَذِي الْحَالِ! إِذْ يَتَعَذَّرُ أَنْ يَنْظُرَ إِنْسَانٌ آخَرَ فَعْلَهُمَا  
وَهُمَا فِي الْمَضْجَعِ — لَعْنَهُمَا اللَّهُ إِذَا كَانَا فِي تِلْكَ الْحَالِ!  
مَاذَا نَفْعَلُ بَلْ كَيْفَ يَكُونُ التَّدْبِيرُ إِذَنْ؟ مَاذَا يُمَكِّنُنِي قَوْلُهُ؟  
أَيُّ دَلِيلِكَ وَرِضَاكَ؟ فَمَحَالٌ أَنْ تَشْهَدَ ذَلِكَ حَتَّى لَوْ كَانَا  
فِي فَسَقِ الْمَاعِزِ أَوْ شَهْوَةِ ذَنْبٍ أَوْ شَبَقِ الْقِرَدَةِ!  
حَتَّى لَوْ كَانَا فِي حُمَقِ الْجَهْلِ وَنَشْوَةِ مَنْ شَرِبَ كَثِيرًا  
حَتَّى غَابَ عَنِ الْوَعْيِ! لَكِنْ دَعْنِي أَذْكَرُ  
أَنَّ دَلِيلَكَ مُحْتَمَلٌ إِنْ سَنَحْتِ أَحْوَالَ تَرْجُحِ  
مَا اتَّجَهَ إِلَيْهِ الظَّنُّ وَتَدَفَعْنَا دَفْعًا لَوْلُوجِ الْبَابِ  
إِلَى مَا كَانَ حَقِيقَةً!

(٤١١-٣٩٧ / ٣ / ٣)

إن البرهان بالشهادة العينية الممكنة هي الشيء الوحيد الذي لن يحاول عطيل الحصول عليه، على نحو ما يفهم ياجو كل الفهم؛ إذ لن يختبر المغربي عذرية زوجته. ويبين لنا شيكسبير أن الغيرة عند الرجال تركز على نوعين من الهوس، أولهما بصري والثاني زمني؛ لأن الذكر يخشى ألا يُتاح له ما يكفي من الزمن والمكان. ويلعب ياجو الآن بقوة على النفور الرهيب عند عطيل من ولوج الباب الوحيد للحقيقة القادر على إرضائه، وهو دخوله بدزدمونا. لا يمكن أن يتفوق التحكم السيكولوجي على سيطرة ياجو على عطيل، فحامل الراية يختار هذه اللحظة، على وجه الدقة، لتقديم «منديل/رأيته — لا شك أنه منديل زوجتك — شاهدته هذا النهار/إذ يمسح كاسيو لحيته به». والسيطرة الدرامية لا يمكن أن تفوق استغلال ياجو للحركة المسرحية من جانب عطيل، أي ركوعه كي يقسم على الثأر:

#### عطيل:

ذَاكَ إِذْنُ شَأْنُ خَوَاطِرِي الْفَتَاكَةِ!  
إِذْ تَنْطَلِقُ بِعُنْفٍ لَا تَنْظُرُ أَبَدًا لِلْخَلْفِ!  
لَا تَهْبِطُ أَوْ تَسْتَسْلِمُ لِغَرَامٍ وَدَاعٍ  
حَتَّى يَبْتَلَعَ الْحَمَاءُ ثَأْرَ جَبَّارٍ شَاسِعٍ!  
أُقْسِمُ بِسَمَاءٍ صَافِيَةٍ كَالْمَرْمَرِ هَذَا الْقَسَمِ  
وَأَقْطَعُ هَذَا الْعَهْدَ عَلَى نَفْسِي بِصَفَاءِ جَلَالَتِهِ وَقَدَاسَتِهِ!

#### ياجو:

رُؤْيُكَ لَا تَنْهَضُ الْآنَ!  
(يركع ياجو.)  
أَلَا فَاشْهَدِي يَا نُجُومَ السَّمَاءِ الَّتِي تَتَوَهَّجُ مِنْ فَوْقِنَا لِلْأَبَدِ!  
وَأَنْتِ عَنَاصِرُ هَذِي الطَّبِيعَةِ مِنْ حَوْلِنَا! أَلَا فَاشْهَدِي  
أَنْ «يَاغُو» يُكْرِسُ أَقْصَى ذِكَاةٍ لَدَيْهِ وَسَاعِدُهُ وَفُؤَادُهُ  
لِإِحْقَاقِ حَقِّ عَطِيلٍ وَإِنْصَافِهِ بَعْدَمَا جَاءَهُ مِنْ أَدَى!  
وَسَوْفَ أَكُونُ مُطِيعًا بِكُلِّ التَّعَاطُفِ وَالْإِشْفَاقِ  
لَأَيِّ أَوْامِرَ مِنْهُ وَلَوْ كَانَ أَمْرًا بِسَفْكِ الدِّمَاءِ!



(ينهضان.)

**عطيل:**

أَشْكُرُكَ عَلَى هَذَا الْحُبِّ ...  
لَا شُكْرًا أَجُوفَ بَلْ بِعَطَاءٍ مَمْدُودٍ وَسَخِيٍّ!  
وَلَسَوْفَ أَكْلُفُكَ الْآنَ بِمَا يُثْبِتُ هَذَا الْحُبَّ!  
دَعْنِي أَسْمَعُكَ تَقُولُ خِلَالَ ثَلَاثَةِ أَيَّامٍ  
إِنْ الْمَدْعُو «كَاسِيو» قَدْ وَاثَاهُ الْأَجَلُ الْمُحْتَمُومُ

**ياجو:**

إِنَّ صَدِيقِي مَاتَ! وَسَأَقْتُلُهُ تَنْفِيدًا لِلْأَمْرِ!  
لَكِنْ أَتَمَنَّى لَوْ أَبْقَيْتَ عَلَيْهَا!

**عطيل:**

فَلْيَلْعَنُهَا اللَّهُ! الدَّاعِرَةُ الشَّهَوَانِيَّةُ! فَلْيَلْعَنُهَا اللَّهُ!  
هَيَّا حَتَّى نَنْفَرِدَ بِأَنْفُسِنَا. وَلَسَوْفَ أَكُونُ بِخَلْوَةٍ  
حَتَّى أَتَتَّقِيَ الْأُسْلُوبَ الْأَمْتَلَّ وَالْأَسْرَعَ  
لِهَلَاكِ الْحَسَنَاءِ الشَّيْطَانَةِ! قَدْ أَصْبَحْتَ مُلَازِمِي الْآنَ  
**ياجو:** أَنَا مَلِكُ يَمِينِكَ لِلْأَبَدِ!

(٤٨٢-٤٦٠ / ٣ / ٣)

إنه مسرح خلاب المنظر، وياجو هو المخرج، «رويدك لا تنهض الآن» وهو كذلك  
لاهوت مضاد، يتجاوز أية صفقة عقدها فاوست مع الشيطان، ما دامت النجوم وعناصر  
الطبيعة أصبحت شاهدة على عقد للقتل العمد، وهو يمثل ذروة عكس مسار تخطى  
ياجو في الترقية، في صدارة المسرحية. وقول عطيل «قد أصبحت ملازمي الآن» يعني  
شيئاً بالغ الاختلاف عما يستطيع عطيل أن يفهمه، وأما «أنا ملك يمينك للأبد» فتمثل  
القطع في مصير عطيل وفق الطوالع وعناصر الكون، ولا يبقى بعد ذلك إلا الهبوط  
والخروج لكل من يشارك في هذه المسألة.

يخلق شيكسبير عندنا إشفافاً رهيباً بسبب عدم إطلاعنا على دزدومونا بطبيعتها الكاملة وبهائئها الأخاذ، حتى اللحظة التي نعرف فيها أنها مقضيٌ عليها. لقد وجد الدكتور جونسون أن موت كورديليا لا يُحتمل، وأنا أرى، على ضوء خبرتي قارئاً ومرتاداً للمسرح، أن موت دزدومونا أشد وطأة. ويرسم شيكسبير المشهد في صورة تقديم ضحية [أو قربان] وهو يقوم على اللاهوت المضاد مثل العدمية الناشئة عند ياجو من تخطئه في الترقية، وغيره عطيل التي تشبه «غيره الأرباب». وعلى الرغم من إعلانه دزدومونا في شجوها أنها مسيحية، فإنها لا تموت شهيدة لتلك العقيدة، بل تصبح وحسب ضحية أخرى لما يمكن أن نسميه دين «مولوخ»، ما دامت تُعتبر قرباناً لرب الحرب الذي كان ياجو يعبده يوماً ما، أو قل عطيل الذي جعله ياجو يفتقد المنطق فيما يقول. «قد ذهبت مهنة عطيل»، والرفات المنتثر لعطيل يقتل باسم تلك المهنة؛ إذ إنه لا يجيد مهنة أخرى، وأصبح شبحاً يسير على قدمين لما كانه يوماً ما.

تقول ميليسينت بل (Bell) [المولودة عام ١٩١٩م] إن مأساة عطيل مأساة معرفية، ولكن ياجو هو صاحب الذهن الوحيد القادر على تبرير مثل هذه الفكرة، ولكن ياجو لا يهتم اهتماماً كبيراً بكيفية معرفة ما يظن أنه يعرفه. إن مسرحية عطيل، مثل الملك لير ومثل مكبث، رؤية للشر الجذري، وأما هاملت فهي مأساة المفكر التي أبدعها شيكسبير. وعلى الرغم من أن شيكسبير لم يلزم نفسه قط بمفاهيم مسيحية خاصة، فإنه يقترب من التراجيديا الغنوصية أو المهرطقة في مكبث، على نحو ما سوف أحاول أن أبين. وليس لعطيل أية جوانب تعالئية، ربما لأن دين الحرب لا يسمح بأي منها. وأما ياجو الذي يبرم عهداً جديداً مع عطيل عندما يركعان معاً، فقد عاش وحارب في ظل عهد يراه قديماً مع قائده، حتى شهد تفضيل كاسيو عليه. كان يؤمن إيماناً لا يتزعزع بنار الحرب، حتى جرح ربه إحساسه بامتياز، فنجح في الحط من مكانة ذلك الرب حتى جعله «قاتلاً شريفاً»، وهذه هي الرؤيا الختامية القائمة على تناقض ظاهري لدور عطيل في نظره.

هل يمكن لهذا الحط في المكانة أن يسمح بوجود الوقار اللازم للبطل التراجيدي؟

ويرى أ. سي برادلي أن مسرحية عطيل أقل منزلة من هاملت والملك لير ومكبث؛ وذلك في المقام الأول لأنها لا توحى لنا بوجود القوى العالمية التي تتعدى على حدود الإنسان. وأظن أن هذه القوى تُحلّق فوق عطيل، ولكنها لا تتجلى إلا في الفجوة التي تفصل بين العلاقة الأولى التي تشغل صدارة المسرحية بين ياجو وعطيل، وبين عملية

التخريب التي نتابعها بينهما. إن ياجو شخص جبار بسبب قدراته الغريبة، ومواهبه التي لا تتاح إلا للمؤمن حقيقي تحوَّلت ثقته إلى نزعة عَدَمية. ونحن نتصور أن قابيل الذي رفضه يهوه مُفضَّلاً هابيل عليه، يعتبر والدًا لياجو مثلما يُعتبر ياجو مرهصًا بإبليس عند ميلتون. إن ياجو يقتل رودريجو، ويتسبب في إحداث عاهة بكاسيو، ومن المحال أن يتصور ياجو، أو نتصور نحن أن ياجو يسعى لطعن عطيل. إذ إنك إذا كنتَ قد تَعَرَّضْتَ للنَّبْذ من جانب ربك، فأنتَ تهاجمه روحياً أو ميتافيزيقياً، لا جسدياً فقط. ويتمثل انتصار ياجو في أن عطيل الخاطئ يُضْحَى بدزدمونا باسم رب الحرب عطيل، المُحارب المتفرد الذي تَهَوَّرت دزدمونا فوقعت في غرامه. وربما يكون هذا هو السبب الذي يحدو بدزدمونا إلى عدم إبداء أية مُقاومة، وتقدُّم دفاعاً واهياً إلى حدٍّ بعيد نسبياً، أولاً عن شرفها ثم عن حياتها. وهذا يزيد من اكتمال التضحية بها ويزيد من إحساسنا بهول ما أصابها على هذا النحو.

على الرغم من أن النقد الأدبي كثيراً ما يُعْمِي نفسه عن هذه الحقيقة، فإن شيكسبير لم يكن يُضْمِر أي حُب للحرب، ولا للعنف، مُنظِّماً كان أو غير مُنظَّم. فإن آلات القتل العظمى عنده تنتهي نهايات مؤسسية؛ مثل: عطيل، ومكبث، وأنطونيو، وكوريولانوس. أما المقاتل المُفضَّل في نظره فهو السير جون فولسطاق، الذي كان شعاره «هبني الحياة!» وأما شعار عطيل فيمكن أن يكون «هبني الشرف!» وهو الذي يُبارك قَتْلَ زوجة لم يعرفها، قَتْلًا يُفترض أنه «لا بسبب الكراهية بل بسبب الشرف». وعلى الرغم من عواره الفظيع، بل وما يتسم به من خواء في باطنه، فالمقصود به أن يُعتبر أفضل نموذج مُتاح للمُحارب المحترف المرتزق. والذي كان ياجو يَعْبُدُه يوماً ما، له وجود حقيقي، لكنه أشدَّ ضعفاً حتى مما كان ياجو يتصور. ويوحى شيكسبير من طرف خفي بأن النُّبل السابق لعطيل ووحشيته الغاشمة اللاحقة وجهان لِرَبِّ الحرب، ولكنه يظل الرَبُّ نفسه. لقد انتهت حياة عطيل العملية لسبب يرجع من جانب ما إلى زواجه. فالاستياء المكبوت، على عكس الشهوة غير المكبوتة، يبيث الحياة في عطيل أثناء انتقامه من فقد استقلاله باسم الشَّرَف. وأصدق انتصار يحققه ياجو يلوح لنا في اللحظة التي يفقد فيها عطيل إحساسه بحدود الحرب، ويشترك في حملة ياجو المستمرة ضد الوجود. وعقيدة ياجو التي تقول «أنا لست ما أنا عليه» تصبح صيحة عطيل المضمرة. وسرعة هبوط عطيل وشمول هذا الهبوط يبدو، في آنٍ واحد، ضَعْفُ المسرحية الأوحده وأشدُّ قوة مُقنعة لها، وهي مُقنعة إقناع ياجو لنا.

وتموت ديزدمونا ميتة تبعث الأسى الشديد إلى الحد الذي يُخاطر فيه شيكسبير بمنعنا إلى الأبد من التعاطف مع عطيل:

دزدمونا: أَرْسَلَنِي لِلْمَنْفَى يَا مَوْلَايَ وَلَا تَقْتُلْنِي!  
عطيل: هَلَكْتَ يَا عَاهِرَةَ!  
دزدمونا: اقْتُلْنِي فِي الْغَدِ وَاتْرُكْنِي أَحْيَا اللَّيْلَةَ!  
عطيل: كَلَّا وَلَوْ جَاهَدْتَ ...  
دزدمونا: قُلْ نَصَفَ سَاعَةٍ وَحَسْبُ.  
عطيل: قَدْ سَبَقَ الْقَوْلُ وَلَنْ نَتَمَهَّلَ ...  
دزدمونا: حَتَّى أَصَلِّيَ رَكْعَةً وَاحِدَةً!  
عطيل: قَدْ فَاتَ مَوْعِدُ ذَلِكَ.

(٨٢-٧٧/٢/٥)

وبأسلوب الأوبرا، يمنح شيكسبير دزدمونا كلمات احتضار تحاول تبرئة عطيل، وهي كلمات يصعب تصديقها إذا لم تكن، كما جاء في الشرح الرائع عند ألفين كيرنان، «تعبير شيكسبير عن الحب». إن المؤلف يجعلنا نعتقد أن هذه المرأة أقرب اليافعات إلى الطبيعة، ومخالصة لقاتلها إلى الحد الذي يجعل كلماتها المثالية الأخيرة توحى للسامع بأنها ساخرة، نظرًا لما أصاب عطيل من الانحطاط، فهي تقول لإميليا: «أبلغني سلامي للرفوف زوجي ... والوداع!» ويصعب علينا إلى أقصى حد، فيما يبدو، أن نقبل رَفُض عطيل لآخر تعبیر لها عن الحب، قائلًا: «لا! بل ذهبت تلك الكاذبة إلى نيران جهنم/ فأنا في الواقع قاتلتها.» وضروب الهجوم الحديثة على عطيل، بما أحدثته من تأثير كبير، وهي التي شارك في القيام بها ت. س. إليوت، وف. ر. ليفيز، تستند في قبول بعض الناس لها (وإن كانوا قلة) إلى أن شيكسبير يهيل على رأس عطيل كومة من الوحشية والغباء والإثم الذي لا يخفف منه شيء، ولكن شيكسبير يسمح لعطيل بقدر من الشفاء العظيم، وإن يكن غير كامل، في خطاب أخير يدعو للدهشة:

تَمَهَّلُوا! لِي كَلِمَةً أَوْ كَلِمَتَانِ! قَدْ تَعَلَّمُونَ أَنِّي  
قَدَّمْتُ لِلدَّوْلَةِ خِدْمَاتٍ ... وَهُمْ عَلَى عِلْمٍ بِهَا  
وهكذا فَلَنْ أَزِيدَ! لَكِنِّي أَرْجُو إِذَا حَانَ الْحَدِيثُ فِي

رَسَائِلُكُمْ عَنِ الَّذِي قَصَصْتُ بِهِ طَوَالِغَ النُّحُوسِ مِنْ أَحْدَاثٍ  
 أَنْ تَكْتُبُوا عَنْهَا كَمَا وَقَعْتُ! بِغَيْرِ تَخْفِيفٍ لِشِدَّتِهَا  
 أَوْ ذِكْرِ مَا يُوحِي بِسُوءِ النَّيَّةِ! وَبَعْدَهَا تَحَدَّثُوا عَنِّي وَقُولُوا  
 إِنِّي جَاوَزْتُ حَدَّ الْعَقْلِ فِي حُبِّي ... أَسْرَفْتُ فِيهِ فَأَنْفَلْتُ!  
 وَإِنِّي لَسْتُ الَّذِي يَغَارُ بِالسُّهُولَةِ الْمَذْكُورَةِ  
 لَكِنَّ مَا أَثَارَنِي أَلْقَانِي ... فِي هُوَّةِ التَّخْبِطِ الشَّدِيدِ وَالْبَلْبَلَةِ  
 وَهَكَذَا أَلْقَتْ يَدَيَّ فِي الْبَحْرِ مِثْلَ ذَلِكَ الْيَهُودِيِّ الْحَقِيرِ لَوْلَا  
 أَثْمَنُ مِنْ قَبِيلَةِ الْغَرِيرِ كُلِّهَا! وَإِنْ عَيْنِي الَّتِي أَذْلَهَا الْأَسَى  
 حَتَّى وَإِنْ لَمْ تَعْتَدِ الدُّمُوعَ أَصْبَحَتْ تَذْرِفُهَا  
 غَزِيرَةً كَقَطْرِ أَشْجَارِ الْعَرَبِ ... مِنْ صَمْعِهَا الشَّافِي!  
 فَلْتَكْتُبُوا هَذَا وَقُولُوا بَعْدَهُ إِنِّي رَأَيْتُ ذَاتَ يَوْمٍ فِي حَلَبٍ  
 رَجُلًا مِنَ الْأَثَرَاكِ ذَا عِمَامَةٍ وَسَيِّئِ الطَّوِيَّةِ  
 يَسْبُ دَوْلَتَنَا وَيَضْرِبُ بَعْضَ أَهْلِ الْبُنْدُقِيَّةِ  
 وَلَمْ أُطِقْ! هَوَيْتُ فَوْقَ الْكَلْبِ ذَلِكَ الْخَتِينَ أَخْنَقَهُ!  
 طَعَنْتُهُ كَمَا تَرَوْنَ هَكَذَا!  
 (يطعن نفسه.)

ونادراً ما تؤدي هذه الفورة الشهيرة والإشكالية إلى أي اتفاق بين النقاد، ولكن التفسير الذي يقول به إليوت وليفيز وهو الذي يقول إن عطيل يقول ما يقوله أساساً «لرفع روحه المعنوية» لا يمكن أن يكون صحيحاً. فالمغربي يظل مثلاً مؤكداً للشخصية المنقسمة على نفسها بين كل ما رسمه شيكسبير من شخصيات، وينبغي ألا نصدق ما يقوله من أنه جاوز حد العقل في غرامه، أو خداع الذات في إشارته إلى أنه لا يغار بالسهولة المذكورة، لكننا نستجيب شعورياً للحقيقة التي يذكرها، وهي وقوعه في هُوَّةِ التخبط الشديد والبلبل، ولاستشهاده باليهودي الحقير، أي الملك هيرود الذي قتل زوجته المكابية، ميريام، التي كان يحبها حباً جماً. والرابطة ما بين عطيل وهيرود الأكبر تصدقنا؛ لأنها تمثل حكم عطيل على نفسه، وتتبعها عبرات عطيل والصورة الشعرية الجميلة للأشجار الباكية. بل ولا ينبغي للناقد المنصف ألا يتأثر بالحكم الذي أصدره عطيل على نفسه، أي إنه غدا عدواً للبندقية ومن ثم لا بد من قتله، وليس لانتحاره أية

صلة بالطباع الرومانية، بل إن عطيل يصدر الحكم على نفسه ويُنفّذه. وعلينا أن نسأل ماذا كانت البندقية فاعلة بعطيل لو أنه سمح لنفسه البقاء في قيد الحياة، وأظن أنه يسعى هنا للحيلولة دون اتخاذ الدولة قرارًا سياسيًا بالإبقاء عليه فربما نشأ ما يدعو إلى الانتفاع بخبراته مرة أخرى. وكاسيو ليس عطيل، وليس للدولة بديل عن المغربي، والأرجح أنها كانت سوف تستخدمه من جديد، ولو اضطرت بلا شك إلى فرض قدر من السيطرة عليه. ونحن نجد أن جميع الصدوع في شخصية عطيل، التي أدركها ياجو واستغلها، موجودة في هذا الخطاب الأخير، ونجد كذلك رؤية نهائية للحساب، وهي التي يتخلى عطيل فيها عن حنينه وأشواقه للحرب المجيدة، مُعبرًا عن سعيه المؤسى للتكفير عمّا لا يمكن التكفير عنه، ولا يمكن ذلك قطعًا، على الأقل، بأي وداع للسلاح.

## الملك لير

### ١

تشترك مسرحية الملك لير مع هاملت في إثارة الحيرة آخر الأمر لدى المعلقين؛ إذ يبدو فيهما، أكثر مما يبدو في مسرحيات شيكسبير كلها، نطاق لا نهائي ربما يتجاوز حدود الأدب. فإن الملك لير وهاملت تعلنان، مثل النص الرباني (كاتب السفر الأول من أسفار التوراة) وإنجيل مرقس، بداية الطبيعة الإنسانية والمصير الإنساني ونهايتهما. وقد يبدو هذا القول مبالغاً فيه بعض الشيء، ولكنه الحقيقة المجردة وحسب. فالنصوص الرفيعة مثل الإلياذة، والقرآن الكريم، والكوميديا الإلهية التي كتبها دانتي، والفردوس المفقود التي كتبها ميلتون، هي النصوص المنافسة الوحيدة في التراث الذي لا نزال قادرين على وصفه بأنه يمثل التقاليد الغربية، ويعني هذا أن هاملت والملك لير أصبحتا تُعتَبران إما نوعاً من الكتب المقدسة العلمانية، وإما نوعاً من الأساطير. وهذان مصيران غريبان لمسرحيتين اتّسمتا على الدوام بالنجاح التجاري.

ويحس من يقرأ الملك لير خصوصاً إحساساً بالغ الغرابة؛ إذ إننا نشعر في آنٍ واحد بالاغتراب والائتناس القَلِق، وأرى أنا، على الأقل، أن خبرة قراءتها في عزلة، خبرة لا مثيل لها على الإطلاق. وأنا أؤكد القراءة، تأكيداً شديداً؛ لأنني شاهدتُ عروضاً مسرحية كثيرة للملك لير، ودائماً ما كنتُ أشعر بالأسف لمشاهدتها؛ إذ إن هذه المسرحية قد هزمت مُخرجينا وممثلينا، وأجَدني اتَّفَق في حُزن مع تشارلز لام الذي يوصي بتكرار القراءة للملك لير وتجنُّب صورها المسوخة على المسرح. وهكذا أجد أنني أعارض النقد الأكاديمي في هذا القرن [العشرين]، وجميع الذين أعرفهم من أهل المسرح، ولكن المعارضة في هذه المسألة تعني الصداقة الحقة. علينا أن نعتقد أن إمكان القيام بدور لير يعود بفائدة خالصة على النظرية، فإذا لم نستطع أداء هذا الدور فالعيب فينا، أي في التدهور

الحقيقي لثقافتنا المعرفية والمكتوبة. إن آذاننا الباطنة والظاهرة تتعرض للهجوم من جانب السينما والتلفاز والحاسوب، وغدت تجد صعوبة في تفهّم دقائق أفكار شيكسبير التي تروغ من الذهن. وما دمنا نستطيع أن نرجح أن تراجيديا الملك لير تمثل ذروة الخبرة الأدبية، فنحن لا نملك فقدان قدرتنا على مواجهتها. وضروب عذاب الملك لير تشغل مكانة أساسية داخلنا أو عند معظمنا، ما دامت أحزان صراع الأجيال عالمية بالضرورة. وقيل إن معاناة أيوب — عليه السلام — كانت نموذج محنة الملك لير، وكنت قد صدّقت ذات يوم هذا الرأي النقدي الشائع، ولكنني أراه الآن غير مُقنع. فأيوب الصبور ليس في الحقيقة بالغ الصبر، على الرغم من سمعته اللاهوتية، ولير يُمثّل نسق نفاذ الصبر والجَزَع على الرغم من زعمه غير ذلك، ويوصي — بأسلوب مؤثّر — جلوستر الذي سُمِلت عيناه بالصبر. والتفاوت البرجماتي كبير بين ضروب مُكابدة أيوب — عليه السلام — ومعاناة لير، على الأقل، حتى تقتل كورديليا. وأظن أن نموذجًا آخر من الكتاب المقدّس كان يشغل خاطر شيكسبير ألا وهو سليمان — عليه السلام: وأنا لا أقصد سليمان بكل مجّده — في أسفار الملوك، وأخبار الأيام، ونشيد الإنشاد بصورة غير مباشرة، بل أقصد الملك الذي بلغ من العمر عتياً في آخر أيام حكمه، فكان يتمتع بالحكمة وإن اشتد المرض عليه، فهو الذي نفترض أنه كاتب سفر الجامعة، وسفر حكمة سليمان في الأسفار المنحولة [أسفار العهد القديم المشكوك في صحتها]، وكذلك نفترض أنه مؤلّف سفر الأمثال. والظاهر أن شيكسبير كان ينصت إلى قراءات بصوت عالٍ من نسخة الأساقفة من الكتاب المقدّس في شبابه، ثم قرأ نسخة جنيف من الكتاب المقدّس في مرحلة النضج. وما دام قد كتب مسرحية الملك لير باعتباره في خدمة الملك جيمز الأول الذي ذاع صيته باعتباره أكثر الحمقى حكمة في بلاد المسيحية، فربما تأثّر تصوّر شيكسبير للملك لير بالإعجاب الشديد الذي كان يكنه الملك لسيدنا سليمان — عليه السلام — أحكم الحكماء. وأعترف أن قلة قليلة من بيننا هي التي سوف تقيم رابطة مباشرة بين سليمان ولير، ولكنّ لديّ دليل نصّي حاسم يقطع بأن شيكسبير نفسه أقام هذه الصلة؛ إذ جعل الملك لير يشير إلى الفقرة العظيمة التالية في [سفر] حكمة سليمان ٧: ١-٦.

<sup>١</sup> لم أعر على ترجمة مُعتمّدة لهذه الفقرة، بل ولا حتى على السفر المذكور في نُسَخ الكتاب المقدّس التي عندي، بما فيها الطبعة الدولية الجديدة (١٩٧٨م) والمُعجم المفهرس لألفاظ الكتاب المقدّس (١٩٨٢م) ومن ثم فأنّا أترجمها هنا وفقاً لما يشير إليه المؤلّف باسم نسخة جنيف من الكتاب المقدّس. (المترجم)



أنا نَفسي من البشر الفانين ورجل مثل جميع الآخرِين، وأنا من سلالة  
الذي خُلِقَ أولاً من التراب.  
ولقد تَشَكَّلْتُ في رحم أُمي من اللحم في عشرة أشهر، ورُكِّبْتُ من دم من  
بذرة الإنسان، ومن السرور الذي يأتي مع النوم.  
وعندما وُلِدْتُ، تَلَقَّيْتُ الهواءَ الشائع، ووقعتُ على الأرض، وهي التي  
تُشْبِهُنِي في طبيعتي، صائِحًا وباكيًا مثلما يفعل كل الآخرِين.  
وتَغَذَّيْتُ في ملابس ملتفة حولي، وفي كنف العناية والرعاية.  
إذ لا يوجد مَسْلَكٌ تسنت له بداية مختلفة في البلاد.  
جميع الناس إذن يشتركون في مدخل واحد للحياة ومخرج مماثل منها.

(نسخة جنيف من الكتاب المقدس)

لير:

إن كنتَ سوف تبكي حَظِّي التَّعَسُّ ... فهَاكَ عَيْنِي خُذْهُمَا!  
لا شَكَّ أَنِّي أَعْرِفُكَ، وَأَعْرِفُ اسْمَ جُلُوسْتَر!  
اصْبِرْ وصَابِرْ! لَقَدْ دَخَلْنَا هَذِهِ الْحَيَاةَ بِالْذُّمُوعِ.  
في اللَّحْظَةِ التي نَشْمُ فِيهَا ذَلِكَ الْهَوَاءَ نَبْدَأُ الصُّرَاخَ وَالْعَوِيلَ.  
إِلَيْكَ هَذِي الْمَوْعِظَةُ. أَنْصِتْ إِلَيْهَا جَيِّدًا.

(ينزع لير تاج الأعشاب والزهور من رأسه.)

جلوستر: وَآ أَسَفًا لِلْيَوْمِ الْآيَوْمِ!

لير: إِنَّا إِذَا أَتَيْنَا لَحْظَةَ الْمِيلَادِ نَبْكِي أَنَّ دَخَلْنَا مَسْرَحَ الْحَمَقَى الْكَبِيرِ.

(١٨١-١٧٤ / ٦ / ٤)

وقد انقسمت المملكة بعد سليمان، على نحو ما حدث بعد لير، وإن كنت لا أظن  
أن شيكسبير يقيم بناء شخصية لير على سليمان الذي تَقَدَّمَتْ به السن، بسبب المصائب  
الخاصة بالممالك. بل كان شيكسبير يسعى إلى ما لا نميل إلى توكيده في أوصافنا للير، ألا  
وهو نموذج العظمة. وأنا أبدأ هذه الأيام، عندما أقوم بتدريس المسرحية، بالإصرار على

إيلاء الصدارة لأسس العظمة التي يقوم عليها لير؛ لأن تلاميذي قد لا يدركون وجودها في البداية، فالسُّمو الذُّكوري لم يُعد طرازًا بالغ الشيوع الآن. إذ إنَّ لير يجمع في وقت واحد بين كونه والدًا وملكًا وربًّا بشريًّا من نوع ما: فهو صورة سلطة الرجل، وربما يكون أقصى تمثيل للذكر الأوروبي الأبيض الذي مات. وقد امتد حُكمُ سليمان خمسين سنة، وكان النمط الفطري الذي يتمناه الملك جيمز الأول، فهو باهر وحكيم وغني، حتى ولو كانت عواطفه المشبوبة للنساء مقصورة عليه ولا يشاركه فيها جيمز الذي كانت ميوله الجنسية غامضة. وليس لير على الإطلاق صورة لجيمز، فهذا الملك الذي كان يرعى شيكسبير يبدي التعاطف مع لير، دون أن يشاركه نفسيًّا تقسيم المملكة. ولكن لا بد أن جيمز كان يهتم بعظمة لير؛ إذ إنه يرى أنه ملك قلبًا وقالبًا، وأظن أنه كان يرى في لير المُسنَّ سليمانَ المُسنَّ، فكل منهما تجاوز الثمانينيات، وكل منهما يحتاج إلى الحب ويريده، وكل منهما جدير بالحب.

والواقع أنني أجد نفسي مضطرًّا، عندما أبدأ تدريس الملك لير، إلى تذكير طلابي بأن لير، على الرغم من نفورنا الظاهر منه في الفصلين الأولين، يتمتع بقدر كبير من حب كورديليا، والمهرج، وأولباني، وكنت، وجلوستر، وإدجار — أي بكل شخص صالح في المسرحية — مثلما يلقي الكراهية والخوف من جانب جونريل، وريجان، وكورنول، وأوزوالد، أي صغار الأشرار في المسرحية. وأما الشرير الأكبر في المسرحية، إدموند، فهو فائق وغريب، بارد كالثلج، لا يأبه للير مثلما لا يأبه حتى لأبيه جلوستر ولا لأخيه غير الشقيق إدجار، أو لخليتيه جونريل وريجان. ومن آيات عبقرية شيكسبير أنه لا يدع لير وإدموند يتبادلان الحديث ولو بحرف واحد على امتداد المسرحية؛ لأنهما متضادان تضادًا مُطلقًا، فالملك كله مشاعر وإدموند عاطل من كل عاطفة. والتصوير الأساسي للمسرحية، اللازم لفهمها، إدراكنا أن لير شخص لطيف المُعشر، ذو قلب ودود، ويحبه حبًّا جمًّا كل من هو جدير بحبنا ورضانا.

ومن الطبيعي أنك، مهما تكن، يمكن أن تكون محبوبًا ومحبًّا ثم تطلب المزيد. فإذا كنتَ الملك لير، ولم تعرف نفسك إلا لماً في يوم من الأيام، فستشعر بحاجة شبه خارقة في طلبك للحب، وخاصة من ابنتك التي تحبك بحق، وهي كورديليا. ويتضمن تصدير المسرحية، إلى جانب صلاح لير واستياء جونريل وريجان اللتين أرهقهما تفضيل كورديليا عليهما، عنصرًا ذا أهمية حاسمة، وهو العناد البالغ من جانب كورديليا في مواجهة التوسلات المتكررة بالتعبير عن حب كامل يتجاوز حتى اعتزازها الأصيل بوالدها

ذي العواطف الجامعة. كما تُعْتَبَر وعورة الشخصية الإنسانية لكورديليا رَدَّ فعل إزاء عاطفة والدها الدَّفَاقَة الغَلَّابَة. ومن الخصائص الكثيرة للحبكة المزدوجة التي وضعها شيكسبير، على الرغم من أهميتها المطلقة للير نفسه أن كورديليا، لا تبلغ أهميتها في المسرحية الأهمية الأساسية لنظيرها إدجار. وَيَتَخَطَّى شيكسبير عددًا كبيرًا من الملوك في الفترة التالية لموت لير حتى يجعل إدجار الملك الذي يخلفه على عرش بريطانيا. وكانت الأساطير الشائعة حتى في عصر شيكسبير تنسب إلى الملك إدجار امتيازًا مؤسسيًا وهو أنه خلص بريطانيا من الذئاب التي تَسَلَّطَت على الجزيرة بعد موت لير.

في تراجيديا الملك لير أربعة أدوار عظمى، وإن لم تكن تستطيع أن تعرف ذلك من معظم العروض المسرحية لها، وليست كورديليا، على الرغم مما تثيره من الإشفاق والْحَزَن، أحد هذه الأدوار، ولا تَتَمَتَّع جونريل وريجان بدورين لهما امتيازهما الدرامي مثل دوري لير والمُهَرَّج. وأما إدموند وإدجار، الأخوان غير الشقيقين، فهما يتطلبان ممثلين يتمتعان بالمهارة والقوة، وهو ما يتطلبه دورا لير والمهرج. ولقد شاهدتُ عددًا من الممثلين الذين أجادوا أداء دور إدموند، وكان أحسنهم جميعًا جوزيف وايزمان، منذ سنوات بعيدة في نيويورك، فهو الذي أنقذ عرضًا لولاه لأصبح بشعًا، وكان الذي يقوم بدور لير الممثل لويس كالهيرن، الذي كان يذكرني كيف كان ناجحًا في دور هزلي هو دور السفير ترنتينو في المسرحية الهزلية حساء البط للإخوة ماركس. وكان وايزمان يجمع في أدائه بين ليون تروتسكي وبين دون جوفاني، ولكن هذا الجمع نجح ببراعة، كما توجد مبررات كثيرة في نص المسرحية لهذا المزج الغريب.

ويجد عدد كبير من القراء والمشاهدين أنهم مفتونون افتتانًا خطرًا بشخصية إدجار، مثل افتتانهم بشخصية ياجو، ولكن إدجار في الواقع — الذي يتسم بالعناد ويعاني الكبت — هو اللغز الأكبر، ويصعب أداء دوره إلى الحد الذي حال دون أداء أي ممثل دوره بنجاح في أي عرض شاهدهُ. وصفحة العنوان في طبعة الكوارتو لمسرحية الملك لير تبرز دور إدجار إبرازًا نادرًا ما نجده في دراساتنا النقدية:

مستر ويليم شيكسبير. روايته التاريخية الحقيقية لحياة. وموت الملك لير  
وبناته الثلاث. مع حياة إدجار التعسة، ابن اللورد جلوستر ووارثه، وتظاهرة  
بلعب شخصية وقورة هي توم المجنون.

وصفة «الوقار» عند شيكسبير توحى بقوة بمعنى المصاب بالسوداء أو الاكتئاب، وكانت تلك تُمَثِّل نوع الجنون الذي تَظَاهَر به إدجار في دور توم المجنون. ويتنكر اللورد

كنت في دور كايوس، حتى يخدم الملك لير. وعندما يفر إدجار، مثل كنت، فإنه يحط من قدر ذاته حتى يهبط إلى منزلة تقل عن الدرك الأسفل في المجتمع. لماذا يعتمد إدجار إلى اتخاذ أخط تنكر ممكن؟ هل يعاقب نفسه على سهولة خداعه، ومشاركته والده العجز عن اكتشاف خدع إدموند الباهرة؟ إن إنكار إدجار لذاته على امتداد المسرحية يتضمن نشازاً عميقاً إلى الحد الذي يدفعنا إلى افتراض وجود عناد لديه شبيه بعناد كورديليا وإن يكن يزيد عن عنادها كثيراً. وسواء كان إدجار يمثل دور المجنون أو الفلاح الفقير، فإنه يرفض هويته الحقيقية لأسباب تزيد عن أغراضه العملية. وأنصح ما يتجلى فيه هذا الرفض نصاعة فذة إصراره على عدم الكشف عن حقيقة ذاته لأبيه، جلوستر، حتى حين ينقذه بعد فقدان البصر من القتل على أيدي الحقيير أوزوالد، ومن الانتحار، بعد هزيمة لير وكورديليا. وهو لا يكشف عن ذاته إلا عندما يقف على شفا استعادة مكانته الحققة، قُبيل تحدي إدموند لمبارزته حتى الموت؛ إذ يخبر أباه جلوستر بحقيقته ابتغاء الحصول على مباركته له في المبارزة، ومشهد التَّعرُّف على إدجار، الذي يقتل فيه جلوستر، من أعظم المشاهد التي لم يكتبها شيكسبير، بل يقتصر على رواية إدجار ما حدث لأولباني، بعد أن جرح إدموند جرحه الذي قضى عليه. لماذا اختار شيكسبير عدم تصوير الحادثة درامياً؟

قد تقول الإجابة «المسرحية» إن تعقيدات الخطة المزدوجة بدت لشيكسبير أكبر من أن تحتل المزيد من التعقيد، فكف عنه، لكنني أشك في صحة هذه الإجابة بسبب [ما أعرفه] عن شجاعة شيكسبير. إذ يصحح لير وقد استعاد رُشدَه وتَصالَحَ مع كورديليا، وهو مشهد يبهجنا جميعاً، كما يتصالح إدجار مع جلوستر، ولو أن الحب الجارف يقتل المكابد الأعمى، وهو مشهد لو صورته شيكسبير على المسرح لتسبب في ألم أكبر. وعلى الرغم من أننا نميل إلى إبراز المهرج، والمغوي المخيف إدموند، إلى حد كبير، فإن العنوان الفرعي للمسرحية يوجهنا التوجيه الصحيح إلى إدجار، الذي سوف يرث الملكة المخربة. وهكذا فإن إنكار الذات الدرامي عند شيكسبير الذي جعله يتحاشى كتابة المشهد الذي يكشف فيه إدجار عن نفسه لجلوستر يُؤدِّي بالضرورة إلى زيادة تأكيد دور إدجار عن دور أبيه الذي يُصغي إلى ما يقصه إدجار عليه. بل ونحن نعرف المزيد عن شخصية إدجار الأدبية والإنسانية بسبب مقتضيات حبكة شيكسبير، وإن كنا قد عرفنا الكثير من قبل عن دور إدجار الذي يمثل الشفقة وقيمة حب الابن لأبيه بصورة أشمل كثيراً مما تَسْتَطِيعُ كورديليا، ومن ثَمَّ فإنني أعود إلى الاستغراق الشديد طوعياً في المهانة التي يُرغم إدجارُ نَفْسَه على التَّعرُّض لها.

إذا استطعنا أن نتكلم عن مركز شعري لا درامي للتراجيديا، فقد نختار اللقاء بين الملك لير، المجنون، وجلوستر الأعمى في الفصل ٤، المشهد ٦، السطور ٨٠-١٨٥، ويقول السير فرانك كيرمود محققاً إن اللقاء لا يدفع بالحبكة إلى الأمام على الإطلاق، وإن كان يُعتبر ذروة فن شيكسبير فعلاً. ونحن، المشاهدون والقراء، نركز على لير وجلوستر، ومع ذلك فإن إدجار هو جوقة هذا «الفاصل»، كما أنه حدّد نغمة الفصل الرابع، في سطره الافتتاحية التي تقول: «لا يخشى التغيير سوى من بلغ الذروة/أما عند القاع فإن التغيير يصير إلى فرح وسرور». ويؤدي دخول والده الأعمى إلى إظلام راحة اليأس المذكورة، فيضطر إدجار إلى تنقيح نظريته، قائلاً: «من يستطيع أن يقول إنه/في أسوأ الأحوال حقاً؟ فالآن زاد سوء حالي». ولن يصير أسوأ الأحوال إلا عندما يموت في قلوبنا «أسوأ» الأحوال. فإن جلوستر الذي سُمِلت عيناه ونُبذ نبذاً، صورة أبوية توحى بما يكفي لإلقاء الضوء على جنون لير المنبؤ، فإذا بالمجنون والعمى يصبحان مزدوجاً عميق الصلة بالمأساة والحب، أي المزدوج الذي يربط أجزاء المسرحية بعضها ببعض، إذ يجتمع الجنون والعمى والحب والمأساة في ساحة حيرة شاسعة.

ويتساءل الشاعر بيتس في قصيدته «عيد الفصح ١٩١٦م» قائلاً: «فلنفرض أن الإفراط بهذا الحب/أوقعهم في الحيرة حتى ماتوا». ومهما يكن انطباق ذلك على ماكدوناه، وماكبرايد، وكونولي وبيرس، فإن تساؤل بيتس ينطبق على لير نفسه. فالحب، سواء كان حب لير لكورديليا، أو حب إدجار لوالده جلوستر، وللير الذي كان عراباً له، يعتبر ضياعاً في هذه المأساة التي يفوق أساها جميع المآسي. ولا تحظى الشهوة بقدر أكبر من النجاح، فعندما يقول إدموند في نفسه، ساعة أن جاءه الموت إنه، على الرغم من كل شيء، كان معشوقاً، فإن قدرته المفاجئة على الحب تدهشنا، لكننا نود أن نختار كلمة أخرى غير «العشق» للدلالة على العاطفة المشبوبة القتالة عند جونريل وريجان.

تتسم مسرحية هاملت بوجود وعي مركزي، كما هو الحال في مسرحية مكبث، وفي مسرحية عطيل يوجد على الأقل عدمي واحد مهيمن، ولكن مسرحية لير منقسمة على نفسها انقساماً غريباً، فإن وعي لير قبل جنونه يتجاوز الفهم اليسير؛ إذ إن جهله بذاته، الممتزج بسلطته المهيبة، يحرمنا القدرة على معرفته، ويبعث لير الحائر حيرته فينا، بعد ذلك، فإذا به يبدو رباً ساقطاً أكثر مما يبدو وعياً بشرياً؛ إذ يشبه سليمان — عليه السلام — في إحساسه بفقدان المجد، ويشبه يهوه في سرعة غضبه. وأما الوعي المركزي في المسرحية فهو حتماً وعي إدجار، فهو الذي يزيد عدد السطور التي يتكلمها عن أي

شخص آخر باستثناء الملك لير نفسه. وأما إدموند الذي يعتبر أكثر تألقاً حتى من ياجو، وإن يكن أقل منه قدرة على الارتجال وأمهر منه في تدبير مكائد الشر، فإنه يغوص في العدمية أكثر من ياجو، وإن لم يكن في تراجيديا لير أي وعي مهيمن، لبطل أو لشريـر. إن شيكسبير، على عكس دعاوى المذهب التاريخي، القديم منه والجديد، يتوهج في كل سياق، ولكن توهجه في هذه المسرحية يفوق كل توهج آخر، وثيمة التَّطَرُّف أو الغلو لا تبتعد قط عن نص شيكسبير، باستثناء إدموند، فكل شخص إما يتطرف في الحب وإما يغالي في الكراهية.

وتصل رحلة إدجار في إنكار ذاته إلى ذروة تتمثل في الانتقام، لكنه ينتهي نهاية من غلبه حبه العاجز؛ إذ ظل هذا الحب ينمو باطراد في نطاقه وفي عمقه، ولم يكن نتيجة البرجماتية إلا أن جاء إليه، باعتباره الملك الجديد، بالمزيد من المعاناة. وأما إدموند المستميت في محاولة فعل من أفعال الخير، على الرغم مما كان يصر على اعتباره طبيعته الخاصة، فينقل إلى خارج المسرح ليموت، دون أن يعرف إذا ما كانت كورديليا قد أُنْقِذَت أم لا، ولن يصبر ناقد شكلي أو تاريخي على سؤالي التالي: في أي حال من أحوال معرفة الذات يجد إدموند نفسه أثناء احتضاره؟ إن إحساسه بهويته الذي ظل قوياً حتى غلبه إدجار يتأرجح في مشهد الاحتضار الطويل. لقد اشترك لير وإدجار في ضروب حيرة رهيبة في الهوية، وهي أقرب، فيما يبدو، إلى أن تكون تجليات للتطرف في الحب. والخاطر الذي يعبر عنه شيكسبير يقول إن الحب الحقيقي الوحيد هو الحب القائم بين الآباء والأطفال، ولكن العاقبة الأولى لهذا الحب ليست إلا الدمار. إننا لا نستطيع تأكيد أي معنى من المعنيين المتضادين للطبيعة، عند لير وعند إدموند، بالفحص الدقيق للتغيرات التي يمر بها البطلان في الفصلين الرابع والخامس. فإن قول إدجار: «النضج كل شيء». يُساء فَهْمُهُ إذا فسرناه باعتباره مصدر عزاء رواقى، ناهيك بأن يكون سلواناً مسيحياً من نوع ما. إن شيكسبير يردد عمداً صدى قول هاملت «الاستعداد كل شيء». وهو في ذاته عكس ساخر لمظاهر النعاس التي بدت على سايمون بيتر، الأمر الذي جعل يسوع — عليه السلام — يقول «الروح جاهزة ولكن الجسم ضعيف». [«إن الروح نشيط؛ أما الجسد فضعيف». (متى ٢٦: ٤١، كتاب الحياة ٢٠٠٣م)]: أي إذا استطعنا أن نتحمل الذهاب من هنا قدر تحملنا للقدوم إلى هنا، فإن عبارة «النضج كل شيء». تحذرنا من مقدار صَغَارِ «كل شيء». ولن يلبث إدجار أن يقول بعد هنيهة، كما يقول و. ر. إلتون: «إن التحمل والنضج ليسا كل شيء». وحكمته الأخيرة تتمثل في «التسليم والاستسلام

لأنّقال هذا الزمن الحزين.» وهو استسلام يتضمن أن يلبس التاج على مضض، وأن يقوم بالمهمة التاريخية الفظيعة، وهي التخلص من الذئاب التي كانت قد استولت على بريطانيا.

يُؤثّر عن صمويل جونسون قوله ذات يوم إن الحب حكمة الحمقى، وحماقة الحكماء، ولم يكن أعظم ناقد في تقاليدنا يعلق على مأساة لير، ولكن قوله يمكن حقاً أن يصفها، إذ إن مقولته شيكسبيرية وحكيمة في آن واحد، وهي تلقي الضوء على أوجه قصور الحب في المسرحية. لقد بلغ إدجار الحكمة في نهاية المسرحية، ولكن حبه لا يزال يمثل حماقته لأنه يتسبب في حزن (لا يقبل العزاء) على فقدان والديه. ومشرح الحمقى الكبير لا يقف عليه في النهاية إلا ثلاثة أشخاص: كنت الذي سرعان ما يلحق راضياً برئيسه، ولير، أثناء تنازل أولباني المضطرب القلق عما تبقي له إلى إدجار. والزواج بين أولبالي وجونريل كان يمكن أن يكفي لإهلاك شخصية أقوى من أولباني، ولا يعتبر كنت في النهاية غير ناجٍ أو باقٍ في قيد الحياة وحسب. وأما إدجار فهو المركز، ويدهشنا بطؤنا في إدراك هذه الحقيقة، ألا وهي أن المسرحية تنتمي كلها، باستثناء لير، إلى إدجار. كان تطرف لير في حب كورديليا يسعى حتماً إلى أن يصبح حباً مهيمناً، حتى تحطمت صورة السُلطة، بدلاً من أن يكتب لها الخلاص، على نحو ما يقول به دعاة النظرة المسيحية إلى هذه المسرحية الوثنية. والحب عند إدجار يهيئه حتى يصبح منتقماً جباراً من إدموند، وملكاً مناسباً في زمان المتاعب، ولكن بناء المسرحية يثبت أن حب إدجار جالبٌ للكوارث مثل حب لير. فالحب لا يضمّد الجراح في تراجيديا الملك لير بل إنه يبدأ المتاعب كلها، بل إنه مأساة في ذاته. فالأرباب في **الملك لير** لا تقتل الرجال والنساء من باب اللهو، ولكنها تتسبب في تعذيب لير وإدجار بالتطرف في الحب، وتقضي على جونريل وريجان بمكابدة آلام الشهوة والغيرة والطبيعة. والطبيعة التي يستلهمها إدموند باعتبارها رتبة، تدمره من خلال الانتقام الطبيعي لأخيه؛ لأن إدموند مُحصّنٌ ضد الحب، ومن ثم فقد أخطأ التعرف على ربه أو ربه.

يقول الدكتور جونسون إنه لا يطبق الفصل الخامس من المسرحية؛ لأنه يطعن في العدالة الإلهية، ومن ثمّ فقد أذى حسه الخلقي، ولكن الناقد العظيم ربما أخطأ في تحديد رد فعله، فالذي تطعن فيه الملك لير بحق هو تأليهنّا العالمي لقيمة الحب الأسري، أي قيمة الحب الشخصية وقيمة الحب الاجتماعية. ويتجلّى في المسرحية كربٌ عميق فيما يتعلق بالحياة الجنسية البشرية، ويأس قائم على التعاطف فيما يتعلق بالتدمير المتبادل

للحب الأبوي للأبناء وحب الأبناء للآباء. وأما الحب الأموي فهو مستبعد من التراجيديا. كأنما كان الحب الطبيعي في أقوى صورة له أشد من أن يحتل، حتى في هذه الصورة السلبية من السمو والرفعة. فإذا افترضنا وجود الملكة، زوجة الملك لير «فإذا لم تكن من نوع زوجة أيوب التي تقول باقتضاب إن على لير أن يلعن الآلهة ويموت» فإنها كان يمكن أن تضيف عبثاً لا يحتمل إلى دراما تنحرف في مشاعرنا نحراً لا حد له.

وكان هازليت يرى أيضاً أنه من المحال تقديم وصف للمسرحية نفسها أو لتأثيرها في النفس. ومن العجيب إلى حد ما، بالنسبة لهذا الناقد النفساني الفائق، أن يقول «كل ما نستطيع أن نقوله لا بد أن يقصر كثيراً عن الموضوع، أو حتى ما نتصوره نحن عن الموضوع». ويمس هازليت هنا أغرب جانب في مسرحية الملك لير، وهو شيء نتصور أنه يُخلَق خارج نطاقنا التعبيري. وأعتقد أن هذا التأثير ينبع من الجرح الإنساني العام الذي تحدثه المسرحية في قيمة الحب الأسري. فالإلحاح على هذه القضية مؤلم، ولكن كل شيء عن تراجيديا الملك لير مؤلم، ولنستعر من نيتشه قوله: لا نقصد أن الألم له معنى بل إن ذلك المعنى نفسه يصبح مؤلماً في المسرحية، أي إننا نظلم تحولات لير إذا قلنا إنها شافية وتأتي بالخلاص، فمن المحال أن يتوافر بعث جديد حين يتماهى الحب نفسه مع الألم، فكل محاولة لتخفيف ظلمة هذا العمل كذبة نقدية طوعية. وعندما يقول إدجار عن لير «ذاك يعاني من أنجب، وأعاني من أنجبني» فهو يضغط التراجيديا في هذه الكلمات القليلة.

فإذا فككت هذا الضغط الشيطاني فماذا تجد؟ لن تجد، في ظني، موازاة بين براءتين (براءة لير وإدجار) وإثمين (إثم ابنتي لير الكبيرتين وجلوستر) لأن إدجار لا يرى أن أباه مُذنب، فعبارة «من أنجب ... و... من أنجبني» لا تشير إطلاقاً إلى جونريل وريجان، ولكن إلى الموازاة وحسب بين علاقة لير بكورديليا، وعلاقة إدجار بجلوستر. فالحب قائم بين هؤلاء الأربعة، ولا شيء إلا الحب يربطهم، ومع ذلك فالتراجيديا قائمة، ولا شيء إلا التراجيديا يربط بينهم ويقيم علاقة من طرف خفي بين بأسه وقوة شكيمة وبين ما يميز كورديليا من هاتين الخصيصتين.

فلولا عناد كورديليا في البداية ما كانت لدينا مأساة، ولكن كورديليا في هذه الحال لن تصبح كورديليا، ولولا إنكار الذات والتحمل العنيد من جانب إدجار، لم يكن ملاك الانتقام الذي يطرح إدموند أرضاً بقادر على الظهور بهذه الصورة التي تمثل تحوله من صورة البريء الساذج. ولنا أن نعجب من عمق تحقير النفس وامتداده الزمني، ولكن



لولا ذلك لما أصبح إدجار الشخص الذي نعرفه. ولا يوجد جزاء وفاق؛ إذ تُقتل كورديليا، ويُوطنُ إدجار نفسه، مستئيئساً، على تَحْمُلِ عبء الجلوس على العرش.

ويتخذ النقاد موقفًا أقرب إلى الرجاء، حين يقولون بقدرة الحب على تحقيق الخلاص، وبأن العدالة الشديدة البأس لم يَفْلُت من يدها أي شرير في المسرحية. والوحوش في الأعماق سوف يُحَقِّقُونَ جميعًا خواتيم سيئة تناسبهم؛ فإن إدجار يضرب أوزوالد ضربًا يقتله، والخادم المُدافع عن جلوستر يجرح كورنول جرّحًا يؤدي بحياته، وجونريل تقتل ريجان بالسُّم، ثم تطعن نفسها منتحرة، ويقتل إدجار إدموند بالصورة التي يعرف الجمهور بها أن ذلك قدر إدجار. ولكننا لا نجد أي رضى في هذا القتل للأشرار، فإن القتل يَتَّسِمُ بهمجية تَحُولُ دون تَقَبُّله، إلا في حالة إدموند، بل إن إدموند، على الرغم من جاذبيته، يَسْتَحِقُّ مثل الآخرين أن يُحاكم على ارتكاب جرائم ضد الإنسانية، وقتل هؤلاء لا معنى له، حتى قتل إدموند؛ إذ إنَّ تَغْيِيرَ الذي تأخر يعجز عن إنقاذ كورديليا. والواقع أن موت كورديليا، الذي يُؤْلَمُنا أُلْمًا يفوق الوصف، لن يكون له معنى لولا ذلك الألم. وقد نَفَّاجاً بأن لير وجلوستر يموتان فرحًا أكثر مما يموتان حزنًا، وإن يكن الفرح الذي يقتل لير وهمًا خادعًا، فالواضح أنه في حالة هلوسة، وهو ينظر إلى كورديليا لا باعتبارها ماتت بل باعتبارها بُعِثَتْ. وفرح جلوستر قائم على الواقع، فإن التطرف في الفرح والتطرف في الحزن اللذين يقتلانه لا يختلف أحدهما عن الآخر من الزاوية البرجماتية: «من أَنْجَبَ ومن أَنْجَبَنِي» أي إن لير وجلوستر يقتلهما حُبُّهما الأبوي، أو قُلْ عمق ذلك الحب وصدقه. انظر إلى الحرب بين الأشقاء؛ إلى خيانة ابنتين وابن طبيعي للأبوين؛ وسوء الفهم المعذب لابن مُخْلِص وابنة كالكديسة من جانب أبوين نبيلين، والنبذ الكامل لجميع أشكال التلاقي الجنسي باعتبارها عهراً، وسلُّ ماذا تُخَلِّفه لنا هذه المأساة حتى نتحدث بلا انتهاء عن الأخلاق؟ لا يوجد إلا شكل واحد من الحب الصحيح، ولا يوجد سواه، ألا وهو الحب القائم بين لير وكورديليا، وبين جلوستر وإدجار. وقيمتها — إذا نحينا الأحكام الأخلاقية التعالّية غير المتصلة بالقضية — قيمة أقل من سلبية: قد يكون أقوى من الموت، لكنه لا يؤدي إلا إلى الموت، أو إلى «الموت في الحياة» عند إدجار الفذ، أعظم ناج بين الناجين عند شيكسبير.

لن نصادف من يقول إن مأساة الملك لير تعتبر انحرافاً في مسار شيكسبير؛ إذ تمثل المسرحية تطويراً لبعض جوانب هاملت، وطرويلوس وكريسيدا، ودقة بدقة، وعطيل، كما تُعْتَبَرُ بوضوح مُقَدِّمة لبعض جوانب مكبث، وأنطونيو وكليوباترا، وتايمون الأثيني.

ولا تبدو مسرحية أخرى أقرب من الملك لير لما كان يشغل اهتمام شيكسبير بلا انقطاع سوى هاملت، والواقع أن ما تضمه المسرحيتان من دلالات نهائية يجعل المسرحيتين تتداخلان وتشتبكان. هل يضرر هاملت حباً لأحد عند احتضاره؟ إن الهالة التعالّية التي تنشئها لحظات احتضاره، أو إحساسنا بحريته الكاريزمية، تستند — على وجه الدقة — إلى كونه متحرراً من الارتباط بأي أحد، والدّا كان أو والدّة، أو أوفيليا، أو حتى يوريك المسكين. ولا يذكر هاملت كلمة «أبي» إلا مرة واحدة في الفصل الخامس، وهي تشير إلى خاتم أبيه الملك الذي استخدمه في إرسال روزنكرانتس وجيلدنسترن إلى الهلاك. وأما الإشارة الوحيدة إلى أبيه باعتباره شخصاً فتأتي عندما يقول إن كلوديوس قد قتل «مَلِكِي» وزنى بوالدته. ووداع هاملت لوالدته «إلى اللقاء يا مليكة شقية» وداع لا ينم على عاطفة ملتهبة، ولكن لدينا هوراشيو بطبيعة الحال الذي يدفعه حبه لهاملت إلى حافة الانتحار، وينقذه هاملت منه، وإن يكن الغرض الأوحد لنجاة فرد ما هو تبرئة اسم هاملت الجريح. ولا شيء على الإطلاق مما يحدث في مأساة هاملت يقدم شيئاً إلى الحب غير اسم مجروح. إن شيكسبير يحول الحب بأية صورة له — أسرية أو عشقية أو اجتماعية — إلى أعظم القيم الدرامية والجمالية، ويتفوق في هذا على أي كاتب آخر. ولكن شيكسبير يتفوق أيضاً على كل كاتب آخر في انتزاعه أية قيم مفترضة في الحب وحده.

لا نستطيع أن نصف المعالجة النقدية المضمرة للحب عند شيكسبير بأنها مذهب تشكك وحسب، وقد تعلمت من الدكتور جونسون أن النقد الأدبي فنُّ تحويل ما هو مُضَمَّر إلى ما هو صريح واضح، وأقبل المخاطرة بالخوض تفصيلاً فيما يراه الكثير بيننا واضحاً كل الوضوح، حين يطلب منا التفكير فيه ملياً. وقد ذاع عن الشاعر أودين بيت يقول فيه: «لا نَقْدِرُ أَنْ نَحْتَارَ حَبِيباً أَحَبَّ بَنَاهُ بِحُرِّيَّةٍ». وقد يكون قد تأثر فيه بفرويد، ولكن سيجموند فرويد، على نحو ما تبين ضروب انتقام الزمن لم يكن غير وليم شيكسبير الذي جاء في زمن متأخر، أو «الرجل من مدينة ستراتفورد»، كما كان يحلو لفرويد أن يسميه، تأييداً لتلك العبقرية المنهوبة، عبقرية لورد أوكسفورد. فلدينا الحب الذي يمكن تجنبه، ولدينا نوع أعمق من الحب، محتوم ورهيب، وأقرب كثيراً من جوهر ابتكار شيكسبير للشخصية الإنسانية. ومن الأدق فيما يبدو أن نصفها هذا الوصف بدلاً من أن نقول إعادة ابتكار؛ لأن الزمن الذي مر علينا قبل أن يؤثر فينا شيكسبير تأثيره الكامل كان أيضاً «قبل أن تكتمل إنسانيتنا ونعرف أنفسنا» كما صاغ الفكرة والاس ستيفنز ذات يوم. والحب الذي لا إصلاح له، والذي يدمر كل قيمة منفصلة عنه،

كان يمثل، ولا يزال، انشغالا رومانسياً يبلغ حد الهوس. ولكن تمثيل الحب في أعمال شيكسبير، وبقلم شيكسبير، كان مصدر التأثير الأكبر الذي أنتج الرومانسية. ويعتبر أ. د. ناطول، أعظم ناقد من نقاد القرن العشرين تمكن من إيضاح بعض المفارقات الأساسية في تمثيل شيكسبير للإنسان، وأنا أذكر على الدوام ملاحظتين من ملاحظاته، أما الأولى فتقول إن شيكسبير سبقنا بإلقاء الضوء على أحدث طرزنا الفكرية، بتحديد يتجاوز قدرتها على إيضاح كتاباته، وأما الثانية فتقول إن شيكسبير يمكّننا من رؤية بعض الحقائق التي ربما تكون موجودة سلفاً لكننا لم نكن نستطيع رؤيتها من دونة. ولا يُعجّب أتباع المذهب التاريخي — بصوره القديمة والجديدة والناشئة — أن أضيف إلى ما يقوله ناطول قولي إن الاختلاف بين ما كان شيكسبير يعرفه وبين ما نعرف نحن، ينحصر إلى درجة مدهشة، في شيكسبير نفسه وحسب. إنه ما نعرف لأننا ما كان يعرف: لقد اتخذنا أبناء واتخذناه أباً. ولو كان شيكسبير، مثل جميع معاصريه ومعاصرينا جميعاً، لا يزيد عن كيان اجتماعي مكتوب، طابعه مسرحي وخيالي، ومن ثم فليس على الإطلاق مؤلفاً مستقلاً بذاته، فذلك أفضل. ربما كان بورخيس يقصد أن يقدم مفارقة تشبه مفارقات تشيسترتون، ولكنه صدق فيما عبّر عنه تعبيراً تزيد دلالاته الحقيقية صدقاً عن دلالاته المجازية قائلاً: شيكسبير كل واحد ولا أحد. ونحن كذلك، ولكنه يزيد عنا في ذلك. وإذا أردت أن تقول إنه كان ذا طراز متفرد يزيد فيه عن جميع أصحاب الطرز المتفردة تأرجحاً وقلقاً، وافقتك بسرور. ولكن الحكمة لا يمكن أن تكون من ثمار الطاقات الاجتماعية، مهما تكن، فالقوة المعرفية والقلب المتفهم مواهب فردية. كان فتجنشتاين يريد بالبحاح أن يرى شيكسبير باعتباره مبدعاً للغة لا مبدعاً للفكر، ومع ذلك فإن طبيعة شيكسبير البرجماتية الخاصة تجعل هذا تمييزاً لا تأثير له، فإن كتابة شيكسبير تخلق ما يجمع بين اللغة والفكر في موقف لا يؤكد التقاليد الغربية ولا يهدمها. أما ما هذا الموقف فأمر لا يزال يُخلَق متجاوزاً التصنيف في بحثنا النقدية.

إن «مدرسة الاستياء» عندنا مشغولة إلى حد الهوس بما يسمى الهيمنة الاجتماعية، ولكن هذه القضية لا تزيد عن كونها انشغالاً ثانوياً عند شيكسبير، ربما تشغله قضية الهيمنة، ولكنها ذات نمط أقرب إلى الطابع الشخصي منه إلى الطابع الاجتماعي، وأقرب إلى الباطن منه إلى الظاهر. إن أعظم نساء شيكسبير ورجاله يسعون، برجماتياً، إلى القضاء على أنفسهم، لا بسبب علاقتهم بسلطة الدولة بل لأن حياتهم الباطنة قد مزقتها ضروب التضاد والتناقض للحب الأسري وأنواع إزاحته [أي كل ما يحل محله]. فإن في

داخل كل منا دافعاً، إلا إن كان مثل إدموند، إلى قتل نفسه على «جذوع مولده» بلغة الشاعر وليم بليك، وإدموند يفتقر إلى هذا الدافع، لكنه يقع في الدائرة المفرغة التي تجعله من حمقى الزمن هو الآخر. فالزمن غريم فولسطاف ورب الثأر عند مكبث، وهو يناقض الطبيعة في مسرحية لير. وهكذا فإن إدموند الذي لا يمكن أن يدمره الحب، الذي لا يشعر به قط، تدمره عجلة التغيير الذي جعلها تبدأ الدوران للقضاء على أخيه غير الشقيق، وأما إدجار المكابر العنيد فمن المحال أن يهزم، وتتجلى براعة توقيته في اللحظة التي يقابل فيها مع جلوستر أوزوالد البلطجي.

وأفضل مبدأ لقراءة شيكسبير مبدأ إمرسون الذي يقول: «شيكسبير هو الوحيد الذي كتب سيرة شيكسبير، لكنه لا يستطيع أن يخبرنا بشيء، إلا ما يوجهه إلى شيكسبير في باطننا». وأنا نفسي لا أنحرف عن إمرسون إلا قليلاً؛ إذ أعتقد أن شيكسبير وحده هو الذي وضع شيكسبير في باطننا. وأنا لا أعتقد أنني ذلك الشيء الفظيع، أي «صاحب المذهب الإنساني الجوهري»، الذي يحط كثيراً منه الشيكسبيريون من أشباه الماركسيين حولنا. وباعتباري فئة غنوصية لا يشاركني فيها أحد، أجد أنني أتغاضى عن افتراض أن شيكسبير كان يسعى لهدم أيديولوجية عصر النهضة وأن في كتاباته تلميحات بإمكانيات ثورية. ويطلب مني الماركسيون الجوهريون أو داعيات المذهب النسوي أو أتباع هايديجر الفرنسيون أن أقبل شيكسبير الذي صاغوه على صورتهم، وأما شيكسبير في باطني، مهما يكن أسلوب وجوده عندي، فهو يتجلى في وجود أعمق وأغرق من الهدم الجاري، في جانب كبير من مؤلفاته، ولكن خصوصاً في التراجيديات الأربع الرفيعة، أو في تراجيديات سفك الدم الأسرية.

لقد صور دوستويفسكي شخصيتي «سفيدريجالوف» و«ستافروجين» على نسق ياجو وإدموند، أما نيتشه وكيركجارد فقد اكتشفا وجود النموذج الذي يرهص بالشخصية الديونيسية عند هاملت، وأما ميلفيل فقد رسم صورة الربان آهاب على نمط مكبث. والباحثون العدميون يظهرون لنا، خارجين من الهوة الشيكسبيرية السحيقة، مثلما ظهر لنا فرويد في أشد حالاته غرابة. وأنا لا أقدم صورة شيكسبير عدمي أو غنوصي، ولكن مذهب الشك وحده لا يمكن أن يكون أصل التدهور الكوني الذي يمثل السياق لتراجيديا الملك لير وتراجيديا مكبث. إن سليمان — عليه السلام — ذو صورة عدمية في سفر الجامعة، وفي سفر حكمة سليمان؛ إذ يقول لنا في هذا العمل الأخير المنحول، إننا نجيء «بمغامرة وسوف نكون في الآخرة كأنما لم يكن لنا وجود سابق قط». وكان ميلتون

المُهرِّط لا يؤمن بأن الله خلق الدنيا من العدم، ونحن نجهل ما يؤمن وما لا يؤمن به شيكسبير. ويقول و. ر. إلتون إن لير ليس مادياً أبيقورياً وليس من أصحاب مذهب الشك، فالأرجح «ما دام يرفض فكرة الخلق من العدم، فإنه وثني ورع لكنه مسيحي نو شكوك». وهو ما يناسب مسرحية وثنية مُقدَّمة إلى جمهور مسيحي. وينبغي أن نذكر أنفسنا دائماً أن لير قد تجاوز الثمانين من عمره بفترة طويلة، ودنياه تبلى به إلى حافة العدم. فعلى نحو ما نرى في مكبث، يوحي الموقف بنهاية زمن ما. وأما بعث الجسد الذي كان يجهله سليمان فإن لير أيضاً يجهله؛ إذ يموت وقد سيطر عليه وهم واضح يقول إن كورديليا بُعثت من الموت.

تنتمي مسرحية الملك لير إلى لير لا إلى إدموند، لكنها أيضاً على نحو ما أكرر الإشارة إليه، تنتمي إلى إدجار، ومن المفارقات أن صورة إدجار الأخيرة قد خلقها إدموند عَرَضاً. والرمز المركزي في المسرحية هو التفكه الوقور أو المتصنع، عند توم المجنون [الشخصية التي يصطنعها إدجار لنفسه]: فهو فيلسوف، ومهرج، ومجنون، وعدمي ومُتصنِّع، وهو كل هؤلاء في الوقت نفسه دون أن ينفرد بواحد منهم فحسب. إننا نواجه رعب التوليد والنشوء الذي يزداد عمقاً كلما ازدادت التراجيديا شدة، ويشارك إدجار هذه الشدة مع لير؛ إذ يزداد إدجار قسوة على امتداد المسرحية. ولا شيء يمكنه «تحلية» تصور إدجار للحياة الجنسية، وأما إدموند، الداعر البارد، ففيه تبجح لذيذ: «أيهما آخذ؟ كلاهما؟ واحدة؟ أم أترك كلاهما؟» إن إقامة علاقة مزدوجة مع جونريل وريجان قد تُربِّك حتى الملك ريتشارد الثالث، أو هارون المغربي، ولكنها طبيعة ثانية عند إدموند، الذي يُرجع أسباب حيويته، وخلائه من النفاق، وطاقة تدبير المؤامرات، إلى كونه نغلاً أي ابن سفاح، فذلك عامل يثير كبرياه ويورث روحه بعض القلق:

وكيف يوصف ابن السفاح بالدناءة؟ بالأنحطاط؟ هل السفاح حطّة؟

لقد حملنا من شهية الطبيعة التي قد أنجبتنا خلصةً

فُنوّه وعنفواناً يكفيان رهطاً كاملاً من الحمقى —

من الذين أنجبتهم أمهاتهم شرعاً

وفي فراش مُرهق وبارد لا طعم له،

في لحظة ما بين صحو وسبات!

هذا هو إدموند «ذو الفتوة والعنفوان» لا الرجل الذي أصيب بجرح قاتل ولا يزال قادرًا علي دقة التعبير قائلًا: «لكنه انتهى كما انتهيت». وفي هذه اللحظة يقدم إدجار عكس النظرة إلى «شهية الطبيعة التي قد أنجبتنا خلصة». قائلًا:

الْإِلَهَةُ عُدُولٌ وَهِيَ تَصُبُّ عَلَيْنَا  
مِنْ آثَامِ اللَّذَّةِ سَوَاطِ عَذَابٍ  
فَطَلَامُ فِرَاشِ الْإِثْمِ الدَّاجِي  
حَيْثُ أَتَى بِكَ فِيهِ سَفَاحًا  
كَلَفَهُ نُورَ الْعَيْنَيْنِ!

(١٧٢-١٦٩ / ٣ / ٥)

وهذا ما يقبله إدموند أثناء احتضاره، ولكن يُمكن الحكم على ذلك بأنه مُقلق إلى أبعد الحدود، إن «ظلام فراش الإثم» لا يبدو في صورة فراش زنى بل يبدو متماهيًا مع ما يلصق لير وصمة به أثناء جنونه:

الرُّأْسُ رَأْسُ امْرَأَةٍ ... وَالْجِسْمُ جِسْمُ فَرَسٍ  
فَنِصْفُهَا الْعُلُويُّ لِلْأَرْبَابِ ... وَنِصْفُهَا السُّفْلِيُّ لِلشَّيْطَانِ  
فهذه هي الْجَحِيمُ هذه هي الظَّلَامُ  
وإنَّ هذه لَحُفْرَةُ الْكِبْرِيتِ  
حَارَقَةُ كَاوِيَّةٍ وَرِيحُهَا ذَمِيمَةٌ  
وَيَكْمُنُ الْهَلَاكُ فِيهَا.

(١٢٨-١٢٣ / ٦ / ٤)

وعلى الرغم من البهاء الذي يبدو عليه ابن جلوستر، والطفل الذي كان الملك لير نفسه عَرَّابًا له، ونجاحه في الثَّار والوعد بجلوسه على العرش في المستقبل، فإن إدجار يصاب بأضرار من جوانب كثيرة نتيجة محنة إنكاره ذاته فترة طويلة. وليس بأهون هذه الأضرار خوفه الواضح من الحياة الجنسية للمرأة، «ذلك المكان المظلم الأثيم». فلقد دفع ثمنًا باهظًا لقاء هبوطه الطويل في الشخصية الوقورة التي تنكر فيها، وهي توم المجنون. وثمن ثبات إيمان إدجار يتمثل في ذلك الجرح الوحشي في نفسه، ولكن المسرحية

برمتها تعتبر جرحًا إلى حدٍّ يزيد عمَّا تعترف به تقاليدنا النقدية. ولقد هبت الناقدات النسويات أخيرًا، بصحبة من تأثر بهن، للتصدي للغة الصادمة والهيستيرية الذكورية التي تحكم الكراهية الظاهرة للمرأة في دراما لير. وأقول «الظاهرة» لأن النفور من الحياة الجنسية برُمَّتْها، من جانب لير وإدجار قناع يُخفي غربة أعمق، أو ابتعادًا أشد لا من الحب الأسري المتطرف بقدر ما هو إجفال إزاء الحيرة التي يولدها مثل هذا الحب. إن إدموند ذكي واسع الحيلة، ولكن مزيتة الأولى والأولية على كل من في المسرحية تتمثل في حريته الكاملة من أي حب أسري، وهي حرية تزيد من جاذبيته المهلكة لجونريل وريجان.

هل منظورات شيكسبير في الملك لير ذكورية لا علاج لها؟ المرأة الوحيدة التي ليست شيطانًا في المسرحية هي كورديليا، وهي التي تراها بعض الناقدات النسويات المُحدثات ضحية لير نفسه، فهي طفلة يسعى أبوها إلى أن يحتوي قدرًا كبيرًا من ذاتها في النهاية مثلما أراد ذلك في البداية، ومثل هذه النظرة ليست بالقطع نظرة كورديليا إلى علاقتها بأبيها، وأنا أميل إلى تصديق والدها أكثر من تصديق نُقادها. ولكن إحساسهم بالقلق رد فعل صحيح وأصيل إزاء مسرحية تجردنا جميعًا، رجالًا ونساءً وقراءً ومشاهدين، من كل شيء، ولا أقل من كل شيء. وعجز الدكتور جونسون عن تحمل مقتل كورديليا الفاضلة صورة أخرى من صور رد الفعل المذكور. فعندما قال نيتشه إننا نمتلك الفن خشية أن نفنى بسبب الحقيقة الواقعة، كان يقدم تبجيلًا ذا معنى ملتبس للفن، ومع ذلك فإن قولته الماثورة تفرغها الملك لير من معناها؛ إذ إن الحقيقة الواقعة في هذه المسرحية تؤدي إلى فنائنا. ويؤثر عن فرويد إشارته إلى «علامات حب أسرية»، وهي إشارة تتضمن تناقضًا ظاهريًا مستملحًا، لكن الإشارة تفقد طابعها الفكه في سياق الملك لير حيث يؤدي الحب الأسري بك إلى أن تواجه نوعًا واحدًا من نوعين من الدمار، فلك أن تعيش وتموت مثل جلوستر ولير وكورديليا، أو مثل جونريل، وريجان وإدموند، ولك أن تنجو فيكتب لك البقاء، لكنه مصير أحلك من مصير الآخرين جميعًا.

والقيمة اسم يفتقر عند شيكسبير إلى دلالة على النبل والسمو عندنا، فهو يعني إما «تقدير» القيمة، وإما «التقدير» القائم على الحدس، وكلاهما من المصطلحات التجارية التي نقلت نقلًا صريحًا إلى مجال العلاقات الإنسانية. وأحيانًا ما أظن أن معرفتنا الوثيقة بالإنسان شيكسبير تنحصر في أن حصافته التجارية كانت تنافس أو تتغلب على نظيرتها عند أي مؤلف آخر، سبقه أو لحقه. والاقتصاد عند شيكسبير يمتد ليشمل الحب، وهي

كلمة قد تعني «العاشق» ولكنها تعني أيضًا «الصديق» أو «العمل الشفوق»، وأحياناً نجد أن تعبير من أجل الحب يعني «من أجل المرء نفسه» ولصمويل جونسون جملة رائعة يقول لنا فيها إن شيكسبير، على عكس كل كاتب مسرحي آخر، يرفض أن يعتبر الحب عاملاً عالمياً فعلاً:

فما الحب إلا عاطفة واحدة من عواطف كثيرة، وما دامت لا تتمتع بقدرة كبيرة على التأثير في مجمل الحياة، فإنها لا تقوم بعمل كبير في مسرحيات الشاعر، إذ إنه التقط هذه الفكرة من العالم الحي، ولم يعرض لنا إلا ما شاهده أمامه. كان يعرف أن أية عاطفة أخرى، إذا كانت عادية أو مغالًى فيها، تؤدي إلى السعادة أو الفاجعة.

وجونسون يتحدث هنا عن الحب الجنسي لا عن الحب الأسري، وهو التمييز الذي تَعَلَّمَ فرويد من شيكسبير أن يتحاشاه إلى حدٍّ ما؛ إذ يقول فرويد إن الرغبة المكبوتة عند لير، المنتمية إلى غشيان المحارم، تجاه كورديليا، هي سبب جنونه. كما يقول فرويد أيضاً إن كورديليا تلتزم صمتاً مريباً في بداية المسرحية بسبب استمرار رغبتها في والدها. ولا شك في أن الحب الأسري بين سيجموند فرويد وابنته أُنَّا كان له تأثيره في سوء القراءات الضعيفة ذات الطرافة البالغة. والحب المتطرف عند لير يتجاوز حتى ارتباطه بكورديليا وينسحب على المهرج وبعض الآخرين. و«حب العباد» للملك لير من جانب كنت وجلوستر وأولباني، وخصوصاً من جانب إدجار، ابنه في العماد، موجه لا نحو الصورة العظمى للسلطة وحسب بل أيضاً إلى الرمز المركزي للحب الأسري أو الحب الذكوري (إن كنت تفضل هذه الصيغة). فالمغالاة في العاطفة المشبوبة أو الاندفاع الشديد للحب الأسري عند لير وعند إدجار هو سبب الفاجعة. فالتراجيديا في أعظم صورها، سواء كانت في أثينا أو في مسرح الجلوب بلندن، لا بد أن تكون تراجيديا أسرية، أو تراجيديا الدم، بالدلالاتين للدم [أي القرابة وسفك الدماء]. لا يريد أحد أن يغادر عرضاً مسرحياً للملك لير أو ينتهي من قراءتها مغمغماً إن الشكل الأسري تراجيدي بالضرورة، ولكن ذلك ربما يمثل عدمية المسرحية آخر الأمر.

## ٢

كان تولستوي غاضباً حائناً على الملك لير، وكان ذلك يرجع من جانب مُعَيَّن إلى إحساسه الصادق بالعدمية العميقة للمسرحية، ويرجع من جانب آخر إلى الحسد الخلاق أيضاً،



وربما كان يرجع كذلك إلى تنبؤه الغريب بأن مشاهد لير في الخلاء تقترب من تصوير لحظاته الأخيرة في الدنيا. فالذين يؤمنون بأن العدالة الإلهية تسود بصورة ما في هذه الدنيا لا بد أن تؤذي الملك لير مشاعرهم. فالمسرحية التي تتسم بأنها أقل مسرحيات شيكسبير إحياءً بالعلمانية وأقلها إحياءً بالمسيحية في الوقت نفسه، تبين لنا أننا جميعاً «مُهرَّجون»، بالمعنى الشيكسبيري الخاص، باستثناء عدد مُعَيَّن منا يعتبرون أشراراً بلا مراء. وكلمة «مهرج» (fool) عند شيكسبير، يمكن أن تعني «المُغفل»، أو «المحبوب»، أو «المجنون» أو «مضحك القصر»، أو في المقام الأول «الضحية». وليست معاناة لير مما يمكنه الخلاص منه أو يمكن أن يأتيه بالخلاص. فإن شيكسبير يحدد بدقة زمن مسرحيته ألا وهو الوقت الذي سبق المسيح — عليه السلام — بتسعة قرون (أي عصر سليمان — عليه السلام —) ويعرف أنه يخاطب جمهوراً مسيحياً (إلى حد ما)، ومن ثمَّ فهو يقدم لأفراد جمهوره ملكاً أسطورياً وثنياً فقد كل إيمان له بالآلهة. ولو كانت الملك جيمز الأول، لنبهتك مسرحية الملك لير إلى أن انعدام الأمل فيها يُعبّر تعبيراً مضمراً عن الحاجة البشرية العميقة إلى الرسالة المسيحية المُنزَّلة. ولكنني أعتقد أن المتشككين من أبناء ذلك العصر (وكانت أعدادهم تزيد عمّا يُسلَّم به النقد الحديث) يمكن أن تدفعهم المسرحية إلى عكس تلك النتيجة، ألا وهي أن الإيمان يبدو سخيلاً أو لا صلة له بهذه الرؤية الحالكة للواقع. ويقف شيكسبير، كدأبه دوماً، على مبعده من مثل هذه النظرة المُختزلة، ونحن لا نستطيع أن نعرف ما كان يصدق به أو يكذبه، ومع ذلك فإن عبء الملك لير لا يسمح لنا أخيراً إلا بأربعة منظورات: منظور لير، ومنظور المهرج، ومنظور إدموند، ومنظور إدجار. ولا بد أن تكون من بين الذين يصرون إصراراً لا يتزعزع على تفسير الأدب تفسيراً مسيحياً حتى تجد أي عزاء أو سلوان في هذه المأساة التي تبعث أكبر قدر من الأسى. المسرحية عاصفة والجو لا يصفو بعدها.

ويعتبر لير أرفع شخصيات شيكسبير وأشدها إرهاباً في الأداء. أما هاملت فنحن لا نقيسه بمقاييسنا؛ لأنه ذو كاريزما وشعلة من ذكاء، ولكننا على الأقل نفهم المسافة التي تفصلنا عن هاملت، وأما لير فإنه يتجاوزنا في الجلال والسلطة الأساسية، ومع ذلك فإنه قريب من نفوسنا قريباً مزعجاً ما دام يعتبر رمزاً للأبوة ذاتها. فعلى الرغم من ولوع لير بالمبالغات الشديدة، وفصاحته الجنونية، فإنه دائماً ما يطلب من الحب أكثر مما يمكن تقديمه (في الحدود الإنسانية) ولذلك فكثيراً ما نسمعه عندما يتكلم وقد تجاوز ما يقال إلى ما لا يقال. ومن ثم فهو نقيض هاملت، فنحن نشعر بأن هاملت يقول كل ما يمكن

أن يقال، وهو أكثر كثيرًا مما نستطيع قوله، مهما نكن. ولير يقتحمنا اقتحامًا، وفق تدبير شيكسبير؛ لأنه ينجح على نحو ما، في أن يقول ما لا يستطيع أحد أن يقوله، بل ولا هاملت نفسه. فممنذ أولى ألفاظه («وريثما يجيء كل منهما سنكشف الخبيء مما قد عزمنا فعله») إلى آخرها («فهل ترى هذا؟/ انظر إليها ... انظر إلى شفيتها ... انظر هناك انظر هناك!») نجد أنه لا يستطيع أن يتكلم إلا أزعجنا. والقوة البلاغية عند لير تجعل كورديليا بكماء عنيدة «ما أشقاني إذ أعجز عن أن أخرج ما في قلبي بلساني.» وبعد أن أصغينا لمداهنات جونريل وريجان، تحدث ألفاظ كورديليا تأثيرًا مناقضًا لتأثيرهما، فكل شيء تقولانه مُبالغ فيه، طنان، أجوف، زائف، بل كرية مثلما نرى في قول جونريل: «حب يَجَل عن الكلام ويقصر التعبير عنه.» وقول ريجان: «ولست أعرف السعادة/إلا بحب مولاي العزيز.»

وتكاد قوة اللغة عند لير أن تحول دون أية تلقائية في حديث الشخصيات الأخرى، بما فيها المهرج الخاص، وهو أغرب شخصية عند شيكسبير، ويعتبر الشخص الثالث، مع كورديليا ولير، في الأسرة الحقيقية بالمرسحة؛ أي مجتمعها الصغير القائم على الحب. أما الروابط الأسرية الصادقة في هاملت فتربط بين الأمير وبين يوريك في الماضي، وبينه وبين هوراشيو، في زمن المسرحية الحاضر. وتتماهى إحدى وظائف مهرج لير على وجه الدقة مع وظيفة هوراشيو صديق هاملت، أي أن يكون وسيطًا ينقل إلينا، نحن الجمهور شخصية إنسانية لولاه ما عرفناها، ذلك أن هاملت بعيد عنا بأكثر مما ينبغي، وأن لير قريب منا إلى درجة تعمينا عن طبيعته الحقّة؛ إذ إن جانبًا كبيرًا مما نعرفه عن هاملت مصدره هوراشيو، تمامًا مثلما يضيف المهرج طابعًا إنسانيًا على لير ويجعل ذلك الشخص المهيب في مُتناوَل أفهامنا. ويظل هوراشيو في قيد الحياة بعد موت هاملت، على الرغم من إرادته إلى حدّ كبير، وأما المهرج فيختفي بصورة محيرة، وهو اختفاء آخر عند شيكسبير يرغم الجمهور على تأمل معاني هذه الشخصية البالغة الغرابة. فللمهرج حضور باهر يزيد من دفع لير نحو الجنون، ثم يغيب غيابًا مثيرًا للجمهور هذه المرة لا للملك. والمهرج يشبه هوراشيو أيضًا في كونه جوقة، ومعنى هذا أنه شخصية غير عادية في المسرحية. فأنت تستطيع حذف المهرج وهوراشيو من غير أن تغير الكثير من بناء الحبكة، ولكنك تكون قد حذفت نوابنا أو نائبيننا من هاتين المسرحيتين، فالمهرج وهوراشيو هما الصوتان الصادقان لمشاعرنا. إن هوراشيو يحب هاملت، وخصيسته الوحيدة الأخرى قدرته على الحدس وعلى الألم وعلى الدهشة. والمهرج يحب لير وكورديليا، وفيما عدا ذلك يعتبر مزيجًا عجيبيًا من الحكمة المريرة والرُعب المُتفكّه للملاح. وهوراشيو

مصدر راحة لنا وعزاء، ولكن المهرج يدفعنا نحو بعض الخبل حتى حين يدفع لير إلى مواصلة السير نحو الجنون، حتى يعاقب الملك على حماقته العظمى. ويستخدم شيكسبير المهرج الذي يسميه الأحمق بطرائق كثيرة، ويتضمن أحدها بوضوح تفضيل إرازموس للحمق على المعرفة. وربما كان وليم بليك قد خطرت له صورة «الأحمق» في الملك لير عندما صاغ مثله السائر عن الجحيم: «إذا ثابَر الأحمق على حمقه أصبح حكيماً».

إن لير يحب المهرج ويعامله معاملة الأطفال، ولكن المهرج ليس له عمر مُحدَّد، وإن يكن من الواضح أنه لن يبلغ سن النضج. هل هو إنسان حقاً أم روح أم عفريت صغير؟ إن أقواله تختلف اختلافاً شاسعاً عن أقوال أي مهرج في البلاط عند شيكسبير، وهو الوحيد الذي ينتمي، فيما يبدو، إلى عالم سحريٍّ غامضٍ. ولكن أقواله المتضاربة بحدة للملك لير، المستندة إلى غيظه من نفى كورديليا والتدمير الذاتي الذي يمارسه لير، تعتبر أحد الابتكارات الرائعة للعاطفة البشرية عند شيكسبير. ونحن لا نقابل المهرج إلا في الفصل الرابع من المسرحية، عندما يبلغ لير أن المهرج غائب منذ يومين، ويقال له «منذ أن رحلتُ سيدتي الصغيرة إلى فرنسا والمهرج حزين مكلوم». وعبرة التحذير التي قالها لير لابنته كورديليا «لا شيء سيخرج من لا شيء يا عمي؟» وإجابة الملك «لا يا بني طبعاً. لا شيء يخرج من لا شيء». إن هذين وثنان يتحدَّثان، لكنهما يكادان أن يسخرًا، فيما يبدو، من المبدأ المسيحي الذي يقول إن الكون خلق من العدم. وهاك ملاحظة يقولها المهرج ويتردَّد صداها في كل مكان. إذ يقول للملك: «لقد قشرت عقلك من الجانبين، ولم تُبق شيئاً في الوسط» فهو يعتبرها نواة لجميع بلايا المسرحية، بمعنى أن لير لا يستطيع الحفاظ على القسم الأوسط من سيادته حين قَسَم نصيب كورديليا في وسط المملكة بين إقليم جونريل الشمالي، وطغيان ريجان في الجزء الجنوبي، وهكذا فإن لير، الذي كان كل شيء في ذاته، يتحول الآن إلى لا شيء:

لير:

هل بَيْنَكُمْ هُنَا من يَعْرِفُ الْمَلِك؟ لا لَيْسَ هذا لِير:  
هَلْ هَذَا يَسِيرُ لير؟ هَلْ هَكَذَا يُخَاطَبُ الْبَشَرُ؟ وَأَيْنَ عَيْنَاهُ إِذَنْ؟  
فَإِمَّا أَنَّ عَقْلَهُ ذَوَى أَوْ أَنْ فِكْرَهُ أُصِيبَ بِالشَّلَلِ!  
وهَلْ أَنَا فِي يَقْظَةٍ؟ مُحَالٌ أَنْ يَكُونَ ذَلِكَ!  
مَنْ يَسْتَطِيعُ أَنْ يَقُولَ لِي إِذَنْ ... مَنْ أَنَا؟!

## المهرج: ظلُّ لير!

(٢٢٨-٢٢٣/٤/١)

ومن العدم يصعد لير إلى الجنون، وحافزه في كل درجة تقريع المهرج الذي لا يتوقف:

لير:

لَهَفَ نفسي ما لِقَلْبِي! ما لِقَلْبِي صَاعِدًا لِلْحَنْجَرَةِ؟  
فَوَرَّةَ الْقَلْبِ اهْبِطِي!

**المهرج:** صَحْ به يا عم أن يهبط! مثلما صاحت الطاهية الحنون بثعابين البحر، عندما وضعتها حيَّة في الصينية ولم يَقَوَ قلبها على قتلها، ولَمَّا حاولت الصعود منها ضربتها بالعصا على رءوسها وهي تصيح «اهبطوا يا عفاريت اهبطوا!» أما أخوها فمن فَرَطَ عطفه على حصانه، وضع الزبد في علفه!

(١٢٣-١١٨/٤/٢)

ويحظى جنون لير بمناظرات كثيرة؛ إذ يقال إن نفوره من جونريل وريجان يصبح رعباً لا إرادياً من الحياة الجنسية الأنثوية، ويبدو أن الملك يوازي بواعث عذابه بعناصر أنثوية يستشفها في طبيعته. وقد قدمت جانيت أدلمان لنا أفضل تحليل لهذه المسألة العسيرة (في كتابها أمهات خانقات ١٩٩٢م) إذ تقول إن شيكسبير نفسه ينقذ «ذكورية مُهدَّدة» بقتل كورديليا. وقياساً على هذه الحجة، الدقيقة والمتطرفة، نرى أن فلوبيير يفعل الشيء نفسه ببطلته إيما بوفاري، بل وأن نصير المرأة صمويل ريتشاردسون ينتهك بطلته كلاريسا هارلو في تدهورها الانتحاري والموت. وتعتبر أدلمان أعلم وأقوى الذين يُؤكِّدون اليوم ذنب لير في كل ما أصابه من كوارث. وأجد من المفارقات الغريبة أن النُّقْد النسوي قد اعتنق التضاد في موقف المهرج من لير، وبذلك قد تَجَاوَز المهرج الذي لا يتوقف على أية حال عن حب الملك. وترى الناقداً النسويات أن لير ارتكب من الخطايا أكثر مما ارتكب ضده منها. فإذا لم تستطع أن ترى حقاً أن جونريل وريجان من وحوش البحار، فلا بد أن أيديولوجيتك ترغبك على أن تؤمن بأن كل الذكور خاطئون، ومن بينهم شيكسبير ولير. ولكن هذا يعود بنا إلى المعضلة الرئيسية عند مدرسة الاستياء في

النقد الشيكسبيري، سواء كانت نسوية أو ماركسية أو تاريخية «يلهمها فوكوه». فإقامة السياقات المذكورة ليست على الإطلاق مناسبة، بوضوح وتميز، لشيكسبير، وسياقات الاستياء المذكورة تصيب القدر نفسه من النجاح أو الفشل عند تناول صغار الكتاب وكبارهم، وإذا كان المذهب الحاكم نسويًا فإنها سوف تنجح أو تفشل بالقدر نفسه عند تناول الكُتَّاب الذكور جميعًا مهما يكونوا. والقول بأن شيكسبير، وهو مُجَرَّد ذكر آخر، كانت تعذبه تخيلات مصدرها الأم، لا يساعدنا على الإطلاق على إيضاح السبب أو الأسلوب الذي أصبحت به الملك لير، فيما يقال، أقوى عمل أدبي والعمل الأدبي الذي لا يمكن التغاضي عنه. ولا يزال المهرج ناقدًا أفضل للملك لير من جميع المستائين المتأخرين النافرين منه؛ لأن المهرج يقبل رفعة لير وتفرده وهم لا يستطيعون قبول ذلك.

ويُعتَبَر لير خاطئًا فعلاً، من منظور المهرج، لسبب واحد وهو عدم تمتعه بالقدر الكافي من الأدلة اللازمة لقبول إصرار كورديليا على عدم التعبير عن حبها. وطبقاً لهذه النظرة فإن لير مدان بالتنكر لأبوته، فإن تقسيم مملكته وخيانة سلطته الملكية يعني أيضاً تخليه عن كورديليا. والرعب الكامن في رؤية المهرج لا هو مناهض للمذهب النسوي ولا مناصر له، بل ينتمي بغرابة إلى فكر نيتشه، وذلك ما دام يصرُّ هو أيضاً على أن صورة الأبوة هي المنطقة الوسطى التي تستطيع وحدها الحيلولة دون تحول الأصول والغايات إلى بعضها البعض، والمهرج رؤيته دقيقة، وقطعاً فيما يتعلق بسقوط لير في التقسيم وفي اليأس، وكذلك في رعبه من أن الكون الذي يرتكز على لير سوف يصاب بالتهور مع الملك. وكل ما يتوجسه المهرج من سوء يمثل رؤية دقيقة للغيب، ومن المفارقات ألا يفهمه إلا الجمهور (وكنتم)، ولكن لير لا يكاد يفهمه قط، فهو يصغى ولكنه لا يسمع قط، ولا يستطيع أن يدرك أنه المخطئ الذي يشير إليه المهرج. ولكن ما دافع المهرج؟ ما إن يقسم لير نصيب كورديليا من المملكة بين جونريل وريجان، يكون الوقت قد فات ولم يعد للكلمات التحذير والإرشاد قيمة برجماتية على الإطلاق، والمهرج يعرف هذا. والأقوال الملتبسة المعنى؛ أي التي تتضمن دلالات متضادة، منفلة الزمام عند المهرج، ولكن معاقبة لير بزيادة جنونه لا تأتي بخير، إلا للدراما نفسها:

**المهرج:** إن كنت تعمل لديَّ مهرجاً يا عمي لأمرت بضربك لحلول الشيوخوخة بل قبل الأوان!

**لير:** وكيف يكون هذا؟

**المهرج:** كان ينبغي أن تبلغ الحكمة قبل بلوغ الشيوخوخة.

لير:

لَا تَحْكُمِي عَلَيَّ بِالْجُنُونِ أَيَّتُهَا السَّمَاءُ يَا رَحِيمَةً!  
فَلْتَحْكُمِي بِأَيِّ شَيْءٍ مَا عَدَا الْجُنُونِ! وَلْتَحْفَظِي عَقْلِي وَصَبْرِي!  
إِلَّا الْجُنُونُ يَا سَمَاءُ!

(١/٥/٣٨-٤٤)

وينشد المهرج ولير أغنية لثلاثة أصوات مع حفار القبور، في هذه الجوقة الروحية العظمى لانهايار كل شيء ودماره. وعندما يخبر أحد السادة كنت، في بداية الفصل الثالث، أن المهرج «يجهد نفسه في وضع فكاهات قد تُنسى الملك جراح القلب»، نشعر أن هذا خطأ. وعندما يقود «كنت» الملك والمهرج إلى كوخ صغير هرباً من العاصفة، يسمح شيكسبير للمهرج بأن يدلي بنبوءة تذكرنا بشعر وليم بليك:

إِذَا مَالَ كُفَّانُنَا ذَاتَ يَوْمٍ  
إِلَى اللَّفْظِ دُونَ مَعَانِي الْكَلَامِ  
وَأَفْسَدَ بِالْمَاءِ حَمَارُنَا  
مَذَاقَ الْكُتُوسِ وَطَعَمَ الْمُدَامِ  
وَبَاتَتْ مِنَ الرَّهْوِ أَشْرَافُنَا  
تُعَلِّمُ حَائِكُنَا الْهِنْدَامِ  
وَلَمْ يَحْرِقِ الْمَارِقُونَ هُنَا  
بَلِ الْعَاشِقُونَ بِجُرْمِ الْغَرَامِ  
وَإِذْ يَسْتَوِي عِنْدَ قَانُونِنَا  
إِقَامَةُ عَدْلٍ وَظَلْمُ الْأَنَامِ  
وَلَمْ يَشْكُ أَشْرَافُنَا مِنْ دُيُونٍ  
وَلَمْ يَشْكُ مِنْ فَاقَةٍ فُرْسَانُ  
وَأَصْبَحَ شُتَامُنَا مَاهِرِينَ  
بِفَنِّ النِّمِيمَةِ دُونَ لِسَانٍ  
وَلَمْ يَأْتِ نَشَالُ جَيْبِ زَنِيمٍ  
لِيَنْدَسَّ وَسَطَ حُشُودِ الزَّحَامِ

وَأَقْدَمَ كُلُّ مُرَابٍ هُنَا  
فَأَعْلَنَ عَنْ رُبْحِهِ فِي الْحَرَامِ  
وَأَصْبَحَ أَهْلُ الْقَوَادَةِ وَالْمُؤَمَّسَاتِ  
بُنَاةَ كَنَائِسٍ دِينَ السَّلَامِ!  
فَسَوْفَ يَحُلُّ بِهِذِي الْبِلَادِ  
دِمَارٌ وَفَوْضَى بَغَيْرِ زَمَامٍ.  
فَإِنْ جَاءَ يَا صَحْبُ هَذَا الزَّمَانِ  
وَأَتَى نَرَاهُ كَرَأْيِ الْعِيَانِ!  
سَيَمْشِي الْوَرَى فَوْقَ أَقْدَامِهِمْ  
فَمَا أَغْرَبَ الْيَوْمَ ذَاكَ الزَّمَانِ!

(٩٥-٧٩ / ٢ / ٣)

يا لها من أنشودة غريبة ورائعة ودفاقة بالحياة، وهي تتجاوز شجو لير وغضبة المهرج الطفولية. من المهرج الذي ينشدها، وما الذي أوحى لشيكسبير بمثل هذه الفورة؟ وكيف المهرج بعد تنبؤه عن إنكاء جنون لير، ويصبح مثل شريد يثير عطفنا، ثم لا يلبث أن يختفي بصورة غير مفهومة من المسرحية. وربما كان شيكسبير يرى أنه يحاكي تشوسر محاكاة ساخرة في السطور الأولى لشعر المهرج المنظوم، ويستشهد مباشرة [أي من باب التضمنين] بالسطرين اللذين يُنسَبان خطأً إلى تشوسر (وهما «فسوف يحل بهذي البلاد/دمار وفوضى بغير زمام») ولكن المهرج يتجاوز المحاكاة الساخرة، فيقدم إدانة قوية غير مباشرة لحياة إنجلترا في عهد الملك جيمز الأول، فتتصب إدانته البهيجة على رءوس الكهنة، وصانعي الخمر، والنبلاء، وحائكي الملابس. ويجري هذا كله بأنغام لطيفة مَرِحَة، و«الدمار والفوضى» في إنجلترا سيجدان من يصلحهما بنبرة سخرية إنكارية، إذ يتلوها الهبوط من الذروة هبوطاً رناناً، بأن يستخدم الإنجليز أقدامهم في المشي! ويعلق المهرج على ذلك قائلاً: «هذه النبوءة التي سوف يُقدِّمها العراف ميرلن، فأنا أحيا في عصر سابق لعصره.» وهو ختام طريف لأنشودة من الهراء، وهي التي تربط ما بين المهرج وبين سحر ميرلين. وعلى الرغم من وقوع المهرج في نهاية اللعبة عند الملك لير، فإنه أيضاً مُتحرِّر من الزمن، ولنفترض أنه انجرف إلى خارج المسرحية حيث حقبة زمنية أخرى، ونسمع له صدى أخيراً عندما يشير لير إلى شفق كورديليا فيقول:

«مهرجي المسكين قد سُنيقاً» أي إنه يُماهي بين كورديليا والمُهرِّج في خطاب احتضاره، وهو دليل على الاختلاط، أي «الدمار والفوضى» اللذين أصابا إنجلترا.

٣

منذ عقد أو نحو ذلك كنت أضطر إلى الدفاع عن لير في وجه نفور الكثير من الإناث من طلابي، ولكن هذا الزمن قد ولى. وسوف تظل الناقدات النسويات غاضبات على الملك الهرم المجنون ربما على امتداد عقد آخر. فأنا أظن أنهن لن يَسْتَطِعْنَ تجديد أعداد كبيرة في مطلع القرن الحادي والعشرين، ما دام لير بطلاً مناسباً إلى حدٍّ بعيد للألفية الثالثة وما بعدها. ولا شك أن فاجعته تتسبب في سوررات غضب وحنق على الأم في باطنه، ومع ذلك فإنه يعي بالحاجة إلى «تحلية» «مخيلته»؛ إذ إن عودة كورديليا تشفيه، وليس بسبب الأنانية وحسب. فليس شيكسبير هو الذي يدمر كورديليا بل إدموند (ملغياً الأمر الذي تَلَقَّاه بعد فوات الموعد) وليس على الإطلاق نائباً يتحدث باسم شيكسبير. وسوف أقيم الحجة على أن إدموند يمثل كريستوفر مارلو، الذي بَشَّرَ بشيكسبير وغداً منافساً مزعجاً له، وكان تأثيره قد انتهى فعلياً قبل ذلك بزمان، بقدم فوكينبريدج النُغْل، وبوطوم، وشايلوك، وبورشيا، وفولسطاف الحاسم. ولكن مارلو يعود ويتألق في صورة إدموند، لكنه يمسي ظلاً تحت سيطرة شيكسبير، ومن ثم فهو نقيض الملك لير، ولا يستطيع حتى أن يخاطب الملك الجليل. ولإدموند سحره، وهو يتفوق على ياجو؛ لأنه رجل استراتيجية لا بطل ارتجال. وهو أشد الشخصيات الإنسانية بروداً عند شيكسبير، كما أن لير ذو عاطفة تتسم بأقصى درجات القلقة والعمق، ولكن ابن السِّفاح الذي أنجبه جلوستر ذو جاذبية خلابة، لا في نظر جونريل وريجان المفتونتين به وحسب، وهما اللتان تموتان في سبيله. فإذا أدى أحد الممثلين دوره أداءً صحيحاً، بدا أنه يُعْتَبَر أرفع الأشرار في عهد الملك جيمز الأول، فهو ذو رقي بارد، وعدم اكتراث مخيف، ما دام يعتبر مكيفيلياً وكان يمكنه الظفر بالسلطة العليا لولا أن عاد إدجار المنتصر لتوجيه الاتهام إليه والثأر منه. ويعتبر إدموند وإدجار (الأخوان) أطرف أخوين عند شيكسبير، ولقد سبق أن ناقشت ما قام به إدموند من إعادة خلق إدجار، ساخراً ودون تعمُّد، ولكن ما دام كل منهما يمثل النغمة الباطنة للآخر، فسوف أوْجَل النظر في بطل المسرحية المطلق حتى أنتهي من فحص الشرير الرئيسي فيها: إن إدموند يفوق في مكائده كل شخص في المسرحية، ويخدع إدجار بسهولة، ولكن مظهر إدجار — المتمثل في تصنع كونه توم



المجنون وقيادة والده الأعمى — ينتج بطلاً صنديداً يشهر سيف العدالة ويقضي على إدموند بسهولة مَحْتومة بعد أن تدور العجلة دورتها الكاملة. والتفاعل بين إدموند وإدجار تَنَجَّلِي فيه بوضوح جدلية مصير لير (ومصير إنجلترا) أكثر من مصير جلوستر، ما دام إدجار هو ابن العماد للير وخليفته غير الطوعي، في حين أن إدموند يمثل الصورة السلبية الدقيقة للملك الهرم.

ولا حاجة للمرء أن يكون جونريل أو ريجان حتى يجد في إدموند جاذبية خطيرة، بطرائق دائماً ما تدهش القارئ أو مُشاهد المسرحية غير اليقظ. ويقول وليم ر. إلتون إن إدموند يُمَثِّل استباقاً من جانب شيكسبير لتقاليد دون جوان في القرن السابع عشر، وهي التي وَصَلَتْ إلى ذروتها في المسرحية العظيمة التي كتبها موليير (١٦٦٥م)، كما يشير أيضاً إلى الاختلاف الحاسم بين إدموند وياجو، ألا وهو أن إدموند يرى أنه خاضع لمقتضيات كونه ابن سفاح، وهي مفارقة ما دام يرى ذلك وهو يؤكد حريته تأكيداً شديداً، في حين أن ياجو يتمتع بالحرية الكاملة. فانظر كم يكون غريباً لو أن شيكسبير قد قرر أن يكون ياجو نغلاً، أو حتى إن قدم لنا أية معلومات على الإطلاق عن والد ياجو. ولكن كون إدموند ولداً طبيعياً (نَغْلاً) قضية أساسية، وإن كان شيكسبير هنا لا يلتزم بتوقعات عصره؛ إذ يستشهد إلتون بمثل من أمثال عصر النهضة يقول إن الأنغال قد يكونون أحياناً بالمصادفة ولكنهم بالطبيعة أشرار، أما النَغْل فوكونبريدج، البطل الرائع في مسرحية **حياة الملك جون وموته**، فهو رجل خير ولكن خيره لم يأتِ مُصادفةً، بل لأنه يكاد يكون في الواقع تجسيداً حياً لما كان أبوه، ريتشارد قلب الأسد، وأما دون جون الفظيع في مسرحية **ضجة فارغة**، ففيه شر طبيعي يستند بوضوح إلى كونه نغلاً. والمدهش أن إدموند يجمع بعض جوانب الشخصيتين الإنسانيةين لفوكونبريدج ودون جون، وإن تكن جاذبيته تزيد على جاذبية فوكونبريدج وشره أشد من شرور دون جون الأرجواني.

وعلى الرغم من أن إدموند لا يستطيع أن يفعل ما يفعله ياجو من ابتكار ذات جديدة له، فهو يعتز اعتزازاً كبيراً بمسئوليته عن عدم التزامه بالأخلاق، وبانتهازيته الخالصة. فإذا كان دون جون في **ضجة فارغة** يقول: «لا أستطيع أن أخفي ما أنا عليه». فإن فوكونبريدج النَغْل يؤكد قائلاً: «وأنا هو أنا، مهما يكن الطريق الذي جئت به إلى الدنيا.» وقول «أنا هو أنا.» من فم فوكونبريدج تُعَبِّر اللمسة المضادة لقول ياجو: «لست أنا ما أنا عليه.» ويقول إدموند بنبرات مَرِحَة: «كان لا بد أن أكون بهذا الطبع،

حتى لو كان أظهر النجوم وأشدها عفافاً يسطع لحظة إنجابي سفاعاً.» وعبارة «أنا هو أنا» العظيمة تظل إعلاناً إيجابياً عند إدموند، ومع ذلك فهو قيمة سلبية كبرى بطرائق أخرى، مثل ياجو. وسوف يتغير إدموند عند الخاتمة، ولكن فعل التَّحرُّر الختامي عند ياجو هو النذر بالصمت المطلق أثناء انطلاق الحراس به لإعدامه تعذيباً. يعتقد ياجو أن كل شيء يكمن في الإرادة، ويصدق هذا على حالته.

في الفصل الخامس، المشهد الثالث، يدخل إدموند مع لير وكورديليا اللذين اعتقلهما، وهذه هي المرة الثانية وحسب التي يشارك الملك لير وجوده على خشبة المسرح، وسوف تكون الأخيرة. وقد نتوقع منه أن يخاطب لير (أو كورديليا) ولكنه يتحاشى ذلك ويشير إليهما بضمير الغائب فقط فيما يصدره من أوامر. فالواقع أن إدموند لا يريد أن يحدث لير؛ لأنه يدبر خطة عملية لقتل كورديليا، وربما قتل لير أيضاً. ولكن جميع تعقيدات الحبكة في ذاتها لا تقدم لنا إيضاحاً مقنعاً لهذه الفجوة الواضحة في المسرحية، وأنا أعجب للسبب الذي حدا بشيكسبير إلى تَجَنُّب المواجهة. لك أن تقول إنه لم يكن يحتاج إليها، ولكن هذه الدراما تعلمنا ألا نتكلم عن الحاجة. وشيكسبير كتابنا المقدس، ويحل محل الكتاب المُقَدَّس نفسه، وعلى المرء أن يتعلم أن يقرأ شيكسبير مثلما يقرأ القُبالين الكتاب المُقَدَّس؛ إذ يجدون دلالة في كل «غياب». ما الذي يقوله لنا هذا عن إدموند، وعن لير أيضاً، بحيث لم يجد شيكسبير لديهما ما يقولانه لبعضهما البعض؟

على الرغم من الجاذبية الراقية والكاريزما اللتين يتحلَّى بهما إدموند، فإنه لا يدفع أحداً لحبه، باستثناء العواطف النهممة القتالة المتوازية عند جونريل وريجان، وإدموند لا يحبهما، ولا يحب أحداً آخر ولا حتى نفسه. ربما لا يستطيع لير وإدموند التخاطب؛ لأن لير تعقد لسانه الحيرة التي أنشأها تطرفه في حب كورديليا، والكراهية التي تحملها له جونريل وريجان، وهما ابنتاه غير الطبيعيتين، على نحو ما يصفهما حتماً. وأما إدموند فإنه على عكس لير تماماً، لا يعتبر الحب عاطفة طبيعية، حتى حين يبدي تفاخره واعتزازه بكونه الابن الطبيعي لجلوستر. ولكن هذا التضاد نفسه لا يفسر الإحساس الغريب الذي يساورنا بأن إدموند ليس، بصورة ما، موجوداً مع لير وكورديليا في المسرحية نفسها.

وعندما تُقبَّل جونريل عاشقها إدموند (الفصل الرابع، المشهد الثاني، السطر ٢٢) يبدي الشهامة بقبول القُبلة، باعتبارها قُبلة موت حقيقية، فهو ذو سخرية رفيعة تأبى

تقدير عهده لها «أنا ملك يمينك حتى الموت» والأغرب من ذلك مونولوجه العجيب الذي يُختتم به المشهد الأول من الفصل الخامس:

أَقْسَمْتُ لِلْأُخْتَيْنِ أَيْمَانَ الْهَوَى  
لَكِنَّ كُلًّا مِنْهُمَا فِي رِيبَةٍ مِنْ أُخْتِهَا  
كَرِيبَةِ الْمَلْدُوعِ مِنْ جُحْرِ الْأَقَاعِي!  
مَنْ مِنْهُمَا أَخْتَارُ؟ كِلَاهُمَا مَعًا؟ إِحْدَاهُمَا؟  
لَا هَذِهِ أَوْ تِلْكَ؟ بَلْ لَنْ أَتَالَ أَيًّا مِنْهُمَا  
إِذَا اسْتَمَرَّ كُلُّ مِنْهُمَا بِقَيْدِ هَذِهِ الْحَيَاةِ! فَإِذَا أَخَذْتُ الْأَرْمَلَةَ  
أَوْغَرْتُ صَدْرَ أُخْتِهَا ... دَفَعْتُهَا إِلَى الْجُنُونِ!  
وَلَنْ تَتِمَّ لِعُبَّتِي مَا دَامَ زَوْجُهَا حَيًّا!  
فَلَنَسْتَعِينَ إِذَنْ بِمَا لَهُ مِنْ سُلْطَةٍ فِي هَذِهِ الْمَعَارِكِ.  
حَتَّى إِذَا انْجَلَّتْ تَوَلَّتِ الَّتِي تَبْغِي إِزَاحَتَهُ  
تَدْبِيرَ قَتْلِهِ بِسُرْعَةٍ. أَمَا اعْتَرَاظُهُ إِمْضَاءَ عَفْوِهِ عَنْ  
كُورْدِيلِيَا، وَعَنْ أَبِيهَا لِيرٍ،  
فَذَاكَ لَنْ يَكُونَ أَبَدًا! إِذْ سَوْفَ يَخْضَعَانِ بَعْدَ حَسْمِ الْمَعْرَكَةِ  
لِمَا لَدَيَّ مِنْ سُلْطَانٍ.  
فَإِنَّ وَاجِبِي أَنْ أَحْمِيَ الْحِمَى بِالْقُوَّةِ الْمُظَفَّرَةِ  
لَا أَنْ أُخَوِّضَ فِي الْكَلَامِ وَالنَّقَاشِ وَالْمُهَاطَرَةِ.

(٧٠-٥٥ / ١ / ٥)

هذه السلبية الشديدة البرودة خفيفة فريدة، حتى عند شيكسبير، فإدموند صادق صدقًا كاملاً عندما يطرح السؤال المفتوح انفتاحًا مطلقًا: «من منهما أختار؟ كلاهما معًا؟ إحداهما؟ لا هذه ولا تلك؟» هذه لا مبالاة هائلة؛ إذ تطرح الأسئلة بروح الحدث العرضي، كأنما يتساءل أحد النبلاء المحدثين إن كان يفضل دعوة أميرتين، أو أميرة واحدة، أو لا يدعو أحدًا إلى الخروج معه لتناول العشاء. ولن تجد أي مُنحَلَّ يجرؤ على المصاحبة الغرامية لجونريل وريجان معًا، ولكن السلبية [بمعنى انتقام القيم] التي تُسمَّى إدموند شيء مُلْغَز إلى حدٍّ بعيد. أما اللاهوت السلبي عند ياجو فيرتكز على

عبادة أولية لعطيل، وأما إدموند فإنه متحرر من كل صلة، ومن كل عاطفة حب، سواء كانت موجهة إلى الأميرتين اللتين تشبهان الأفاعي أو أسماك القرش، أو إلى أخيه غير الشقيق، أو إلى جلوستر بصفة خاصة. فإن جلوستر يعترض طريقه، مثلما يعترضه لير وكورديليا. والواضح أن إدموند فضل عدم مشاهدة اقتلاع عيني والده، لكن هذه الرقة من جانبه لا تعني أنه يهتم أدنى اهتمام بذلك الحادث على الإطلاق. ومع ذلك فإن إدموند، كما يبين هازلت، لا يشارك في نفاق جونريل وريجان، فإن مكيافيليته خالصة بصورة مطلقة وتفتقر إلى دافع أوديبى، أي إن رؤية فرويد لضروب الحب الأسري لا تنطبق على إدموند وحسب. أما ياجو فيتمتع بحرية إعادة ابتكار ذاته في كل دقيقة، ومع ذلك فلديه عواطف مشبوبة قوية، مهما تبلغ سلبيتها، وأما إدموند فليست لديه عواطف على الإطلاق، فلم يحدث قط أن أحب أحداً، ولن يحب أحداً، فهو من هذه الزاوية أشد شخصيات شيكسبير أصالة.

ويُتَبَقَّى لدينا أن نتصدى للغز المذكور وهو سبب الجاذبية الشديدة لهذه السلبية الباردة، وهو ما يعيدنا إلى ظاهرة تفيدنا في التفسير وهي تناقضه المطلق مع لير ومع المهرج الغريب الخاص بالملك، فإن إدموند لا يكن غير الرغبة في السلطة، ومع ذلك فنحن نتساءل إن كانت كلمة الرغبة تنطبق أدنى انطباق على حالة إدموند. أما ريتشارد الثالث فتحفزه شهوة السُّلطة، وأما ياجو فيسعى إليها في صورة السيطرة على عطيل، حتى يتسنى له تفكيك كيان عطيل، وأن يحول رب الحرب البشري إلى عماء الهيولي. ولا شك أن يوليسيز يريد أن يتسلط على أخيليس ابتغاء مواصلة العمل على تدمير طرواده. ويعتبر إدموند أقرب هذه الحالات السلبية الكبرى إلى روح مارلو، فهي إرادة للسلطة بلا غرض مُحدّد وراءها، ما دام الجندي مكبث لا يضمّر الرغبة في اغتصاب السلطة بقدر ما يهزمه تخيله للاغتصاب. وأما إدموند فيقبل العامل المتحكم فيه وهو كونه نغلاً، بل إنه يبالغ في قبول ذلك، ويتباهى به، لكنه لا يقبل غير ذلك. فهو مقتنع بتفوقه الطبيعي، بما في ذلك إجادته للغة التلاعب، ومع ذلك فإنه ليس رجل بلاغة مثل تمبرلين عند مارلو، ولا ينتشي بشره الشخصي مثل ريتشارد الثالث وباراباس. وهو ينتمي إلى مارلو لا من حيث كونه شبيهاً بإحدى الشخصيات في مسرح مارلو، بل لأنه في ظني كان يُقصد به أن يشبه مارلو نفسه. كان مارلو قد مات في سن التاسعة والعشرين في عام ١٥٩٣م، في الوقت نفسه تقريباً الذي ألف فيه شيكسبير مسرحية **ريتشارد الثالث**، وبطلها ينتمي إلى مارلو، وقبيل كتابة تيتوس أندرونيكوس التي تتضمن محاكاة ساخرة

مارلو في شخصية هارون المغربي. وفي عام كتابة الملك لير، ١٦٠٥م، كانت قد مضت اثنتا عشرة سنة على وفاة مارلو، ولكن مسرحية **كما تحب**، التي كُتبت عام ١٥٩٩م، حافلة حفولاً غريباً بإحالات ملتوية إلى مارلو. ولم تصل إليه حكايات معاصرة تربط ما بين شيكسبير وبين مارلو، لكنه من المستبعد تماماً ألا يكون شيكسبير قد قابل معاصره الحق، وأقرب من أرهص بقدومه، ومبتكر التراجيديا الإنجليزية المكتوبة بالشعر المرسل [أي غير المُقفى]. ويعتبر إدموند، كما يؤكد إلتون، في سياق الملك لير السابق للمسيحية، ملحداً وثنياً، ومُنحلاً طبيعياً، وهذه هي الأدوار التي كانت حياة مارلو تمثلها لمعاصريه. وهكذا فإن مارلو الإنسان، أو بالأحرى الصورة التي يتذكرها شيكسبير عنه، قد تكون مفتاح فهم البهاء الغريب في شخصية إدموند، وهي صفات كاريزمية تجعل من بالغ الصعوبة علينا ألا نحبه.

وسواء كان التماهي بين مارلو وإدموند لا يزيد عن تشبيه نقدي من جانبي وحسب، فإنه ولو باعتباره مجازاً يوحى بأن القوة الدافعة لإدموند هي عدمية مارلو، والتمرد على السُّلطة والتقاليد من أجل التمرد نفسه، ما دام التمرد والطبيعة قد توحداً. والتمرد عمل بطولي في نظر إدموند، وهو يدبر خططه بحيث ينجح تفوقه الطبيعي في جعله ملكاً، سواء عن طريق الزواج من الملكة ريجان أو الملكة جونريل، أو الاستقلال بالعرش لو أنهما قُتلَا بعضهما بعضاً. وبعد أن تقوم جونريل أولاً بقتل ريجان ثم تنتحر، يتعرض إدموند لتحوُّله الجذري. فالذي يتجلى أولاً هو خضوعه الشديد لمنزلته باعتباره نغلاً، وعندما يعرف أن جرحه القاتل قد أصابه من إدجار، وهو الذي يعتبر على الأقل مكافئاً اجتماعياً له، إذا به يبدأ التصالح مع مغادرة الدنيا له، والكلمات الرائعة الدالة على قبوله قوله «دارت عجلة أقداري واكتملت دورتها/ فأنت بي حيث أنا».

وعبارة «حيث أنا» تتردّد فيها الأصداء الحالكة للإحساس بأنني بدأتُ أصلاً من هنا، بمعنى أن كوني نغلاً كان يعني أن أبدأ الحياة بجرح قاتل. ولا يبدي أي انفعال إزاء موته، ولكنه لا ينشد الأجل على عكس جونريل وريجان اللتين كانتا تحبانه فيما يبدو؛ لأنهما كانتا تسعيان على وجه الدقة للإصابة بجرح قاتل. ونحن لا نتعرض في موقف آخر في أعمال شيكسبير إلى عذاب الترقب من النوع الذي قدمه المخرج السينمائي هيتشكوك، أثناء تأملنا إدموند ساعة احتضاره وهو يتغير ببطء أمام أعيننا، وإن يكن تَغْيُره قد وقع بعد فوات الوقت فلم يستطع إنقاذ كورديليا. ويستجيب إدموند للقصة العجيبة التي يرويها أخوه إدجار عن وفاة والدهما، ويعترف بأنه تأثّر بما يسمع،

ويتردد قبل أن يقرر إنقاذ كورديليا. وهو لا يتجاوز ذلك التردد إلا حين يُؤْتَى بجثتي جونريل وريجان، وعندها نجد أن رد الفعل عنده يمثل لحظة التغير التي تفوق كل ما عداها عند شيكسبير، إذ يقول إدموند:

وَبِرْغَمِ الْكُلِّ ... كَانَ لِإِدْمُونْدِ  
مَنْ هَامَ بِهِ حُبًّا  
فَالْكُبْرَى قَتَلَتْ بِالسُّمِّ شَقِيقَتَهَا مِنْ أَجْلِ  
ثُمَّ انْتَحَرَتْ.

(٢٤٠-٢٣٨/٣/٥)

إن قرأت هذه الكلمات خارج السياق وجدتَ بها من البشاعة ما يدفعك إلى الضحك، ولكن العَدَمِيَّ المحتضر يُدْكَرُ نفسه بأنه على الرغم من الجميع كان موجودًا وفعلاً، وأن المرأتين كانتا تحبانه. وهو لا يقول إنه أحب إحدهما أو أي شخص آخر، ومع ذلك فإن هذا الدليل على وجود صلة ما، يثيره. فالكلمات تكتسب قوة درامية جبارة في سياقها المسرحي؛ إذ إن ذلك الذهن البارد المنتصر، مثل ذهن ياجو، يسترق السمع إلى نفسه فجأة فإذا بإرادة التغير تقتحم إدموند، وهو يقول لنا إن الخير الذي سيفعله سوف يكون «على الرغم من طبيعتي» بحيث يصبح حكمه النهائي أنه لم يَتَغَيَّرْ، وهذا موقف ينتمي إلى مارلو لا إلى شيكسبير. ومع هذا فهو مخطئ؛ لأن طبيعته تغيرت، بعد أن فات وقت تفادي الفاجعة التراجيدية في المسرحية. فعلى العكس من ياجو، لم يَعُدْ إدموند قيمة سلبية خالصة أو كبرى. ومن مُفَارَقَاتِ شيكسبير أن حُبَّنَا لإدموند يقل حين يَتَحَوَّلُ إلى الخير في هذه اللحظة التي تَأَخَّرَتْ كثيراً. وعلى الرغم من أن التَغْيِيرَ مُقْنَعٌ فإنه يعني أن إدموند لم يَعُدْ إدموند. فإن هاملت يموت في لحظة تمجيد له، وياجو سوف يموت مستمسكاً بأنه ياجو، في صمت. ولكننا لا نعرف هوية إدموند وهو يُحتَضَر، وهو لا يعرفها أيضاً.

#### ٤

وتضيف الحبكة المزدوجة في الملك لير تعقيداً شديداً لمسرحية شيكسبيرية تعتبر أصلاً مثيرة للمشاعر إلى أقصى حد، حتى ولو لم تتكامل القصة الكئيبة لجلوستر وإدجار،

وإدموند مع محنة لير وبناته. فالمعاناة تمثل أسلوب الحدث المسرحي الحقيقي في الملك لير؛ فنحن نعاني مع لير وجلوستر، ومع كورديليا وإدجار، ومعاناتنا لا تَقَلُّ حينما يجري القضاء على الأشرار، واحدًا واحدًا، أي على كورنول، وأوزوالد، وريجان، وجونريل، ثم، أخيرًا، إدموند. وأعتقد أن شيكسبير لا يسمح لنا بأي خيار آخر غير المعاناة، إذ إن حيوية الملك الدفاقة (على الرغم من أنها تسير في طريق الذبول) ذات قدرة جبارة على إثارة الشفقة، ولا نستطيع استبعاد أنفسنا منها (إلا إذا كنا بدأنا يومنا بتدريب على الاستياء من لير بدافع أيديولوجي). ورصد الموجات العاطفية الهائلة، في صعودها وهبوطها وتذبذبها عند لير، يتطلب جهدًا شاقًا مضنيًا، ولكن عظمة المسرحية من المحال تقديرها تقديرًا كاملاً إلا ببذل هذا الجهد؛ إذ إنك إذا قرأت معاناة لير قراءة وثيقة عميقة فسوف تجد فيها نظامًا من نوع ما، وإن لم تجد فكرة النظام، بل تجد استواءً مضمراً (entropy) ذا شكل مُعَيَّن بين العوامل الإنسانية والعوامل الطبيعية. ولا توجد رؤية معينة — لا مذهب الشك عند مونتاني ولا رؤية الخلاص المسيحي — تُناسب هذا التدفق المستمر للحياة الفائقة الذي يؤدي إلى معاناة وافرة وموت لا معنى له. لك أن تنكر العدمية البرجماتية للملك لير أو لهاملت إذا كنت تؤمن بمذهب المؤلهة إيمانًا عميقًا، ولكنك سوف تكون قد خرجت عن الموضوع، فإن شيكسبير لا يطعن في آمالك بالبعث الشخصي ولا يظاهرها. أما المعاناة فتحقق تمثيلها تمثيلًا واقعيًا كاملاً في الملك لير، وأما الأمل فلا ينال أي تمثيل. فالأمل اسمه كورديليا، وهي تشنق بناء على أوامر إدموند، وينجو إدجار حتى يكافح الذئاب، وحتى يكابد يأسًا بطوليًا ويتحملة. وهذا، لا النضج، هو كل شيء.

وتنجح هذه الدراما التي لا تُقدِّم لنا أدنى سلوان؛ لأننا لا نستطيع تحاشي قُوَّتها، وأعظم عنصر من عناصر هذه القوة هو العظمة الرهيبة لعاطفة لير، فلك أن تنكر سلطته، كما يفعل بعض الناس اليوم، ولكنَّ عليك أن تفهم أن الأتون يتوقَّد فيه أخيرًا. ولا أعرف شيئًا في آداب العالم، المقدسة أو العلمانية (وهو تمييز تفرغه هذه المسرحية من معناه) يجرحنا جرحًا عميقًا مثلما تجرحنا أقوال لير ذات النطاق الواسع. والنقد يخاطر بانعدام صلته بالموضوع إذا تحاشى المواجهة المباشرة مع العظمة، وما يفتأ لير يتحدَّى حدود النقد. ولير يطلب منا الحب أيضًا: «فنگدق العطاء مما عندنا/ بما يعادل الحب الذي سَحَّتْ به الطبيعة.» ولم أجد أي نقد جدير بالملك لير لا يبدأ بالحب، على الصعوبة التي نجدها (مع كورديليا) في التعبير عن مثل هذا الحب. ومُعْظَم الحدث

في مسرحية الملك لير يكمن في المعاناة، الأسرية لا السياسية ... كيف يمكنك أن تحول المعاناة الدرامية ولو اشتدت إلى متعة جمالية، من دون أن تقتصر على إرضاء صادية الجمهور؟ كان أتباع شيكسبير في مطلع القرن السابع عشر — كتّاب المسرح وبستر وتيرنر وفورد — يعتمدون اعتمادًا كاملاً على فصاحتهم التي لا مرء فيها، وليست النتيجة غير صادوماسوكية ذات زهو متوسط، فالجمهور المعيارى إلى حدٍّ ما لا يتعرض لإثارة جنسية عندما يشهد اقتلاع عيني جلوستر، ولا من رؤية الملك وهو يخطو ويتعثر على المسرح حاملاً كورديليا المشنوقة بين يديه. لا يصلح الحب للتكفير عن أي شيء أو استعادة أي شيء — وموقف شيكسبير المعبر عن هذا واضح كل الوضوح — ولكن التمثيل القوي للحب الذي انحرف أو أُحبط، أو أسئ فهمه، أو تحول إلى كراهية أو لا مبالاة باردة (جونريل وريجان وإدموند) يمكن أن يصبح قيمة جمالية غريبة. ويعتبر لير في فوراته الهائلة من الغضب والجنون، وفيما يوضحه لنا في لحظات الإشراق العابرة، أكبر صورة وضعت على المسرح أو ضمها كتاب مطبوع، للحب الذي يستमित المرء في طلبه ويحرم منه حرماناً أعمى. إنه الصورة العالمية للحب الأبوي المدمر والمفتقر إلى الحكمة، وذلك في أشد حالات عجزه واقتناعه الراسخ بأنه حميد، وخلوه التام من معرفة الذات، والجنوح الطليق بلا توقف حتى يهدم أكثر من يحبه، ويهدم دنياءه أيضاً. وأنا أدرك أن الجملة التي اختتمتها لتؤي غير مُحكمة لأنها تكاد تنطبق أيضاً على مسرحية بائع قومسيونجي لأثر ميلر (مسرحية لير «بعد الإبسية») كما تنطبق على مسرحية شيكسبير التي لا تُجارى ولا تُبارى. وأما الاختلاف فيكمن في أن لير يُعتبر «أحد الأرواح العظمى في الأصفاد»، حسبما وصفه تشيسترتون، وهو ما ينطبق أيضاً على هاملت، وعطيل، ومكبث، وكليوباترا، وعلى — من يختلف اختلافاً بيناً — وهو فولسطاق الذي نبذه الأمير هال. والملك لير أيضاً هو الصورة القصوى للسلطة الملكية الشرعية، وصورة أشد إلغاراً ليهوه المخيف وذى الأهواء الذي رسمه أول الكُتّاب العبريين للكتاب المقدس. وموت لير يعني نهاية الأب، ونهاية الملك، ونهاية ذلك الجانب من الربوبية الذي يعتبر الملك الإله، أو أورايزن عند بليك<sup>٢</sup> لا شيء عند شيكسبير أو في الحياة يسقط سقوطاً نهائياً، ولكن شيئاً ما يختفي بعد لير من التمثيل الأدبي الغربي «للأب — الملك

<sup>٢</sup> Urizen هو الاسم الذي يطلقه الشاعر المتصوف وليم بليك على إله العقل والحكمة في عدة كتب تسمى كتب النبوءات، وهو يقدم صورة أخرى لخلق الكون تختلف عن صورة الكتاب المقدس، ويطلق عليها



- الرب». وضروب الدفاع الجمالية والروحية عن إله ميلتون في الفردوس المفقود غير مقنعة على الإطلاق، والمُذنب هو شيكسبير وميلتون الذي تأثّر كثيراً به، على الرغم من الحذر الشديد عند ميلتون. إنني أكنُّ حباً دائماً لإبليس في الفردوس المفقود ومع ذلك فهو لا يستحي من محاكاة ياجو الذي يفوقه ذكاءً. أما صورة الإله عند ميلتون فأجدها لا تُحتمل، فهو لوام لاعن، يسب «الجاحدين» بأعلى صوت، وبلا حياء يحاكي الملك لير، من دون أن يشارك أدنى مشاركة في غضبات الملك المجنون إزاء الحب المنشود والحب المرفوض. أي إن لير يغرق المسرح في مشاعر إشفاق تخضع لنظام صارم، وإله ملتون سيل عارم من عبارات تهنئة الذات المثيرة للسخرية الدفاعية.

ولا يوجد مثال للملك لير في زماننا، فإن النطاق الفردي قد تضاعف تضاعفاً مزمياً، وتعتبر ضخامة لير الآن جزءاً من قيمته الكبرى لنا، ولكن شيكسبير يضع حدوداً صارمة على تلك الضخامة، ولا يمكننا أن نعتبر وفاة لير تكفيراً لنا أكثر مما تعتبر تكفيراً لإدجار وكنت وأولباني. إذ يعتبر موته الفاجعة النهائية، فلقد مات عراباً ومات أبوه، والتائب أولباني (ولا بد أن يتوب عن الكثير) يتنازل عن التاج للتعس إدجار، أشد أبطال شيكسبير عزوفاً عن الجلوس على العرش خلفاً للملك، على الأقل منذ هنري السادس الطفولي الطبع. وأولباني الذي يعصره الندم وكنت الهرم الذي سرعان ما يلحق بسيدته في الوفاة، فلا يمثلان الجمهور، ولكن إدجار يمثل، وإن كانت نبراته اليائسة تجعلنا نخرج من المسرح دون سلوان.

ويحرم شيكسبير وفاة لير من هالة التعاليّة التي أضفاها على هاملت المحتضر، ويستلهم هوراشيو أسراب الملائكة ويدعوها إلى إنشاد ترانيم تصاحب رحيل هاملت، ولكن الذين لا يزالون ب قيد الحياة بعد موت لير يقفون في ذهول، بقلوب محطمة، يواجهون ما لا بد أن يمثل لهم فقدان الحب. ولقد ذكرت آنفاً ما واجهته من صعوبة، باعتباري معلماً، في السبعينيات والثمانينيات التي ساد فيها النقد النُسوي الجامعات، عند محاولتي أن أقول للطالبات المتشككات أو حتى المعاديات إن لير يُعتبر، في أحلك مفارقة شيكسبيرية، تجسيداً فائقاً للحب. ولقد اختفت أسوأ هذه الصعوبات في التسعينيات الكاشفة عن الكثير، ولكنني لا أزال ممتناً وإن تحسرت على تلك الخبرة؛

---

صفة الخلق البديل، وتعتبر تلك الكتب أقرب إلى الشُّعر منها إلى الفلسفة أو اللاهوت، وترتبط بالحركة الرومانسية الإنجليزية.

إذ إن هذا العامل الذي يوضح أهمية لير، التي لا تنتهي، لنا، ألا وهو الكشف عن الحب بأحلك صوره، أو حتى بأشد صوره ابتعاداً عن القبول، وإن تكن كذلك أشد صورة حتمية. ومن الطريف أن يُرجع لير تشدد كورديليا، وإصرارها على عدم الالتحاق بأختيها في مبالغتهما الطنّانة، إلى ما يسميه لير «الكبر» مضيفاً أنها تسميه «الصدق»، والواقع أن لير وبناته الثلاث يُعانين جميعاً من «التكاثر المرّضي» لجرثومة «الكبر»، وإن يكن اهتمام كورديليا المشروع مُنصبّاً في الواقع على ما يسميه كيتس «قداسة مشاعر القلب». والعجب العُجاب أن يظن فرويد أن لير كان يتحرق شوقاً ويكبت اشتهاه لابنته كورديليا، وربما يكون ذلك لأن المُحلّل النفسي كان يضمّر ما يتحدث عنه تجاه ابنته «أنا» ولكن لير لا يستطيع فيما يبدو أن يكبت أي شيء مهما يكن، فهو أشد أصحاب التّعبير العنيف ويفوق كل شخص آخر عند شيكسبير؛ إذ تفصله عنهم مسافة تقدر بالسنين الضوئية:

لَا بَأْسَ إِذْنٍ، وَلِيَكُنَّ الصَّدُقُ صَدَاقَكَ  
قَسَمًا بِضِيَاءِ الشَّمْسِ الْقُدْسِيِّ وَأَسْرَارِ الرَّبَّةِ هَيْكَاثِ  
وَأَسْرَارِ اللَّيْلِ وَطَاقَةِ هَذِي الْأَفْلَاقِ  
مَنْ تُحْيِينَا أَوْ تُهْلِكُنَا! إِنِّي أَتَبَرُّ مِنْ هَمِّ أَبَوَيْنَا لَكَ  
مَنْ صِلَةِ الْقُرْبَى، مِنْ رَابِطَةِ الدَّمِ!  
وَلَسَوْفَ تَظَلُّنِ إِلَى الْأَبَدِ غَرِيبَةً  
عَنِّي، بَلْ عَنْ قَلْبِي مُنْذُ الْآنِ!  
إِنِّي لِأَفْضَلُ أَنْ أَحْتَضِنَ الْمُتَوَحِّشَ مِنْ أَبْنَاءِ اسْقِيثِيَا  
أَوْ مَنْ يَقْتُلُ ذُرِّيَّتَهُ كَيْ يُشْبِعَ نَهْمَهُ  
وَأَفْضَلُ أَنْ أَرْحِمَهُ أَوْ أَمْنَحَهُ الْغَوْثَ عَلَى لُقْيَاكَ  
يَا مَنْ كَانَتْ بِنْتِي يَوْمًا مَا.

(١١٩-١٠٧/١/١)

هذا بشع ويكاد يُخاطر بأن يعتبر في عداد الكوميديا الجروتسك [الغربة المضحكة] لو أن شخصاً آخر غير الملك كان قد قاله. ولا بد أن بداية المسرحية قد سبقها عدد كبير من «الانفجارات» الشعورية المطولة؛ إذ نفترض أنها هي التي ساعدت ريجان وجونريل

على اللجوء إلى النفاق والتلاعب اللفظي، وساعدت كورديليا، أقرب بنات لير إلى قلبه، على اكتساب موهبة الصبر في صمت. وكنت أشرت إلى أن النماذج التي احتذاها لير كانت أقوال سليمان — عليه السلام — في «سفر الجامعة»، وكتاب «حكمة سليمان»، وهي أقوال كثيفة تُعبر عن رفض رب الحب، وكل ما عداه في الواقع. يقول لير: «لَيْتَكَ مَا كُنْتَ وَلَدْتَ وما كانت ساعة عَجَزِكَ عن إرضائي!». إن هذه الملاحظة الخبيثة المُوَجَّهة إلى كورديليا، تُمثِّلُ المُقدِّمة المناسبة للدراما التي يَتَمَنَّى كل مَنْ فيها أن لم تلده أمه. ليست القضية أن الكل باطل، بل أن الكل عدم، أو أقل من عدم.

هل يتحمل لير هذا الذنب أم أنه مُجرَّد عبقرية مملكته وحقيقته؟ إن ريجان تقول لجونريل: إنه «لم يعرف نفسه إلا معرفة سطحية في يوم من الأيام». وترد جونريل عليها قائلة: «لطالما أَبْدَى التَّهَوُّرُ حتى في أفضل فترات حياته وأشدّها تبصراً». من بين الأدوار الرئيسية الاثني عشر في **الملك لير**، يكون ثمانية منهم قد ماتوا عند هبوط ستار الختام (لير، وكورديليا، وإدموند، وجلوستر، وجونريل، وريجان، وكورنول، وأوزوالد) ويكون المهرَّج قد اختفى. ومن بين الناجين ينتمي إدجار وأولباني إلى زمن الشباب، وأما كُنْتُ الذي يوشك أن يبدأ رحلته الأخيرة، فكان يمكن أن يوصف بأنه «متهور» (rash) في نظر جونريل، ويبدو أنها لا تقصد بالصفة «الاندفاع بلا تبصر» أو «المزاج السيئ» بل تقصد «الصدق التام» أو «الإخلاص»، وهكذا فإن «تَهَوُّر» لير، في أشد حالاته تدميرًا، يظل صدقًا تامًّا أو إخلاصًا، وهو النقيض دائمًا للدهاء البارع عند إدموند. وعلى الرغم من أن استعارات لير تغلب عليها المبالغة، بحيث تشبه العواصف داخل نفسه، فإن ضخامتها تكتب لها «الخلاص» إلى حدٍّ ما، فهي ضخامة تُناسب روح الملك الشاسعة. وأنا أقصد «خلاص» التعابير المجازية، فإن «الخلاص» يستعصي على الجميع، ومن بينهم لير نفسه، في هذه الدراما البالغة القسوة. أما كورديليا، البطلة التراجيدية، فلا تتطلب خلاصًا، وأما التغييرات الهائلة عند لير، أي ومضات إشفاقه الإنساني وبصيرته الاجتماعية، فإنها تنبع أساسًا من صدقه وإخلاصه، لا من التحولات التي يقول برادلي ومن تبعه من النقاد بأنها أصابته. وإدموند يتبع النموذج الشيكسبيرى للتحوّل أخيرًا من خلال استراق السمع لذاته، ولكن لير شيء مختلف، حتى عند شيكسبير، فهو أشد الشخصيات الأصيلة التي أبدعها الشاعر مهابة ورهبة.

لا يوجد شخص آخر عند شيكسبير [غير لير] يمثل السلطة تمثيلاً مشروعًا، بل السلطة الرفيعة. إن عنصر الاستياء الذي يمجّد غاليليان المسكين [في العاصفة]، يشعر

بالحيرة إزاء لير، ولا يرضى به، على الرغم من أنه لا يزال الرمز المهيمن للأبوة في الغرب. وحصافة العبقريّة تجعل شيكسبير يمنح لير فتيات فقط، وجلوستر الذي يَفْقِدُ بصره؛ ابنين فقط. لقد أساء لير التَّصَرُّفُ بما يكفي مع بناته، فماذا كان عساه أن يفعل بابين ذَكَر؟ وماذا كان شيكسبير ليفعل بزوجة لير الملكة؟ هل كان في طوقها أن تفعل ما فعلته زوجة أيوب — عليه السلام — ذات العبارات المُقتَضبة؛ أي أن تنصح زوجها الغاضب بأن «يلعن الإله ويموت؟» لقد قضت حكمة شيكسبير أن تموت قبل بداية المسرحية، ولا يشير إليها لير إلا إشارة واحدة، كأنما ليضيف لمسة جميلة إلى سباب ابنتيه المتكرر [١٢٦/٤/٢] ليس لير دراسة في الخَلاص بل دراسة في البشاعة وفي إثارة حفيظته؛ إنه الدراسة الكاملة التي يقدمها شيكسبير لشعرية الشناعة التي تتفوق حتى على مكبث في طلب تماهي الجمهور شاء أم أبى. والموت هو الفضاعة النهائية التي لا بد لنا أن نكابدها جميعاً، ونبوءة لير الصادقة ليست موجهة ضد جحود الأبناء بل ضد الطبيعة، على الرغم من إصراره على أنه يتحدث باسم الطبيعة.

ولما كان لير يكابد حنقاً دائماً، باستثناء الفترة الشعرية القصيرة التي تلت مصالحته مع كورديليا، فإنه يخاطب، من وجهة نظر أزلية، جميع من يشعرون بالبشاعة الناجمة عن الوعي الحادّ بكونهم بشرًا فانيين. والاستياء، مبرراً أو غير مبرر، يمثل جانباً من جوانب السيكلوجية الاجتماعية، وأما الإحساس بالبشاعة المذكورة فلا يلزم أن يكون فيه عنصر اجتماعي على الإطلاق. فنحن نموت أفراداً، مهما يكن تعاطفنا مع الآخرين دفاقاً أو محدوداً. وعلاقة لير الوثيقة بنا علاقة عجيبة إذ نعتبره والدنا المتوفى، ومن ثم فالعلاقة تعتمد على مشاركتنا في الإحساس بالبشاعة نفسها. أما هاملت الذي دائماً ما يتجاوزنا، فيصاحب قُوى خارقة، على الرغم من شكوكه وشكوكنا، وأما لير فإنه يستغرقنا لأنه جد قريب منا، على الرغم من ضخامته. فإن لم تكن لديك عقيدة تعالِيّة ثابتة (وقد فقد لير هذه العقيدة) فإن كل ما تستطيع أن تواجه الفناء به (إلى جانب الرواقية البطولية) هو الحب، أسرياً كان أم جنسياً. والحب في هذه المسرحية، على نحو ما ذكرتُ في مناقشتي لإدجار، فاجع مُهلك، فضروب الخلط في الحب الأسري تدمر لير وجلوستر، والشهوة القتالة الانتحارية تجاه إدموند من جانب جونريل وريجان من المحال أن تؤدي إلا إلى دفع إدموند، أشد النفوس غربة، إلى أن يقول ساعة احتضاره إنه وجد من كان يحبه. ومن قسوة شيكسبير أن يجعل الحب نفسه مثيراً للبشاعة وضحية لها، في كون يرتكز على عظمة لير التي تكابد الحاجة.

وأظن أن البشاعة الخاصة بي هي التي تُخبرني أن رؤية شيكسبير الفائقة لبلوغ أرذل العمر يُمثّلها لير وفولسطفاف، وهو تجاوز جنوني، فإن لير يعني شيخوخته وفولسطفاف يتجاوز إنكارها بتوكيد شبابه الذي لا ينتهي. إنه يتواشَب في ميدان القتال، ويتفافز مع دول تيرشيت، ويتباهى فِيرعب جادزهيل باعتباره قاطع طريق، ويقدم مُلحًا ساخرة في إحدى الحانات، فهل هذا أسلوب الشيخوخة؟ ربما كان شيكسبير يتصوّر في مرحلة مبكرة أنه لن يزيد قط عن الثانية والخمسين؟ إنني أنتمي انتماءً كافيًا إلى القرن التاسع عشر لأجد عند فولسطفاف صورة الفنان في شيخوخته: ذو ذكاء خارق، ومُتفكّه فائق، وحميد الطبع، وذو حيوية لا تُصدّق، وعاشق كَسير القلب على نَهج شاعر السونيتات؛ إذ يعاني الصُّدود والهجران. وأما لير الذي أبدعه شيكسبير بعد ذلك بزمان طويل، فليس على الإطلاق إسقاطًا للسيرة الذاتية للمؤلف، بل إن المهرج (أو خصوصًا المهرّج) لا يستطيع أن يضحك لير. فنحن نشهد عند فولسطفاف هزيمة الشيخوخة، حتى تُؤدّي هزيمته في الحب إلى نكوص السير جون إلى مرحلة الطفولة، فيموت أثناء لهوه بالزهور. وأما قيام لير بتتويج رأسه بإكليل من الزهر فيُعْتَبَر انتصارًا لجنونه، وحكاية أخرى للشيخوخة في صورة السفينة المُحطّمة.

كلما ذكرني لير بنفسه أنه تجاوز الثمانين، زاد تضاده مع فولسطفاف، ومن ثم فإن شيكسبير يزيد المسافة بينه وبين الملك لير. إن فولسطفاف، حتى بُعِدَ نبذه، يبذل قصارى جهده حتى لا يزيد من استيعاب معاناته، وأما لير فلا يبدو أن لديه أي دفاع ضد حسرته على حاله. إنه قلب دنياه، كما يؤكد آرثر كيرش، في المقارَنة التي عقدها بين لير وبين كحولة الذي صوره سليمان — عليه السلام — وهو الواعظ في سفر الجامعة، الذي لا يتوقّف عن فحص قلبه ويجد فيه، كما يجد في الدنيا، باطل الأباطيل. إن رحابة قلب لير أكثر صفاته جاذبية، ولكن علينا، وهذا بالغ الأهمية، أن نتبين أيضًا جوانبه العظمى الأخرى، لئلا نراه آخر الأمر طودًا من الحسرة والشّجن، لا شخصية إنسانية تزيد مأساتها على جميع الشخصيات المسرحية الأخرى. فهو الصورة العظمى للسلطة، ولكنه يفسد بنفسه هذه الصورة عامدًا مُنعمدًا: «فالكلب في منصب السلّطة مطاع مرهوب الجانب». وعظمته الحقيقية في غير هذا الموقع: فإنه حتى حين يكون على خطأ مفزع يظل دائمًا صادقًا الصدق كله، وهو القدوة التي يتعلم منها ابنه في العمام إدجار «لا بد أن نقول رأينا صراحة/ لا أن يكون شرعنا النفاق والرياء». وهو يقول ذلك قبل انتهاء المسرحية بسطرين، فالواقع أن لير الذي لا ينفث غضبه، يتسم بصراحة لا

تنتهي، فإن روحه الهائلة لا تضرر أية أكاذيب. إنه ملك من ناصية رأسه إلى أخمص قدمه، وهو أبعد ما يكون عن أن يكون مكيفيلياً متفوقاً في هذا على جميع شخصيات شيكسبير، باستثناء هنري السادس الذي كان من الأنسب له أن يكون راهباً من أن يكون ملكاً.

ويخاطر شيكسبير بتقديم هذه المفارقة التي تقول إن أعظم الحكام مهابة أسوأهم في السياسة، فإن لير أعظم من أن يتصنع أو يتظاهر، كما هو حال كورديليا، ابنته الصادقة المخلصة، والعظمة التي يشتركان فيها مأساتهما المشتركة، حيث تنتهي أفضل الأشياء نهاية سيئة. وهذا، فيما يبدو، أحد أسرار التراجيديا الشيكسبيرية؛ أي إننا نتجاوز الخير والشر؛ لأننا لا نستطيع أن نصل إلى تمييز طبيعي وحسب بينهما، حتى ولو كان لير وإدموند، بطريقتين متضادين، يعتقدان عكس ذلك. أي إن كرم الروح الرائع عند لير، وهو الذي يجعله يتطرف في حبه، يدفعه أيضاً إلى أن يتطرف فيما يطلبه من حب. لسوف تدور طرز أخرى فوق الأيديولوجيات المسرحية والأكاديمية الراهنة، وسوف يظهر لير من جديد باعتباره أعظم أرباب الشك عند شيكسبير، بل سوف يتفوق على هاملت سفيراً للموت عندنا.

كان تشارلز لام قد سبقني في الإيمان بأن «لير يستحيل أساساً تمثيله على المسرح»، مؤكداً أن عظمة لير مسألة خاصة بالبعد الفكري، كما نرى عندما يُمَاهي الملك بين عصره وبين السموات أنفسها. والمعنى المضمّر عند لام هو أن مخيلة لير، حتى حين تعتل، تظل أوفر عافية من مُخَيِّلَة مكبث، وإن تكن تتمتع بقوة النبوءة في مُخَيِّلَة مكبث، أو ما يشبه هذه القوة. ليس هذا الملك العظيم أحد المفكرين الجبابرة عند شيكسبير، فامتياز الذهن مقصور في هذه المسرحية على إدموند، ولكن مخيلة لير، بما تولّده من اللغة، أكبر مخيلة، وأقربها للمعيارية في جميع أعمال شيكسبير. فالذي يتخيله شيكسبير يحسن تخيله، حتى في كنف الجنون، في سورّات غضبه في الجحيم الذي يستوحيه بنفسه. ولولا لير لما اكتمل ابتكار شيكسبير للشخصية الإنسانية، فلولا لما استغل شيكسبير جميع طاقات التمثيل التي يتمتع بها. كيف يمكن للنقد أن يحدد فئة الضخامة أو العظمة في شخصية أدبية؟ لقد توقف النقد عن المحاولة بعد أن أصبح أيديولوجياً، ولكنه لا بد من إيجاد رد فعل معرفي وعاطفي مكافئ لشيكسبير حتى يواجه العظمة سواء في الأبطال أو فيمن خلقهم. وهكذا فإن مسرحية الملك لير، المحك الحديث للجلال سوف تبدو فارغة إذا استهان المرء بعظمة لير أو أنكرها.

وكثيراً ما نُخدع في حياتنا؛ إذ تتلاشى عظمة بعض الأصدقاء والشخصيات عند فحصهم فحصاً دقيقاً. وقد يعجز المرء أن يدرك عظمة لير، إذا كان برنامج المرء لا يسمح بوجود مثل هذه الصفة. ولكن ترى من أنت أو ما أنت إن كنت تفتقر حتى إلى حلم العظمة؟ كان الدكتور جونسون يحب فولسطاق؛ لأن ذلك الناقد العظيم كان لديه ذلك الحلم، وأيضاً لأن فولسطاق نَفَى الاكتئاب ونَبَذَهُ، وهو شيطان جونسون. لا يمكن لأحد منا أن يحب لير، فلسنا كورديليا، أو إدجار، أو المهرج، أو جلوستر، أو كنت، أو حتى أولباني الخاطئ. ولكنني أعجب إن لم يستطع أي فرد فينا أن يدرك جلال لير، فإن شيكسبير يسخو بفيض من عبقريته، في أشد حالاتها حيوية وتألقاً، على عظمة لير، فإذا به يكتسي من البهاء ما يفوق سليمان — عليه السلام — في الكتاب المُقَدَّس. وتقيم أقوال لير معياراً قياسيًّا من المُحال أن تُقَرَّ به أية شخصية إنسانية خيالية أخرى، فإن حدود الطاقة الإنسانية على العاطفة العميقة يتخطاها لير بانتظام. وإحساسنا بما يكابده يتسبب في توترنا توتراً يوازي ما نعانیه من أعظم الأحران، فالطابع الحميمي المرعب الذي يفرضه لير علينا لا يكاد يُحتمل، وفقاً لما شهد به الدكتور جونسون. ولقد ذكرت آنفاً أن هذه الحمومية تنبع من اغتصاب لير لخبرة كل فرد بالموقف المتضاد [أي الذي يجمع بين الحب والكره] تجاه الأب، أو تجاه الأبوة. وسوف أركز فيما بقي من هذه المناقشة على تقديم ظل عام لهذه الحجة. فإن لير الأب، بفضل جرأة شيكسبير، يستدعي على الدوام الإله الأب، وهي استعارة غريبة تتعرض للتفنيد والرفض في جميع مؤسساتنا الأكاديمية، وفي كنائسنا المتنورة. وأنا لا أتوقع من النقاد النسويين (رجالاً ونساءً) أن يقبلوا هذه الإحياءات، ولكن رفض لير برمته خطوة باهظة التكاليف؛ إذ إن تحطيمه سوف يتضمن أكثر من المذهب الأبوي. لا يوجد صوت للشعور أصدق من صوت لير في الأدب الخيالي كله، بما في ذلك الكتاب المُقَدَّس، وفقدان عظمة لير يعني أيضاً أن نتخلي عن طاقتنا الخاصة على الإحساس بعاطفة لها وزنها.

وتحقق لغة لير مجدها في الحوارات العجيبة بينه وبين جلوستر الذي سُمِلَتْ عيناه (الفصل الرابع، المشهد السادس، السطور ٨٥-١٨٥)، بعد أن يدخل الملك «مرتدياً أزياء غريبة وعلى رأسه تاج من الأزهار البرية»؛ إذ إن هذه السطور المائة تشكل إحدى هجمات شيكسبير على حدود الفن، وذلك إلى حدٍّ كبير لأن الشاعر فيها غير مسبوق. فالذي يحدث أن جلوستر يتعرف على صوت لير، ومن ثم ينطلق الملك في هجوم على المرأة بلغ من تطرفه أن طلب لير نفسه من الصيدلاني دواءً يخفف به وجع مخيلته الجنسية المريضة. يقول لير:

بلى أَنَا الْمَلِكُ! مِنْ رَأْسِهِ إِلَى قَدَمَيْهِ!  
وَأِنْ حَدَقْتُ فِي الْوُجُوهِ فَالرَّعَايَا تَرْتَعِدُ.  
إِنِّي عَفَوْتُ عَنْ هَذَا الرَّجُلِ، وَهَبْتُ حَيَاتَهُ،  
وَمَا جِنَايَتُهُ؟ جِنَايَةُ الزَّانَا؟ وَهَلْ يَمُوتُ مِنْ أَجْلِ الزَّانَا؟  
كَلَّا ... الطَّاغُوتُ الْغَرِيدُ يَفْعَلُهَا، بَلْ وَالذُّبَابَةُ الْمُدْهَبَةُ،  
أَمَامَ نَاطِرِي فِي الْهَوَاءِ! فَلْيَزِدْهُمْ تَطَارُحَ الْغَرَامِ!  
وَابْنُ السَّفَاحِ قَدْ أَبْدَى مِنَ الْإِشْفَاقِ وَالْوَفَاءِ نَحْوَ وَالِدِهِ جُلُوسَتَهُ  
مَا فَاقَ كُلَّ مَا أَبْدَتْهُ بَنَاتِي اللَّتَانِ جَاءَتَا إِلَيْنَا فِي الْحَلَالِ!  
إِلَى النَّزَالِ شَهْوَةَ الْبَدَنِ ...  
فإنني فِي حَاجَةٍ إِلَى الْجُنُودِ!  
انْظُرْ إِلَى الْأَنْثَى الَّتِي تَفَاخَرَتْ بِبِسْمَةِ الْغَبَاءِ  
بَيْنَا يَنُمُ وَجْهَهَا عَلَى بُرُودَةٍ مَا بَيْنَ سَاقَيْهَا  
كَأَنَّهَا الثَّلُوجُ أَوْشَكَتْ عَلَى السَّقُوطِ!  
لَكَمْ تَطَاهَرَتْ بِمَظْهَرِ الْفَضِيلَةِ  
وَكَمْ تَهَزُّ رَأْسَهَا إِنْ مَسَّ سَمْعَهَا ذِكْرُ الْمَلَذِّ وَالرَّذِيلَةِ!  
لَكِنَّهَا عِنْدَ الْجَمَاعِ ذَاتُ شَهْوَةٍ تَفُوقُ شَهْوَةَ السَّنُورِ وَالْجِيَادِ الشَّبِيقَةِ  
الرَّأْسُ رَأْسُ امْرَأَةٍ ... وَالْجِسْمُ جِسْمُ فَرَسٍ  
فَنَصْفُهَا الْعُلُويُّ لِلْأَرْبَابِ ... وَنِصْفُهَا السُّفْلِيُّ لِلشَّيْطَانِ  
فَهَذِهِ هِيَ الْجَحِيمُ ... هَذِهِ هِيَ الظَّلَامُ  
وَأِنَّ هَذِهِ لِحُفْرَةُ الْكَرْبِيتِ  
حَارَقَةٌ كَأَوِيَّةٍ وَرِيحُهَا ذَمِيمَةٌ  
وَيَكْمُنُ الْهَلَاكُ فِيهَا ... أَفْ لَهَا وَأَلْفُ أَفْ!  
يَا صَيْدَلَانِي! أَعْطِنِي أُوقِيَّةً مِنْ ذَلِكَ الْبَلْسَمِ  
كَيْ أَصْلِحَ الْخِيَالَ بَعْدَ أَنْ فَسَدَ  
هَيَّا وَخُذْ ثَمَنَ الْعِلَاجِ.



إن شيكسبير الذي من المحال اتهامه بكراهية المرأة لا يخاطر بهذا التطرف إلا لأن سلطة لير التي تبحر في بحر هائج قد تحطمت في الموقع الذي كانت تتصور أنها مُطلّقة فيه أي في العلاقة مع بناته؛ إذ اغتصبت جونريل وريجان هذه السلطة، ما دامت طبيعتهما مماثلة لفكرة إدmond عن الطبيعة، لا فكرة لير، وهكذا فإن الملك المجنون نافر من الطبيعة نفسها، لا من حيث كونها فكرة بل حقيقة أساسية عن اختلاف الجنسين. وأفراد جمهور شيكسبير، نساءً ورجالاً، يقبلون فكّهين الإشارة إلى حر المرأة بالكنية الدارجة وهي «الجحيم»، ولكن لير ربما أفزع حتى الذين تسعدهم التسرية بتمثيل الجنون. ولن يفلح التخلص من ذلك العفريت، إذا اقتصر على المرأة وحدها، في حل صعوبات لير، فإن كل رجل هرم، وفق مقولة جيته الحسيفة، هو الملك لير، الذي تنبذه الطبيعة نفسها. فتعبير «أصلح الخيال» يوحي بأعمق إحساس بالإشفاق في الفقرة؛ لأنه يفصح عن لير الذي سرعان ما يقول لجلوستر «قد ترى في ذلك/أعظم صورة للسلطة/فالكلب في موقع السلطة مطاع مرهوب الجانب».

إن جنون لير هنا لا يشبه إلا جنون وليم بليك، فهو جنون نبوءة موجهة ضد الطبيعة والمجتمع معاً. وعندما يعتصر الألم إ دچار بسبب ما يكابده والده العرّاب يصيح قائلاً: «الحكمة والهديان اختلطا/وجنون لم يخل من المنطق». ولكن ذلك ليس بالضرورة منظور الجمهور. وكما يحدث أيضاً في حالة بليك نجد أن نبوءة لير تصهر العقل والطبيعة والمجتمع في صورة سلبية واحدة كبرى، ألا وهي السلطة غير الأصيلة لمسرح الحمقى الكبير [أي هذه الدنيا]. إننا ندخل الدنيا باكين عند الميلاد، مُدركين مع لير أن الخلق والسقوط متزامنان. وسوف يستمر هذا الإدراك في مكبث، حيث يقع الحدث أيضاً في الدنيا التي كان الغُوصيّون القدماء يسمونها كينوما أي «الخواء». ما عسى أن تصبح الأبوية في كينوما؟ ويقول بورخيس، الغُوصي الحديث، إن المرايا والأبوة أرجاس لأنهما يضاعفان صور الرجال والنساء. إن حكمة لير الرهيبة ليست أبوية، بل مضادة للأبوية، مثل حكمة سليمان — عليه السلام — وحكمة الجامعة (في الكتاب المقدّس) إذ إن تعريفه «للباطل» يشبه تعريف «الخواء» عند الغُوصيين، «لا شيء ينجب لا شيء» يمكن أن يكون الشعار البرجماتي للأبوة في مسرحية لير. وكورديليا وحدها هي التي تستطيع تفنيد ذلك البأس، كما يتنبأ لير أيضاً بأحلك ظلمة في الدراما عندما يخرج من الجنون ليرى كورديليا فيهتف قائلاً: «أنتِ رُوح! ذاك ما أعرفه/فمتى كانت وفاتك؟»



## مكبث

### ١

أدَّت التقاليد المسرحية إلى أن أصبحت مكبث أتعس مسرحيات شيكسبير حظاً، خصوصاً لمن يقومون بالتمثيل فيها، ويمكن وصف مكبث نفسه بأنه أسوأ أبطال شيكسبير حظاً، وذلك على وجه الدقة لأنه أعظمهم مُحَيَّلَةً. إنه آلة قتل هائلة، وقد منحه شيكسبير ذكاءً أقل من الذكاء العادي، ولكنه وهبه طاقة جبارة على التخيل إلى الحد الذي يمكن اعتبارها، من الزاوية البرجماتية طاقة شيكسبير نفسها، ولا تنجح أية مسرحية أخرى لشيكسبير — حتى ولا الملك لير، أو حلم ليلة صيف، أو العاصفة — في إلقائنا في غمرة أوهام متغيرة مثل مكبث. فالسحر في حلم ليلة صيف وفي العاصفة له آثاره الحاسمة، ولكن الملك لير تخلو من أي سحر أو عرافة سافرة، وإن كنا أحياناً نكاد نتوقعها بسبب عمق الهلوس في المسرحية.

وعرافة الساحرات في مكبث، على الرغم من هيمنتها، لا تستطيع تغيير الأحداث المادية، ولكن الهلوس تستطيع ذلك وتفعله. فالسحر الساذج في مكبث ينتمي كله إلى شيكسبير؛ إذ إن المؤلف يطلق العنان هنا لمخيلته، كما لم يفعل من قبل، طالباً العثور على حدودها الأخلاقية (إن وجدت). وأنا لا أقول إن مكبث يمثل شيكسبير، بأي طريقة من الطرق المعقدة التي قد يمثل بها فولسطاق وهاملت بعض الجوانب الباطنة عند الكاتب المسرحي، ولكن مكبث يمكن أن يكون، في إطار مفهوم المخيلة في عصر النهضة (الذي يختلف عن مفهومنا)، رمزاً لتلك الملكة عند شيكسبير، ولا بد أن هذه الملكة قد أخافت شيكسبير، ولا بد أن ترعبنا، عندما نقرأ أو نشاهد مكبث؛ إذ تعتمد المسرحية على الرعب الذي تحدثه تخيلاتها. ويعتبر الخيال (أو الوهم) شيئاً ملتبس الدلالة عند

شيكسبير وفي الحقبة التي عاش فيها؛ إذ كان يعني الإلهام أو الفورة الشعرية، وهو بديل من نوع ما للوحي الرباني، كما كان يعني في الوقت نفسه وجود ثغرة انفتحت في الواقع، كأنما كانت عقاباً على إزاحة المقدّس في داخل العلماني. ويخفف شيكسبير إلى حدٍّ ما من الهالة السلبية للتخيل في مسرحياته الأخرى، لا في مكبث، فهي تراجيديا المخيلة. وعلى الرغم من أن المسرحية تعلن بانتصار «لقد تحرر الزمان» عندما يُقتل مكبث، فإن الأصداء التي لا نستطيع الفرار منها ونحن نترك المسرح أو نغلق الكتاب لا صلة لها بحريتنا.

إن هاملت يموت في إطار التحرر، بل ربما يزيد من حريتنا، ولكن موت مكبث أقل قدرة على تحريرنا، ورد الفعل العالمي لمكبث هو تماهينا معه أو على الأقل تماهينا مع مخيلته. إن ريتشارد الثالث، وياجو وإدموند أشرار أبطال، واعتبار مكبث واحداً من تلك العصابة خطأ فاحش. فهؤلاء يتلذذون بشروهم، ومكبث يعاني مرَّ المعاناة من معرفة ارتكابه للشر، وإدراكه أن عليه أن يواصل ارتكاب ما هو أسوأ. ويحرص شيكسبير، بفضاعة إلى حدٍّ ما، على أن نشعر أننا نحن مكبث، فتماهينا معه غير طوعي ولا مفر منه. فإن كلّاً منا يَتمتّع، إلى درجة ما، بمخيلة مستقبلية وهذه المخيلة المستقبلية في مكبث مُطلّقة. وهو نادراً ما يعي طموحاً أو رغبة أو أمنية له قبل أن يرى ذاته على الجانب الآخر أو الشاطئ الآخر، وقد سبق له ارتكاب الجريمة التي تُحقّق طموحه تحقيقاً ملتبس المعنى.

ويعربنا مكبث من جانب مُعيّن لأن ذلك الجانب من مخيلتنا ذو رعب بالغ؛ إذ يبدو أنه يحيلنا إلى قتلة، ولصوص، وغاصبين ما ليس من حقنا، ومُغتصبين للنساء.

ما سبب عجزنا عن مُقاومة التماهي مع مكبث؟ إنه يهيمن على مسرحيته هيمنة كاملة تسد طرق الفرار علينا منه. وزوجته، ليدي مكبث، شخصية قوية، ولكن شيكسبير يخرجها من المسرح بعد الفصل الثالث، المشهد الرابع، باستثناء عودتها لفترة قصيرة أثناء جنونها في بداية الفصل الخامس. كان شيكسبير قد قتل مركوشيو مبكراً حتى يمنع من سرقة الأضواء في روميو وجوليت، ولم يسمح لفولسطاق إلا بمشهد وفاة ترويه إحدى الشخصيات حتى يمنع السير جون من تحويل الأمير هال الذي «صلح حاله» إلى قزم في مسرحية هنري الخامس. وما إن تختفي ليدي مكبث حتى يصبح الحضور الحقيقي الوحيد على المسرح حضور مكبث. وتبدو حصافة شيكسبير في الامتناع تقريباً عن تصوير الشخصيات المتميزة فردياً لدنكان، وبانكو، ومكدف، ومالكوم. والواقع أن

البواب المخمور، وابن مكدف الصغير وليدي مكدف أشد حيوية، رغم قصر الفترات التي يظهرون فيها على المسرح، من جميع أدوار الذكور الثانوية في المسرحية؛ إذ يغشاهم لون «رمادي»، ولما كان مكبث يتكلم ثُلثًا كاملاً من سطور المسرحية، ودور ليدي مكبث مبتور، فإن ما يريده شيكسبير منا واضح: إن علينا أن نتخذ سبيلنا إلى قلب الظلام داخل مكبث، حيث نجد أننا قتلة للروح وفي الروح بدرجة أصدق وأغرب.

إن الرعب في هذه المسرحية، الذي يجيد مناقشته ويلبر ساندرز، متعمد و«صحي». فإذا كُنَّا مضطرين إلى التماهي مع مكبث، ونجد أنه مُنفّر لنا (ولنفسه) فلا بد أن نكون نحن أيضًا مصدرًا للخوف. إن شيكسبير يتبع عكس التعريف الذي وضعه أرسطو للتراجيديا، إذ يغرقنا في طوفان من الخوف والشفقة، لا ليطهرنا منهما، بل في إطار غرضية لا غرض لها، ولا يستطيع أي تفسير أن يفهمه فهماً كاملاً. إن رفعة مكبث وليدي مكبث جبارة، وهما شخصيتان إنسانيتان مقنعتان، يرتبطان بحب عميق بينهما. بل إن شيكسبير يقدم مُفارقة فائقة إذ يقدمهما في صورة أسعد زوجين في كل ما كتب. ولكنهما ليسا شيطانين على الرغم من جرائمهما البشعة والكوارث التي يستحقانها. وتتسم مسرحيتهما بالسرعة وقصر الأبعاد الخلفية (إذ لا يزيد طولها عن نصف طول هاملت) إلى الحد الذي نُحرّم فيه من أية فرصة لمواجهة سقوطهما في الجحيم أثناء حدوثه. إن جانباً حيويًا فينا يشعر بالحيرة إزاء تبخر طبيعتهما الخيرية، وإن كان شيكسبير يعطينا رموزًا كافية عن طريق السقوط والخروج.

تتسم مكبث بوحدة غريبة بين المكان والحبكة والشخصيات؛ إذ تنصهر معًا انصهارًا لا يشبه طابع أي مسرحية أخرى لشيكسبير. فالكون في هذه الدراما ذو خصوصية وغربة يزيدان عمًا نراه حتى في الملك لير حيث تصاب الطبيعة فيها بجرح جذري. كانت الملك لير مسرحية سابقة للمسيحية، وأما مكبث المنتمة إلى كاثوليكية العصور الوسطى، فيبدو أنها لا تحدث في اسكتلندا بقدر ما تحدث في الكينوما [الخواء]، أي في الفراغ الكوني لعالمنا حسبما وصفه الغنوصيون المُهرطقون القدماء. وكان شيكسبير يعرف شيئًا ما على الأقل عن الغنوصية من خلال الفلسفة الهرمسية عند جوردانو برونو، وإن كنت أرى استبعاد إمكانية تأثير برونو المباشر في شيكسبير، أو ضالة هذه الإمكانية، (على الرغم مما تحدسه فرانسيس بيتس في هذا الصدد، وهو طريف). ومع ذلك فإن الرعب الغنوصي من الزمن قد تسرب إلى مكبث، فيما يبدو، انبثاقًا من وعي شيكسبير ذي الطبيعة العالمية. إن دنيا مكبث دنيا ألقينا فيها إلقاءً [كما يقول هايدجر]، وهي سجن

تحت الأرض [مثل المُطْبَق عند أحمد بن طولون] للطغاة والضحايا معًا. وإذا كانت الملك لير مسرحية قبل مسيحية فإن مسرحية مكبث ذات طابع غريب بعد مسيحي. إن مسرحية الملك لير الوثنية مليئة بخواطر مسيحية، كما رأينا، دونما غرض أو تأثير. وعلى الرغم من الإحالات المستيئسة من العديد من الشخصيات، فإن مكبث لا تسمح بأية صلة بالتنزيل المسيحي. ومكبث هو «رجل الدم» المخادع الذي تكرهه «المزامير» وأسفار الكتاب المُقَدَّس الأخرى، ولكنه لا يمكن استيعابه في مفهوم الشر في الكتاب المُقَدَّس، فإن جرائمه لا تتسم بما يناقض المسيحية بوجه خاص، فهي تنتهك كل رؤية تقريبًا للمقدس والأخلاق التي عرفها التاريخ البشري. وقد يكون ذلك هو السبب الذي جعل فيلم عرش من الدم الذي أخرجه أكيرا كوروساوا، أنجح إعداد سينمائي لمسرحية مكبث، على غرابته الشديدة، وعلى الرغم من ابتعاده ابتعادًا شديدًا عن التفاصيل الخاصة بمسرحية شيكسبير. إن تراجيديا مكبث، مثل تراجيديات هاملت ولير وعطيل، عالمية إلى الحد الذي يجعل أي سياق مسيحي صارم غير كاف لها.

وقد عبرت عدة مرات في هذا الكتاب عن حدي بأن شيكسبير يتحاشى عامدًا المقولات المسيحية (أو حتى يشوشها) في كل أعماله. فهو أبعد ما يكون عن الشاعر وكاتب المسرح الديني، ولم يكتب شيكسبير سونيتات دينية. بل إن السونيتة رقم ١٤٦ («يا روعي المسكينة التي تقيم/ في داخل المركز من جسمي الترابي الأثيم.») ذات معنى ملتبس، خصوصًا في السطر الحادي عشر: «بيعي حثالة الساعات في سبيل الباقيات الصالحات.» فإن إحدى الطبقات الرئيسية تفسر «الباقيات» بأنها «الحياة الأبدية»، ولكن التعبير يسمح بعدة قراءات أقل طموحًا من هذه القراءة. هل كان شيكسبير «يؤمن» ببعث الجسد؟ لا نستطيع أن نعرف، ولكنني لا أجد في المسرحيات أو القصائد ما يوحي بإيمان ثابت بالخوارق عند المؤلف، بل أجد ما يوحي إلى حدٍّ أبعد بالعدمية البرجماتية. لا نستطيع أن نجني أي سلوان روعي من مكبث أكبر مما نجنيه من التراجيديات العظمى الأخرى. ويوحي جراهام برادشو من طرف خفي بأن الرعب في مكبث ذو طابع مسيحي، ولكنه يؤيد أيضًا تأملات نيتشه في المسرحية في كتاب مطلع النهار (١٨٨١م) لنيتشه. وهاك القسم ٢٤٠ من مطلع النهار:

عن الأخلاق في المسرح: كل من يظن أن مسرح شيكسبير ذو تأثير أخلاقي وأن مُشاهدة مكبث تُرغم المرء على النفور من شر الطموح مخطئ، وهو يخطئ أيضًا إذا ظن أن شيكسبير نفسه يشعر بما يشعر هو به. إن الذي يَتملَّكه

الطموح الفَوَّار حقيقة يتطلع إلى صورة طموحه فرحًا، وإذا فني البطل بسبب هذا الولع الجارف فإن ذلك هو المذاق الحريّف اللاذع في المشروب الساخن لهذا الفرح. هل يمكن للشاعر أن يشعر بغير هذا؟ ما أشبه الطريق الذي يتبعه بطله الطَّموح بالطريق الملكي وأبعده عن سمات الأشرار منذ اللحظة التي يرتكب فيها جريمته العظمى! وهو لا يبدأ إلا منذ تلك اللحظة في التَّمَتُّع بجاذبيته «الشرطانية» وحث الطبائع الماثلة له على منافسته أملًا في التَّفَوُّق عليه. وصفة «الشرطانية» هنا تعني التَّحَدِّي المُوَجَّه ضد الحياة والمزايا من أجل دافع مُعَيَّن وفكرة مُعَيَّنة. هل تفترض أن تريستان وإيزولدا يُقَدِّمان وعظًا للقارئ ضد الزنا، ما دام الزنا يقضي عليهما معًا؟ إن معنى هذا قلبُ الشعراء رأسًا على عقب؛ إذ إنهم، وخصوصًا شيكسبير، مُولعون بالعواطف المشبوبة في ذاتها، ولا يقل حبهم لها ولو كانت تعني الترحيب بالموت، وهي حالة نفسية لا يستمسك القلب فيها بالحياة بشدة إلا كما تستمسك قطرة ماء بالكأس. فالذي يشغل قلوبهم ليس الإثم والشر الناجم عنه، ويستوي في ذلك شيكسبير مع سوفوكليس (في إيجاكس، وفيلوكيتيس، وأوديب): وكم كان يسهل في هذه الحالات جعل الإثم محور الدراما، ولكن هذا بالقطع قد تَجَنَّبَهُ الشعراء. فالشاعر التراجيدي لا يرغب في اتخاذ موقف منحاز ضد الحياة بصور الحياة لديه! إنه يهتف على العكس من ذلك قائلًا: «هذا مثير المثيرات كلها، هذا الوجود المنعش، والمتغير، والخطر، والكئيب الذي كثيرًا ما تغمره أشعة الشمس! إن العيش مُغامرة، وبِغَضِّ النظر عن الموقف الذي تتخذه فيه، فسوف يحتفظ بهذا الطابع دائمًا!» إنه يتكلم إذن مُستلهمًا عصرًا قلبيًا شديد البأس، نصف مخمور، مُعَيَّبَ العقل، بسبب ازدياد الدم المسفوك والطاقة، أي بلسان عصر أكثر شَرًّا من عصرنا، وهذا هو السبب الذي يجعلنا نحتاج أولًا إلى التكيّف ثم تبرير الهدف من أية دراما شيكسبيرية، أو بتعبير آخر ألا نفهمها.

ويشارك نيتشه هنا وليم بليك في قوله المأثور إن أرفع الفنون الفن اللاأخلاقي، وإن «الجمال يكمن في الحياة الدفاقة الثرية». ولا شك أن مسرحية مكبث تتميز «بازدياد الدم المسفوك والطاقة» وقد تكون ضروب الرعب فيها أقرب إلى المسيحية منها إلى الطابع اليوناني أو الروماني، ولكنها في الحقيقة أزلية إلى الحد الذي يجعلها تبدو لي أقرب للشامانية [ديانة آسيوية قائمة على العِرافة] منها إلى المسيحية، بل إن «الباقيات

الصالحات» في السونيتة ١٤٦ تُوجي لي بأنها أقرب إلى الأفلاطونية منها إلى المسيحية. وتتسم مكبث بأنها أشد «تراجيديا دموية» عند شيكسبير لا من حيث عدد القتلى فيها وحسب، بل أيضًا من حيث الدلائل القصوى لُحْيَلَة مكبث التي يسودها سفك الدماء. فالغاصب مكبث يتنقل في مشاهد دموية وهمية مُتَغَيَّرَة ومُتَسَقَّة معًا؛ أي إن الدم هو العنصر الأول الذي يُشكِّل مخيلته. إنه يرى أن ما يعارضه دم من جانب مُعَيَّن — فَلَنُسَمِّهِ الطبيعة بمعنى أنه يعارض الطبيعة — وأن هذه القوة المُعَارِضة تدفعه إلى سفك المزيد من الدماء «إن الدماء تطلب الدماء ... كما يقال! والدم يأتي بالدم!»

ويقول مكبث هذه الكلمات في أعقاب مواجهة شبح بانكو، وكدأب مخيلته، يَتَغَلَّب اتساقها على تشوُّشه المعرفي. فالدم «هو» العنصر الطبيعي — ولدنعه الملك دنكان — و«الدم» الثاني هو كل ما يستطيع مكبث أن يشعر به. إن اغتصابه عرش دنكان يَتَعَدَّى سياسات المملكة، ويُهَدِّد الخير الطبيعي القائم في أعماق مكبث وزوجته، وإن كانا قد هجراه، وهو الذي يسعى مكبث الآن لتحطيمه، ولو على المستوى الكوني، إذا كان ذلك في طوقه. ولك أن تَصِف هذا الخير الطبيعي أو المعنى الأول «للم» بأنه مسيحي، إذا شئت، ولكن المسيحية دين سماوي، ومكبث يَتَمَرَّد على الطبيعة حسبما يتصورها. وذلك يُؤدِّي إلى قطع علاقة المسيحية بمكبث، إلى حدٍّ كبير، مثل قطع علاقتها بالملك لير بل بجميع التراجيديات الشيكسبيرية فعلاً. وأما عطيل الذي اعتنق المسيحية فإنه لا ينحرف عنها بل ينحرف عن طبيعته الفُضلى، وأما هاملت فهو الصورة المثلى لجميع المواهب الطبيعية، لكنه لا يستطيع الالتزام بها. وأنا لا أقول، هنا أو في أي موقع آخر في هذا الكتاب، إن شيكسبير نفسه كان غُنُوصِيًّا، أو عَدَمِيًّا، أو مُؤَمَّنًا بمذهب الحيوية النِّيْتِشِيَّة قبل نيتشه بثلاثة قرون. لكنه، باعتباره كاتبًا مسرحيًا، كان ينتمي إلى جميع هذه المذاهب أو إلى أحدها بقدر انتمائه إلى المسيحية. وليست مكبث، كما ذكرتُ آنفًا، احتفالًا بمخيلة شيكسبير، كما أنها ليست أيضًا تراجيديا مسيحية. إن شيكسبير، الذي كان يفهم كل ما نفهم وزيادة (ولن يتوقف البشر عن محاولة اللحاق به)، كان قد صرف عفريت مارلو منذ فترة طويلة، وتخلص من التراجيديا المسيحية المصاحبة لذلك العفريت (مهما يكن انحرافها). ولا يشترك مكبث في أية صفة من صفات تمبرلين أو فاوستوس. فالطبيعة التي ينتهكها مكبث بجهد جهيد طبيعته الخاصة، لكنه على الرغم من أنه يتعلم ذلك عندما يبدأ انتهاكه إياها، فإنه يرفض أن يلحق بالليدي مكبث في جنونها وانتحارها.



مسرحية مكبث، مثل حلم ليلة صيف ومسرحية العاصفة، دراما رؤيوية (visionary) ويصعب علينا أن نقبل هذا النوع الأدبي الغريب، أي التراجيديا الرؤيوية. ومكبث نفسه نبيء رغم أنفه، يكاد يكون وسيطاً روحانياً، منفتحاً انفتاحاً رهيباً لأرواح الهواء والليل، وأما الليدي مكبث التي تبدو في البداية ذات طابع عملي ونشاط أكبر من زوجها، فإنها تقع في تدهور روحاني لأسباب أقرب إلى الطابع الرؤوي. والزوجان مخلوقان لبلوغ الرفعة، فكل منهما نموذج لرب الحب الملهب، ونشدان السمو ليهما يجعل طموحاتهما السياسية وأمل جلوسهما على العرش، فيما يبدو، أبعد ما يكون عن إشباع رغباتهما المشتركة. لماذا يريدان التاج؟ إن ريتشارد الثالث عند شيكسبير، لا يزال يشي بتأثير مارلو، ويسعى إلى قطف الثمرة الحلوة التي يمثلها تاج أرضي، ولكن مكبث وزوجته ليسا متكالبين على الدنيا بأسلوب مكيافيلي، ولا هما صادين أو من طلاب السلطة بالهوس المرتبط بكل من ينشغل بها. وشهوتهم المشتركة اشتهاً للعرش أيضاً، وهي رغبة تمثل انتقامهما النيتشي من الزمن، ومن إعلان الزمن الذي من المحال دحضه، وهو قول «كان». ولم يحرص شيكسبير على إيضاح أن الزوجين لم يُنجبا أطفالاً، وتحدث ليدي مكبث عن كونها أرضعت طفلاً، ونحن نفترض أنها كانت أمه لكنه مات، ولا يقال لنا إن مكبث ثاني أزواجها، لكن لنا أن نفترض ذلك. وهو يحثها على أن تنجب أطفالاً ذكوراً فقط، تعبيراً عن إعجابه بعزيمتها «الذكورية»، ولكنهما، من الزاوية البرجماتية، لا يتوقعان — فيما يبدو — إنجاب ورثة لهما من هذا الزواج، كما أنه يشن هجوماً ضارياً على فليانس، وابن بانكو، بل ويقضي على أطفال مكدف. ويعتبر فرويد أقرب للصواب في تحليله لمكبث من تحليله لهاملت، إذ يعتبر أن لعنة عدم الإنجاب دافع مكبث على القتل والاعتصاب. وشيكسبير لا يحسم الأمر في هذه القضية، فالواقع أنه يصعب علينا أن نتصور أن مكبث له أطفال ما دام يعتمد في البداية اعتماداً عميقاً على ليدي مكبث. ويبدو لنا أنها أقرب إلى أن تكون والدة مكبث من أن تكون زوجته، حتى اللحظة التي تُصاب فيها بالجنون. يُعتبر مكبث أقل من يتمتع بالحرية بين جميع الأبطال التراجيديين عند شيكسبير، فكما يقول ويلبر ساندرز، تُشبه أفعال مكبث وقوعاً إلى الأمام من نوع ما (يصفه ساندرز بأنه «وقوع في المكان نفسه») وسواء كان نيتشه على حق أم لم يكن (وفرويد من بعده) في الاعتقاد بأن قوى غريبة عنا هي التي تملينا حياتنا وأفكارنا وإرادتنا، فإن شيكسبير قد سبق نيتشه في هذا الاعتقاد. والواقع أن ساندرز يتبع نيتشه بدقة في

تصوير مكبث في صورة الرجل الذي لا يملك برجماتياً أية إرادة، على عكس ليدي مكبث، التي تُعْتَبَر إرادة خالصة حتى تَتَفَتَّت. وقد تكون نظرتها مفتاحاً يرشدنا إلى الطرائق المختلفة التي يشتهي بها التاج مكبث وزوجته: فهي تريده وهو لا يريد أي شيء، ومن المفارقات أنها تنهار وأنه يكتسب المزيد من القدرة على بث الرعب، فيؤذي الآخرين ويؤذي نفسه حتى يصبح «العدم» الذي تنبأ به. ومع ذلك فإن هذا العدم يظل رفعةً سلبيةً، ذات جلال جدير بوقار المنظورات التراجيدية. وسوف يظل لغز مكبث، باعتبارها عملاً درامياً، كامناً في استيلاء بطلها على رهبة تعاطفنا. فلقد كان شيكسبير يحس التصورات الآثمة التي نشارك مكبث فيها، فهو مستر هايد ونحن الدكتور جيكيل. وتؤكد القصة الرائعة التي كتبها ستيفنسون أن هايد أصغر سناً من جيكيل، وذلك لأن الحياة العملية لجيكيل تتسم بالشباب في الشر وبالشيخوخة في الأعمال الصالحة. ويشبه هذا إحساسنا الغريب أن مكبث أصغر منا عملياً بصورة ما. وسواء كنا فضلاء «أو لم نكن» فإننا نخشى أن يكون مكبث، مستر هايد في أعماقنا، ذا طاقة على تحقيق نزوعنا الكامن للشر الفَعَّال. وجيكيل المسكين يَتَحَوَّل آخر الأمر إلى مستر هايد ولا يستطيع العودة، وفن شيكسبير يوحى بأننا يمكن أن نواجه ذلك المصير.

هل يُعْتَبَر شيكسبير نفسه، على أي مستوى، دكتور جيكيل أيضاً بالقياس إلى مستر هايد في مكبث؟ كيف لا يمكنه أن يكون، وقد نجح في الوصول إلى رفعة سلبية عالمية من خلال تَحْيُلِهِ تصورات مكبث؟ إن مكبث يشبه هاملت (الذي يرتبط به بروابط عجيبة) في أنه يثير هالة حميمية، مع الجمهور، ومع الممثلين المساكين، ومع المؤلف الذي أبدعه. ونقاد شيكسبير الشكليون — من الحرس القديم والمُحَدِّثين — يُصَرِّون على أنه لا توجد شخصية أكبر من مسرحيتها، ما دامت الشخصية «دوراً» لأحد الممثلين. أما أفراد الجمهور والقراء فليسوا شَكْلِينَ إلى هذا الحد، فإن شايلوك، وفولسطف، وروزاند، وهاملت، ومالفوليو، ومكبث، وكليوباترا «وبعض الآخرين» يمكن نقلهم بسهولة، فيما يبدو، إلى سياقات تختلف عن مسرحياتهم. فإن سانشو بانزا، على نحو ما أوضح كافكا في أمثولته الرائعة «حقيقة سانشو بانزا» يمكن أن يصبح خالق دون كيخوته، وقد يبرز من بيننا كافكا جديد أقرب إلى نهج بورخيس، ليثبت أن أنطونيو هو الذي ابتكر شايلوك، أو أن الأمير هال والد السير جون فولسطف.

والقول بأن مكبث أكبر من مسرحيته لا ينتقص على الإطلاق من قيمة المسرحية التي أفضلها بين أعمال شيكسبير كلها. فالقصد في البناء في مسرحية مكبث صارم،

والنقاد الذين يرون أن البناء مبتسر، أو يرون أن توماس ميدلتون شارك في تأليفها، لا يستطيعون أن يفهموا سر البناء الشديد الخفاء عند شيكسبير. والعامل الذي اشتهر بهيمنته على البناء، أكثر مما نراه في أية مسرحية أخرى عند شيكسبير، هو الزمن. وليس الزمن هنا هو الرحمة المسيحية المتمثلة في الخلود، ولكنه الزمن النهم الملتهم، والموت الذي يُرى من وجهة النظر العدمية باعتباره الحالة النهائية القاطعة. لم يستطع أي ناقد أن يميز بين الموت، والزمن، والطبيعة في مكبث، فإن شيكسبير يمزج هذه معاً مزجاً كاملاً بحيث إننا نرى أنفسنا جميعاً داخل هذا المزيج تماماً. إننا نسمع أصواتاً تهتف بالصيغة الخاصة بالخلاص عالياً، ولكنها ليست مقنعة قط، إذا قورنت بإشارات مكبث إلى الليل والقبر. إن الرجال في مسرحية مكبث «محاربون مسيحيون» من الناحية الاسمية، على نحو ما يجب بعض النقاد أن يؤكدوا، ولكن الكاثوليكية القروسطية عندهم ظاهرة فقط فالمملكة هنا، كما هو الحال في الملك لير أرض خراب كوني من نوع ما، وخلق هو أيضاً سقوط منذ البداية.

وتعتبر مكبث إلى حد بعيد مسرحية تكتنفها ظلال الليل، واسكتلندا التي تصورها أقرب إلى أن تكون بلداً أسطورياً من بلدان الشمال من كونها الأمة الحقيقية التي ينتسب إليها الملك الراعي لشيكسبير، ولا شك أن الملك جيمز الأول قد أوحى ببعض الظواهر التي تُؤكدها المسرحية، ولكن تلك أبعد من أن تكون أشدها حسماً، ألا وهي الإحساس بأن الليل قد اغتصب النهار. والقتل هو الفعل المميز لمكبث؛ إذ لم يقتصر ضحاياه على الملك دنكان، بل تعداه إلى بانكو، وليدي ماكدف وأطفالها. والفكرة المضمرة المؤكدة تقول إن كل شخص في المسرحية يمكن أن يكون هدفاً لمكبث وزوجته. وقد يكون شيكسبير قد سخر من بشاعات خشبة المسرح عند المسرحيين الآخرين في تيتوس أندرونيكوس ولكنه يتبع نهجاً تجريبياً خفياً وهو إشاعة هالة من القتل العمد في مكبث. ولا يعني هذا أن كل فرد منا، نحن أفراد الجمهور، يمكن أن يكون ضحية، بل يعني أن مكبث الصغير الكامن في كل فرد من أفراد الجمهور يُمكن إغراؤه، بصورة مقلقة، بقتل شخص أو اثنين من اختياره. ولا يخطر ببالي أي عمل أدبي آخر يتميز بقدره مسرحية مكبث على التأثير (contamination)<sup>١</sup> إلا إن كانت موبى ديك لهيرمان ملفيل، فهي ملحمة منثورة تأثرت

<sup>١</sup> هذا مصطلح جديد يفيد التأثير والتأثر المحايد في طبيعته؛ أي إنه لم يُعد يعني التلوث، وهو المعنى الوحيد الذي تدرجه المعاجم العامة، ولكن دراسات الأدب المقارن أصبحت تستخدم هذا المصطلح في

تأثراً عميقاً بمسرحية مكبث. فإن آهاب، بطل الرواية، مجنون آخر له رؤياه الخاصة؛ إذ يمتلكه هوس يبدو أنه نظام خبيث للكون. وهو يخترق بضرباته قناع المظاهر الطبيعية، مثلاً يفعل مكبث، ولكن الحوت الأبيض ليس ضحية عادية. وهو حائق، مثل مكبث، بسبب التباس دلالة الشيطان الذي يكذب كذباً يشبه الصدق، ولكن نبي آهاب، قاذف الحراب فيدالا «الفارسي»، ذو طابع أشد التباساً من الساحرات الثلاث، ونحن نتماهى مع الربّان آهاب بالتيباس أقل في الدلالة من تماهينا مع الملك مكبث، ما دام آهاب ليس قاتلاً ولا غاصباً، ومع ذلك فإن آهاب يكاد يوازي مكبث في تدميره، فجميع من على ظهر السفينة بيكود، باستثناء إشماعيل الراوية، يدمرهم مَسْعَى آهاب. ويُعْتَبَر ملفيل مفسراً حقيقياً لشيكسبير، وهو يستعير المخيلة المستقبلية وذات الأوهام المتغيرة من مكبث ويهبها لآهاب، بحيث يصبح آهاب ومكبث مُدمِرَيْن لديناهما. وتتلاقى الربوة الاسكتلندية مع المحيط الأطلسي ويمتزجان، وكل منهما يصبح سياقاً تتحدّى فيه القوى الخارقة وعياً رقيقاً، وهو يحاربها عبثاً ودون توفيق ثم يُهزم هزيمة نكراء. أما آهاب الذي يعتبر بروميثيوس الأمريكي، فربما يكون أقرب إلى البطل منه إلى الشرير، وأما مكبث فإنه، على العكس منه، يفقد إعجابنا وإن لم يفقد ما يأسره من تعاطفنا.

### ٣

يقول هازلت إن مكبث «لا يثق بشيء إلا اللحظة الحاضرة». ومع تقدم أحداث المسرحية يفقد مكبث حتى تلك الثقة، وبواعث قلقه الغيبية تدفع فيكتور هوجو إلى إقامة تماهٍ بين مكبث وبين نمرود، أول صائد للبشر في الكتاب المقدّس، ومكبث جدير بهذا التماهي؛ فإن حيويته المذهلة تبعث العنف في الشر بقوة الكتاب المقدّس وجلاله، وهو ما يقدم لنا مُفارقة تقول إن المسرحية تبدو مسيحية لا بسبب أي تعبير حميد عن الخير بل في حدود ما تتجاوز أفكارها عن الشر الشروح الطبيعية المجردة. فإذا كان أي لاهوت يمكن تطبيقه على مكبث، فلا بد أن يكون لاهوتاً شديداً سلبيّاً، أو قل إنه لاهوت ينكر التجسيد. إن عالم مكبث، مثل عالم موبى ديك، لا يعرف أي مُخلّص، فالربوة والبحر على حدّ سواء أكفان عظمى، والموتى فيها لا بعث لهم.

---

الإشارة إلى التأثير غير الملموس، فأنت لا تجده في الألفاظ أو المواقف، بل تجده في «نغمة» أو «روح» ومن ثم فهو إحياء.

إن الإله مُنْفِيٌّ من مكبث ومن موبى ديك ومن الملك لير أيضًا، إنه في المنفى، لكنه لا ينكر ولا يقتل، فإن مكبث يحكم في فراغ كوني يُفقد فيه الإله، إما لأنه بعيد إلى أقصى حد، وإما لأنه موجود في الباطن على عمق يتعذر معه طلب عودته. وعلى نحو ما يحدث في الملك لير، يحدث في مكبث؛ أي إن لحظة الخلق تتزامن مع لحظة السقوط، بمعنى أن الطبيعة والإنسان يسقطان في الزمن، حتى أثناء خلقهما.

لا يرغب أحد في أن تفقد مسرحية مكبث ساحراتها، بسبب حضوريتها الدرامية، ولكن الرؤيا الكونية في المسرحية تجعلها غير لازمة إلى حدٍّ ما.

لا يوجد بين ما يتخيله مكبث وبين ما يفعله غير ثغرة زمنية، يبدو فيها — هو نفسه — بلا إرادة. فالساحرات يمثلن ربات الفنون في مكبث، وهي تشغل مكان تلك الإرادة، ولا نستطيع أن نتصور أنها تظهر لياجوا أو لإدموند؛ لأنهما عبقريتا إرادة. وليست الساحرات رجالاً جوفاء، بل إن مكبث هو الرجل الأجوف. وما يحدث لمكبث محتوم، على الرغم من الإثم الذي يتحملة، ولا تجري أية مسرحية أخرى من مسرحيات شيكسبير حتى ولا الهزليات المبكرة، بالسرعة التي تجري بها مكبث (على نحو ما لاحظته كولريديج). وربما كانت السرعة عاملاً يزيد من الرعب في المسرحية، فلا يبدو أن العقل لا يملك أية سلطة على «كون الموت»، وهو كون يكاد يتماهى مع الأوهام المتغيرة في مُحَيَلَة مكبث ومع الساحرات.

ولا يمنح شيكسبير أية طاقة معرفية تقريباً لأي شخص في مكبث، وخصوصاً للبطل نفسه. فالطاقات الذهنية عند هاملت، وياجوا، وإدموند لا صلة لها بمكبث ولا بمسرحيته. أي إن شيكسبير ينشر طاقات الذهن، بحيث لا تمثل شخصية واحدة في مكبث أية مقدرة خاصة على فهم التراجيديا، بل ولا يستطيع الشخص جميعاً ولو تكاتفوا أن يفهموها. فالذهن غائب عن مكبث، فلقد هجر البشر والساحرات جميعاً، ويقيم بأسلوبه الحر حيثما يشاء؛ إذ يُغَيَّر وفقاً لأهوائه، وبسرعة، مكان وجوده، من أحد أركان الفراغ المحسوس إلى ركن آخر. كان كولريديج يكره مشهد البواب (الفصل الثاني، المشهد الثالث) الذي اشتهر بالطَّرْق على الباب، ولكن كولريديج تَعَمَّد أن يُصم سمعه عن التَّعَجُّل المعرفي للطرق على الباب، ألا وهو أن الذهن هو الطارق، وهو يقتحم المسرحية، بالمشهد الكوميدي الأول والوحيد المسموح به في هذه الدراما. إذ يستعين شيكسبير بالمثل الكوميدي الأول في الفرقة (ونفترض أنه كان روبرت آرمن) على تقديم لمسة شافية من الطبيعة بعد أن أخافنا مكبث بالخوارق، وبالأوهام المتغيرة المتبادلة بين مكبث وزوجته عن القتل والسلطة:

**البواب:** هكذا يكون طرُق الباب! إذا كنت حارسًا لبوابة الجحيم، فلن أتوقف عن إدارة المفتاح في الباب لإدخال الناس! (يعود الطَّرُق) دق دق! مَنْ الطارقُ باسم بعلزبول؟ هذا فلاحٌ جاء إلى النار لأنه انتحر! كان يخشى وفرة المحاصيل وانحطاط الأسعار! جِئْتُ في الوقتِ المناسبِ! ولتكنْ لديك مناديلُ كثيرةٌ تمسحُ بها العرقُ! فجهنمُ شديدة الحرارة! (يعود الطَّرُق) دق دق! مَنْ الطارقُ باسم الشيطان الآخر ... ما اسمه؟ حقًا! هذا رجلٌ يتلاعب بالمعنى في ألفاظه! حتى يوحي معناه بالشيء ونقيضه! يُقسَمُ في صالح إحدى الكفتين من الميزان، وفي صالح الكفة الأخرى! وارتكبَ خيانتَه العظمى في سبيل الله قال! لكنه لم يستطع التلاعب بالألفاظ في الملأ الأعلى فجاء إلينا! تفضّل أيها المتلاعب! (يعود الطَّرُق) مَنْ بالباب؟ حقًا! هذا خياط إنجليزي دخل النار؛ لأنه يختلس بعض قماش الزبائن مثل الخياطين الفرنسيين! تفضّل أيها الخياط! تستطيع تسخين المكواة هنا في النار! (يعود الطَّرُق) دق دق! لن نعرف الهدوء مطلقًا! مَنْ أنت؟ لكن هذا المكان أبعد من أن يصلح للجحيم! لا! سوف أتخلّى عن حرفة بواب جهنم! كنتُ أرى أن أدخِلَ فيها من كل المهن مَنْ يسلكون درب اللهو ببستان الزهر الفاني المفضي لخلود نار جهنم! (يعود الطَّرُق) حالًا حالًا! أرجوكم! تذكروا البواب!

(٢٢ / ٣ / ١-٢٢)

الواضح أن البواب لديه صداغٌ من السُّكر في البارحة ولكنه فَرِحَ مَرِحَ، وهو يسمح بدخول مكدف ولينوكس مما أصبح الآن حقًا باب الجحيم، أي مكان القتل الذي قضى فيه مكبث على الملك الصالح دنكان. وقد يكون شيكسبير يشير إلى نفسه من طرف خفي عندما ذكر الفلاح الذي انتحر لأنه كان يخشى وفرة المحاصيل وانحطاط أسعارها؛ إذ إن الاستثمار في الحبوب كان من الميادين التي يفضلها شيكسبير في تشغيل رأس المال. وأما التَّفَكُّه الأعظم فمصدره التضاد في المستقبل المنظور بين البواب ومكبث. فالبواب الذي يقول إنه حارس لباب الجحيم، يحيي بصخب ومراح من نسيمه «المتلاعب» بالألفاظ بحيث يمكن لكلامه أن يعني الشيء ونقيضه، والمُفْتَرَض أنه كان أحد اليسوعيين مثل الأب جارنيت، فالماثور عنه أنه حَلَّلَ أو أَحَلَّ التلاعب بالألفاظ للنجاة من العقاب أي من إدانة الذات في محاكمة المتهمين بتدبير ما يسمى «بمؤامرة البارود»، أي مؤامرة نسف البرلمان في أوائل عام ١٦٠٦م، العام الذي قُدِّمَتْ فيه مكبث على المسرح أول مرة. ويبدو لي أن وضع مكبث في سياق تاريخي باعتبارها رد فعل على «مؤامرة البارود»

يمثل مُضاعفة الظلام بظلام آخر؛ إذ إن شيكسبير دائماً ما يتجاوز الشرح من خلال لحظة زمنية مُعيَّنة. بل أظن أن المقصود أن نرى التضاد بين البواب السكران الذي يشير إلى تحليل «المراوغة في التعبير»، وهو ما يقصده بالتلاعب بالألفاظ، وبين مكبث نفسه، الذي سوف يُذكرنا بالبواب، في الفصل الخامس، المشهد الخامس، عندما يشاهد غابة بيرنام مُقبلة إلى دنسينان؛ إذ يقول: «ها أنا ذا أبداً في الشك الآن ... في شر مراوغة الشيطان/ إذ يكسو الأكذوبة لون الصدق». ويقتصر دي كوينسي في تحليله للطَّرَق على الباب على الدقات الأربع نفسها، ولكن هذا البلاغِي الحاذق كان ينبغي أن يزيد اهتماماً بحوار البواب التالي مع مكبث، حيث يدين البواب إلى الأبد فكرة «المراوغة» بإيضاح تأثير الحَمَر الذي يُحفِّز على ثلاثة أشياء:

**البواب:** قَسَمًا يا سيدي! احمرارُ الأنف، والنومُ، والتَّبَوُّل! أما الفُحْشُ يا سيدي فهو يثيره ويُخمدُه! فهو يثيرُ الشهوةَ ويخمدُ الأداء! وهكذا فإنَّ الإكثارَ من الشراب يُعتَبَر من المتلاعبين بالألفاظ في مسألة الفُحْش! فهو يَبْنِي الفُحْش ويهدمُه! أي إنه يحفزُه ويَصُدُّه! يَسْتَحِثُّه وَيُثَبِّطُ هِمَّتَه، يمنحه الصَّلابةَ واللُّيونةَ معاً! وهو يتلاعبُ به آخر الأمرِ بأن يُثبِّيه في منامه، فيكذِّبه ويصرعه، ثم يتركه!

أي إن السُّكْر تلاعب آخر أو مُراوغة؛ إذ إنه يُثير الشهوة ثم يُنكر على الذِّكْر قُدْرَتَه على الأداء. ترى يدفعنا موقف البواب إلى التساؤل إن كان مكبث، مثل ياجو، يُدبِّر ارتكاب القتل لأن قدرته الجنسية قد وهنت؟ إذا كانت لديك مُخيَّلة مستقبلية عميقة مثل مُخيَّلة مكبث، فإن رغبتك أو طموحك يسبق إرادتك، ويُلقِي بك على الضِّفَّة الأخرى للزمن بسرعة أكبر مما ينبغي. إن العاطفة الجنسية الضارية عند مكبث وزوجته تتميز بشدة وتركيز يثير الحيرة، ربما كان يرجع إلى عدم إنجاب الأطفال، وهكذا فربما كان البواب يشير من طرف خفي إلى حالة تتجاوز ما يمكن له أن يعرف، ولكنها لا تفوت على ما يستطيع الجمهور أن يحدهه.

إن وحشية مكبث باعتباره آلة قتل تتجاوز قدرة الجميع حتى سفاكي الدماء الكبار عند شيكسبير، مثل هارون المغربي وريتشارد الثالث، بل والضاورة الحربية البطولية الرومانية عند أنطونيوكوريولانوس، ومن الممكن أن يكون ياجو عاجزاً جنسياً، وربما تكون له علاقة لإحساسه بالمهانة بسبب تخطيه في الترقية، أي ترقية كاسيوس بدلاً منه. ولكن إذا كانت فُحولة مكبث قد أُعيقَت، فلا يوجد أمامه عطليل يمكن إلقاء الذَّنْب

عليه؛ فإذا كان لديه ضعف جنسي فإنه ذاتي المصدر؛ أي إنه جاءت به مخيلة شديدة الجزع بما يأتي به الزمان إلى الحد الذي يجعله يتطَرَّف دائماً في الاستعداد لكل حادث. وقد يكون هذا عنصراً من عناصر تقريع ليدي مكبث له، كأنما تتوقف استعادة رجولة مكبث على قتله دنكان أثناء رقاذه، وهو الذي لا تستطيع ليدي مكبث أن تفعله؛ لأن الملك الصالح يشبه أباه في نومه. وارتفاع موجة العدمية عند مكبث التي تصل إلى ذروتها في صورته للحياة باعتبارها حكاية لا معنى لها، ربما يكون لها ارتباط بتخفيض قيمة الواقع عند ياجو أكبر من ارتباطها بالقوة الجنسية الباردة عند إدموند.

وجد أ. سي برادلي في مكبث قدراً أكبر من التورية الساخرة «السوفوكلية» عمّا يوجد في أي شيء آخر كتبه شيكسبير، وهو يعني بتلك التورية زيادة وعي الجمهور بدرجة تزيد كثيراً عن وعي البطل، بحيث يواصل قول أشياء وهو يعني بها أكثر مما يفهمه منها. وأنا أتفق مع برادلي على أن مكبث تُحَقِّق التورية الساخرة عند شيكسبير، وهي التي تتجاوز التورية الدرامية أو التي نسميها «السوفوكلية»<sup>٢</sup> فإن مكبث دائماً ما يقول

<sup>٢</sup> شاعت ترجمة irony بالسُّخرية وهي كلمة تنقل جانباً مهماً من معنى الكلمة وهو القصد من استعمالها أو نتيجتها في حالات مُعَيَّنة، ولكن دلالات المصطلح الغربي التي يمكن إجمالها في خمس تقريباً غير واردة كلها في الكلمة العربية الشائعة، فأما السخرية العربية فتستخدم للدلالة عليها عدة كلمات بالإنجليزية أشهرها sarcasm التي نترجمها بالتهكُّم وتفيد الاستهانة بقيمة شيء ما بأسلوب يثير الضحك، ومثل ridicule أي الاستهزاء المثير للضحك وصنوها derision وأصلهما اللاتيني هو الضحك من الفعل ridere ومنه جاءت risible أي يثير الضحك (أو ضحوك)، ومثل الفعل mock الذي يعني السخرية بتضخيم العيوب أو المحاكاة المشوهة، لإثارة الضحك، ومثل الفعل taunt الذي يتضمن التقريع أو السُّباب الساخر المضحك، ومثل كلمة أخرى تختلف في أصلها الاشتقاقي وهي ludicrous التي تعني المثير للضحك والسخرية بسبب سُخْفه أو عدم جده؛ لأنها مشتقة من اللاتينية ludus بمعنى اللهو واللعب. وأشهر مثال لاستعمال الفعل (سخر يسخر سخرية) في العربية هو الآية الكريمة: ﴿وَكُلَّمَا مَرَّ عَلَيْهِ مَلَأَ مِنْ قَوْمِهِ سَخِرُوا مِنْهُ قَالَ إِنْ تَسْخَرُوا مِنِّي فَإِنَّا نَسْخَرُ مِنْكُمْ كَمَا تَسْخَرُونَ﴾ (هود: ٢٨).

وأما irony فذات دلالات متعددة ليس أصلها الضحك كما رأينا في السخرية العربية، بل في اختلاف المعنى المراد من الكلام وخصوصاً تضاده مع المعنى الظاهر، فالأصل اللاتيني ironia مشتق من اليونانية eirōneia من الاسم eiron الذي يعني الكاذب في كلامه أو المُتَظَاهِر أو المُتَصَنِّع في حديثه من الفعل eirein أي يتكلم. وأما المعنى الأول ل irony فهو أن تقول شيئاً وتعني ضده، وعادة ما يكون هذا من باب السخرية بأحد معانيها المَبِينَة أعلاه، وأما المعنى الثاني فهو أن يظن أحد الشخص على المسرح أن ما يعرفه هو الحق، ولكن الحق متوارٍ عنه؛ إذ لا يعرفه إلا الجمهور، فهذه هي تورية مسرحية



أكثر مما يَعْرِف، ولكنه يتخيل أيضًا أكثر مما يقول، ومن ثم فإن الفجوة بين وعيه السافر وبين قواه التخيلية، وهي التي كانت واسعة منذ البداية تنفسح انفساحًا فذاً. ومن المُحتمَل أن الرَغْبَةَ الجنسية، خصوصًا عند الذكور، تَتَجَلَّى فيها شتى تَحَوُّلات هذا الدافع وتذبذبه عندما تكون الفجوة المذكورة شاسعة إلى الحد المذكور. وقد يكون ذلك جزءًا من عبء النعي الذي تشير إليه ليدي مكبث قبل مشهد الوليمة الذي يهيمن عليه شبح بانكو:

ما كَسَبْنَا بَلْ فَقَدْنَا كُلَّ شَيْءٍ! إِذْ حَظَيْنَا بِالَّذِي كُنَّا رَجَوْنَا  
دُونَ أَنْ نَسْعَدَ أَوْ يَهْنَأَ لَنَا! مَنْ قَتَلْنَا فَأَقْنَأَ أَمْنًا  
إِذْ نُعَانِي مِنْ شُكُوكِ نَفْسِ الْفَرْحِ عَلَيْنَا!

(٧-٤ / ٢ / ٣)

والملاحظ أن جنون ليدي مكبث يتجاوز الصدمة الأليمة النابعة من الإحساس بالذنب وحسب، فإن زَوْجَهَا يَتَجَنَّبُهَا بانتظام (وإن لم يُنَاصِبْهَا العداء) بعد مَقْتَل دنكان. وَمَهْمَا يَكُن الزوجان قد قصداه بتعبير «العَظْمَة» المشتركة التي وعد كل منهما زوجه بها، فإن التورية الساخرة من جانب شيكسبير تختزل هذه العظمة بحيث تقتصر على الابتعاد عن العلاقة عملياً بعد تحقيقهما اغتصاب التاج. فإننا نشعر بِشَجَن مخيف في هتاف ليدي مكبث، بعد أن جُنَّت «إلى الفراش»، وتورية مستقبلية مرعبة في صيحتها من قبل، داعية الشياطين، قائلة: «فلتنزعي أنوثتي من جسدي». قد لا نُعَبِّرُ عن الحقيقة كلها إذا قلنا إن الإحساس بالحياة الجنسية الإنسانية عند أي مُؤَلِّفٍ آخَر لا يضارع إحساس شيكسبير بها في نطاقها ودقتها. والرعب الذي نشعر به، مُشَاهِدِينَ وَقُرَّاءَ، عندما نعاني مكبث، يبدو لي ذا طبيعة جنسية من عدة زوايا، وإن لم يكن ذلك إلا لأن

---

ونسميها اصطلاحاً التورية الدرامية dramatic irony وهي لا تتضمن السخرية بالضرورة أو الضحك، وأما المعنى الثالث فهو حُدُوث غير ما كان المرء يَتِمَنَّاهُ؛ إذ تتكاثف الظروف على إحباطه وهو ما نسميه مفارقة القدر (irony of fate) والمعنى الرابع فلسفي وهو مَوْقِفُ الدَّهْنِ الذي يَدْرِك تناقضات الحياة وتعقيداتها فلا يأخذها مأخذ الجد دائماً، ويوصف بأنه ironist أي الساخر، والمعنى الخامس هو التَّظَاهُرُ بالجهل في النقاش إما بطرح الأسئلة، وإما بالتَّلَاعِبُ اللفظي وهو يُسمَّى التَّلَاعِبُ السقراطي (socratic irony). (المترجم)

القتل يَتَحَوَّلُ بصورة متزايدة إلى أسلوب التعبير الجنسي عند مكبث. أي إن عجز مكبث عن إنجاب الأطفال يدفعه إلى قتلهم.

٤

ما دامت التقاليد قد جَرَت على اعتبار مكبث مسرحية مُرعبة بصورة مُتفردة بين مسرحيات شيكسبير، فسوف أبدو غريب الأطوار حين أرى أن الرُّعب في هذه التراجيديا ذو أصول جنسية على نحو ما، وأنها ذات طابع جنسي في جوانبها السائدة. لا شك أن العنف في مكبث يُؤثِّر فينا أكثر ممَّا كان يُؤثِّر في الجمهور المعاصر للدراما. فإن عدداً كبيراً، إن لم يكن مُعظمَ مَنْ شاهدوا مكبث على المسرح، كانوا بين الجماهير الغفيرة التي كانت تتزاحم لتشهد تنفيذ الإعدام علناً في لندن، بما في ذلك إخلاء الأحشاء وتقطيع الأوصال، إلى جانب قطع الرؤوس، وهو الأسلوب الأقرب للتَّحَضُّر. وكان شيكسبير في شبابه، كما رأينا، قد جمع على الأرجح عدداً كبيراً من هذه الفضائع في مسرحيته تيتوس أندرونيكوس حتى يسعد جمهوره ويسخر في الوقت نفسه من مثل هذه السعادة. ولكن الأحداث الهمجية في تيتوس أندرونيكوس ذات تأثير بالغ الاختلاف عن تأثير المظاهر الوحشية في مكبث، وهي التي لا تدفعنا إلى الضحك المتوتر:

إذ جاء الباسلُ مكبث!  
ما أَجْدَرُهُ بالوصفِ المذكورِ فلم يَأْبَهُ لِلْحَظِّ وَرَبِّةَ ذاكِ الحَظِّ!  
كَانَ يَدِهِ سَيْفٌ مِنْ فُولَانٍ يَصَاعِدُ مِنْهُ بُخَارٌ دَمٍ حَارٌّ  
مِنْ طُولِ قِرَاعِ كَتَائِبِ تلكِ الأَعْدَاءِ!  
وَإِذَا بِرَبِيبِ الإِقْدَامِ يَشُقُّ طَرِيقًا بِالسَّيْفِ إِلَى  
أَنْ وَاجَهَ ذاكِ النَّذْلَ! وَتَوَقَّفَ لَكِنْ مَا صَافَحَ خَصْمَهُ  
بَلْ مَا وَدَّعَهُ حَتَّى فَلَقَ الجَسَدَ بِضَرْبَتِهِ  
مِنْ عِنْدِ السُّرَّةِ حَتَّى الشُّدْقَيْنِ وَتَبَّتْ رَأْسَ الخَائِنِ  
فَوْقَ الأَسْوَارِ!

لا أستطيع أن أذكر أي شخص آخر عند شيكسبير تَلَقَّى جُرْحًا قَاتِلًا من السُّرَّة صاعدًا حتى الفكَّين، وهو أسلوب في شق الجسم يُقَدِّمُنَا إلى الضراوة التي تدهشنا فعلًا عند مكبث. إنه يُوصَف بأنه «عريس بيلادونا» أي زوج ربة الحرب، وضرباته التي تشق الجسم تنفذ وظيفته الزوجية. وعلى الرغم من الإخلاص المُتبادل بينه وبين زَوْجَتِهِ بصورة ملموسة، فإن حُبَّهما له عناصره الإشكالية. إن مصادر شيكسبير أعطته ليدي مكبث التي سبق لها الزواج، وربما كانت لا تزال حزينة على طفلها الذي أنجبته من ذلك الزواج وتوفاه الله. والعاطفة المُشتركة بينهما وبين زوجها تَعْتَمِد على حلمهما «بعظمة» مُشتركة، وربما كان رجاء تحقيقها عنصرًا من عناصر جاذبية مكبث في مرحلة الخطبة، فهي تُذكِّره به حينما يُبدي التردد. وتسلَّطها عليه، بطعنها الغاضب في رجولته، ربما كان نابغًا من إحباطها، فهو إحباط قطعًا للطموح، وإحباط واضح للأومة، وربما يكون إحباطًا نتيجة عدم الإشباع الجنسي. وعندما قال فيكتور هوجو إن مكبث من سلالة نمرود، أول «صائد للرجال» في الكتاب المُقدَّس، ربما كان يُلمح إلى أن عددًا قليلًا منهم ظفروا بشهرة العشاق. ومكبث يرى نفسه دائمًا في صورة الجندي، ومن ثم فهو ليس قاسيًا ولكنه قاتِل محترف، وهو ما يسمح له بالحفاظ على سلبية شخصية غريبة، بحيث يصبح هو الحلم لا الحالم. وعلى الرغم من صيته بصفة المثل الأسمى للشجاعة، ومن ثم فهو غير جبان، فإنه على الدوام في حالة خوف. ممَّ يخاف؟ يبدو لي أن جانبًا من الإجابة يتمثل في خوفه من العجز الجنسي، وهو خوف يرجع إلى قوة مُخيَّلته الجبارة مثلما يرجع إلى حلم العظمة المشترك مع ليدي مكبث.

لا يكاد يَتَوَقَّف النُّقاد عن الإشارة إلى وجود عنصر من عناصر العنف الجنسي في قتل مكبث لدنكان الصالح النائم. ويؤكد مكبث ذلك الاكتشاف النقدي عندما يشبه تقدمه إلى الجريمة بتركوين قاتلاً: «فَإِذْ بِهِ يَهْبُ مُسْتَرَفًا خُطَاهُ الْوَاسِعَةِ/مُحَاكِيًا صَنِيعَ تَرْكُوينَ الْمُعْتَصِبِ». أثناء ذهاب ذلك الطاغية إلى فراش لوكريس ذات العفاف حتى يغتصبها، وهي بطلة قصيدة شيكسبير.

هل هذه لحظة إحالة ذاتية نادرة من جانب شيكسبير، ما دام عدد كبير من أفراد جمهور شيكسبير سوف يُدركون إشارته إلى أحد أعماله غير الدرامية التي كانت تحظى بشهرة في زمن شيكسبير أكبر مما تحظى به اليوم؟ إذا صَحَّ هذا فإن شيكسبير يقرب مخيلته إلى حدٍّ بعيد من مُخيَّلة مكبث في اللحظة التي سبقت على التَّو الجريمة الأولى لبطل المسرحية. انظر إلى عدد الذين يقتلون على خشبة المسرح عند شيكسبير، وانظر

لماذا لم يسمح لنا بمشاهدة طعنات مكبث لدنكان. إن غياب هذا المشهد يسمح لنا بأن نتخيل في بشاعة مواقع وعدد طعنات مكبث في جسد رجل يجمع بين كونه قريباً له، وضيغه، وملك وطنه، ورمزياً والده الطيب. وسبق أن عَبرت عن افتراضي أن طعنة بروتوس — في مسرحية يوليوس قيصر — كانت في أعضاء قيصر التناسلية، مما يزيد من رعب التقاليد التي تقول إن بروتوس كان ابناً طبيعياً (نغلاً) لقيصر. ويصف مكبث جثمان دنكان بنبرات تُدكّرنا بوصف أنطوني لقيصر القتل، ومع ذلك فإن شيئاً ذا طابع حميمي يميز صياغة مكبث:

كَانَ دَنكَانُ رَاقِداً  
بَشَرَةً كَأَنَّهَا الْفُضَّةُ ... وَفَوْقَهَا الدَّمَاءُ الذَّهَبِيَّةُ  
كَأَنَّهَا وَشْيٌ مُنَمَّمٌ  
وَكُلُّ فَجْوَةٍ مِنْ طَعْنَةٍ فِي جِسْمِهِ كَأَنَّهَا خَرَقٌ لِبَابٍ فِي الطَّبِيعَةِ  
كِي يَنْفُذَ الْخَرَابُ وَالْإِهْدَارُ مِنْهُ.

(١١٤-١١١/٣/٢)

إن مكبث و«الخراب» وحدة واحدة، والإيحاء الجنسي في «خرق لباب في الطبيعة» وفي الدخول المهدر بالغ القوة، ويعتبر الكفة المقابلة [أي الرد على] كلمات اللوم المريرة من فم ليدي مكبث بسبب رفض مكبث إعادة الخنجرين، وهو ما يعني مشاهدته الجثمان مرة أخرى. وهي تصيح في وجهه أولاً قائلة: «مزعزع العزيمة». وعندما تعود بعد أن أعادت الخنجرين، فإن إيحاءها بفشله الجنسي يصبح أكثر سفوراً؛ إذ تقول له: «لقد تَخَلَّتْ عنك قوة الشكيمة». وهو تذكّار آخر بأن صلابته قد هجرته. ولكن ربما تكون الرغبة قد تَخَلَّتْ عنه إلى الأبد، باستثناء اقتصارها على تخليد اسمه على مر الزمن. أي إنه حكم على نفسه بأن يكون «الممثل المسكين»، أي الممثل الذي ازداد قلقه فأصبحت تفوته مواقع بداية كلامه. إن ياجو وإدموند، كل منهما بأسلوبه الخاص، مؤلفان مسرحيان يُقدِّمان ما أَلْفَاهُ على خشبة المسرح، وذلك حتى فضحت إميليا ياجو وتلقّى إدموند جرحه القاتل من الفارس المجهول، الشخصية التي تَنَكَّرَ فيها إدجار. وعلى الرغم من أن ياجو وإدموند قاما بدوريهما التمثيليين اللذين ابتكراهما ببراعة، فإنهما أظهرّا عبقريتهما في المقام الأول باعتبارهما من واضعي الخطط، ومكبث يضع خططاً بلا توقُّف ولكنه لا يستطيع توجيه مسار الدراما حسبما يريد، بل إنه يفسد

خططه في كل مرة، ويزداد حنقه باطراد كلما أدّى تنفيذ أشد أفكاره سفكاً للدماء إلى تَرَكَ آثار أو بقايا من ورائها تُوَاصِل تهديده. إن مالكوم ودونالدين، وفليانس ومكدف، يَفِرُّون جميعاً، ونجاتهم تحمل في نظر مكبث صورة الكابوس.

إن الكابوس يَطْلُب مكبث وَيَعْتُرُّ عليه. وذلك الطلب، أكثر من عنفه، هو الحبكة الحقيقية لهذه المسرحية الشيكسبيرية ذات الرعب الشديد. ولقد كنت منذ الطفولة أشعر بالحيرة إزاء الساحرات، فهن اللاتي يحفرن مكبث المشدود إلى تنفيذ مشروعه السامي الأثيم. وهُنَّ يجئن له لأنهن يعرفنه بأسلوب خارق، ولكنه لا ينتمي إليهن بقدر ما ينتمين إليه، ولا يعني ذلك إنكار حقيقة وجودهن خارج ذاته، لكنه يعني فقط، من جديد، أن لديه قوة مضمرة عليهن أكثر مما يظهرن من قوة تجاهه. فهن لا يدخلن شيئاً في ذهنه لم يكن له وجود سابق فيه، ومع ذلك فهن يؤثرن دون شك في استسلامه الكامل لمخيلته الطموح. وربما يكنَّ حقاً الدافع الأخير الذي يجعل مكبث سلبياً سلبيةً غامضةً عندما يواجه الخيالات والأوهام التي تقول ليدي مكبث إنها دائماً ما صاحبته. وبهذا المعنى تصبح الساحرات قريبة من ربات القدر (norms) عند وليام بليك، أو ما نسميه Fates [في التراث الغربي]، ويؤكد بليك وجودهن: فهن ينظرن في بذور الزمن [كما يقول مكبث] ولكنهن يؤثرن فيمن يعلمنه أن ينظر معهن. وهن يشتركن مع ليدي مكبث في إقناع مكبث بالتخلي عن نفسه، أو هُنَّ بالأحرى يَقُمْنَ بإعداد مكبث لتلقي الإغراء الأكبر من ليدي مكبث على ارتكاب عنف مُحَرَّم.

ولا شك في أن المسرحية تَرِث كونهن لا كوناً مسيحياً. إذ إن هيكات، ربة اللعنات السحرية، هي إلهة عالم الليل، وعلى الرغم من أنها تصف مكبث بأنه «ابنها الشارد»، فإن أفعاله برجماتياً تجعله شريكاً مخلصاً للساحرة الشريرة. ويشعر المرء عندما يعيد قراءة مكبث بوجود طاقة خارقة في باطن مكبث نفسه أكبر من الطاقة المتاحة لهيكات أو للساحرات. وتعاطفنا المتضاد معه، والذي نشعر به على الرغم من أنفسنا، يستند من جانب مُعَيَّن إلى أن شيكسبير يستبعد أي مركز بشري آخر ذي أهمية، باستثناء زوجته التي خُسِفَ كيائها قبل مواعده، ويثير من جانب آخر خوفنا من أن تكون مخيلته مخيلتنا نفسها. ولكن أكبر عامل من عوامل تعاطفنا غير العقلاني ينجم من رفعة مكبث. فدائماً ما ينطق بأقوال رائعة تنفذ من خلال سحبات التشويش، ويبدو أن قوة ما، لا هي ربانية ولا هي شيطانية، تختاره بوقاً للنبوءات:

أَضِفْ إلى هذا وَدَاعَةَ الْمَلِكِ  
 بل اعتداله في كُلِّ سُلْطَاتِهِ! لم يَقْتَرِفْ إِنَّمَا بِمَنْصِبِهِ الْعَظِيمِ قَطًّا!  
 حَتَّى تَكَادَ فُضَائِلُ الْمِفْضَالِ تَنْطِقُ!  
 وَأَكَادُ أَسْمَعُهَا تُدْفِعُ عَنْهُ مِثْلَ مَلَائِكٍ هَتَفَتْ بِاللَّسِنَةِ تَدْوِي  
 فِي السَّمَاءِ بِأَنَّ قَاتِلَهُ سَيَسْقُطُ فِي غِيَابَاتِ الْجَحِيمِ!  
 وَأَكَادُ أَلْحُ رَبَّةَ الْإِشْفَاقِ وَالرَّحْمَاتِ مِنْ فَوْقِي كَمْوُلُودَ جَدِيدٍ  
 يَمْتَطِي مَتْنِ الرِّيَّاحِ الْعَاصِفَاتِ عَارِيًّا!  
 أَوْ مِثْلَ بَعْضِ مَلَائِكِ غُلِيَّا عَلَى  
 ظَهْرِ الْخُيُولِ مِنَ الْمَرَاسِيلِ الْخَفِيَّةِ فِي الْهَوَاءِ!  
 وَإِخَالُهَا تَذَرُو بَشَاعَةَ هَذِهِ الْفَعْلَةِ فِي كُلِّ الْعُيُونِ  
 فَإِذَا الدَّمُوعُ تَسِيلُ حَتَّى تُغْرِقَ الرِّيحَ بِأَجْوَارِ الْفَضَاءِ!

(٢٥-١٦/٧/١)

ونحن لا نحس هنا، مثلما لا نحس في غير هذه السطور عند شيكسبير، أن الفصاحة النبوية غير ملائمة له، فإن لغته وخيالاته تنتمي إلى نبي، وهو ما يزيد من رُعب تَفَتُّهِ وتَدَهُوْرِهِ إلى أن يصبح أشد سافك للدم بين جميع الأشرار الطغاة عند شيكسبير. ومع ذلك فنحن نتساءل كيف ولماذا انطلق هذا الصوت العظيم من خلال وعي مكبث؟ فالواضح أنه يأتيه من دون أن يطلبه. نعرف أنه أحياناً ما يتعرض لنوبات إغماء، وتقول ليدي مكبث: «ذي نوبة تعتاد مولانا كثيراً/ منذ أيام صباه.» أي إنه يتعرض لنوبات رُؤى تأتي حينما وحيثما تشاء، وميله إلى كشف الغيب يرتبط بوضوح بتخيلاته المستقبلية وبانشغال الساحرات به. ولا يوجد عند شيكسبير شخص مستغرق في خفايا الوجود وأسراره مثل مكبث، حتى ولا الساحر الهرمسي بروسبرو.

ويُحْدِثُ هذا تأثيراً بالغ الغرابة فينا، ما دمنا نحن مكبث، وإن لم نكن قَتَلَةً ولا وسطاء روحانيين، مثله. لا ولسنا قنوات توصيل للطاقات التعالّية، ولا للرُؤى أو الأصوات، فإن مكبث شاعر طبيعي بقدر ما هو قاتل طبيعي، فهو لا يستطيع استخدام المنطق والمُقَارَنَةِ؛ لأنَّ صَوْرًا تَتَجَاوَزُ الْعَقْلَ وَتَتَجَاوَزُ الْفَهْمَ تَقْتَحِمُهُ وَتُسَيِّرُهُ عَلَيْهِ. ويبدو أن شيكسبير قد أَضْفَى ذَهْنَهُ عَلَى هَامَلَتِ، وَأَضْفَى طَاقَتَهُ عَلَى وَفَرَةِ الْحَيَاةِ وَزِيَادَتِهَا عَلَى فُولْسُطَافِ، وَلِمَاجِيَّتِهِ عَلَى رُوزَالْنْدِ. وأما مكبث فالواضح أن شيكسبير وَهَبَهُ مَا يُمْكِنُ أَنْ

نسميه الجانب السلبي من مخيلته. ولا نستطيع أن نحكم بأن مؤلف مكبث كان يعاني من مخيلته نفسها، لكننا لا نستطيع أن نتجنب رؤية مكبث نفسه باعتباره ضحية لعامل من عوامل «المابعد» a beyond قادر على أن يتغلب على أي شيء متاح لنا. ووقاره التراجيدي يعتمد على إحساسه بوجود أشكال مجهولة للوجود،<sup>٢</sup> وهو إحساس ينقل «عدواه» إلى من حوله، أو فلنُسمِّه الوعي بوجود قُوَى تتجاوز هيكات والساحرات ولكنها لا تتماهى مع الإله المسيحي وملائكته. وهذه القوى هي الرفعة التراجيدية ذاتها، ومكبث، على الرغم من إرادته، ذو وحدة عميقة معها إلى الحد الذي يستطيع أن يؤثر فينا بتلك الرفعة، بالأسلوب التي أثرت فيه تلك الأشكال المجهولة. ولم يتفق النقاد على أية أسماء يمكن أن يطلقوها على هذه القوى، ويبدو لي أنه من الأفضل أن نتفق مع نيتشه على أن التحيزات الأخلاقية لا صلة لها بهذه العفاريت. فإذا كانوا يرهبوننا بالاستيلاء على هذه المسرحية فإنهم يأتوننا بالفرح أيضًا، وبأقصى المتعة التي تقبل التأثير بكل ما هو عفريتي.

## ٥

تعتبر مكبث، بسبب هذه الغرابة إلى حدٍّ ما، المسرحية التي تنافس هاملت والملك لير منافسة كاملة، وهي تتخطى مثلهما ما يمكن أن يبدو لنا حدود الفن. ومع ذلك فإن المسرحية تمتنع على الوصف والتحليل النقدي، لأسباب تختلف اختلافًا كاملاً عما نصادفه في هاملت والملك لير. فالطابع الباطني عند هاملت هوة سحيقة، ومعاناة لير ومكابدته تبدو لنا فوق إنسانية، وأما مكبث فإنه إنساني الطبع إلى أقصى الحدود. وعلى الرغم من العنف الذي يتَّسم به مكبث، فإنه أقرب إلينا من هاملت ولير. ما الذي يجعل هذا الغاصب ذا علاقة وثيقة بنا؟ إن الممثلين، حتى أعظمهم، لا يجيدون أداء دوره، باستثناءات جد قليلة، مثل إيان ماكيلين، الذي يبدو أفضل من شاهدته في هذا الدور، ولكن ماكيلين نفسه كان، فيما يبدو، مشغولًا بالتأرجح الذي يحدثه انفتاح الدور

<sup>٢</sup> العبارة هي Unknown modes of being وهي مُستعارة من الشاعر وردزورث الذي يشير إليها في سيرته الذاتية الشعرية، المقدمة (The Prelude) طبعة ١٨٥٠م، الكتاب الأول، السطر ٣٩٣، وكان يعني بها كائنات روحية خفية أحس أنها تتعقبه بعد أن سرق زورقًا للتنزه به، وقد استعارها يونج للإشارة إلى أمثال هذه الكائنات الروحية الخفية التي كان يؤمن بوجودها (انظر علم النفس التحليلي عند يونج للمترجم، القاهرة، ٢٠١٩م). (المترجم)

على الجمهور. وأعتقد أننا نتماهى إلى أبعد حدٍّ مع مكبث؛ لأننا نشعر أيضًا أننا ننتهك طبائعنا الخاصة، مثلما يفعل مكبث. وتعتبر مسرحية مكبث من بين أعمال شيكسبير ذوات الأصالة الصادمة، فهي أول دراما تنتمي إلى المذهب التعبيري. إن وعي هاملت أشد اتساعًا من وعينا، على عكس وعي مكبث؛ إذ إنه يتَّسم، فيما يبدو، بلامحنا ذاتها على وجه الدقة، مهما نكن. ولقد أكدت أننا العنصر المستقبلي في انطلاقات مُحَيَّلة مكبث، قائلًا إنها تصل إلى أفهامنا وخشيتنا بمعنى ذلك الإحساس البشري العام بأن شيئًا رهيبًا يوشك أن يقع، وأننا لا خيار لنا إلا أن نشارك فيه.

وعندما يشير مالكوم، بالقرب من نهاية المسرحية، إلى «سفك الدماء الميت ... والملكة زوجته الشبيهة بالشيطان»، نجد أننا في موقف غريب؛ إذ لا بد من الموافقة على ما يقوله ابن الملك دنكان، ومن أن نهمس لأنفسنا قائلين إن هذا التصنيف لمكبث وليدي مكبث تصنيف قاصر فيما يبدو. فالتوريات الساخرة في مسرحية مكبث لا تتولد من صدام المنظورات بل من انقسامات داخل الذات، عند مكبث وعند الجمهور، وعندما يشير مكبث إلى أن خاطر تَوَلَّيه الملك «يشل ذهنه بكل وهم يخنقه». كما يقول أولاً، فلا بد لنا أن نُوافقه، ثم نتأمل كيف يَصْدُق «خفق الوهم» لنا إلى درجة محدودة. ويقول الدكتور جونسون عن مكبث إن «الأحداث أكبر من أن تسمح بتأثير مواقف نفسية معينة». ولما لم يكن يفوق أحدَ الدكتور جونسون فيما كان يطلق عليه «الهيمنة الخطرة للمخيلة»، فلا بد لي أن أفترض أن أعظم النقاد قاطبة شاء ألا يعترف بأن الموقف الخاص للمخيلة المستقبلية لمكبث يحتم مسار أحداث المسرحية. ورسم مسار بعض الأقوال التي تثب إلى المستقبل في ذهن مكبث لا بد أن يساعدنا على الوثوب قُدماً في أعقابها. ويقدمنا مكبث إلى طبيعة مخيلته في حديث جانبي مُنْتَهٍ في أوائل المسرحية قائلًا:

فذلك التحريض من دُنْيا الخرافة ليسَ شَرًّا ... لكنه كذاك ليسَ خيرًا!  
لو كانَ شَرًّا كيفَ يَسْقِينِي مَذَاقَ الفَوْزِ عَذْبًا  
بادئًا بالصَّدقِ فيما قال؟ إني أنا أميرُ «كوردنر»!  
إن كانَ خيرًا كيفَ بي أنساقي خَلْفَهُ  
مُسْتَسْلِمًا لصورةٍ من هَوْلِها أَحْسُ شَعَرَ رَأْسِي يَنْتَصِبُ  
وقلبي الرِّزِينَ يضطرب؟ حتَّى لَيَضْطَكُ بأَضْلاعي  
على عكسِ الذي اعتادَهُ! مهما يكنَ ذاكَ الذي أَحْشَاهُ في الحاضرِ  
ذا رَهْبَةٍ ... فما أرتاعُ في وَهْمِي لمرآه أَشَدُّ!



فَذَاكَ حَاطِرٌ — وَقَتْلُهُ لِلآنَ لَا يَعْدُو الْخَيَالَ.  
يُرْعَزُ اسْتِوَاءَ مَوْقِفِ الْإِنْسَانِ أَوْ يُشْتَتُّ الْكِيَانَ الْمُسْتَقِلَّ  
بَلْ يَشُلُّ ذَهْنَهُ بِكُلِّ وَهْمٍ يَخْنُقُهُ  
وَلَا يَكُونُ فِيهِ شَيْءٌ غَيْرُ مَا هُوَ غَيْرُ كَائِنٍ.

(١٤٢-١٣٠ / ٣ / ١)

«الكيان المستقل» تعبير يتلاعب بعدة دلالات لعبارة single state فقد يعني الكيان الواحد، وقد يوحي بظلال معانٍ منها الانعزال ومنها الضعف [بسبب كونه وحيداً]، ونسيج الأوهام المتغيرة التي تصور قتل دنكان ذات حيوية تقضي «بألا يكون إلا ما هو غير كائن»، وتقول إن عمل الذهن (function) يخنقه الوهم. والموسيقى الدرامية في هذه الفقرة من المحال ألا يسمعها المرء بالأذن الباطنة ومن أصعب الصعب وصفها. إن مكبث يحدث نفسه في شبه غيبوبة، وهي في منتصف الطريق بين الصدمة وكشف الغيب. إنها رؤيا غير طوعية للرعب، فهو يرى ما سوف يحدث بكل تأكيد، وهو لا يزال يعرف أن هذا القتل «لا يعدو الخيال» وحسب. وإعلاؤه من شأن تخيلاته مطلق، والمعنى المضمر لهذا أن إرادته لا شأن لها بهذا كله. وقد يتضح لنا الآن أنه يقف على حافة الجنون، ولكن مثل هذا الحكم مغلوط. فإن ليدي مكبث ذات الحزم والعزم هي التي يصيبها الجنون، فالخيلة المستقبلية عند مكبث ستصاب بالمزيد من الجروح المطردة وبالقدرة على إحداث الجروح، ولكن جنونه في ختام المسرحية لا يزيد عن جنونه هنا. ومعايير النفس المريضة تتفاوت في أعمال شيكسبير، فهل يصاب هاملت بجنون حقيقي على الإطلاق، حتى بصورة جنون فيلم «شمال الشمال الغربي» [للمخرج هيتشكوك]؟ إن لير، وعطيل، وليونتييس، وتايمون يصلون جميعاً إلى الخبل، ثم يُشْفَوْنَ (إلى حدٍّ ما) ولكن ليدي مكبث لا تُشفى. لربما نحس بالراحة إذا أصيب مكبث بالجنون، ولكنه لا يستطيع ذلك، ولو اقتصر السبب على أنه يمثل جميع مخيلاتنا، بما في ذلك قدرتنا على توقُّع أحداث مُقبلة نتمناها ونخشها في آنٍ واحد.

ويحاول مكبث وهو في قلعته، مستضيئاً الملك دنكان، نسخ مونولوج بأسلوب هاملت، لكنه سرعان ما ينتقل إلى أسلوبه الخاص، قائلاً:

إِنْ كَانَ هَذَا الْأَمْرُ سَوْفَ يَنْتَهِي حَقًّا إِذَا انْتَهَيْتُ مِنْهُ  
فَحَبَّذَا لَوْ انْتَهَيْتُ مِنْهُ مُسَرِّعًا! أَوْ قُلْ إِذَا كَانَ اغْتِيَالُهُ

سَيُعْفِينِي مِنَ الْعَوَاقِبِ — كَي لَا تَعُودَ شَبَابُ صَيِّدِي الْيَوْمَ إِلَّا  
بِالنَّجَاحِ إِذَا قَتَلْتُهُ! — يَا لَيْتَ أَنَّ الْأَمْرَ كُلَّهُ  
مِنْ بَدَيْهِ لَمُنْتَهَاهُ لَيْسَ يَعْذُو طَعْنَتِي إِيَّاهُ!  
إِذْنٌ لَكُنْتُ أَقْبَلَ الْمَخَاطِرَةَ ... وَاثِبًا مُضْحِيًّا بِالْآخِرَةِ ...  
لِقَاءَ دُنْيَايَ هُنَا ... وَفَوْقَ شَطِّ حَاضِرِ الزَّمَانِ!

(٧-١ / ٧ / ١)

معنى «واثبًا» (jump) يفيد المخاطرة (risk) من جانب مُعَيَّن، ولكن شيكسبير يريد الداليتين معًا، فبعد الرؤيا الرائعة («وأكاد ألمح ربة الإشفاق والرحمات من فوقكمولود جديد عاريًا» التي تتنزل على مكبث من مكان مُتعالٍ)، يُراود المضيف الغاصب صورة متخيلة أخرى بخصوص إرادته:

وَلَيْسَ عِنْدِي حَافِزٌ يَهْمُزُ جَنْبِي كِمَهْمَازِ الْفَرَسِ  
بَلْ لَيْسَ عِنْدِي غَيْرُ نَزْغٍ مِنْ طُمُوحٍ  
حَاوَلَ الْوَثْبَ عَلَى ظَهْرِ جَوَادٍ  
فَإِذَا هُوَ قَدْ تَحَطَّى السَّرَجَ ثُمَّ انْكَفَأَ  
فِي [الْجَانِبِ] الْآخَرَ.

(٢٨-٢٥ / ٧ / ١)

وهنا تدخل ليدي مكبث فلا يستكمل مكبث استعارته؛ إذ لا يقول [الجانب] بل «الآخر» وحسب. ولكن كلمة «الجانب» ليست الكلمة الصحيحة، فإن جواده الذي يمثل إرادته، قد هُمَزَ «جنباه»، وهو ما يعني أن الطموح ينكفى بوضوح على «الشط» الآخر للزمن، ما دام طموح قتل دنكان قد ثبت أنه الرغبة المقصودة. وهذه الصورة من الصور الرئيسية في المسرحية، ويحرص شيكسبير على الحفاظ على طابعها الوهمي بعدم السماح لنا بمشاهدة مقتل دنكان. وفي الطريق إلى اغتيال الملك، يرى مكبث رؤيا تتوغل به في المجال الذي لا يكون فيه إلا ما لا يكون:

هَلْ ذَاكَ خِنْجَرٌ أَرَاهُ مَائِلًا أَمَامِي  
وَمِقْبِضُ الْخِنْجَرِ مُتَّجِهٌ إِلَى يَدَيَّ؟ تَعَالَ حَتَّى أَقْبِضَ الْآنَ عَلَيْكَ!

لَمْ أَسْتَطِعْ ... لَكِنِّي أَرَاكَ لَا تَزَالُ فِي مَكَانِكَ!  
 هَلْ أَنْتَ يَا وَسِيلَةَ الْهَلَاكِ الظَّاهِرَةِ ... حَقِيقَةُ وَدُو  
 وَجُودٍ مَحْسُوسٍ؟ أَمْ أَنْتَ خِنْجَرٌ أَتَتْ بِهِ مُحْيِلَتِي ...  
 مِنْ وَهْمٍ وَاهِمٍ ... نَشَأَتْ مِنْ حَرَارَةِ الذَّهْنِ الْمُعَذِّبِ؟!  
 مَا زِلْتُ أَبْصُرُكَ ... بِشَكْلِكَ الْمُلْمُوسِ مِثْلَ ذَلِكَ الَّذِي  
 أَسْتَلُّهُ مِنْ جَانِبِي الْآنَ! هَا أَنْتَ ذَا  
 تُشِيرُ مُلَمِّحًا إِلَى طَرِيقِي الَّذِي أَرَدْتُ السَّيْرَ فِيهِ،  
 إِلَى سِلَاحِي الَّذِي انْتَوَيْتُ أَنْ أَطْعَنَ بِهِ!  
 تَرَى عُيُونِي أَصْبَحَتْ أَضْحُوكَةَ الْحَوَاسِ كُلِّهَا؟  
 أَمْ أَنَّهَا صَدَقَتْ ... وَلَا تَزَالُ أَشْرَفَ الْحَوَاسِ؟  
 مَا زِلْتُ مَاثِلًا أَمَامِي! بَلْ إِنِّي أَرَى عَلَى  
 الْمِقْبَضِ وَالنَّصْلِ دَمًا ... وَلَمْ يَكُنْ هُنَاكَ قَبْلَ الْآنَ!  
 بَلْ لَيْسَ ذَاكَ الشَّيْءُ مُوجُودًا! فَلَيْسَ غَيْرُ مَا انْتَوَيْتُ مِنْ  
 سَفْكِ الدَّمَاءِ مَا يُوْحِي لِعَيْنِي بِالَّذِي تَرَى!  
 الْآنَ فَوْقَ نِصْفِ هَذِهِ الْبَسِيطَةِ ... تَبْدُو الطَّبِيعَةُ مَيِّتَةً!  
 وَخَبَائِثُ الْأَحْلَامِ تَغْدُو نَوْمَ بَعْضِ الرَّاقِدِينَ وَحَوْلَهُمْ أَسْتَارُهُمْ!  
 بَلْ إِنَّ كُلَّ سَاحِرٍ يَقِيمُ حَفْلَةً لِكِي يُقَدِّمَ الْقِرَابِينَ إِلَى  
 رَبِّتِهِ «هَيْكَاتُ» بِوَجْهِهَا الشَّاحِبِ! وَرَبُّ الْاِغْتِيَالِ  
 بِجِسْمِهِ الدَّائِي صَحَا عَلَى غَوَاءِ الذُّنْبِ دَيْدِبَانِهِ وَمَنْ  
 يُحَدِّدُ الْأَوْقَاتَ بِالْغَوَاءِ لَهُ! فَإِذَا بِهِ يَهْبُ مُسْتَرْقًا خُطَاهُ الْوَاسِعَةَ  
 مُحَاكِيًا صَنِيعَ «تَرْكُوبِينَ» الْمُغْتَنَصِبِ!  
 يُرِيدُ تَحْقِيقَ الَّذِي يُرِيدُهُ كَأَنَّهُ شَبَحَ!  
 يَا أَرْضُ يَا ثَابِتَةً يَا صُلْبَةً! لَا تَسْمَعِي اللَّيْلَةَ وَقَعَ خُطَايِ  
 أَوْ تَأْبِهِي أَيَّ طَرِيقٍ أَسْلُكُ! كَيْ لَا تُحَدِّثَ هَذِهِ الْأَحْجَارُ نَفْسَهَا  
 عَنْ مَقْصِدِي أَنِّي مَضَيْتُ فَتَخَرَّقَ الصَّمْتُ الرَّهِيْبُ  
 وَهُوَ الَّذِي يُنَاسِبُ اللَّيْلَةَ! إِنِّي أَضِيعُ الْوَقْتَ فِي الْوَعِيدِ

تَارِكًا إِيَّاهُ فِي قَيْدِ الْحَيَاةِ! مَا أَبْرَدَ الْأَلْفَاظَ وَالْأَقْوَالَ  
إِنْ قُورِنَتْ بِحَرَارَةِ الْأَفْعَالِ!  
[يدق الجرس.]

عَلَيَّ أَنْ أَمْضِيَ فَأَنْتَهِيَ مِنْهُ! وهذه الدَّقَّاتُ تَدْعُونِي!  
لَا تَسْمَعِ الدَّقَّاتُ يَا «دِنكَان» فَإِنَّهَا صَوْتُ الْأَجَلِ  
يَدْعُوكَ لِلْجَنَّةِ أَوْ لِلنَّارِ حَسَبَمَا قَدَّمْتَ مِنْ عَمَلٍ!

(٦٤-٣٣/١/٢)

يَحْظِي هذا المونولوج الرائع الذي يبلغ ذروته بصليل الجرس، بالحكم دائماً بأنه يُبْرَرُ تمجيد فن شيكسبير. فلقد بلغ من اعتياد مكبث كشف الغيب أن امتنع عن إظهار الدهشة أو الخوف عند رؤية السكين الوهمية، بل حاول بهدوء أن يقبض على ما أصبح يسمى «خنجر المخيلة». ووصفه بأنه من خلق «وهم واهم» يلوح من طرف خفي إلى العالم الغُضْوي لمكبث، الذي يُنسَب إلى عمل رب تنفيذي (Demiurge) من نوع ما، وهو الذي أدى تخليطه إلى جَعْل الخلق نفسه سقوطلاً. وهو يبدي شجاعة ميتافيزيقية رائعة، وإعجابنا بها يساعد على توريطنا في آثام مكبث؛ إذ يستجيب إلى تشكيل الأوهام المتغيرة بأن يُشهر خنجره الخاص، وبذلك يعترف بتوحد مع أشواقه المستقبلية الخاصة. وكما هو الحال في الملك لير، نرى أن المعنى الأول للأحمق (fool) [الذي يشير إلى المهرج] هو «الضحية» في هذه المسرحية، ولكن مكبث يعلن تحديه بتوكيد أن عينيه يمكن أن تُساوي قيمتهما قيمة جميع حواسه الأخرى، بدلاً من أن تُعتبراً ضحيتين لتلك الحواس.

ولحظة القوة المذكورة تبدأ انتشارها من خلال ظاهرة جديدة في تاريخ الرؤى عند مكبث؛ إذ يتعرض الوهم إلى تحوّل زمني، فتظهر قطرات ضخمة من الدم على النصل والمقبض. وهو يحاول أن يُؤكّد لنفسه أن ذلك ليس موجوداً، ولكنه يستسلم لإحدى تلك الانطلاقات الرائعة من الفصاحة التي تهبط عليه. ففي ذلك الاستسلام لسحر هيكات، يدهشنا مكبث بأن يُماهي بين خطاه قاصداً دنكان النائم وبين خطى تاركوين المغتصبة، أي نحو الفتاة التي سوف يغتصبها في القصة الشعرية التي كتبها شيكسبير بعنوان اغتصاب لوكريس. لن يغتصب دنكان طبعاً بل سوف يغتصب حياته، ولكن لا بد أن هذه الإحالة قد أثارت الكثير من أفراد الجمهور. وأقول من جديد إن هذه الجرأة تُمثّل

«التوقيع» الخاص لشيكسبير، حيث يثبت تواطؤه مع مُحَيِّلة بطله، و«أمضي فأنتهي منه.» عبارة تُشكِّل ذروة الرؤية المقبلة، ونحن نشارك فيها، شاعرين أن دنكان قد مات فعلاً، قبل أداء الطعنات.

ولكن علينا أن ننتظر إلى ما بعد جريمة القتل الثانية، قتل بانكو، وبعد مُواجهَة مكبث لشبح بانكو، حتى تبدأ هذه الأقوال المستقبلية في الاستسلام لإحساس الغاصب بأن البشاعة التي يحس بها تفوق البشاعة التي ارتكبها:

لَكَمْ أَرِيقَتِ الدَّمَاءُ قَبْلَ هَذَا ... فِي غَايِرِ الْأَزْمَانِ!  
 مَنْ قَبْلِ أَنْ نَرَى شَرَائِعَ التَّرَاحُمِ الَّتِي تُطَهِّرُ الْبَشَرَ  
 وَتَقْرِضُ الْأَمَانَ! بَلْ إِنَّا شَهِدْنَا بَعْدَهَا  
 جَرَائِمَ الْقَتْلِ الَّتِي لَا تَسْتَطِيعُ الْأُذُنُ مِنْ أَهْوَالِهَا، سَمَاعَهَا!  
 كَانَ الْقَتِيلُ إِنْ تَحَطَّمَتْ دِمَاغُهُ يَمُوتُ ثُمَّ يَنْتَهِي أَمْرُهُ.  
 وَالْآنَ نَشْهَدُ الَّذِينَ قَامُوا مِنْ قُبُورِهِمْ فِي رُءُوسِهِمْ  
 عَشْرُونَ جُرْحًا قَاتِلًا ... لَكِي يَحْلُتُوا فِي مَكَانِنَا عَلَى الْمَقَاعِدِ!  
 هَذَا يَفُوقُ فِي غَرَابَتِهِ ... جَرَائِمَ الْقَتْلِ الَّتِي نَعْهَدُهَا!

(٨٢-٧٤ / ٤ / ٣)

وما دامت السياقات الأخلاقية، على نحو ما يبين لنا نيتشه، لا علاقة لها وحسب بمكبث، فإن إحساس بطل المسرحية المتزايد بالبشاعة ربما لا يكون مثيراً للبشاعة على نحو ما ينبغي له، فالساحرات يراوغنه بالتلاعب بالألفاظ، ولكنها كانت مراوغة على أية حال. وأنا أحب ملاحظة برادشو التي يقول فيها إنهن «فيما يبدو مُتَقَلِّباتُ الأهواء وطفولية بصورة غريبة، وَلَسْنُ أَقْلٌ اهْتِمَامًا بِرَبَابِنَةِ السُّفْنِ والكسْتَاءِ من اهتمامهن بمكبث واسكتلندا.» إنهن أبعد ما يَكُنُّ عن حكم الكينوما أو الخواء الكوني، الذي تقع فيه مسرحية مكبث، فإنهن يظهرن من مكوناتها الأشد ضالّة من مكبث نفسه. فالعالم الذي سقط أثناء خلقه ليس مسيحياً على الإطلاق. وعلى الرغم من أن هيكات تتمتع ببعض القوة في هذه الطبيعة فإننا نشعر بوجود قوة غنوصية، خاصة بالرب التنفيذي، أعظم منها وبأنها طليقة في هذه المسرحية. ولا يمنحها شيكسبير اسماً، بل يدعوها «الزَّمن» وحسب، ولكن هذا زمن مجازي إلى حدٍّ بعيد، فليس هو «العهد الماضي» أو

الليالي الجميلة الخوالي، عندما كنتَ تستطيع تحطيم رأس شخص وتنتهي منه، ولكنه «الآن» أي الزمن الذي تشغل فيه الأشباح أماكننا.

وذلك «الآن» هو عالم الفراغ في مسرحية مكبث، حيث ألقينا فيه نحن الجمهور، وهذا «الإلقاء» (thrownness)<sup>٤</sup> هو الرعب الذي يؤكد وجوده ويلبر ساندروز وجراهام برادشو في مكبث. فعندما يفر ماكدف إلى إنجلترا يربينا مكبث بيمين مُغلَّظة، قائلاً: «من هذه اللحظة/ ما إن يهب في الجنان خاطر حتى تحققه يدي». وما دامت هذه الخواطر المُبَكِّرة تتعهد بقتل زوجة مكدف وأولادها، وجميع «التعساء» من أقارب مكدف، فإننا نستطيع أن نرى مدى تماهي قلب مكبث مع قلب عالم المسرحية. وقيام مكدف بقطع رأس مكبث في ختام المسرحية يجعل المنتقم يهتف «تحرَّر الزمان!» ولكننا لا نصدق مكدف. وكيف نُصدِّقه؟ العالم عالم مكبث، وكما تخيله على وجه الدقة، والفرق الوحيد أن الملكة تنتمي إلى مالكوم. ومسرحية الملك لير، التي تقع أحداثها في الفراغ الكوني أيضاً، شديدة التنوع إلى الحد الذي يحول دون أن يرمز لها حديث واحد، ولو كان من فم لير نفسه، على عكس مكبث الذي يضغط مسرحيته وعالمه في أشهر حديث بها:

لَوْ أَنَّهَا عَاشَتْ وَجَاءَ الْمَوْتُ فِيمَا بَعْدُ!  
إِذْنُ لَكَانَ عِنْدَنَا وَقْتُ لِنَرِثِيهَا الرِّثَاءَ الْوَاجِبُ!  
يَأْتِي غَدٌ ... مِنْ بَعْدِهِ غَدٌ ... مِنْ بَعْدِهِ غَدٌ!  
وَنَحْنُ زَاجِفُونَ مِنْ يَوْمٍ لِيَوْمٍ بِالْخَطِيئَةِ الْبَطِيئَةِ الْحَقِيرَةِ!  
حَتَّى نُلَاقِي آخِرَ الْحُرُوفِ فِي سِجَلٍ هَذَا الزَّمَنِ!  
وَكُلُّ أُمِّسٍ قَدْ مَضَى أَضَاءٌ لِلْحَمَقَى السَّبِيلِ نَحْوَ مَوْتٍ مِنْ تُرَابٍ  
انْطَفِئِي! انْطَفِئِي! يَا شَمْعَةً قَصِيرَةَ الْأَجَلِ!  
فَمَا الْحَيَاةُ غَيْرُ ظِلٍّ عَابِرٍ يَسِيرُ!  
مُمَثِّلٌ مَسْكِينٌ! يَزْهُو اخْتِيَالًا أَوْ يَتَوَرَّ زَاعِمًا  
لِسَاعَةٍ لَهُ عَلَى الْمَسْرَحِ! وَبَعْدَهَا يَغِيبُ صَوْتُهُ إِلَى الْأَبَدِ!

<sup>٤</sup> الفكرة والصياغة من وضع الفيلسوف هايديجر، ولا تعني أكثر من أن الإنسان لا يأتي للعالم بإرادته، وهي من الأفكار الوجودية الأساسية، كما ذكرت في حاشية سابقة، والجديد هنا أن الإلقاء يجري في خواء وهي فكرة عدمية مستقاة من نيتشه، والجمع بينهما ذوو إغراء للمحدثين المتفلسفين من النقاد. (المترجم)

بَلْ إِنَّهَا حِكَايَةٌ يَقْصُّهَا أَبْلَهُ! تَعِجْ بِالضَّجِيجِ وَالْغَضَبِ  
لَكِنَّهَا فِي الْحَقِّ لَا مَغْزَى لَهَا!

كان الدكتور جونسون، الذي أذهله، كما ينبغي، كون هذه السطور رَدُّ فعل على وفاة زوجته، قد أكد أولاً أن كلمة «الرثاء» خطأ مطبعي وكان المقصود أن يقول «العالم»<sup>٥</sup>، وعندما تراجع البطل العظيم تراجع الناقد عن تصحيحه، وأصر بعناد على «الكلمة» تعني «الخبر» بمعنى «المعلومات» [أي عِلْم مكبث بموت زوجته] ومن ثم فهي لا تشير إلى «فيما بعد» في السطر السابق، وهي بالقطع تشير إليها. والذي حدث أن عبقرية جونسون الأخلاقية ساءها رَدُّ فعل مكبث [غير المسيحي] مثلما ساءها ختام الملك لير، وكان جونسون على حق، فالمسرحيتان لا تتوسلان بالمنظور المسيحي. ويتمتع مكبث بسلطة الحديث باسم مسرحيته، وعالمه، وباسمه الخاص. ففي مفهوم مكبث للزمن لا يوجد «فيما بعد» في أي عالم،<sup>٦</sup> ومع ذلك فالحديث يدور عن انتحار زوجته، الذي بلغه نبؤُه على التَّوَّ. فهو لا يُعَبِّر عن الحزن بأي معنى نفهمه، وبدلاً من أن يقدم رثاء أو مرثية للملكة ليدي مكبث، إذا بنا نسمع لحناً جنائزياً عديمياً، أو بالأحرى صوت زحف الحمقى، أو الضحايا البشرية. و«الشمعة القصيرة الأجل» هي الشمس وروح الفرد معاً، ولم يعد ذلك «العقد العظيم» قائماً [بين الحياة والأحياء] وهو الذي يشير إليه في استلهامه الرائع قبيل مقتل بانكو، حيث يقول:

تَعَالَ يَا لَيْلٌ فَأَغْلِقِ الْجُفُونِ  
وَضَعْ الْعِصَابَةَ فَوْقَ أَعْيُنِ النَّهَارِ ذَلِكَ الرَّقِيقِ وَالشَّفِيقِ!  
أَقْبِلْ فَمَدِّ فِي الْحَفَاءِ يَدًا عَلاَهَا الدَّمُ

<sup>٥</sup> يشير مكبث إلى «الرثاء الواجب» بتعبير «الكلمة الواجبة» وجونسون ظن أن الناسخ أخطأ فكتب word بدلاً من world بحيث يصبح السطر «رثاء العالم الواجب»، والمفسرون يختلفون حول معنى «الكلمة»، وقد أخذت في ترجمة النص المنشور (٢٠٠٥م) برأي جمهور النقاد، ولكن مؤلف هذا الكتاب لا يلتزم بتفسير غيره ويفهم لفظ «الكلمة» حرفياً للإشارة إلى تعبير «فيما بعد». والدليل على أن «الكلمة» تشير إلى الرثاء أن العبارة يقاطعاها خاطر مرور الزمن فلا يذكر نهايتها وهي التي يفترض أن تكون word of mourning أي كلمة رثاء.

<sup>٦</sup> أحد معاني hereafter هو الآخرة، إلى جانب «فيما بعد».

وَلْتُلْغِ قَوْرًا ذَلِكَ الْعَقْدَ الْعَظِيمَ [بين الحياة وبينهم] مَرْقَهُ  
 إِرْبًا إِرْبًا! فَإِنَّهُ يَبْقِي عَلَى شُحُوبٍ وَجْهِي! إِنَّ قَوَامَ الضُّوءِ  
 يَغْلُظُ ... وَالآنَ قَدْ طَارَ الْغُرَابُ لَوْكَرِهِ فِي غَابَةِ الْغُرْبَانِ!  
 وَالصَّالِحُونَ السَّارِبُونَ بِالنَّهَارِ يَبْدُءُونَ فِي التَّثَاوُبِ  
 رُءُوسُهُمْ مَالَتْ عَلَى الصُّدُورِ! وَالسَّارِبُونَ السُّودُ فِي اللَّيْلِ أَفَاقُوا  
 كُلُّ رِيْدٍ فَرِيْسَتَهُ! إِنِّي أَرَاكِ قَدْ دُهِشْتِ لِمَا أَقُولُ  
 لَكِنِّي أَرْجُوكِ أَنْ تَتَمَاسَكِي!  
 فَشُرُورُ فِعْلٍ الْمَرْءِ إِنْ بَدَأَتْ سَتَقْوَى بِالْمَزِيْدِ مِنَ الشُّرُورِ!

(٥٥-٤٦/٣/٣)

فهنا نرى أن الليل يصبح صقراً ملكياً يمزق الشمس إرباً، وأن مُحَيِّلَةَ مكبث تصبح  
 رُؤُويَّةً تماماً. أما في أنشودة «يأتي غد ... من بعده غد ... من بعده غد» فالدلالة ما  
 بعد رُؤُويَّة، مثلما تصبح عند استقبال الأنباء التي تقول إن غابة بيرنام قد جاءت إلى  
 دنسينان:

الآنَ بَدَأَتْ أَرَى فِي ضَوْءِ الشَّمْسِ مِتَّارَ مَلَالٍ وَضَجَرَ  
 بَلْ أَتَمَنَّى لَوْ دُمَرَ هَذَا الْعَالَمَ وَنِظَامُ الْكُؤُن!

(٥٠-٤٩/٥/٥)

الحياة ظل يمشي في ضوء تلك الشمس، أي تمثيل سبق إعداده مثل الممثل الخائب  
 الذي لن تستمر ساعة زهوه وثورته إلى ما بعد مغادرتنا المسرح. ولما كنت لا أزال أحمل  
 في أذني ذبذبات صوت رالف ريتشاردسون أثناء أدائه دور فولسطاف، منذ نصف قرن  
 كامل، فإنني أتصور أن (شيكسبير لا مكبث) قد قَرَّرَ أن صوت ريتشاردسون «سوف  
 يغيب» حتى يأتيني الموت. وأبدع لمسة لفظية يبدعها مكبث تعديل استعارته؛ إذ تنقلب  
 صورة الحياة فجأة من ممثل سيئ إلى قِصَّة أبله؛ أي إنها عَدَمِيَّة بالضرورة. واللغة  
 الرائعة عند مكبث، وفي المسرحية، تختزل في «الضجيج والغضب»، ولكن هذه العبارة  
 تردت إلى نحر مكبث؛ إذ إن ألفاظه نفسها، بكل بهائها تنقضة نقضاً، فكأنما ينتهي أمره  
 إلى أن ينكر على نفسه أي تعاطف خيالي، وهو إنكار من المحال على جمهوره قبوله.



وأعود مرة أخيرة إلى الرهبة الشديدة التي يبثها مكبث فينا. وقد قارن ويلسون نايت أحد تأملات «لافية»، النبيل الهرم الحكيم في مسرحية العبرة بالخاتمة، بمسرحية مكبث، مقتطفًا قول «لافية»:

**لافية:** يقولون إن زمن المعجزات قد فات؛ ولدينا من المتفلسفين الذين يقولون إن الخوارق والظواهر التي لا تُعَلَّل أمور مُعتادة مألوفة، وهكذا فنحن نستهن بما يبعث الرُعب والفرع، ونزكّن مطمئنين إلى ما يتَّخذ صورة المعرفة، وإن كان علينا الخضوع لخوف مجهول.

(العبرة بالخاتمة، ٢ / ٣ / ١-٦)

ويستكشف ولبر ساندروز، الذي يستشهد برأي ويلسون نايت، مكبث باعتبارها المسرحية الشيكسبيرية التي «نخضع فيها لخوف مجهول» أكثر من كل ما عداها. وخبرتي الخاصة بالمسرحية هي أننا نستجيب لها مُحَقِّقِينَ بالرُّعب، تمامًا مثلما نستجيب لمسرحية هاملت بالدَّهْشَةِ والتعجب. ومهما يكن تأثير مكبث، بخلاف ذلك، فإنها قطعًا لا تُقدِّم لنا تطهيرًا من ضروب الرعب التي تثيرها. وما دُمْنَا مضطرين إلى استيعاب مكبث في نفوسنا، فإن «الخوف المجهول» في نهاية المطاف خوف من أنفسنا. فإذا استسلمنا له — ولا يكاد شيكسبير يُقدِّم لنا خيارًا آخر — فإننا نَتَّبِعُ مكبث إلى داخل عدمية تختلف اختلافًا شاسعًا عن رحلات الهوة التي يقوم بها ياجو وإدموند، فإنهما أصحاب عدمية مُؤكَّدة، آمنين في خيارهما الذاتي. ولكن مكبث ليس آمنًا قط، ولسنا آمنين نحن أيضًا قط، باعتبارنا صحبته على الرغم من أنفسنا، فهو ينجبنا، وهو والد لنا، ونحن الأطفال الذين لم ينجب غيرهم.

وكانت أعجب مُلاحَظة عن الخوف في مكبث هي التي أدلى بها ويلسون نايت نفسه، قائلاً:

طالما كان مكبث يعيش في صراع مع نفسه، برز الشقاء والشر والخوف، وأما حين يتماهى هو وغيره تماهيًا صريحًا في النهاية مع الشر، فإنه يواجه الدنيا من دون خوف، بل إنه لم يُعَدْ يبدو لنا شريرًا بعد ذلك.

أعتقد أنني أفهم ما كان ويلسون نايت يرمي إليه، ولكن بعض التنقيحات لازمة، فإن مسار مكبث العام مسار من الرعب المستقبل إلى الإحساس بتوقعات مُحيرة، يحل فيها إحساسه بما يتعرض له من البشاعة محل الخوف. فأما «الشر» فنستطيع أن ننحيه جانباً، فهو من قبيل تحصيل الحاصل، قل كأنك تصف هتلر أو ستالين بالشر، وأما حين يتعرض مكبث للخيانة، من جانب هلاوس أو هامه ونبوءاته، فإنه يتجلى فيه الحنق العميق ذو الطاقة الهائلة، مثل مُمثل أصابه الهلع بسبب قدره الذي يفرض عليه دائماً فقدان مواقع بداية كلامه. ويواصل غاصب العرش ارتكاب القتل، فلا يحوز النصر على الزمن أو الذات. وأحياناً ما أتساءل إن كان شيكسبير قد اطلع على الشذرات الغنوصية والمانوية المنتشرة أو المبعثرة في أقوال آباء الكنيسة، وهم لا يستشهدون بها إلا لكي يدينوها، وإن كنت أشك في أن شيكسبير كان مولعاً بأمثال هذه القراءات الكهنوتية. وأما مكبث، فمهما يبلغ تماهينا معه، فهو يبت خوفًا أكبر من أي شيء يواجهه، وبذلك يلمح إلى أننا نحن قد نكون أكبر مصدر للرعب من أي شيء في عالمنا. ومع ذلك، فإن دنيا مكبث، مثل دنيانا، قد تمثل سياقاً رهيباً:

### الشيخ:

لقد بَلَّغْتُ اليومَ سَبْعِينَ سَنَةً! وأذكرُ الذي جَرَى  
فيها جَمِيعُهُ وكَمْ شَهِدْتُ في ذاكَ الزَّمانِ من فَظَائِعٍ أو غَرَائِبٍ  
لَكِنَّ ذاكَ كُلُّهُ لا وَزْنَ لَهُ ... إن قيسَ بالذي جَرَى  
في لَيْلَةِ الأَمْسِ العَصِيبَةِ!

### روص:

هذا صحيحُ يا أبا الطَّيِّبِ! فها هي السَّماءُ الآن! كأنما قد ساءَها  
ما يفعلُ الإنسانُ فوقَ مَسَرِّحِ الدُّنيا فَبَاتَتْ تُنْذِرُهُ  
بِهَذِهِ ذاكَ المَسَرِّحِ الذي جَرَتْ فيه الدِّماءُ! ونحنُ بالنَّهارِ وَفوقَ ما  
تَحْكِي عقاربُ السَّاعاتِ! لَكِنَّ لَيْلَنَا البَهِيمَ يَخْنُقُ الضَّيَاءَ في  
سِرَاجِنَا الوَهَّاجِ في تَرَحَّالِهِ! هلْ ذاكَ منذرٌ بأنَّ اللَّيْلَ غَالِبٌ  
أَمْ أَنَّ ذاكَ النَّهارَ قد تَوَارَى حَجَلًا؟ والأَرْضُ تَدْفِنُ وَجْهَهَا  
وَسَطَ الظُّلَامِ ... مِنْ حَيْثُ يَنْبَغِي لَهَا تَقْبِيلُ أَضْوَاءِ الحَيَاةِ!

## الشيخ:

هذا مُجَافٍ لِلطَّبِيعَةِ! مِثْلُ الْجَرِيمَةِ الَّتِي ارْتَكَبْتَ! ففِي  
يَوْمِ الثَّلَاثَةِ الْآخِرِ ... رَأَيْتُ صَقْرًا فِي ذُرَا السَّمَاءِ يَزْهُو بِسُمُوهِ  
وَبُومَةً طَعَامُهَا الْفِرَّانُ تَصْطَادُهُ ... وَتَقْتُلُهُ!

## روص:

مِنْ أَعْرَبِ الْوَقَائِعِ الَّتِي جَرَتْ ... وَإِنْ كَانَتْ مُؤَكَّدَةً ...  
مَا كَانَ مِنْ أَمْرِ الْخَيُْولِ الْمَلَكِيَّةِ ... الرَّائِعَاتِ الْفَائِضَاتِ الرَّكُضِ  
... فَخِرِ الْخَيْلِ كُلِّهَا!  
لَقَدْ تَوَحَّشْتُ وَحَطَمْتُ حَظَائِرَهَا هُنَاكَ! وَبَعْدَهَا تَوَاتَبَتْ نَافِرَةٌ  
كَأَنَّمَا تَمَرَّدَتْ أَوْ أَعْلَنْتْ حَرْبًا عَلَى الْإِنْسَانِ!

الشيخ: وَقِيلَ إِنَّ تِلْكَ الْخَيَْلَ يَأْكُلُ بَعْضُهَا بَعْضًا!  
روص: بَلْ ذَاكَ مَا حَدَثَ! رَأَيْتُهُ يَعْينِي فِي ذُحُولِ!

(٢٠-١/٤/٢)

تلك عواقب قتل دنكان، لكننا نرى في مطلع المسرحية قائدًا جريحا يعبر عن إعجابه بمكبث وبانكو في ساحة القتال، قائلاً إنهما واجها العدو «وانقض كل منهما فضاغفا قرع العدو أضعافاً مضاعفة/هل يا ترى كانا يريدان اغتسالاً بالدماء من جراح نازفة/أم يبيغان إحياءً لذكرى ذلك الدم المراق فوق تل جُلْجُتَة؟ لا علم لي ...» ماذا يعني إحياء ذكرى جُلْجُتَة؟ جُلْجُتَة تعني «مكان الجماجم»، أو كلفاريا،<sup>٧</sup> مكان معاناة المسيح على الصليب. وإحياء الذكرى يدل على أن شيكسبير قد استلهم مثلاً صادمًا. فنحن في بداية المسرحية، ولا نزال نسمع عن القائدين الصالحين مكبث وبانكو؛ إذ يحفزهما

<sup>٧</sup> جُلْجُتَة هي gūlgūtha بالآرامية التي تعني جُمُجَمَة العربية (والتشابه الصوتي واضح ويوحى بالتحريف في اللغات السامية) وترجمها آباء الكنيسة إلى kranion اليونانية (ومنها جاءت cranium الإنجليزية) وترجمت هذه إلى اللاتينية calvaria وكلها بمعنى جمجمة، ثم أطلقت الكلمة على الموقع الذي يقال إنه مكان صلب المسيح (انظر إنجيل لوقا، ٢٣: ٣٣، وإنجيل متى، ٢٧: ٣٣). (المترجم)

شعورهما الوطني بالقتال دفاعاً عن الملك دنكان وباسم اسكتلندا ومع ذلك فنحن نشهد سفك دمٍ في أرض جديدة تَجَهَّزَتْ لصلبٍ جديد! لقد أصاب جراهام برادشو في وصف رعب الطبيعة وأهوالها في مكبث، وأشار روبرت واطسن إلى روابطها بالغُوصية. أي إن شيكسبير يُلقي بنا في كل شيء مناقض لأنفسنا، لا ليثير في الجمهور نفوراً قائماً على الزُّهد، بل ليرغمه على الاختيار بين مكبث وبين الفراغ الكوني أي الكينوما عند الغُوصيين. ونحن نختار مكبث حتمًا، ولكنه اختيار ذو ثمن باهظ لنا.

لا مرأى في العظمة الجمالية لمسرحية مكبث، فهي وإن لم تكن تقدر على مُنافسة النُّطاق والعمق في مسرحيتي هاملت والملك لير، أو الصراحة المُتألِّقة في عطيل، أو انفساح الدنيا بلا نهاية في ساحة أنطونيو وكليوباترا، لا تزال أفضل مسرحية في نظري من بين التراجيديات الرفيعة. وتتبدى قوة شيكسبير الأخيرة في الاستيعاب الباطن إلى أعمق أعماقه، وهذه أشد مسرحياته استيعابًا باطنًا، حسبما تتجلى أحداثه في المُخيَّلة الأثيمة التي تُشارك مكبث إياها. ولا يوجد منهج نقدي يستطيع تحقيق النجاح على قدم المساواة في تناول توماس ميدلتون أو جون فلتشر مع شيكسبير، ويصلح لإلقاء الضوء على شيكسبير لنا. لا أعرف إن كان الإله قد خلق شيكسبير، ولكنني أعرف أن شيكسبير خلقنا، بل إلى درجة مذهلة. ففي علاقة شيكسبير بنا، جمهوره الدائم، يبدو شيكسبير ربًّا من البشر الفنانين، والأدوات التي نستخدمها لقياس أبعاده تتحطَّم حين نحاول استعمالها. ولا تقول لنا مكبث، على نحو ما اهتمت إليه أفضل نقادها، إن الجرائم المرتكبة ضد الطبيعة يمكن إصلاحها إذا أُعيد إقرار النظام الاجتماعي المشروع. فالطبيعة نفسها جريمة في مكبث، ولكن ذلك ليس من الزاوية المسيحية التي تُطالب بالخلاص للطبيعة برحمة من الإله ونعمة منه، أو بالتكفير عن الذنوب والفوز بالغفران. وكما هو الحال في مسرحية الملك لير، لا ملجأ لنا نقصده، لا مكانًا حرامًا نأوي إليه في مكبث. ويتفوق مكبث نفسه علينا في الطاقة وفي العذاب، ولكنه أيضًا يمثلنا، ونحن نكتشف وجوده بحيوية تزداد كلما ازداد تعمقنا فيه.

## أنطونيو وكليوباترا

١

كان أ. سي برادلي يرى أن أربع شخصيات فقط عند شيكسبير «لا يَنْصَبُ لها مَعِين»: هاملت، وكليوباترا، وفولسطاق، وياجو. وقد يُعْجَبُ القراء ومرتادو المسرح لعدم وجود شخصية من الملك لير في هذه القائمة القصيرة: مثل لير نفسه، أو إدموند، أو إدجار، أو المَهْرَج. ربما يكون شيكسبير قد قَسَمَ عبقريته بين هؤلاء الأربعة في الملك لير، وهي مسرحية لا يَنْصَبُ لها مَعِين قطعًا مثل هاملت، بين جميع المسرحيات. وأما عن الصور التي تمثل المرأة عند شيكسبير، فقد اتفقت الآراء جميعًا على أن كليوباترا أدّقها دلالة وأعظمها حضورًا. ولا يستطيع النقاد أن يتفقوا على جوانب كثيرة عندها، فإن تحكُّم شيكسبير في المنظورات المتنوعة إليها بالغ الحذق في هذه المسرحية، وربما كانت تفوق في ذلك أية مسرحية أخرى، إلى الحد الذي يتيح للجمهور نطاقًا ملغزًا من الأحكام والتفسيرات الممكنة. وما دام أنطونيو لا يفهمها، كما هو واضح، فهل من المحتمل أن نتفوق نحن عليه؟ وتشير روزالي كولي إلى أننا لا نشاهد أنطونيو وكليوباترا وحدهما قط على المسرح، وهي ملاحظة دقيقة. والواقع أن ذلك يحدث، مرة واحدة، ولو للحظة قصيرة، عندما يغضب منها غضبًا يندُر بالخطر. ترى كيف يكون حالهما وهما متوافقان إلى حدٍّ ما؟ هل كانا يواصلان التمثيل وكل منهما يَعتَبِر صاحبه جمهوره؟ إنهما، مع هاملت، وفولسطاق وياجو أكثر الشخصيات الإنسانية اتساقًا بالطابع المسرحي، عند شيكسبير، ثم إذا بكليوباترا أخيرًا ترهق أنطونيو وتهزمه، والتفوق عليها يتطلب وجود شخصية مثل هاملت أو فولسطاق، ولا تتوقف كليوباترا قط عن «تمثيل» دور كليوباترا، وإدراكها لدورها يخفض بالضرورة من مكانة أنطونيو إلى منزلة ملتبسة الدلالة هي لاعب الدور الرئيسي أمامها. أي إن المسرحية مسرحيتها، ولا تصبح قط مسرحيته، ما

دام قد بدأ الذُّبول قبل بداية المسرحية بوقت طويل، وهي لا تسمح لنفسها بالذبول قط. فهي النمط الفطري للنجم؛ أي لأشهر مشاهير الدنيا، ومن ثم فهي تتجاوز عُشاقها — بومبي، وقيصر، وأنطونيو — لأنهم لا يُعرفون إلا بِمُنْجَزَاتهم وبمآسيهم الختامية، أما هي فلا منجزات لديها ولا حاجة بها إلى المُنْجَزَات، وموتها انتصار لا مأساة، وسوف يظل أفضل ما تشتهر به إلى الأبد صيتها الداوي.

بعد التراجيديات الرفيعة الأربع القائمة على العلاقات الأسرية والدم، تنطلق أنطونيو وكليوباترا في العالم الشاسع للصراع بين الشرق والغرب، حيث تذوب المسافات وحيث المشاهد التي لا حصر لها. ومن الغريب أن يقول الدكتور جونسون إن أنطونيو وكليوباترا «ليست بها أية شخصية متميزة بوضوح». وهي ملاحظة أكثر انطباقًا على مكبث حيث تخبو ألوان الشخصيات جميعًا، باستثناء مكبث وليدي مكبث، فيسودها اللون الرمادي العادي، وأما في أنطونيو وكليوباترا فكل شخصية متميزة من إنوبارباس الذي يلعب دور الجوقة إلى المُهرِّج الذي يأتي إلى كليوباترا في النهاية بالثعابين السامة. ويوجد اثنا عشر دورًا صغيرًا ذا تصوير مُحْكَم إلى جانب قيصر الذي كان حليفًا لأنطونيو، وإنوبارباس أقرب مرءوسٍ أنطونيو إليه.

والشخصية الإنسانية التي يمثلها كل من كليوباترا وأنطونيو تتسم برحابة وعمق شديدين إلى الحد الذي يجعلها، فيما يبدو، خاتمة للمرحلة الرئيسية بانشغال شيكسبير بالنفس الباطنة، وهي المرحلة التي بدأت قبل ما لا يقل عن ١٢ سنة، بشخصية فوكونبريدج في الملك جون، وريتشارد الثاني، وبورشيا، وشايلوك (مهما يكن بلا قصد منه) ثم أزهرت شخصية فولسطفاف، قبل كليوباترا بعقد كامل. أما كوريولانوس، الذي تلا كليوباترا، فهو «تنين وحيد» في داخله هُوةٌ سحيقة، وأما أبطال الرومانسيات الأخيرة فهي ليست صورًا تمثيلية واقعية. لا شك أنه من التبسيط المخل أن نتصور أن الشهور الأربعة عشر المتوالية التي كتبت فيها الملك لير ومكبث وأنطونيو وكليوباترا أنهكت شيكسبير نفسه. إنني أشد النقاد إعجابًا بشيكسبير، ومع ذلك فإنني، أنا نفسي، أجد أن شيكسبير، بعد انهيار أنطونيو وتمجيد كليوباترا، كان حذرًا من مواصلة فحص دخائل النفوس.

والواقع أن جون درايدن، في تصديره للنسخة التي تمثل تنقيحه [وتعديله] لأنطونيو وكليوباترا، وتحت عنوان جديد هو كل شيء في سبيل الحب (١٦٧٨م) قد سمح لنفسه بأن يلوم لومًا رفيعًا أبطاله الذائعي الصيت، قائلًا:

لم تقدم القصة إلّ شيئاً كان ينبغي وجوده حتى يصعد بالشفقة إلى ذرّى أعلى: فجرائم الحب التي اقترفاها معاً لم تتسبب فيها أية ضرورة، أو أي جهل قاتل، لكنها كانت طوعية بصورة كاملة، ما دامت عواطفنا المشبوبة خاضعة، أو ينبغي أن تكون خاضعة، لسيطرتنا.

وأنا أشك في أن درايدن نفسه أحس «بالإشفاق» على أنطونيوكليوباترا، وإن كان من الواضح أنه كان يعتبر عاطفتها المشبوبة المتبادلة زميمة وفاجعة. ولست واثقاً من وجود أية فائدة في وصف العلاقة بين أنطونيوكليوباترا بأنها كانت مُدمّرة للطرفين، ولو أن شيكسبير يبين بالقطع أنها ساعدت على تدميرهما. ومع ذلك فإن أوكتافىوس كان يمكنه، في عالمها ذي الرهانات العالية الخاصة بالسلطة والخيانة، أن يلتهمهما معاً، على أية حال، بخطوات متمهلة. وكل شيء في سبيل الحب، العنوان المتألق الذي وضعه درايدن، لم يكن ليناسب مسرحية شيكسبير، حتى ولو أصبح كل شيء في سبيل الشهوة. إذ إن كلاً من أنطونيوكليوباترا شخصية سياسية كاريزمية، وكل منهما يعشق ذاته عشقاً عميقاً إلى الحد الذي يجعل من المدهش حقاً أن يفهم كل منهما فعلاً حقيقة الآخر، ولو إلى أقل درجة، فكل منهما يشغل المكان كله، وكل من عداهما، حتى أوكتافىوس نفسه، يتضاءل فيغدو جزءاً من الجمهور. ولا شك في وجود شبح لا يظهر في هذه المسرحية، ألا وهو يوليوس قيصر، فهو الوحيد الذي يمكنه أن يختزلهما معاً في دورين ثانويين، ولكن ليس في بعض أفراد الجمهور. ربما تعلّم أنطونيوكليوباترا من يوليوس قيصر — المسرحية وبطلها — صفتها الجذابة وهي عدم الإصغاء إلى ما يقوله غيرهما بل وما يقولانه هما أيضاً. وأشد مثل ذي جَذَلٍ صاحب على ذلك مشهد موت أنطونيوكليوباترا، حيث نرى البطل المحتضر الذي يقدم خاتمة بالغة الجمال، يصر مخلصاً على الرغم من ذلك على أن يقدم إلى كليوباترا بعض النصائح، وهي تواصل مقاطعتها إياه، وعندما يقول لها في لحظة مُعيّنة: «دعيني أحادثك برهة.» ترد عليه رداً رائعاً قائلة: «كلا بل دعني أنا أتكلّم!» وما دامت نصائحه فاسدة فعلاً على أية حال، مثلاً كانت طوال المسرحية، فعدم إسدائها لا يُقدّم ولا يُؤخّر، إلا أنه يبين أن أنطونيوكليوباترا يتوقف، هذه المرة وحسب، عن تمثيل دور أنطونيوكليوباترا، البطل الهرقلي، وشيكسبير يريد لنا أن نرى أن كليوباترا لا تتوقف قط عن تمثيل كليوباترا. ولذلك فهو دور يتسم بصعوبة رائعة لأية ممثلة، فعلى الممثلة أن تلعب دور كليوباترا، وأن تصور أيضاً كليوباترا وهي

تمثل دور كليوباترا. وأذكر أن هيلين ميريل الشابة قد أجادت أداء هذه المهمة المزدوجة وتفوقت فيها على كل ممثلة أخرى أدت دور كليوباترا.

هل أنطونيو وكليوباترا «يحب كل منهما الآخر»، إذا استعملنا لغتنا التي، في هذه المرة، ليست شيكسبيرية على الإطلاق؟ ونحن: هل يحب بعضنا بعضاً؟ كان ألدوس هكسلي هو الكاتب الذي قال في أحد مقالاته إننا نستخدم لفظ الحب في وصف علاقات متنوعة إلى حدٍّ عجيب؛ إذ تتراوح من وصف مشاعرنا نحو أمهاتنا إلى مشاعرنا تجاه من نوسعه ضرباً في دار بغاء، أو في إحدى الدور الكثيرة المناظرة لها. لا شك أن روميو وجوليت يحب أحدهما الآخر، ولكنهما في ميعة الصبا، وجوليت ذات طبيعة سمحة إلى حدٍّ مدهش، وكرم روحها لا يُجَارَى عند غيرها من بطلات شيكسبير جميعاً. ونستطيع القطع بأن روميو وجوليت لا يضجر أحدهما الآخر، لا من الزاوية الغرامية ولا من أية زاوية أخرى، وإن كان كل من عداهما يضجرهما في عالمهما. وقد لا يكون الانبهار المتبادل حباً، ولكنه بالتأكيد إحساس رومانسي لازم لتعريف المعرفة الناقصة أو «المؤجلة» على أقل تقدير. ولدى كليوباترا خصوصاً ضروب علاج شهيرة دائمة للشعور بالضجر، وهي التي يعلي شأنها إنوبارباس في أقوال ذائعة. وأنطونيو أيضاً رب بشري، ولديه هالته الخاصة التي تجعله من الأجرام السماوية، وهو يرحل من الدنيا على موسيقى هرقل، وهي المزامير التي يعلو صوتها تحت خشبة المسرح. ولا بديل له، على نحو ما تدرك كليوباترا؛ إذ إن موته يعلن انقضاء عصر يوليوس قيصر وبومبي، بل ومن المستبعد تماماً أن تغوي كليوباترا الإمبراطور أوغسطس، أول مدير تنفيذي عظيم [بلغتنا المعاصرة].

ومن ثم يصبح السؤال: ما قيمة الانبهار المتبادل، أو الحب الرومانسي، إذا فضلت وصفه بهذه الصفة؟ إنه بالقطع لا يثير الحيرة أو الضياع بقدر ما يثيره ذلك حب البنوة والأبوة الذي يكابده لير وإدجار؛ إذ إن شيكسبير أقدم، بحصافة شنيعة، على تعديل ما كتبه المؤرخ بلوتارخوس، بأن جعل الرب هرقل يتخلّى عن أنطونيو، بدلاً من الرب باخوس. فالبطل الديونيسي لا يمكن ربطه بالماضي، حسبما تبين السيرة العملية لهاملت عما يزيد عن نيتشه، فلم يكن البطل الهرقلي يمثل نموذجاً عفاً عليه الزمن في نظر جمهور شيكسبير، على عكس ما يمثل لينا، ولكن الواضح أن أنطونيو كان بطلاً تأخر وصوله قبل بداية المسرحية. ولا يتعرض لير وإدجار للمنظورات الجماهيرية المتنوعة مثل كليوباترا وأنطونيو. فمن المنظورات الممكنة لهما اعتبارهما عاهرةً ومغفلًا تقدم به العمر، إن كنت تؤمن بالاختزال الغاشم، ولكن ما الذي يجعلك تبغي في هذه الحالة



مشاهدة المسرحية أو قراءتها؟ فإذا كان أنطونيو بطلاً ديونيسيًا فسوف يكون قادرًا على الطعن في كل قيمة، غرامية أو اجتماعية، أكثر من أي صورة هرقلية لأنطونيو. فإذا كانت المسرحية تتضمن بحثًا نقديًا فلا بد أن ينتمي إلى كليوباترا التي تجسده؛ إذ ترقى إلى مصافّ الأرباب بعد انهيار أنطونيو وتمزقه. إنه يفقد صفة الربوبية وتكتسبها كليوباترا.

ما عسى أن نفعل بربة مصرية، حتى إن تحررنا من نزعة الاختزال الروماني بما يكفي لتجنب الوقوع في الفخ الأوبرالي الذي يقضي برؤيتها في صورة عاهرة غجرية؟ فإذا كان تفسيري لمسرحية الملك لير يتميز بأي قدر على الإطلاق من صحة التخيل، فإن المسرحية أبعد ما تكون عن اعتبار الحب الأسري قيمة ما، بل إنها تفضحه باعتباره كابوسًا رؤويًا. لنا أن نقول إن الحب الرومانسي قد عَجَلَ بتحطيم أنطونيو كأنه أوزوريس، ولكننا سوف نجد من الصعب علينا، على نحو ما دأبت على الإيحاء به، أن نثبت أن الحب الأسري قيمة أو أنه فاجع مدمر، استنادًا إلى تدهور أنطونيو وسقوطه. ولكن كليوباترا «حكاية» مختلفة كل الاختلاف، وتتضمن «حكايتها» بالقطع زيادة للقيمة. هل هي قيمة الحب؟ يبدو هذا سؤالًا بالغ الصعوبة، وطعنًا حقيقيًا فيما درجنا على تسميته النقد الأدبي. ولنا أن نقول إن كليوباترا في الفصل الخامس لا تقتصر على كونها ذات قدرة تمثيلية ازدادت عما كانت عليه، بل إنها تصبح كاتبة مسرحية تمارس موهبة أدى موت أنطونيو إلى إطلاقها فيها. ويتسم الدور الذي تكتبه لنفسها بتعقيد شديد، وأحد عناصره يقول إنها لا تزال تحب أنطونيو وإنها من ثم أكبر من أن توصف بأنها فقدت عزيزًا لديها، بل إنها تتزوجه أثناء موتها، وهو أمر موجه الرفعة، وإن كان يذكرنا برد فعل إدموند عند مشاهدة جثمانَي جونريل وريجان، «نحن الثلاثة قد جُمعنا للزفاف معًا بوقت واحد» [يقول إدموند ذلك عندما يعلن موت جونريل وريجان، لا عندما يشاهد جثمانيهما، ويبدو أنه كان على علم بما حدث (٢٢٨/٣-٢٢٩، و٢٣٨-٢٤٠)].

لا نستطيع أن ننسى قول نيتشه إن الوجود لا تبرير له إلا باعتباره ظاهرة جمالية. وعلى الرغم من كوني مؤمنًا بالمذهب الجمالي، فإنني أتردد في أن أقول إن شيكسبير كان يؤمن أن القيمة الجمالية للحب هي التي تبرره، ولكن ذلك، فيما يبدو لي، عبء مأساة أنطونيو وكليوباترا أو على الأقل أثناء إعادة كليوباترا كتابتها عمليًا عندما يَخْتَفِي كل من يَزَاجِمُها في اغتصاب مسرح الأحداث كله. أما من كان يود منافستها في دور الكاتب

المسرحي، وهو جورج برنارد شو، فقد اقتصر على الإعراب عن احتقاره لذهن شيكسبير بالقياس إلى ذهنه الخاص، وهو ذو آراء ثابتة ولكنها تنحرف عن المرمى بغرابة في تصديره لمسرحيته قيصر وكليوباترا.

عندي اعتراض تقني على جعل الولع الجنسي موضوعاً أساسياً؛ إذ تثبت الخبرة أنه لا فعالية له إلا بالروح الكوميديّة، ونحن نستطيع احتمال مشاهدة السيدة كويكي وهي تبيع فضياتها حباً في فولسطاق، لا مشاهدة أنطونيو وهو يفر من معركة أكتيوم بسبب حبه لكليوباترا.

ولنا أن نُسَلِّمَ بأنَّ شو قد استغلَّ حادثةً أبعد ما تكون عن الإقناع في إطار تدهور أنطونيو، ولكن المقطوع به أن أنطونيو وكليوباترا ليست مأساة بالمعنى الذي تُعتبر به الملك لير وعطيل تراجيديات. بل إن هذه المسرحية تتفوق على الكثير من مسرحيات شيكسبير في عدم انتمائها إلى نوع أدبي محدد، والروح الكوميديّة لها نصيب كبير فيها. ويجيب إنوباربوس على شو بأن يصف كليوباترا بأنها «تحفةٌ عجباً»، وهو يعني بذلك النزعة الشيطانية عند كليوباترا، ودفقتها النرجسية الثرية، التي تقترب حيويّتها من حيوية فولسطاق. وكان شو يكره فولسطاق كراهية شديدة، ويقرن كليوباترا بفولسطاق، وهو ما يقيم الرابطة الصحيحة لسبب غير صحيح. إذ إن كليوباترا في جوهرها شخصية مولعة بالتفكه الساخر، بل وبالمحاكاة الساخرة، ولا بد أنها علّمت أنطونيو فنَّ الضحك مثلما علّمهُ فولسطاق للأمير هال، مع اختلاف مُعيّن، وهو أن فولسطاق لا يتعامل مع الحب الجنسي، على عكس كليوباترا. ولا شك أن أنطونيو كان قد تجاوز مجده السابق، من بداية المسرحية لنهايتها تقريباً، باستثناء لحظات تجلُّ أو رؤى مفاجئة، ولكن شيكسبير كان يدخل بعض التحسينات على نموذج التدهور الذي كان قد أقامه في تصويره يوليوس قيصر. يُطَارِدُونَ في الصَيْفِ الْفَرَّاشَ! وأما في حالة كليوباترا فكيف نستطيع نحن أو نستطيع حتى كليوباترا نفسها، إثبات الخط الفاصل بين حياتها الباطنة وحياتها الظاهرة؟ إن كليوباترا تعتبر قطعاً أشد الشخصيات «تمسرحاً» في تاريخ خشبة المسرح، وتتفوق كثيراً في ذلك على التجارب التي أجراها بيرانديلو في هذا الصدد. ولا حاجة بنا أن نسأل إن كان حبها لأنطونيو حباً حقيقياً في يوم ما، حتى أثناء احتضارها؛ لأن المسرحية لا تتضمن التمييز بين ما هو «تمسرح» وما هو قائم على عاطفة صادقة. إن للحب الأسري عند شيكسبير قيمة جبارة، لكنها

سلبية، فأما قيمة الحب المشبوب عند شيكسبير في ذروة النضج فتعتمد على انصهار «التمسرح» مع إجلال الذات نرجسياً، فالفن نفسه يصبح طبيعة. وقيمة الحب تصبح قيمة فنية خالصة.

## ٢

على الرغم من أن ضروب الروعة في أنطونيو وكليوباترا تبدأ بوداع شيكسبير وداعاً ودوداً لابتكاره الخاص للشخصية الإنسانية، فإن المسرحية تتميز بتنوع لا نهاية له، عائدة إلى هاملت في هذا الصدد، فلقد اضطر شيكسبير إلى أن يجمع معظم الصفات المنوعة في بطله الذي لا ينضب له معين، ولم يكن من ذلك مفرّاً، وأما في أنطونيو وكليوباترا، فعلى الرغم من التنوع الشديد في صور كليوباترا، فإن التنوع يرجع في المقام الأول إلى أننا نرى عالماً تاريخياً معيناً يحل محل غيره، بقدرة فذة على الإقناع والتدفق الحيوي، أي إن عالماً بطولياً — حقبة يوليوس قيصر — يتخلّى عن مكانه لعالم الانضباط والنظام في روما في ظل أوغسطس. وشيكسبير، كعهدها به على الدوام، لا يتيح لنا أن نرى أي هذين الطرفين يفضل، ولكن التضاد بين التوتر العميق الذي يتجلى دائماً في موقف كليوباترا، وبين موسيقى احتضار أنطونيو، وبين الكفاءة العابسة عند أوكتافيوس قيصر، يمكن أن يرشدنا إلى تكهّن مُحتمَل بشأن ما يفضلهُ الشاعر. أما في مكبث فإن شيكسبير لا يتيح لنا إلا خياراً واحداً وهو الدخول في باطن الشرير البطل، وأما في أنطونيو وكليوباترا، التي كُتبت بعد مكبث مباشرة، فلا يكاد يسمح لنا بأية علاقة حميمة بالعاشقين اللذين ساء مصيرهما، بل يجرفنا إلى الخارج، لنشهد كيف ينظر العالم إليهما، وكيف ننظر نحن إلى عالمهما. وهذا الانتقال من الداخل إلى الخارج يبدأ ويترسخ مباشرة في شكاة فيلو إلى ديميتريوس، وكلاهما من ضباط أنطونيو:

لا بَلْ إِنَّ صَبَابَةَ قَائِدِنَا الْحَمَقَاءِ قَدْ أَرْدَدَاتْ حَتَّى  
طَفَحَ الْكِيلُ بِهَا! اَنْظُرْ عَيْنَيْهِ الرَّائِعَتَيْنِ! يَوْمًا مَا  
كَانَتْ نَظَرُهُ تَبَرَّقَ فَوْقَ صُفُوفِ الْجَيْشِ الْمُحْتَشِدَةِ لِلْحَرْبِ  
كَعَيْنَيْ مَارَسِ رَبِّ الْحَرْبِ بِكُلِّ دُرُوعِهِ! وَاَنْظُرْ كَيْفَ غَدَتْ  
تِلْكَ النُّظُرَاتُ كَسِيرَةٍ! لَا تُخْلِصُ فِي النَّظَرِ الْيَوْمَ سِوَى  
لَجْبِينَ امْرَأَةٍ سَمْرَاءٍ! وَاَنْظُرْ قَلْبَ الْقَائِدِ! كَانَ الْقَلْبُ

يَضِجُ بِقُوَّتِهِ فِي الْمَعْمَعَةِ الْكُبْرَى وَيَكَادُ يُمَرِّقُ دِرْعَ الصَّدْرِ  
أَمَّا الآنَ فَيَأْبَى أَنْ يَكْبَحَ لِلنَفْسِ جِمَاحًا بَلْ أَصْبَحَ كَالْكَيْرِ  
النَّافِخِ فِي النَّارِ وَكَالْمَرْوَحَةِ يُبْرِدُ  
شَهْوَةَ غَجْرِيَّةٍ! انْظُرْ مَقْدِمَهُ مَعَهَا!  
(بوق، يدخل أنطونيو وكليوباترا، ووصيفاتها، وحاشيتها والأغوات  
يُرْوَحُونَ عَنْهَا بِالْمَرَاوِحِ.)  
انْظُرْ وَتَأْمَلْ وَلَسَوْفَ تَرَى فِيهِ  
ثَالِثَ أَعْمَدَةِ الْحُكْمِ بِعَالَمِنَا ... مَنْ أَصْبَحَ مَأْفُونًا  
فِي يَدِ عَاهِرَةٍ تَلْهُو بِهِ! انْظُرْ وَتَأْمَلْ!

(١٣-١/١/١)

وتتوقف قدرتنا على رؤية صباية أنطونيو وشهوة الغجرية على وجود شيء في  
داخلنا يمنعنا من أن نصبح جنودًا رومانيين ممتازين:

كليوباترا: إِنْ كُنْتَ تَهْوَانِي حَقِيقَةً فَقُلْ لِي كَمْ تُحِبُّنِي  
أنطونيو: مَا أَفْقَرَ الْهَوَى إِنْ اسْتَطَاعَ عَاشِقٌ تَحْدِيدَ مِقْدَارِهِ  
كليوباترا: دَعْنِي أَحَدَّ الْمَدَى الَّذِي لَا يَسْتَطِيعُ حُبُّ أَنْ يُجَاوِزَهُ  
أنطونيو: لَتَبَحْثِي إِذَنْ فِي الْكَوْنِ عَنْ سَمَاءٍ جَدِيدَةٍ وَعَنْ أَرْضٍ جَدِيدَةٍ!

(١٧-١٤/١/١)

إنها تغيظه وهو يتصنع الأسلوب الرفيع ولكن ما يقوله بعد ذلك غير مقنع:

لا! فَلْتَذُبْ رُومًا بِنَهْرِ النَّائِبِرِ!  
وَلْتَهْوِ تِلْكَ الْقُبَّةَ الشَّمَاءَ لِلصَّرْحِ الْعَظِيمِ صَرْحِ الْإِمْبَرَاطُورِيَّةِ!  
فإِنَّ مَوْعِيِي الْحَقِيقَ بِي هُنَا! إِنَّ الْمَمَالِكَ مِنْ تُرَابٍ  
وَأَرْضُنَا الَّتِي يَسُودُهَا الرُّوْثُ ... تَعْدُو الْبَهَائِمَ مِثْلَمَا تَعْدُو الْبَشَرَ!

(٣٦-٣٣/١/١)

إن كان أنطونيو يقصد ذلك، فلا بد لك من الجمع بين نظرة فولسطاق وهاملت، ومن ثم فإن أنطونيو ليس في عطة يقضيها في مصر وحسب، وإن كان كلامه يوحي قطعاً بذلك. وتشكو كليوباترا من أن التفكير في روما يعتادُه فجأةً، كلما وصل رسولٌ آخر من روما. وعلى امتداد المسرحية يتواتر وصول الرُّسل الذين يَتميّزون بالصدق، فهم يُمثّلون قواعد اللعبة التي يجب ألا تُخرَق. وهو يقول في نفسه «هذه الأغلال المصرية جبارة ... والأحرى بي أن أكسرها». وهكذا يرحل أنطونيو إلى روما، ولكن بعد أن تلعب كليوباترا أول مشهد عظيم لها، فكأنها من مُصارِعي الثيران وكأن أنطونيو هو الثور:

### كليوباترا:

أرجوك أن تقوم الآن بالتمثيل  
في مشهد ينم عن مهارة رفيعة في الكذب  
وقل لقد صدقت فيه كل الصدق!

أنطونيو: لسوف تدفعيني إلى الغضب ... كفى!  
كليوباترا: بل تستطيع أن تفوق في التمثيل ذلك! لكنه مُناسب!  
أنطونيو: أقسمت بالحسام في يدي —  
كليوباترا (تستكمل قسّمه):

وهذه الدرع التي في جانبي! لقد تحسّن التمثيل عنده  
لكنه لم يبلغ الذرى! أرجوك فانظري يا شرميان ذلك الروماني!  
تأملي هذا الذي يقول إن جدّه هرقل!  
كم بات فاتتاً حين اكتسي سحر الغضب!

أنطونيو: أتركك الآن وإلا انفلت زمامي (ينحني).  
كليوباترا:

بل استمع يا أيها المهدّب المؤدّب! يا سيدي!  
إنّ الفراق محتوم علينا. لا ... ليس هذا ما أردت قوله.  
يا سيدي لقد تطارحنا الهوى! ليس هذا ما أردت قوله.  
فأنت واثق من ذاك كُله. لكنني اعترّمت أن أقول — ماذا؟

نَسِيْتُهٗ كَأَنَّنِي أَصْبَحْتُ أَنْطُونِيو ...  
بل إِنَّنِي أَصْبَحْتُ لِلنَّسِيَانِ صِنُوءًا!

**أنطونيو:**

لَوْ لَمْ تَكُونِي مَلَكَةً وَتَسْتَطِيعُ الْقَبْضَ فِي ثِقَةٍ  
عَلَى زِمَامِ الْهَزَلِ وَالْجِدِّ ... لَقُلْتُ إِنَّ الْهَزَلَ قَدْ طَغَى عَلَيْكَ!

**كليوباترا:**

بل إِنَّ مَا أَقُولُ جِدٌّ مَوْلَمٌ وَلَوْ رَأَيْتَهُ هَزَلًا  
فَإِنَّهُ يَحْزُ فِي فُؤَادِ كَلْيُوبَاتْرَا حَزًّا. لَكِنْ لَتَصْفَحَ سَيِّدِي  
إِنَّ لَمْ تَرُقْ فِي عَيْنِكَ الْمَشَاعِرُ الَّتِي عَدَتْ تَقْتُلُنِي.  
مَا دَامَ وَاجِبُ الرَّحِيلِ يُمْلِيهِ الشَّرَفُ  
لَا تَسْتَمِعْ لِمَا يَبْدُ مِنْ حِمَاقَتِي الَّتِي لَمْ تَلَقْ مِنْكَ شَفَقَةً،  
وَلَتَصْحَبِ الْأَرْبَابُ كُلُّهَا مَسِيرَتَكَ! وَلْيَكُلْ غَارُ الْإِنْتِصَارِ سَيْفَكَ.  
وَلْيَكُنْ طَرِيقُ تَحْقِيقِ النَّجَاحِ سَالِمًا مُعَبَّدًا  
وَبِالْأَزْهَارِ مَفْرُوشًا أَمَامَكَ.

**أنطونيو:**

هِيَ بَنَاتُهَا. هِيَ. هَذَا الرَّجُلُ مَعْنَاهُ الْفِرَاقُ وَاللِّقَاءُ دَائِمًا  
فَأَنْتِ حَتَّى لَوْ أَقَمْتُهَا هُنَا ... رَاحِلَةٌ بِصُحْبَتِي  
أَمَّا أَنَا الَّذِي رَحَلْتُ مِنْ هُنَا ... فَإِنَّنِي أَبْقَى هُنَا بِمَحَبَّتِي  
هِيَ بَنَاتُهَا.

(١٠٥-٧٨ / ٣ / ١)

وهذه هي اللحظة المناسبة لنسأل: كيف يبدو أنطونيو في نظر كليوباترا، حتى في أفضل أوقاتها معا؟ ويقدم ليدز بارول حجة دقيقة تقول:

إنها تراه مشهدًا من مشاهد السماء، ليس عظيمًا بل هائل الأبعاد، لا يسلب اللب بل يخلب البصر، ليس ذا قوة لكنه عالي النبرة، أو قل إنه عملاق دنيوي

ظاهر جميل. ليس رب الكفاح هرقل، بل رب الثبات أطلس، عملاق راسخ لا يتغير ولا يتبدل.

إنني أرحب بهذا، لكنني أشك كثيرًا في صدقه، إلا إذا رأينا أنه يمثل رؤية كليوباترا الأرملة لعاشقها الذي قتل نفسه. ففي الفقرة التي اقتبستها، يظهر فيها أنطونيو في صورة هرقل المكافح، وهو الذي يمكن التلاعب به لكنه يظل ذا خطر، فهو رب بشري وسياسي روماني في آن واحد. فالعلاقة الغرامية بين أنطونيو وكليوباترا، مثل علاقة الملكة ببومبي ويوليوس قيصر، تعتبر تحالفًا سياسيًا غير ثابت، يمكن أن يباع حين يتوافر الثمن المناسب أو إذا توافر. ففي هذه المسرحية ذات الوحشية البالغة، لا يخون المرء غرامه حين يقاوضه بشيء آخر، ولكن المرء يُشَرَّفُ هذا الغرام بأن يتقبل تعويضًا عن الحب المفقود باكتساب سلطة أكبر. وعلى الرغم من أن كليوباترا وأنطونيو يُصَرَّان على إنكار ذلك، فإنهما يعرفان خير المعرفة قواعد اللعبة. وهي لا تخرق هذه القواعد قط، وهو يخرقها، لا لأن حبه لها يفوق احترامها إيَّاه.

أنطونيو رجل تميل شمسهُ إلى الغروب، وتذوي عبقريته في حضور أوكتافيوس قيصر، فأنطونيو رَبُّ سيف وقاتل، ولكن مكانته لا تستطيع قط أن تُجاري أول إمبراطور يؤمن بالنظم البيروقراطية، وهو الذي ورث دهاء الأب الذي تبناه، يوليوس قيصر، وإن لم يرث كرم نفسه. والجمهور يشعر بأن أنطونيو مُرهَقٌ ضَجِرَ؛ أي بأنه يعاني إنهاكًا روحيًا من روما ومن كل ما هو روماني. فلقد كان ذات يوم سياسيًا حاذقًا (على نحو ما نراه في مسرحية **يوليوس قيصر** لشيكسبير نفسه) لكنه أصبح عَيِيًّا، لا يستطيع تقبُّل المشورة الصحيحة أو إسداءها. وخطؤه الأكبر إعادة عقد تحالفه الظاهري مع أوكتافيوس، استنادًا إلى أساس مقلقل سخي وهو الزواج في إطار الأسرة المالكة من أوكتافيا، أخت الإمبراطور الروماني المقبل. وذلك يحول اللعبة السياسية إلى مُقامرة شبيهة بلعبة الميسر الدوارة، بحيث يتحتم على أنطونيو أن ينتحر، أي أن يرجع إلى كليوباترا، بثمن باهظ يتعذر احتمالُه. فأنطونيو مبهور بكليوباترا، سئم من أوكتافيا، وهو لا يضحى بكل شيء في سبيل الحب (أو الشهوة) بل في سبيل تغييرات في نفسه لا يكاد يأمل في أن يفهمها. كنت أظن أن شيكسبير لم يصور شخصية تفوق فولسطف، أو هاملت، أو لير في القدرة على التَّغَيُّرِ القائم على الاستماع لنفسه، ولكن أنطونيو — الذي لا يجري قطعًا أيًا منهم في الوعي بذاته — يُعْتَبَرُ أكبر مثال لهذه الحساسية المؤدية إلى التحول في كل ما كتبه شيكسبير. ويتجاهل النقاد بصفة عامة أن صورة كليوباترا

عند شيكسبير أقرب إلى صورتها في كتاب المؤرخ بلوتارخوس الذي ترجمه نورث من صورة أنطونيو، ويرجع السبب في جانب منه (لاعتبارات عائلية) إلى أن هذا المؤرخ لم يكن يحب أنطونيو التاريخي، على الرغم من اعترافه ببعض مناقب هذا البطل. ويرى بلوتارخوس أن فشل أنطونيو في معركة أكتيوم كان يرجع في جانب منه إلى الجبن، وهو حكم فظيع غريب كل الغرابة عن أنطونيو عند شيكسبير الذي لا تتضاءل شجاعته قط، وهو ما لا يقارن بأحكامه ومهارته السياسية والسيطرة على عشقه.

وعلى الرغم من أن أنطونيو في المسرحية لا يمكنه حتمًا الارتقاء إلى صورة كليوباترا فيها، فإن شيكسبير يقدم لنا أطلاعًا رائعًا لهذا الرجل العظيم الذي يزداد رفعة أثناء سقوطه. ولا شك أن مارك أنطونيو الذي نشاهده ذو جوانب متعددة إلى الحد الذي يحول دون اعتباره شخصًا تراجيديًا بالمعنى الدقيق لهذه الصفة، كما تتسم كليوباترا بالتنوع الشديد والاقتراب اقترابًا بالغًا من صفة «نصف ربانية»، بحيث لا نستطيع أن نرى فيها بطلة تراجيدية مثل كورديليا أوليدي مكبث. إذ إن أنطونيو يتجاوز في تدهوره وسقوطه جوانب قصوره الشخصية، ويكتسب خصائص إنسانية وافرة باذخة تفوق المعتاد حتى عند شيكسبير، فإن الإشفاق والجلال يمتزجان امتزاجًا لا تنفصم عراه أثناء تحطم أنطونيو المسرف [على نفسه]، ولا بد أن تكون هذه أعظم فاجعة ابتكرها شيكسبير، فهو تحطيم خصب لأوعية [بشرية] لا نظير لها في أي مكان آخر في الأدب الغربي. وتعتبر الموسيقى الرفيعة لتدمير أنطونيو لنفسه أكبر إنجاز شعري في المسرحية، إلا أنه من المحال أن يتفوق شيء آخر على ألحان التناغمات الهائلة لمشهد موت كليوباترا، وهي التي يمكن أن نقول إنها غيرت شيكسبير تمامًا وإلى الأبد. فبعد أنطونيو وكليوباترا يتخلى شيء حيوي عن شيكسبير.

وأنطونيو الذي يصوره بلوتارخوس، مهما تكن أفعاله الوحشية وأخطاؤه الحقيقية، يتميز دائمًا بحبه للشرف، وبقدرته على إثارة الحب في الجنود العاديين، ومع ذلك فإن أنطونيو، في رأي بلوتارخوس، كان أشد الرومان في زمانه انهماكًا في إشباع رغباته، وكان خضوعه لكليوباترا يمثل أقصى انهماك في إشباع هذه الرغبات. يقول بلوتارخوس:

أتى حب كليوباترا الذي دخل حياته الآن باعتباره آخر وأقصى ضرر يمكن أن يصيبه؛ إذ إنه أثار إلى حد الجنون كثيرًا من العواطف التي كانت خفية إلى الآن، أو على الأقل كامنة، كما أنه طمس أو أفسد تلك الخصال الحسنة المنقذة عنده والتي كان يمكنها مقاومة الإغراء.



وأنا لا أقتطف كلام بلوتارخوس هنا إلا لأؤكد أن شيكسبير لم يستبعد هذا المنظور، باعتباره من المنظورات العديدة التي لا تحصى عند جمهوره أثناء مواجهة علاقة أنطونيو بكليوباترا، وإن كنت لا أرى أنه حكم مفيد في ذاته. ومن أجمل الفقرات الساخرة عند شيكسبير الفقرة التي يصور فيها أنطونيو في أطرف الصور وأشدّها جاذبية وقد فقد إحساسه بهويته:

**أنطونيو:** إيروس! ما زِلْتُ تَرَى أنطونيو في هُنا؟  
**إيروس:** قطعًا يا مَوْلَايَ الأَكْرَمُ.  
**أنطونيو:**

أحيانًا ما نُبْصِرُ سَحْبًا تُشَبِّهُ تَنِينًا وَبُخَارًا فِي صُورَةِ دُبٍّ  
أَوْ أَسَدٍ أَوْ أَبْرَاجٍ قِلَاعٍ أَوْ صَخْرٍ سَامِقٍ.  
أَوْ جَبَلٍ نِي شَقَيْنِ! أَوْ كِلْسَانٍ فِي الْبَحْرِ وَتَكْسُوهُ الْأَشْجَارُ  
وَتُؤَمِّى لِلدُّنْيَا سَاخِرَةً مِنْ أَعْيُنِنَا بِهَوَاءٍ هُوَ مَحْضُ حَوَاءٍ!  
قَدْ شَهِدْتُ عَيْنَاكَ إِذْنِ هَذِي النُّذْرَ وَمَا هِيَ إِلَّا  
أَطْيَافُ غُرُوبٍ نَهَارٍ يَتْلُوهُ اللَّيْلُ الْخَالِكُ.

**إيروس:** حقًا يا مولاي!  
**أنطونيو:**

ما يبدو الآن حِصَانًا يَطْمِسُهُ وَبِأَسْرَعٍ مِنْ لَمَحِ الْفِكْرِ سَحَابٌ آخِرُ  
فَإِذَا هُوَ قَدْ غَابَ كَمَا يَخْتَلِطُ بِمَاءٍ!

**إيروس:** هذا يحدثُ يا مولاي.  
**أنطونيو:**

يا خَادِمِي الصَّالِحِ إِيْرُوسُ! قَائِدُكَ الْآنَ غَدَا صِنُوعًا  
لِلسُّحْبِ الْمُكْتَسِيَةِ أَشْكَالًا مَوْهُومَةً! فَأَنَا أَنْطُونِيُو لَكِنِّي  
لَا أَقْدِرُ أَنْ أَحْتَفِظَ بِصُورَتِي الْمَرْئِيَّةِ!

ما أغرب أن يبدو أنطونيو المتباهي بقدرته الحربية وقراع الخصوم وصاحب اللهو والقصوف وقد أصبح يقول كلاماً يُذكرنا ولو مُؤَقَّتاً بهاملت! إن إيروس يختلف عن بولونيوس، ولكن أنطونيو، على أية حال، لا يلجأ إلى المحاكاة الساخرة. إنه يسترق السمع إلى حيرته، متسائلاً إن كان إيروس لا يزال يرى أنه أنطونيو الذي يعرفه، فإذا بالبطل يتأمل تأرجح هويته الذاتية مثل السحاب. وليس شك أنطونيو نتيجة انقلاب واحد، بل نتيجة العملية الكاملة للتحوُّل التي خاض غمارها من خلال أربعة فصول من الانحلال الذي أدَّى إلى انتحاره. وموسيقى الاحتضار التي نسمعها أطول نموذج لها عند شيكسبير، وربما تعتبر الدراسة الأكثر حفولاً بأشجان الحنين ولوعته في جميع المسرحيات، وهي أحد الابتكارات الشيكسبيرية العظمى، فهي موسيقى جنائزية طويلة ومتنوعة إلى الحد الذي لا يجعل لها نظيراً في كل ما كتب بعدها من آداب الغرب. وحتى يضمن شيكسبير مشاركتنا، لا بد أن يقنع نفسه ويقنعا أن بطله الهرقلي جليل ودير بالتأبين الرفيع. وأما أنطونيو عند بلوتارخوس فمن المحال أن يوحي بهذا البهاء. ويبين لنا شيكسبير أن عالماً كاملاً يرحل برحيل أنطونيو، ويجعل أوكتافيوس يقدم أفضل تعبير عن ذلك:

### قيصر:

ما أخلَقَ هذي الأنبياءَ العُظمى الصَّاحَّةَ أنْ تَهْدِرَ فَتَشُقَّ الدُّنْيَا!  
 فإذا بالأرضِ الكُروِيَّةِ قد مَادَتْ!  
 فأنطَلَقَتْ بعضُ لُيُوثِ الغَابِ تجوُّبُ شوارعِ بِلَدَتِنَا  
 وغَدَاَ أَهْلُ البَلَدَةِ يَلْتَمِسُونَ نَجَاةً في كُلِّ عَرِيْنٍ!  
 مَصْرَعُ أنطُونِيو أَكْبَرُ مِنْ مَصْرَعِ فَرْدٍ وَاحِدٍ  
 إذْ كَانَ يَعْيشُ بهذا الإِسْمِ الرَّثَانُ ... نِصْفُ رِجَالِ الأَرْضِ!

(١٩-١٤ / ١ / ٥)

ويقصد أوكتافيوس بكلمة «نصف» (moiety) النصف الشرقي من الإمبراطورية الرومانية، ولكن «الشق» المذكور هنا crack يتعلق بكيان زمني أكبر مما يتعلَّق في ظاهر اللفظ بكيان مكاني. أي إن موت أنطونيو يعني انتهاء عصر يوليوس قيصر وبومبي، وهو العصر الذي بدأ بموت الإسكندر الأكبر. وكان شيكسبير يرى أنه العصر الهرقلي أو البطولي، ويعتبر أنطونيو — في هذه المسرحية — كما قلت آنفاً، رجلاً ينتمي إلى الماضي،

وَيَتَجَلَّى فيه الزمن الذي كان التآلق الكارزمي لا يزال قادرًا على اقتحام أية عقبة فيه. فإن أنطونيو ديماجوجي وسياسي غاشم، مثلما هو فاتح للبلدان، ومن ثم فهو يمثل انتصار شيكسبير الأخير على تمبرلين الأكبر، ذلك الكاريكاتير الزاق الذي رسمه مارلو، مثلما قضى ياجو على باراباس، يهودي مالطة، وأما أنطونيو فسوف يزداد سطوعًا عن تمبرلين، وسوف يَتَفَوَّقُ بروسبرو على الدكتور فاستوس، في غمار إطاحة شيكسبير بمارلو تمامًا. وهكذا نرى أن موت أنطونيو، الذي تَعَثَّرَ مساره أولاً بمفارقة ساخرة، يُسَمِّحُ له بتحقيق موسيقى مطلقة، على العكس من تَحَدِّي تمبرلين لضرورة الموت بأسلوب سانج. ومع ذلك فلا أعتقد أن الجماهير تتلقى موت أنطونيو باعتباره مأسويًا، فليس هذا موت هاملت أو لير، ولا موت فولسطاق الذي ترويه السيدة كويكلي في مسرحية هنري الخامس. فنحن نُصَادِفُ موجة عالية من المشاعر عند احتضار أنطونيو أثناء مُحاولته المستميتة لإسداء المشورة الصائبة إلى كليوباترا. مستعبدًا بعض وقاره، وذلك — إلى حدٍّ كبير — من خلال قلقه الصادق عليها. ومن حقنا أن نتساءل إن كان قد بدأ احتضاره منذ بداية المسرحية، والتدهور والسقوط على امتداد أربعة فصول يطمسان بالضرورة أي تأثير مأسوي فينا. ومع ذلك فإن شيكسبير يحرص على أن يبين لنا الثغرة التي حفرها موت أنطونيو في الواقع، أساسًا بالنسبة إلى كليوباترا، ولكن أيضًا بالنسبة لكل من في المسرحية أيضًا.

هل خُذعت؟ هل خُذعوا؟ كما هو الحال فيما يتعلق بفولسطاق وبهاملت، وعلى الرغم من أن أنطونيو لا يضارع بهاءهما الفائق، تعيدنا أمثال هذه الأسئلة إلى سؤال أساسي عند شيكسبير: ما قيمة الشخصية الإنسانية، خصوصًا عندما تكون قوة هذه الشخصية ملموسة مُجَسَّدة كما هي في أنطونيو؟ إن مصير أنطونيو فاجع؛ لأنه يتعرض للإذلال كثيرًا قبل أن يموت، لكن كليوباترا تتجاوز أية إمكانية للإذلال بفضل طقوس وفاتها التي رسمتها بدقة. ومع ذلك فإن الشخصية الإنسانية عند شيكسبير تمثل انتصارًا شيكسبيريًا؛ إذ إن التوازن المُعَقَّد الدقيق بين صفات هذا البطل الهرقلي لا يمكن تمثيلها بأسلوب أشد إقناعًا. فعلى الرغم من الروعة التي يمكن أن تتصف بها أشد تصرفات أنطونيو المميزة له، فإن الجمهور يَشْتَرِكُ في المقولة التي تُسَلِّمُ بها المسرحية، وهي أن حيوية أنطونيو تَتَجَاوَزُ أفعاله حتى عندما تكون فاسدة. وأما الكاريزما اللانهائية عند هاملت فهي فكرية وروحية وتتفوق على مواهب أنطونيو الكارزمية، ولكن هاملت شخصية منعزلة، باستثناء صداقته لهوراشيو. وأما أنطونيو فهو أعظم القادة الذين صورهم شيكسبير — بما في ذلك عطيل وكوريولانوس — لأن شخصيته

الإنسانية تسيطر على جميع جوانب عالمه، بل وعلى عدوه أوكتافيوس نفسه. وهذه الشخصية الإنسانية، مثل شخصية كليونباترا، تتسم بكوميديا دفاقة، فمن العجيب أن هذه التراجيديات تثير من الضحك أكثر مما تثيره أي من مسرحيات شيكسبير الكوميديّة العظيمة. فنحن نرى أن عبقرية شيكسبير، التي لا تعرف الرحمة في الملك لير، وفي عطيل، وفي مكبث، تستمتع بنفسها استمتاعاً كاملاً ورائعاً، في أنطونيو وكليونباترا التي تُعتبر بالقطع أشد مسرحياته التسع والثلاثين ثراءً فنياً، ويمثل الشعر جانباً كبيراً من ذلك الثراء، والشخصيتان الإنسانيّتان لأنطونيو وكليونباترا تُشكّلان قصيدة عصماء، فهي هرقلية وغرامية، وكل منهما يُمثل فكرة عن النظام في إطار يجعل الفوضى ذات العنف نظاماً أيضاً. وتتسم كليونباترا، كما ذكرت آنفاً، بـتفوّق الذهن واللماحة والتحليل، ومن ثم فهي أقرب إلى فولسطاق، ولكن أنطونيو يتفوق على الجميع في البهجة الأساسية لشعره. ولا أظن أن أحد الأبطال الذكور الآخرين عند شيكسبير بهر مؤلّفه إلى هذا الحد، لا ولا حتى هاملت وفولسطاق. إن أنطونيو يعبر عن رغبة شيكسبير في الاختلاف، أو قل أمنيته أن يكون في مكان آخر؛ إنه غيّريّة فن شيكسبير وقد بلغت أقصى حدّها لتمثيل التنوع الممكن لمجرّد بطل من الذكور، باطنه يتّسم بحركة لا نهائية، على الرغم من افتقاره إلى القوة الفكرية لهاملت وفولسطاق. إن جوهر أنطونيو الاستمتاع البالغ، والنزعة الكوميديّة وصورة الربوبية على الرغم من ذلك.

### ٣

ذاع نقد الذين اتهموا أنطونيو وكليونباترا بأنها تتّسم بالتطرف أو المغالاة، وبما يتفق مع ذلك — إذا أُجيد إخراجها أو قُرئت قراءةً دقيقةً — من إشاعة البهجة وإن أنهكت المشاهد أو القارئ أو أرهقته. ويُعتبر تدريس المسرحية لي، ولو لأدّكي الطلاب، نوعاً من المحن الرائعة. فإن تدريس هاملت أو فولسطاق أو ياجو يتطلب استجابة قوية، ولكن مسرحياتهم تتضمن بعض المواطن «العادية»، وهي التي تعتبر محطات يستريح المرء فيها. وأما أنطونيو وكليونباترا فإنها تتقدم دائماً كالموج العالي، سخيّة بابتكاراتها، شيطانية في قوة التنوع في شعرها. والنقاد على حق في اتفاقهم على أنك إذا أردت أن تعثر على كل شيء يستطيع شيكسبير أن يفعله، وفي نطاق مسرحية واحدة، فهذه طلبتك. ولا تخطر ببالي أية مسرحية أخرى، مهما يكن مؤلّفها، تقترب في اتساع المدى والحمية ما تتميز به أنطونيو وكليونباترا. وإذا كانت أعظم مواهب شيكسبير المدهشة

كلها تتمثل في قدرته على ابتكار الشخصية الإنسانية، وهو ما أعتقده بوضوح، فربما كانت هذه المسرحية تعتبر أعظم ما كتب، متفوقة في هذا على هاملت أو الملك لير، إلا أن التغير الدائم في منظوراتها المتعاقبة يصيبنا بالحيرة. فمن المحتوم أن أي وصف نقدي، أو أداء مسرحي، لشخصية كليوباترا أو أنطونيو، سوف يغفل عن جانب كبير، فيما يبدو، من هذا وذاك دائماً، ولكن ذلك ما يريده شيكسبير، كأنما عيل صبره بالممثلين وبالقراء أيضاً. فالمسرحية حافلة بحالات كثيرة من تغيير المشاهد، ولكنها فيما يبدو لا تتضمن مشاهد أو أحداثاً صغرى يمكن الاستغناء عنها، حتى عندما لا يكون أنطونيو أو كليوباترا على خشبة المسرح. وجانيت أديلمان على حق في قولها إن ذلك يزيد من أنساق القلق في المسرحية، مضيعة إن شيكسبير يعتمد جعل بعض جوانب الشخصيتين الرئيسيتين معتمة، وقد يكون ذلك صحيحاً، ولكن العكس مقبول أيضاً، فما دام المؤلف لا يمنح الجمهور منظوراً متميزاً، فإن التوريات الدرامية الساخرة تتكاثر وتنتشر ولا نستطيع التحكم فيها. وتتكاثر مواطن القلق لأن البطلين المولعين بالتمثيل إلى حد كبير يندُر أن يُدركا إن كانا يتكلمان بألسنتهما الحقيقية أم بألسنة الشخصيتين اللتين يمثلانهما. فمن هذه الزاوية وحدها تصبح هاتان الشخصيتان شفافتين، فهما يلعبان دورين، والدنيا كلها جمهورهما. أي إن وعيهما بالدنيا دائم عندهما، وكلمة الدنيا أو العالم كلمة تتردد بانتظام في أنطونيو وكليوباترا. فإذا توقفت عن معرفة الوقت الذي تمثل فيه ذاتك، فمن الأرجح أن تبدو أشد عتمة مما أنت عليه.

إن فولسلاف يهيمن على مسرحياته، على الرغم من جهود الباحثين من النقاد للتقليل من حجمه، ويواجه هاملت مقاومة نقدية أقل لهيمنتها على مسرحيته، وأما ياجو فيبدو أنه يرتجل تشكيل مسرحية عطيل أثناء قيامه بدوره، أما مسرحية أنطونيو وكليوباترا فإنها تتسم بقدر من التنوع والتدفق الحيوي يحول دون هيمنة بطلها على العالم قط، فالعالم يسود، وتغدو المسرحية نفسها كوناً آخر، متجاوزة في ذلك أية مسرحية أخرى لشيكسبير. إن كليوباترا وأنطونيو جانبان من جوانب العالم، لكنهما يريدان أن يكونا العالم نفسه، وفي هذا وحده تكمن مأساتهما. ويفوز أوكتافيوس؛ لأنه يمثل روما، وروما سوف تلتهم جانباً كبيراً من العالم. وشيكسبير لا يناصر ولا يعترض على الإمبريالية الرومانية، وعندما يعلن أوكتافيوس المنتصر قائلاً: «يقترُب حثيثاً يوم سلام العالم كله.» فإن منظورنا الخاص هو الذي سوف يحدد مدى السخرية الشيكسبيرية الكامنة فيما نسمعه. والقيصر الجديد ينهي المسرحية بنعي أعدائه الموتى نعيًا غامضاً:

لَسَوْفَ نُورِيهَا التُّرَابَ فِي جَوَارِ أَنْطُونِيو حَبِيبِهَا ...  
 وَلَنْ يَكُونَ فِي الدُّنْيَا مِنَ الْقُبُورِ مَا  
 يَضُمُّ عَاشِقَيْنِ أَشْهَرَ مِنْهُمَا.  
 وَإِنَّ مِثْلَ هَذِهِ الْحَوَادِثِ الْخَطِيرَةِ الَّتِي شَهِدْنَاهَا  
 تُدْمِي قُلُوبَ مَنْ قَامُوا بِهَا.  
 وَإِنَّهَا لَقِصَّةٌ تُثِيرُ لَوْعَةَ الْفُؤَادِ مِثْلَمَا  
 تُؤَكِّدُ الْأَمْجَادَ لِلَّذِي أَتَى بِهِذِهِ النُّهَايَةِ الَّتِي  
 نَرْتَبِئُهَا! وَسَوْفَ أَمُرُّ الرَّجَالَ فِي جَيْشِي  
 بِتَشْيِيعِ الْجِنَازَةِ الرَّسْمِيَّةِ ...  
 مِنْ قَبْلِ أَنْ نَمْضِيَ إِلَى رُومَا.  
 هَيَّا إِذَنْ دَوْلَابِيلا ... اْعْمَلْ عَلَى  
 تَنْظِيمِ أَشْرَفِ الْمَرَاسِمِ الَّتِي  
 تَجْرِي بِهَا الْجِنَازَةُ الْمَهِيْبَةُ!

(٣٦٤-٣٥٦/٢/٥)

ما الذي يقوله أوكتافيوس على وجه الدقة؟ إنه — أساسًا — يمتدح المجد الذي حققه انتصاره، ويتكلم بالسماح بإبداء «الشفقة» على أشهر عاشقين في نظره. وللمرء أن يقول إنه كان يأمل أن يعرض كليوباترا على الأقل، ناهيك بأنطونيو أيضًا، في موكب الاحتفال بالنصر عند العودة إلى روما، وعجزه عن تحقيق ذلك مصدر الإشفاق الفعلي من وجهة نظره. لكننا لا نستطيع أن نعرف إن كان شيكسبير يريد ألا يبدي جمهوره قبولاً يُذكر للمنتصر الروماني. وحتى لو سمح لنا التاريخ، فكيف يمكننا تقبل رؤية أنطونيو وكليوباترا إمبراطورين على الشرق أولاً ثم على العالم؟ لن تكون لدينا مسرحية! ويتباهى شيكسبير بالفرص التي يتيحها له هذان العملاقان بحيويتهم العارمة الدفافة، غير عابئين بثمان هذا التوهج والتألق. وحديث العالم عنهما معًا يُعَدُّ وصماتهما، ولا يستطيع الجمهور أن يقول إن العالم يجانبه الصواب تمامًا. فعظماء هذه المسرحية — أنطونيو وأوكتافيوس وبومبي الابن — لا يتحدّثون باسم العالم والجمهور. ولكن مرءوسيه، في الجيش وفي البلاط، هم الذين نستطيع أن نتماهى معهم، على نحو ما نرى في الحوار التالي بين إنوباربوس، اليد اليمنى لأنطونيو، وبين ميناس التابع لبومبي:

ميناس: ... قد التقينا قبل ذلك سيدي.  
إنوباربوس: في البحر حسبما أظن.  
ميناس: بل يا سيدي قطعاً.  
إنوباربوس: أبليت أحسن البلاء بحرًا.  
ميناس: مثلما أبليت أنت برًا.  
إنوباربوس: سوف أثني على كل من يثني عليّ، وإن يكن من المُحال إنكار منجزاتي  
برًا.  
ميناس:

أو منجزاتي بحرًا.  
لك أن تُنكر أمرًا واحدًا من أجل سلامتك، وهو أنك كنت من لصوص البحر.

ميناس: وكنت أنت من لصوص البر.  
إنوباربوس: بل أنكر أنني كنتُ كذلك في البر! لكن فلنتصافح يا ميناس (يتصافحان).  
لو كانت أعيننا ضباط شرطة لألقت القبض على لصّين يتعانقان!

(٩٦-٨٣/٦/٢)

«سوف أثني على كل من يثني عليّ»، في سياق الجملة، كوميديا جميلة، وتخرج منها حكمة حالكة، فإن أنطونيوكليوباترا وأوكتافيوس وبومبي يتعاقدون ويُقسّمون عالمهم ما بينهم، وأما قادة أساطيلهم وجيوشهم الذين ينفذون أوامرهم، فيتمتعون بصحبة بعضهم بعضًا صحبة رائعة مفيدة؛ إذ إنها تفرغ اللغة الطنانة عند قادتهم من التصنع، وتجعلهم يعترفون بالقرصنة برًا وبحرًا، ومنظورهم منظور العالم الذي يرى أن الصراع بين الشرق والغرب، أي بين كليوباترا وأنطونيوكليوباترا، وبين أوكتافيوس على الجانب الآخر، نزاع شاسع بين قراصنة على نطاق هائل. وليس مركز مسرحية أنطونيوكليوباترا، العلاقة بين العاشقين الشهيرين، ولا هو صراعهما معًا ضد أوكتافيوس، بل إن الدوائر المتنوعة المتأرجحة من أتباعهم تمزج بين منظوراتها وبين الجمهور. فالعالم هو المركز، ويجسده كل فرد في المسرحية لا يمثل القائد الأعلى للإمبراطورية، أو حزبًا من أحزابها في زيجة سياسية، فإنها تصبح صورة للعالم، على نحو ما يقول أنطونيوكليوباترا أثناء مشاهدتها الحاكمة على الأقل (مثل بومبي). وأما أوكتافيا التي باعها أخوها حين زوّجها لأنطونيوكليوباترا، تودّع أخاها على مضض:

أَمَّا لِسَانُهَا فَلَا يُطِيعُ قَلْبَهَا ... وَقَلْبُهَا لَا يَسْتَطِيعُ  
إِلْهَامَ اللِّسَانِ مَا يَقُولُهُ! كَرِيشَةِ النَّمِّ الَّتِي تَطْفُو  
عَلَى وَجْهِ الْمِيَاهِ عِنْدَ مَدِّ الْبَحْرِ  
فَلَا تَمِيلُ نَحْوَ الشَّطِّ أَوْ لِعُرْضِ الْبَحْرِ!

(٥٠-٤٧/٢/٣)

فالدنيا، مثل أوكتافيا، عاجزة عن أن تختار مد البحر العالي أو الجَزَر، فهي مثل ريشة من طائر النَّم الطافية على وجه الماء لا تميل نحو الشط أو لِعُرْضِ البحر. والتشبيه الذي يقدمه أنطونيو، بما فيه من انفصال كريم، يشهد بطاقته اللانهائية على التعاطف الباطن، ويساعد على شرح حب جنوده إياه. ولكن الدلالات المضمرة في الصورة الشعرية ليست في صالحه، ولا في صالح أوكتافيا أو كليوباترا. وعندما يعرف إنوباربوس أن قيصر قد تَخَلَّص من لبيدوس وبومبي، يتحدث باسم الجمهور من جديد قائلاً:

وَالآنَ أَيُّهَا الْعَالَمُ! لَمْ يَبْقَ فِيكَ غَيْرُ اثْنَيْنِ ... فَكَيْنِ لَا أَكْثَرَ!  
أَلْقِ إِذَنْ بَيْنَهُمَا كُلَّ الَّذِي لَدَيْكَ مِنْ طَعَامٍ! وَسَوْفَ  
يَطْحَنَانِيهِ وَيَطْحَنُ الْوَاحِدُ صَاحِبَهُ!

(١٥-١٣/٥/٣)

وكلمة chap هنا تعني chop أي الفك، وهكذا فإن هذين الْفَكَّيْنِ بعد أن يلتهما كل طعام في الدنيا سوف يأكل كُلُّ منهما الآخرَ، ونحن، مثل العالم، نشعر بأن لدينا شيئاً يرفض الانحياز تماماً إلى أي طرف، ويحرص شيكسبير حرصاً شديداً على الحيولة دون ذلك، على الرغم من الطاقة الحيوية الجبارة التي يمنحها لكليوباترا وحببيها أنطونيو. وعندما يعود أنطونيو من انتصاره الْمُوقَّتِ في آخر معركة خاضها باستماتة ضد أوكتافيوس، تحييه كليوباترا ببلاغتها المتألقة المعتادة:

يَا إِقْدَامًا لَا حَدَّ لَهُ! هَلْ عُدْتَ سَلِيمًا  
مُبْتَسِمًا مِنْ أَكْبَرِ فَخٍّ نَصَبْتَهُ الدُّنْيَا لَكَ؟

(١٨-١٧/٨/٤)



ولن تتلو ذلك إلا خطوة واحدة حتى ينسحب أسطول أنطونيو وكليوباترا تاركين البحر لسلطة أوكتافيوس، وهو ما يؤدي إلى غضبة أنطونيو الهائلة الأخيرة. وإذن ما ذاك الفخ الأعظم الذي لا بد أن يقتنص حتى ذلك «الإقدام الذي لا حد له»، أو البسالة التي لا تُبارى، عند حفيد هرقل؟ هل هو الحرب، أم مكيدة دَبَّرتها كليوباترا مع أوكتافيوس، أم مُجَرَّد غَيْرِ الدنيا وتصاريدها، أم تقبلها باعتبارها الجمهور؟ الدنيا لا تختار أوكتافيوس، ولكن شيكسبير يقدم لنا في هذه المسرحية المتسمة بأقصى درجات «التمسرح»، مسرح العالم، ولا بد أن يُسمح للجمهور الذي أتخمه الطعام الدسم الشيكسبيري، بأن يهدأ بالسلم بوفاة بطلي ذلك العالم، قبل أن يعود إلى مسرحية مثل كوريلانوس أو بيريكليس، إذا كنتَ تريد العالم جمهورًا لك، ولن يقبل أنطونيو وكليوباترا أقل من هذا، فعليك إما أن تحترق أخيرًا، مثل أنطونيو، وإما أن تختار مسرحًا خصوصيًا لتمجيدك، مثلما تفعل كليوباترا. لم يقدم أحد إلى الدراما قدر ما وَهَبَهَا شيكسبير، وهو هنا في أشد حالات كرمه وسخائه، ولكنه يبدأ في الإحساس بأن الجمهور فخٌّ له، وسرعان ما سوف يطلب أقل لا أكثر. كان شيكسبير يومًا ما يحب العالم، وأما فيما تلا من حياته فنحن نرى أن حب فولسطاق حب يضمم الازدراء [للعالم]، حب يَتَهَكَّم على مسار الدنيا ويتنحَّى عنه ويتركها تَمُر. والشاعر الذي كتب أنطونيو وكليوباترا لا يحب العالم ولا يكرهه، لا ولا المسرح، فلقد أصابه الضجر منهما معًا. ولا يرجع بهاء أنطونيو وكليوباترا إلى تضاد معناها أو حالات التباس المعنى فيها، بل إنها تتميز بين جميع مسرحيات شيكسبير بأنها أعظمها باعتبارها قصيدة. وهي لا تزال تسلب الألباب عند تقديمها على المسرح، إذا أجاد المخرج إخراجها وأجاد الممثلون تمثيلها، ولكنها ذات أصداء جبارة أكبر من أن تَسْعَها خشبة أي مسرح، وإن كان من الأفضل أن نراها على المسرح الملائم لها من أية دراسة لها مَهْمَا بَلَغَ عمقها.

#### ٤

لا مرأى في أن مكانة كليوباترا مُناظرة لمكانة فولسطاق وهاملت، وهي أكثر شخصية نسائية مُفَعَّمة بالحياة عند شيكسبير، وتتفوق في هذا حتى على روزالند. وأما أنطونيو فتتعدر معرفته كامله، بسبب تعمد شيكسبير إقامة مسافة هائلة تفصله عنا. وعلى أية حال، فإن كليوباترا أيضًا حتى لو ذابت المنظورات، سوف تتعدر معرفتها، لكثير من الأسباب التي تجعلنا في البداية نعرف فولسطاق، ثم نُضطر بعد ذلك إلى أن نبداً

من جديد. ومن بين التفسيرات النقدية الحديثة، تبرز دراسة ذات أصالة جذرية رائعة كتبها جانيت أدلمان، تقول فيها إن شيكسبير في تصويره لكليوباترا «يعيد تصوّر لُغزِ الأنثى باعتبارها مصدرًا دائمًا للعطاء المتجدّد الذي لا ينتمي، وهو الذي يزداد نموًا كلما ازداد حصاده»<sup>١</sup> وتقول أدلمان إن شيكسبير يقيم بناء «الذات الذكورية الكاملة [عند أنطونيو] بحيث تستطيع أن تفيض فتتجاوز حدودها الثابتة.» هذه حجج باهرة، ولكننا نتساءل إن كانت تميل إلى المبالغة؟ إذ إن أنطونيو يموت ميّة كريمة، مُعربًا عن حبه وقلقه على كليوباترا، ولكن شيكسبير يحرص على إبقاء بطله داخل حدود الذات الرومانية: «بل إنني لروماني/ أموت مقهورًا وفي بسالة بنصل روماني.» وأما وفاة فولسطاف حيث يلهو بالزهر ويتأمل أنامله مبتسمًا، في طفولة ترجع أصداء المزمور الثالث والعشرين، فإنه يَفِيضُ ويتجاوز كل الحدود، وإن كان بعض النقاد «وبندام لويس، وأودين، وإمبسون أيضًا» يطعنون في كون الذات عند فولسطاف كاملة الذكورة. إن أنطونيو يموت ميّة رومانية كريمة، ولكن أقرب شبهًا بميّة بروتوس وكاشيوس منها إلى ميّة فولسطاف وميّة هاملت التعالّية. ربما كان لنا أن نوافق على أن كليوباترا تُجدّد نفسها باستمرار، ولكن قُوَّتُها يَتَعَدَّرُ نَقْلُها، لا إلى أنطونيو ولا إلى الجمهور.

لقد ابتكر شيكسبير إدراكنا بأننا لا نصل إلى ذروة الوعي بالعُشاق إلا عندما تزداد المسافة التي تفصلنا عنهم فجأة، وأننا عندما نفقدهم، خصوصًا بالوفاة، فإننا يمكن أن نتعرض لنشوة مُقَنَّعة في صورة تضخيم لهم، ولكنّها في الواقع الفعلي اختزالٌ لهم، ويُعْتَبَرُ بروست أعظم تلميذ لشيكسبير في هذه العملية الساخرة؛ إذ تمثل ألبرتينا في رواية البحث عن الزمن الضائع، أنطونيو في نظر الراوية، فهي كيان رفيع مُلْغِز ومفقود.

<sup>١</sup> لا يقتطف المؤلّف كلام أدلمان كاملاً من كتابها المشهور أمهات خانقات (١٩٩٢م، ص ١٣٢)، فهي تتحدث عن الأنثى باعتبارها الشخصية الإنسانية الواهية للحياة، أي حواء (سفر التكوين، ٣: ٢٠) والحياة هنا أعم من الأنوثة بمفهومها الضيق، بل هو مفهوم نفسي وبيولوجي، ولكن المقتطف يوحي بأنه التفسير الذكوري لُغزِ كليوباترا وحدها من دون النساء؛ إذ يقول إنوباربوس:

لَنْ تَنْفَدَ يَوْمًا أَلْوَانُ الْأُنْثَى فِيهَا فَتَزُولُ الْجِدَّةُ بِالْأَلْفَةِ  
إِنَّ سِوَاهَا يُنْخَمِنُ إِذَا أَشْبَعْنَ.  
أَمَّا مَنْ طُعِمَهُ فَيَجُوعُ إِذَا زَادَ الشَّبَعُ لَدَيْهِ عَنِ الْحَدِّ!

ويقول بعض النقاد إن كليوباترا لا ترتبط بحب أنطونيوك إلا في الفصل الخامس؛ أي بعد موته، ويبدو لي أن ذلك فيه بعض القسوة، ولكن تفانيها في حبه لا يبدأ الوصول إلى ذروته إلا في آخر الفصل الرابع، عندما يحتضر احتضاراً مُربِكاً — إلى حدٍّ ما — في أحضانها. فهي باعتبارها سياسية وحاكمة وسليّة أسرة حاكمة، تُساوَرُها بواعث قلق شديد على مصر وعلى أطفالها، وهي اعتبارات تُنحِيها جانباً عندما نتأمل العواقب، بالنسبة لمصر ولهم؛ إذ كابت الإذلال الدائم بالعرض على أنظار الرجال في روما. فالتاريخ يقول (وفقاً لبلوتارخوس) إن أوكتافيوس اقتصر على إعدام ابن أنطونيوك الأكبر، ولكن أوكتافيوس يُهدّد كليوباترا في المسرحية (الفصل ٥/ م ١٢٣/٢-١٣٢) بإعدام جميع أبنائها إذا هي أحببت انتصاره بانتحارها. وعلى الرغم من البهجة التي تُصوّر بها السينما احتفالات النصر الرومانية، فإن عدداً كبيراً منا لم يدرك إلى الآن مدى الحزن التي يتعرض لها المهزومون من الملوك والقادة؛ إذ يُكابدون أولاً ضراوة أفراد الشعب ومن بعدها احتمال إعدامهم إعداماً وحشياً. ولكن أوكتافيوس لا ينتوي إعدام كليوباترا، بل جعلها لعبة دائمة في سيرك مجده؛ إذ يقول: «إني أرى وجودها في موكب انتصارنا/ في قلب روما مصدراً لخالد الذُكر لنا.» ويتحمس شيكسبير حماساً خاصاً في وصف رفض كليوباترا لهذه المهانة:

### كليوباترا:

ماذا تَرَيْنَ يا إِيرَاسُ في هذا؟ فَأَنْتِ دُمِيَّةٌ مِصْرِيَّةٌ  
سَتُعَرِّضِينَ في رُوما معي بِمَسْرَحِيَّةِ العَرَائِسِ الصَّغِيرَةِ!  
وَلَسَوْفَ يَرْفَعُنَا الرِّعَاعُ عَالِيَا أَمَامَ أَعْيُنِ الْجَمِيعِ مِنْ  
صُنَاعِ رُوما مِنْ ذَوِي المَرَايِلِ التي عَلَاهَا الرِّيْت ...  
وفي اليدين عِدَّةٌ مِنَ المَسَاطِرِ والمَطَارِقِ! وَسَوْفَ تَغْشَانَا  
غداً أَنْفَاسُهُنَّ قَبِيحَةً مِنْ غِلْظَةِ الطَّعَامِ في بُطُونِهِنَّ!  
وَسَوْفَ نَضْطَرُّ الغَدَاةَ أَنْ نَشُمَّ هِذِي الأَبْخَرَةَ!

إِيرَاس: لا قَدَرَتِ الأَرْبَابُ!

### كليوباترا:

بَلْ ذَاكَ بالتَّأَكِيدِ وَاقِعٌ! سَيَقْبِضُ الضُّبَّاطُ في بَدَاءَةِ عَلَيْنَا  
كَأَنَّنَا بَغَايَا! وَيَنْظُمُ الحُقَرَاءُ مِنْ شُعْرَائِهِمْ قِصَائِدًا تُقْصُ ما

فَعَلْنَا كَذِبًا! وَيُسْرِعُ الممثلونَ في مَهَارَةٍ إلى ارْتِجَالِ مَسْرَحِيَّاتٍ  
تُمَثِّلُ الذي كُنَّا عَلَيْهِ أَوْ تُمَثِّلُ المَلَاهِي في مَحَافِلِ الإسْكَندَرِيَّةِ!  
وَسَوْفَ يَلْعَبُ دَوْرَ أنطونيو حَقِيرٌ ثَمَلٌ ... أَمَّا كليوباترا المِهْيَبَةُ ...  
فالدَّوْرُ سَوْفَ يَنْتَهِي إلى غُلَامٍ صَوْتُهُ حَادٌّ قَبِيحٌ كي يُحَاكِي  
ما تَقُومُ العَاهِرَاتُ بِهِ!

(٢٢٠-٢٠٦/٢/٥)

لا بد أن شيكسبير كان يعرف أن المسارح الرومانية، مثل المسارح الأوروبية في عصره، لم تكن مُرغمة على استخدام الصبيان في أدوار النساء، ومن ثم فربما كنا نُصغي إلى أسفه لأن حية النيل العريق كُتِبَ عليها أن تتحمل المحاكاة الساخرة لها من جانب صبيٍّ لم يبلغ الحلم، حين يمثل عظمتها على خشبة مسرح الجلوب نفسه؛ فالمسرحية التي تماهي تماهياً رفيعاً بين كليوباترا والتراب والماء، تسمح للبطل أن تهتف في بهجة «إني من نار وهواء» وبذلك تفر من قيصر «مالك الكون كله». إن العالم، قبل أوكتافيوس، يريد أن ينتصر على كليوباترا، ولكن شيكسبير أخيراً يبين انحيازه، ويَحْرِمُ العالم من صاديته؛ إذ يحتضن كليوباترا للاحتفال بانتصار مسرحيته وحدها. لا أحد عند شيكسبير، سوى كليوباترا، يحقق هذه الخاتمة الرهيفة في شعائر رفعة شخصية. إننا نتأثر عندما يصدر فورتنبراس الأمر بتشجيع جنمان هاملت في جنازة عسكرية، استناداً إلى أن هاملت كان يمكن أن يصبح فورتنبراس آخر أو هاملت الأب، وهو افتراض بالغ السخف إلى حد إثارة سخريتنا، حتى ونحن نرحب بالتمجيد الذي نعلم أن هاملت كان سوف يسخر منه. ولكن أمير التوريات الساخرة [شيكسبير] لم يكن لينكر على الجمهور راحته. وأما مسخ كليوباترا transmogrification فقضية أخرى؛ إذ يهب شيكسبير ليؤلف أغرب موسيقى احتضار في حياته. ولكن مَنْ كليوباترا التي يقصدها؟ وما الذي يُحْنَفَى به على وجه الدقة في طقوس الموت المذكورة؟

إن كليوباترا تموت باعتبارها ممثلة للحكام الأرباب القدماء في مصر، على الرغم من أن شيكسبير كان يعرف ما نعرف، ألا وهو أنها كانت تنحدر من سلالة مقدونية، فهي سليلة أحد قادة جيش الإسكندر الأكبر، ولكن غُذِيَ الحرب التي تكتنف وفاتها هي التي تنتمي وحدها إلى الكهنوت، والغرض منها بسيط ولاذع إلى حدٍّ لا يُحْتَمَل، ألا وهو جمع شملها مع أنطونيو. وهنا يصبح فنا فن كاتب المسرح، وراثاً لها لأنطونيو يقتصر على جانب شخصي محدود، فالذي تبكيه هو ضياع العظمة، وتلك عاطفتها المشبوبة العامة:

يَا أَنْبَلَ الرِّجَالِ هَلْ سَتَرَحَلْ؟ أَلَمْ تَعُدْ تَحْفَلُ بِي؟  
وكيف أَبْقَى هكذا في هذه الدُّنْيَا البَلِيدَةِ؟  
إِذْ لَنْ تَكُونَ بَعْدَ أَنْ تَمْضِيَ سَوَى حَظِيرَةِ الْخَنَازِيرِ!  
انْظُرْنَ يَا نِسَائِي الْآنَ!  
إِنَّ تَاجَ الْأَرْضِ فِي الدُّنْيَا يَذُوبُ!  
(يموت أنطونيو.)  
مَوْلَايَ!  
قَدْ ذَوَى إِكْلِيلُ غَارِ الْحَرْبِ بَلْ هَوَى عِمَادُ كُلِّ جُنْدِي!  
الآنَ يَسْتَوِي الصُّبْيَانُ وَالْبَنَاتُ بِالْكَبَارِ ... وَيَخْتَفِي التَّمْيِيزُ بَيْنَ الْغَثِّ  
وَالسَّمِينِ!  
وَلَمْ يَعُدْ لَدَيْنَا أَيُّ بَاهِرٍ فِي هَذِهِ الْأَرْضِ الَّتِي يَزُورُهَا الْقَمَرُ!

(٦٨-٥/١٥/٥٩)

وجملة «يختفي التمييز بين الغث والسمين» تعني أن القيمة التي تعتمد على ذلك التمييز قد فُقدت، فإن معيارها «عماد كل جندي» [وهي استعارة توازي بين الحربة التي يمسكها الجندي وقد تنتهي بالنصل أو السنان أو اللواء المرفوع وبين أنطونيو]. واشتياق كليوباترا إلى المثل الأعلى المفقود لا يدلُّ على أن لدينا امرأةً تعالِيَّةً جديدةً وقد حَلَّت محل صاحبة الأداء المسرحي الرائع الذي عرفناه. فهي لا تتمتع بالقدرة التمثيلية التي تمكنها من أداء آخر مشاهدها وأعظمها، وما أنطونيو الراحل إلا المناسبة الخاصة بذلك المشهد والدافع على تقديمه. ولا يعتبر هذا تشكيكًا في علاقتهما الوثيقة، التي ازدادت زيادة أبدية بسبب غيابه، ولكن المشهد يجدد وعينا بأننا، مثل أنطونيو، ومثل كليوباترا نفسها، لا نستطيع أن نفصل عاطفتها المشبوبة عن تصويرها لذاتها. إن دهاء شيكسبير يفوق ما يخطر على البال، وهو يَدُسُّ في كل صَدْعٍ نفسي أو رُوحِي مقادير من الذهب الخام، بحيث نصاب بالحيرة حتى إزاء أشد أقوالها مرارة:

بَلْ لَسْتُ سِوَى امْرَأَةٍ تَحْكُمُهَا الْعَاطِفَةُ الْيَائِسَةُ الْبَائِسَةُ  
كَأَدْنَى بِنْتٍ تَحْلُبُ لَبَنَ الْبَقَرَةِ وَتَوْدِي أَحَقَرَ أَعْمَالِ الْبَيْتِ!  
كَمْ كُنْتُ أَوْدُ بَأْنَ أَقْدِفَ فِي وَجْهِ الْأَرْبَابِ الظَّالِمَةِ عَصَا مُلْكِي

وأقول لَهُمْ كَانَتْ مَمْلَكَتِي صِنُوءًا لَكُمْو ... حَتَّى سَلَبُوا  
مَنِّي جَوْهَرَتِي! الْآنَ فَقَدْنَا الدُّنْيَا وَقَدَدْنَا مَا فِيهَا!  
الصَّبْرُ عِلَاجُ الْحَمَقَى! وَكَذَا لَا يَجْزَعُ أَوْ يَفْرَعُ إِلَّا كَلْبٌ مَسْعُورٌ!  
وَإِذْنٌ هَلْ نُذْنِبُ إِنْ أَسْرَعْنَا بِوُلُوجِ مَجَاهِلِ بَيْتِ الْمَوْتِ الْحَالِكِ  
قَبْلَ تَجَاسُرِ هَذَا الْمَوْتِ عَلَيْنَا وَقُدُومِهِ؟ مَاذَا يُحْزِنُكَ نِسَائِي؟  
كَلَّا كَلَّا! أَبَشِّرَنَّ جَمِيعًا وَتَهْلَلَنَّ! يَا عَجَبًا مَاذَا بِكَ يَا شَرْمِيان؟  
يَا أَنْبَلُ فَنِيَّاتٍ! يَا نِسَوَتَنَا يَا نِسَوَتَنَا! فَلْتَنْظُرَنَّ هُنَاكَ:  
قَدْ نَفَدَ الرِّيثُ بِمِصْبَاحِي فَاَنْطَفَأَ الْمِصْبَاحُ! يَا أَكْرَمَ سَادَةٍ!  
فَلْتَنْشَجَعْ وَلِنَدْفِنْهُ الْآنَ! ثُمَّ نَقُومُ بِمَا تَقْضِي أَخْلَاقُ  
الرُّومَانُ بِهِ مِنْ شَرَفٍ وَجَمَالٍ وَإِبَاءٍ حَتَّى يَفْخَرَ رَبُّ الْمَوْتِ  
بِنَا فِي عَالَمِهِ! هَيَّا نَخْرُجْ حَالًا! يَا نِسَوَتَنَا!  
يَا نِسَوَتَنَا قَدْ بَرَدَ الْآنَ هُنَا صَاحِبُ هَذِي الرُّوحِ الْعُظْمَى الرَّاحِلِ  
مَا عَادَ لَنَا أَصْحَابٌ إِلَّا الْعَرْمُ الثَّابِتُ وَطَرِيقُ نَهَائِتِنَا الْعَاجِلِ

(٩١-٤/١٥/٧٣)

ما حدود التمسرح هنا؟ إن جمهور كليوباترا يَتَكَوَّن من إيراس وشارميان، وجمهور المسرح نفسه، ولكن الأهم من ذلك أنها هي الآن جمهورها الخاص بها، ما دامت تفتقد أنطونيو، أكبر نصير يقدرها (باستثنائها). إننا مع إيراس وشارميان نتأثر كثيرًا بها، ولكنها ربما كانت تتفوق علينا؛ إذ إنها تُؤثِّر في نفسها تأثيرًا فذًّا إلى الحد الذي يصبح التأثير نفسه حُسْنًا جماليًّا إضافيًّا. ونحن لا نستطيع الوصول إلى أعمق مستوى داخليٍّ للذات الباطنة التي يفتح زهرها على الدوام عند كليوباترا. ويساعدنا ذلك في تفسير نبذ شيكسبير للحياة الباطنة، بعد أن تطورت تطورًا لا نهائيًّا في التراجيديات الرفيعة الأربع. إننا نعرف، حتى عند مكبث، حدود تمسرحه الذاتي، وقد نرتجف إزاء تماهينا غير الطوعي مع تَخَيُّلاته الجبارة. أما كليوباترا فنحن لا نستطيع أن نعرف أبدًا أين ينتهي الأداء الذاتي عندها، وهكذا نُبْدي الإعجاب رافضين التماهي. ولا يقلل هذا من شأن كليوباترا، لكنه يبعدها عَنَّا، حتى عندما تبهرنا أشد انبهار. كان شيكسبير يعرف ما يصنع، لكننا، في معظم الأحوال، نُبْطِئ في إدراك مرماه. فالواقع أن مَظَاهِر التكتيف الكوميدي تتنافس في كليوباترا مع طاقاتها الغرامية، بحيث إذا وصفناها بأنها بطلة

تراجيدية فَقَدْنَا جانبًا أكبر مما ينبغي من شخصيتها. وعندما يخبرها رسول سيئ الحظ أن أنطونيو قد تزوج أوكتافيا، تتذكر ما قاله ذات يوم: «ألا فَلْتَذُبْ روما بنهر التاير!» وتجيب الرسول قائلة: «فَلْتَذُبْ مصر بنهر النيل.» ولا يبين شيكسبير لنا عودة أنطونيو إلى مصر وإلى كليوباترا، وينبغي أن نحدس السبب، ما دام اجتماع شملهما ينتمي إلى التاريخ العام، لا إلى لقاءاتهما الخصوصية، وهي التي تستبعدنا. ربما كان شيكسبير يفضل أن يعرض علينا تَوَثَّرَ علاقاتهما من خلال حوادث مُصَوَّرة، بما في ذلك إصرار كليوباترا الفاجع على المشاركة في المعركة البحرية عند أكتيوم، بل وما هو أدهى وأمر؛ أي سلوكها العجيب مع سفير قيصر، واسمه تيدياس:

### كليوباترا:

اذهُبْ إِذْنِ يَا أَيُّهَا الْكَرِيمُ ... وَقُلْ لِقَيْصَرَ الْعَظِيمِ بِاسْمِي إِنِّي  
أَقْبَلُ الْيَدَ الْمُنتَصِرَةَ! وَإِنِّي لَمُسْتَعِدَّةٌ  
لِوَضْعِ تَاجِ الْمُلْكِ جَائِئَةً عَلَى قَدَمَيْهِ ... وَإِنِّي أَصْغِي  
لِصَوْتِهِ الْمُطَاعِ فِيمَا يَرْتَضِيهِ مِنْ مَصِيرٍ لِلْمَلِكَةِ الَّتِي  
تَحْكُمُ مِصْرَ!

### تيدياس:

ذَا أَشْرَفَ مَسْلَكَ! إِنْ يَصْطَرِعِ الْقَدَرُ مَعَ الْحُكْمَةِ  
لَنْ يَقْدِرَ أَنْ يَخْدِشَهَا إِنْ هِيَ لَزِمَتْ مَا فِي الطَّوْقِ فَقَطْ!  
أَرْجُو أَنْ تَتَكَرَّمْ مَوْلَاتِي فَأَقُومَ بِوَاجِبِ تَقْبِيلِ يَدَيْهَا!  
(يقبل يدها.)

### كليوباترا:

كَانَ أَبُو قَيْصَرِنَا يُكْرِمُنِي حِينَ يُفَكِّرُ فِي غَزْوِ الْأَمْصَارِ  
بَأَنْ يَطْبَعَ شَفَتَيْهِ عَلَي هَذِي الْأَيْدِي الْوَاهِنَةِ  
وَيُمْطِرَهَا بِالْقُبُلَاتِ!

ونظن بأن هذا ليس خيانة لأنطونيو بقدر ما هو وقت تسديد دين مُعَيَّن، إذ تَتَوَقَّع  
كليوباترا أن أنطونيو يستطيع اقتحام القاعة ثائراً (وهو ما يفعله في الواقع) ويأمر  
بجلد تيدياس جلداً مبرحاً، ويُحْيِي إمبراطورة مصر قائلاً: «ألم تكوني قبل أن ألقاكِ  
شبه ذابلة» و«مُخَادَعَة» (أي فنانة في تبديل الولاء) وأقذع من هذا كله:

حِينَ لَقَيْتُكَ كُنْتُ طَعَامًا بَرَدَ عَلَى صَحْفَةٍ قَيْصَرَ بَعْدَ وَفَاتِهِ!  
بَلْ كُنْتُ بَقَايَا مَائِدَةِ كِنْيِيوشِ بُومْبِي!  
هَذَا بِخِلَافِ السَّاعَاتِ السَّاحِخَةِ الْآخَرَى لِفُجُورٍ لَمْ  
تَتَدَاوُلْهُ أَلْسِنَةُ النَّاسِ! لَا شَكَّ لَدَيَّ بِأَنَّكَ لَمْ  
تَعْرِفْ نَفْسُكَ مَعْنَى الْعِفَّةِ ... حَتَّى إِنْ كُنْتُ  
حَدَسْتُ لِذَاتِكَ مَا تَعْنِي!

(١٢٢-٣/١٣/١١٦)

لقد امتزجاً امتزاجاً شديداً يَتَعَذَّرُ معه فصل أحدهما عن الآخر، على الرغم من أنهما  
باعاً واشترى أنفسهما، ولم يَعُدْ أحد منهما يعتقد أنَّ أي شيء سوف ينتهي نهاية طيبة  
لهما. والمشهد المشترك العظيم لهما معاً يقع في المعبد، حيث اتَّخَذَتْه كليوباترا ملاذاً  
أمناً، وحيث يُزْفَعُ جسد أنطونيو المحتضر إليها، وحوارهما خليط عجيب من الكوميديا  
الفضيعة والعاطفة الرهيبة، بحيث يستعصي على الوصف النقدي:

**أنطونيو:**

أَمُوتْ مَلِيكَةً مِصْرٍ أَمُوتْ! وَلَا أَطْلُبُ الْآنَ مِنْ ذَلِكَ  
الْمَوْتِ إِلَّا هُنَيْهَةً ... تَتَّيْحُ لِشَفَتَيَّ لَتَمَّ شِفَاهُكَ!  
فَأَطْبَعُ قُبْلَتَيَّ الْوَاهِنَةَ ... لِأَخْتِمَ أَلْفَ مَا طَبَعَتْهُ شِفَاهِي!

**كليوباترا:**

لَا أَجْرُؤُ يَا مَوْلَايَ الْأَفْضَلَ أَنْ أَخْرَجَ مِنْ هَذَا الْمَعْبَدِ.  
لَا أَجْرُؤُ فَاصْفَحْ عَنِّي حَتَّى لَا أَقَعَ أُسِيرَةً.  
لَنْ يُفْلِحَ مَوْكِبُ نَصْرِ الظَّالِمِ قَيْصَرَ فِي أَخْذِي



فأنا آمنة ما دام الخنجر ذا نصلٍ حادٍّ ... والسُّمُّ هُنا نافعٌ  
والثُّعبانُ لَدَيْنَا يَقْدِرُ أَنْ يَلْدَغَ! لَنْ أَكْرِمَ أُوكتافيا أبداً  
ذاتَ العَيْنَيْنِ الذَّابِلَتَيْنِ وذاتِ الفِكرِ البَارِدِ! لَنْ  
أَجْعَلَهَا تَنْظُرُ شَرْراً لِي! لَكِنْ هَيَّا يَا أَنْطُونيو هَيَّا!  
هَيَّا يَا فَتَيَاتُ إِلَيَّ ... سَاعِدْنَ يَدَيَّ فَلَا بُدَّ لَنَا أَنْ  
نَرْفَعَهُ لِلْمُعَبِّدِ هَيَّا يَا أَصْحَابِي الْخُلَصَاءَ  
أنطونيو: أَسْرِعْنَ وَإِلَّا فَاضَتْ رُوحِي!

(يبدأ الجميع في رفعه.)

**كليوباترا:**

ما أَغْرَبَ هَذِي اللَّعْبَةِ! ما أَثْقَلَ مَوْلَايَ!  
قد أَثْقَلَ هُمُّ النَّفْسِ الْقَلْبَ فَسَلَبَ الْقُوَّةَ مِنْ أَيْدِينَا  
وَبَدَأَ الثَّقُلُ شَدِيداً! لَوْ أَنَّ لَدَيَّ مِنَ السُّلْطَانِ  
ما عِنْدَ الرَّبَّةِ جُونو لَأَمَرْتُ رَسُولَ الْأَرْبَابِ هُنا مِيرُكوري  
أَنْ يَحْمِلَكَ السَّاعَةَ بِجَنَاحَيْهِ الْجَبَّارَيْنِ وَأَنْ يُجْلِسَكَ إِلَى جَانِبِ  
جُوبِيترَ رَبِّ الْأَرْبَابِ! لَكِنْ فَلْتَأْتِ إِلَيْنَا الْآنَ قَلِيلاً!  
لَا يَنْخَدِعُ بِبَرْقِ أَمَانِيهِ إِلَّا الْأَحْمَقُ! أَقْدِمِ أَقْدِمِ!  
(ينقلون أنطونيو إلى شرفة كليوباترا.)  
مَرَحَى! مَرَحَى! الْآنَ عِشْ مِنْ قَبْلِ أَنْ تَمُوتَ! وَعُدْ إِلَى  
الْحَيَاةِ بِالْقُبُلَاتِ! لَوْ أَنَّ فِي شَفَقَتِي تِلْكَ الطَّاقَةَ  
لَكُنْتُ أَبْلَيْتُ الشِّفَاهُ تَقْبِيلاً وَلِنَّمَا.  
(تُقْبَلُهُ.)

**الجميع:** مَشْهُدٌ أَلِيمٌ.

**أنطونيو:**

أَمُوتْ مُلِيكَةً مِصْرٍ أَمُوتْ. فَهَاتِ بِجُرْعَةِ خَمْرٍ! دَعِينِي

أَحَادِثُكَ بُرْهَةً!

كليوباترا:

كَلَّا بَلْ دَعْنِي أَتَكَلَّمُ وَأَسْبُ سَبَابًا يَرْتَفِعُ بِهِ صَوْتِي  
فَأَجْلُلُ رَبَّةَ أَقْدَارِي الْعَاهِرَةِ الْخَائِنَةِ بِمَا يُخْزِيهَا  
حَتَّى تَغْضَبَ وَتَحْطَمَ عَجَلَتَهَا الْقُلْبَ.

(١٨/١٥-٤/٤٤)

لا تظهر كليوباترا في صورة تزيد عن هذه في التَّفَكُّه البشع، أو أشد تعرُّضًا لمنظور خلقي يُؤدِّي إلى تشويهاها تشويهاً لا حدَّ له. فأنطونيوس المسكين يريد قُبلةً أخيرة، ولكنها تخاف أن تهبط من ملاذها في المَعْبُد، وهو مفهوم فعلاً، إلا أن ذائقته وتوقيتها مشكوك فيهما بسبب إقحامها أوكتافيا في هذه اللحظة الجروتسك الرهيبة. ويتجاوز أنطونيوس سوء الذوق وسوء التوقيت حين يكرر مقولته الرائعة «أموت مليكة مصر أموت!» ويطلب جرعة خمر تساعد على الكلام، لكنه يُواجه بصرخة كليوباترا «كلا بل دَعْنِي أَتَكَلَّمُ!» ثم إذا هي تنطلق في جعجة طنانة تُعَدِّبُ أَقْرَبَ ما تكون إلى الحركات المسرحية. وكان الدكتور جونسون يصف كلام كليوباترا عن رَبَّةِ الأقدار العاهرة وتحطيم عجلة الحظ بأنه «حقير»، ولكن هذا الناقد الأخلاقي العظيم لم يشأ أن يشير إلى الطابع الفَكِه الغريب في المسرحية. إذ إن أنطونيوس يموت بكل ما استطاع أن يَسْتَجِمِعَهُ من وقار، في مواجهة كليوباترا التي أصابها الخبل، مدرِّكاً أنه أخطأ في تنفيذ مَشْهَدِ انتحاره نفسه. فالعالم موجود، دائماً، وشيكسبير يدبر تقسيماً نهائياً لآيات الشرف بين كليوباترا والعالم في الفصل الخامس، وفي هذا الفصل، نجد أن أنطونيوس أصبح ظلّاً عظيماً ذا بهاء أخير، وأنه ذو حضور أكبر بسبب غيابه الكامل، وأن جلال ذكره يفوق ما شهدنا فيه على خشبة المسرح.

## ٥

على الرغم من صعوبة تفسير أقوال كليوباترا مَهْمَا تكن، فإنها في الفصل الخامس تصل إلى درجة من الدقَّة والخفاء في دلالاتها أثناء حوارها مع دولابيللا، الذي تكاد تغويه، كدَّأبِهَا على الدوام. وهي تبدأ «بحلمها» الخاص بأنطونيوس، عارضة صفات شبه ربانية تؤكد كرمه وأريحته، ثم تقول: «فإذا سبح ببحر المتعة كان كدولفين يركب متن

الأمواج/ فيعلو فيها وعليها» وتنتقل من ذلك إلى الحوار الحاسم الذي يحدد لها طريق الانتحار:

**كليوباترا:**

أَتَظُنُّ بَأَنَّ الْعَالَمَ شَاهِدَ رَجُلًا يُشْبِهُ مِنْ أَحْلُمَ بِهِ؟  
أَوْ سَوْفَ يُشَاهِدُهُ يَوْمًا مَا؟

**دولابيللا:** لا يا سيدتي العظمى.

**كليوباترا:**

لقد كَذَبْتَ الْآنَ وَالْأَرْبَابُ تَسْمَعُكَ! لَكِنَّهُ إِنْ كَانَتْ الدُّنْيَا رَأَتْ  
أَوْ سَوْفَ تَشْهَدُ الْغَدَاةَ مِثْلَ ذَلِكَ الرَّجُلِ ...  
فإنَّه يَفُوقُ مَا تَأْتِي بِهِ الْأَحْلَامُ! لَسَوْفَ تَعْجُزُ الطَّبِيعَةُ الْمَحْدُودَةُ  
عَنْ صَوْغِ أَشْكَالٍ بَدِيعَةٍ تُنَافِسُ الَّذِي يَصُوغُهُ الْخَيَالُ  
لَكِنَّهَا قَدْ أَبْدَعَتْ أَنْطُونِيو! وَفِيهِ قَدْ تَفَوَّقَتْ عَلَى  
جَمِيعِ مَا يَأْتِي بِهِ الْخَيَالُ أَوْ تَصُوغُهُ الْأَوْهَامُ.

**دولابيللا:**

أَصْغِي إِلَيَّ مَوْلَاتِي الْكَرِيمَةِ! مُصَابِكِ الْجَلِيلُ لَا يَقِلُّ فِي  
جَلَالِهِ عَنْكَ! وَقَدْ تَحَمَّلْتَ الْمَصَابَ بِالْجَلَالِ نَفْسِهِ!  
يَا لَيْتَ آمَالِي تَخِيبُ إِنْ لَمْ أَصْدُقِ الْمَقَالَ الْآنَ!  
إِنِّي لَأَسْتَجِيبُ لِلْأَحْزَانِ فِي فُؤَادِكَ. وَإِنِّي  
أَحْسُ حُزْنًا لَازِعًا ... وَفِي سُوَيْدَاءِ فُؤَادِي.

**كليوباترا:** شكرًا لك يا سيّد. هَلْ تَعْرِفُ مَا يَقْصِدُ قَيْصَرُ أَنْ يَفْعَلَ بِي؟

**دولابيللا:** أَكْزَهُ أَنْ أَخْبِرَكَ بِمَا أَرْجُو لَكَ مَعْرِفَتَهُ.

**كليوباترا:** بَلْ أَرْجُوكَ بَأَنْ تُخْبِرَنِي يَا سَيِّد.

**دولابيللا:** إِنَّ الرَّجُلَ عَلَى رَغَمِ النُّبْلِ بِهِ ...

**كليوباترا (تكمل الجملة):** يَقْصِدُ أَنْ يَعْزِضَنِي فِي مَوْكِ نَصْرِهِ.  
**دولابيللا:** لَنْ يَتَوَانَى عَنْ ذَلِكَ بَلْ إِنِّي يَا مَوْلَاتِي وَاثِقْ!

(١١٠-٩٣/٢/٥)

قد نشعر أن دولابيللا سوف يكون عاشقها التالي، إن سمح الزمان وكانت الظروف مواتية، ولكن زمان شيكسبير لن يرحم فيسمح! ففي مسرحية درايدن كل شيء في سبيل الحب نجد انجذاباً متبادلاً بين كليوباترا ودولابيللا، ويضيف درايدن إضافة تُرَجِّح الكفة في صورة تطارُح خفي للغرام بين كليوباترا وفيننديوس. وأما دولابيللا عند شيكسبير فهو سياسي طموح مثلما صورته بلوتارخوس، ويبلغ تأثره بحزن كليوباترا أن يُخاطر بمستقبله العملي فيؤكد لها رؤياها المرعبة بأنها سوف تُعَرِّض في موكب نصر أوكتافيوس. وهي تصل إلى ذروة المهارة في حوارها التالي مع أوكتافيوس، فتتصنع غضبها؛ لأنها اتُّهِّمَتْ بإخفاء نصف ثروتها عن الفاتح. وهكذا يتأكد أوكتافيوس بأنها تعتزم البقاء في قيد الحياة، وينسحب تاركاً إياها، وبذلك تحتفظ بفرصة الموت والتحول. ومن ثم تطلب من فتياتها الاستعداد للرحيل إلى صيدا «حتى ألاقى أنطونيوس» وتطلب منهن إحضار أبهى ملابسها.

ونصل إلى ذروة هذه المسرحية الرائعة في المشهد ما بين كليوباترا والمُهرِّج، قبيل تمجيد انتحار كليوباترا، وهو مشهد فكاهي قصير، يشبه الفواصل في التراجيديات، ويؤكد حجة جانيت أدلمان التي تقول «إن إصرار شيكسبير على النطاق الهائل، أي على التنوع اللانهائي للعالم، مضاد للخبرة التراجيدية». فالمنظورات الغريبة كثيرة في أنطونيوس وكليوباترا، ولكن منظور المهرج أشدها إثباتاً للهمم، فهو يهيمن على الحوار مع كليوباترا؛ إذ إن سحرها يبدأ بإذابة كراهيته للمرأة ثم يعيد تدعيمها عندما يعجز عن إثنائها عن عزمها. وما أندرَ الحوارات التي نُصَادِفُها في الأدب العالمي التي تضارع هذا الحوار في شدة لذعه وخفاء مراميه، فالمُهرِّج يقدم لكليوباترا الثعبان القاتل قائلاً:

**المهرج:** رائع. لا تطعميه أي شيء أرجوك. فليس جديرًا بالطعام.  
**كليوباترا:** هل يأكلني؟

ما أصعب التصنيف النقدي لهذا السؤال الطفولي «هل يأكلني؟» ربما كانت كليوباترا في حاجة، قبل الصعود إلى الموت والتحول الرباني، إلى العنصر الهازل في ذاتها،

وهو الذي يعتبر جوهرها الفولسطاقي، وسر غوايتها. وتكرار المهرج لعبارة «أتمنى لك أقصى فرحة بالثعبان» ثم «أتمنى لك الهناء مع الثعبان» يجعلنا نسمع أكثر من كراهيته للمرأة والإشارة الخفية إلى الذكور، وربما كانت نبوءة بتحويل النشوة الأليمة لموتها إلى إشراقة غرامية توحى بإرضاع أنطونيو وأطفالها الذين أنجبته من الفاتحين الرومان.<sup>٢</sup> وبراعتها الفنية تمتزج ببراعة شيكسبير في الإحياء بقيمة وضاعة تتفوق على جميع صور التضاد في معنى الحب عند شيكسبير.

وأجمل رثاء جدير بشاهد قبر كليوباترا يزداد تأثيره لأن الذي يقوله أوكتافيوس، وهو أبعد من يمكن أن تقتنصه الساحرة خصوصاً بالقياس إلى دولابيل؛ إذ يقول أوكتافيوس:

لكنَّ المرأة تَبْدُو نَائِمَةً  
وكأنِّي بِالْمَرْأَةِ قَادِرَةٌ  
أَنْ تُوقِعَ أَنْطُونِيوُ آخَرَ فِي فَخِّ السَّحْرِ الْفَتَّانِ!

(٣٤٦-٣٤٤ / ٢ / ٥)

ولما لم يكن أوكتافيوس «أنطونيو آخر» فإنه يتفوق على نفسه في هذا الإطراء لطاقة كليوباترا على الغواية. وبحلول هذه اللحظة يكون الجمهور قد أصبح، على الأرجح، هو

<sup>٢</sup> يشير المؤلف إلى الصورة التي رسمتها كليوباترا نفسها أثناء ضم الثعبان إلى صدرها:

#### كليوباترا:

صَمْتًا! أَلَا تَشَاهِدِينَ ذَلِكَ الرَّضِيعَ فَوْقَ نَدْيِي  
وكيف يَأْتِي بِالرُّقَادِ لِلْمَرْضِعَةِ؟

شارميان: بل انْقَطِرْ يَا قَلْبِي انْقَطِرْ!

#### كليوباترا:

وفي عُذُوبَةِ الْبَلَسَمِ ... وَرِقَّةِ الْهَوَاءِ ... وَلُطْفِ ذَلِكَ النَّسِيمِ!  
أَوَاهُ أَنْطُونِيوُ! تَعَالِ يَا تُعْبَانُ أَنْتِ أَيْضًا.

(٣١٢-٣٠٨ / ٢ / ٥)

العالم أو ينبغي أن يكون قد أصبح العالم، وازدحمت عنده منظورات متعددة، فإن «هل يأكلني؟» سؤال يَصْطَرِّع مع «أتمنى لك الهناء مع الثعبان»، وكلاهما يُنَحِّيهِ قَلِيلًا أَمْلُنَا المُحَال في وجود أنطونيو آخر يمكن اقتناصه.

الباب الثامن

## خاتمة تراجيدية





## كوريلانوس

### ١

خطرسة السُّلطة أقوى من ذريعة الضرورة. ولا يتضمن الخضوع الوديع للسلطة المغتصبة، أو حتى المقاومة الطبيعية لها، أي عنصر يثير الخيال أو يمتدحه، فإن اكتساب الحق في إهانة الآخرين أو ظلمهم هو الذي يحمل مظهر التفوق الذي يفرض نفسه فرضًا. ونحن نفضل أن نكون ظالمين لا مظلومين. وحب السلطة في ذاتنا والإعجاب بها في الآخرين من الصفات الطبيعية في الإنسان: فالصفة الأولى تجعله طاغية، والثانية تجعله عبدًا. والخطأ الذي يَتَزَيَّأ بِزِيِّ الكبرياء والفخامة وبهاء الموقع أشد جاذبية من الحق المجرد. إن كوريلانوس يشكو من تَقَلُّبِ أهواء الناس، لكنه ما إن يعجز عن إشباع كبريائه وعناده على حسابهم حتى يُحوَّل وجهة أسلحته إلى صدر وطنه.

وليم هازليت

تعتبر كوريلانوس مسرحية شيكسبير السياسية إلى حدٍّ يتجاوز حتى يوليوس قيصر وهنري الخامس. واهتمامي بهذا الجانب فيها يَقلُّ عن اهتمامي بطبيعتها التجريبية، ما دامت تمثل، فيما يبدو، اختلافًا متعمدًا عن «طرائق» التراجيديات الخمس الرفيعة: هاملت (١٦٠١م)، وعطيل (١٦٠٤م)، والملك لير (١٦٠٥م)، ومكبث (١٦٠٦م)، وأنطونيو وكليوباترا (١٦٠٦م). وكان شيكسبير قد بلغ الأربعين من عمره بعد أن كتب المسرحيات الثلاث الأخيرة من هذه التراجيديات فيما يزيد قليلًا على عام واحد. وأما كوريلانوس (١٦٠٧م) فإن بطلها جندي يشبه آلة دَكِّ الحصون، فهو جيش يتكون من فرد واحد دون مُبالغة، قُلْ إنه أعظم آلة قَتْل في مسرح شيكسبير كله. وتعتبر

الصورة التي يرسمها شيكسبير لكوريولانوس بحيث لا ينفرد منه نفورًا كاملاً (مَهْمَا تكن مذهبنا السياسية) نصرًا للمؤلف، فإن هذا البطل يتسم بأضيق وعي بين جميع الشخصيات الرئيسية في المسرحيات.

ساء صيت كوريولانوس؛ إذ اشتهر بأنه ضحية والدته المهيمنة المُلتَهمة، أي بأنه طفل كبر حجمه، وهو في أي مكان ما عدا صعيد المعركة، وفي أفضل حالاته، كارثة تنتظر الوقوع. وحين يواجه العامة من مواطني روما، فنحن نضمن أنه سوف يسبهم في غضبة مُطلقة. وقد أثبتت آن بارتون بصورة بارعة أن شيكسبير يحرص على التمييز بين جمهور العامة في كوريولانوس، وبين جماهير يوليوس قيصر، أو أتباع جاك كيد في هنري السادس، وتقول إن العامة في كوريولانوس «يحرصون على الدافع، لديهم ولدى ظالمهم، وهم لا يفتقرون إطلاقًا إلى الإدراك.» أي إنهم ليسوا غوغاء، ولا يتخذ شيكسبير موقفًا منحازًا ضدهم. وكايوس مارتوريوس (الاسم الحقيقي لكوريولانوس) كان يمكنه أن يصبح القائد العام للبولشان، أعداء روما المحاربين، أكثر من أن يصبح قائدًا رومانيًا، وهي مُفارقة يؤكدُها شيكسبير على امتداد المسرحية. ويرى كايوس مارتوريوس أن العوام في روما لا يستحقون الخبز ولا السيرك، فهم يرون أنه يمثل تهديدًا لبقائهم، وشيكسبير يرى قَدْرًا من العدل في موقف الناس في هذا الصدام، وهو ما لا يعترف به هازليت، فهم خائفون وسريعو الغضب ولكن كايوس مارتوريوس يستفزهم استفزازًا خطرًا، وقرارهم بنفيه أقرب إلى الصحة منه إلى الخطأ، فعبادته «للشرف» لا تولي أي قيمة على الإطلاق لحياتهم. ومع ذلك فهو عدو لذاته أكثر من كونه عدوًا لهم، ولا ترجع مأساته إلى خوفهم وغضبهم، بل إلى طبيعته وتربيته.

ذكرتُ آنفاً أن شيكسبير تَمَكَّن في أربعة عشر شهرًا متوالية من خلق لير والمهرج، وإدجار وإدموند، ومكبث وليدي مكبث، وأنطونيو وكليوباترا. فإذا نظرنا إلى كايوس مارتوريوس من حيث الشخصية الدرامية أو الشخصية الإنسانية في جوار هؤلاء الثمانية لم نجد له وجودًا يُذكر. تُرى هل شعر شيكسبير بالإرهاق من إعادة ابتكار الإنسان خصوصًا في قالب التراجيدي؟ لا يكاد كايوس مارتوريوس يَتَمَتَّع بحياة باطنة، والقليل الذي لديه منها غير ظاهر لنا ولا لأي شخص آخر في المسرحية، بما في ذلك كايوس مارتوريوس نفسه. ما الذي كان شيكسبير إذن يحاول أن يحققه لنفسه، باعتباره كاتبًا مسرحيًا، من تأليف كوريولانوس؟ لقد كتب نورمان رابكين تحليلًا واضحًا للمسرحية يقول فيه بالاتساق الأساسي بين مارتوريوس ومن سبقه من الأبطال التراجيديين:

إن قبول مارتوريوس إطلاق اسم كوريلانوس عليه يعني قبوله امتنان الناس بما حققه وبذلك ينتقص بالضرورة من ذاته. فهو يشبه لير ومكبث وبروتوس وهاملت في أنه يجعلنا نتبين إلى أي حدّ تخلق الإنجازاتُ البطل، وهي التي تحددها الأحداث التي مر من خلالها.

ولكن هل يُخلق لير ومكبث وبروتوس وهاملت وتحدّد صَوَرهم على هذا النحو؟ بل إن في كل منهم جوهرًا ينتصر ويسود، وأما كوريلانوس فهو على العكس منهم خاوي الوفاض. إذ إن عاطفة لير، ومُخَيَّلة مكبث، ونُبُلُ بروتوس، والوعي اللانهائي عند هاملت خصائص تسبق إنجازاتهم وتبقى بعد انتهاء الأحداث. ونحن لا نستطيع أن نتصور وجود كوريلانوس في أية سياقات أو ظروف تختلف عمّا يوجد فيه ومع ذلك فهو لا يستطيع أن ينجو من سياقه أو ظَرْفه الخاص. هذا على وجه الدقة مأساته، وهذا، لا الأحوال السياسية، هو شغل شيكسبير الشاغل في هذه المسرحية. ولأستشهد من جديد بعبارة تشيسترتون التي لا تبارح ذاكرتي وهي قوله إن أشد أبطال شيكسبير حيوية «أرواح عظيمة تغلها الأصفاة».

إن كوريلانوس تغله الأصفاة التي ترجع إلى طبيعته والظرف المحيط به، لكنه ليس على الإطلاق روحًا عظيمة، فلقد أنشأته والدته بحيث يصبح رب حربٍ رضيع، وهو يظل دائمًا هكذا، على الرغم من جهوده الدائبة للاستقلال. وعندما يحكم الناس بنفيه، يتحداهم في أشهر خطبة له:

يا حَشَدَ كِلَابٍ سَوْفِيًّا مُنْحَطًّا! إِنِّي أَكْرَهُ أَنْفَاسَكُمْ الْعِطَنَةَ  
كَرَوَائِحَ بَرَكَ آسِنَةٍ عَفَنَةٍ! وَأَقْدَرُ حُبُّكُمْ تَقْدِيرِي  
لِلجُنُثِ الْمُلَقَاةِ لَأَمْوَاتٍ لَمْ تُدْفَنَ وَتُشَيَّعَ رَوَائِحُ مُنْتَنَةٍ  
فِي الْجَوِّ حَوَالِينَا! إِنِّي أَنْفِيكُمْ! فَاثْبُقُوا  
حَيْثُ تُقِيمُونَ بِقَلْقَلَةِ الرَّأْيِ وَزَعَزَعَتِهِ  
وَتَظَلُّ قُلُوبُكُمْ تَرْتَجِفُ لِأَدْنَى شَائِعَةٍ تَتَرَدَّدُ  
فَإِذَا جَاءَ الْأَعْدَاءُ وَأَوْمًا أَيْ مِنْهُمْ بِالرِّيْشَةِ فِي خُوذَتِهِ  
أَذْكِي نَارَ الْيَأْسِ بِكُمْ! وَلِتَحْفَظُوا بِالسُّلْطَةِ فِي أَنْ  
تَنْفُوا مِنْ رُومَا مَنْ يَحْمِيكُمْ! وَاحْتَفِظُوا دَوْمًا بِالْجَهْلِ  
فَإِنَّ الْجَاهِلَ لَا يَذْرِكُ إِلَّا مَا يَشْعُرُ بِهِ

حَتَّى لَا يَبْقَى فِي الْبَلَدِ سِوَاكُمْ مُحْتَجِزِينَ وَأَعْدَاءَ لَأَنْفُسِكُمْ  
وَأَخِيرًا يُسَلِّمَكُمُ هَذَا الْجَهْلُ إِلَى أَيْدِي  
إِحْدَى الْأُمَمِ الظَّافِرَةِ فَتَأْسِرُكُمْ  
فِي ذُلٍّ وَهَوَانٍ دُونَ قِتَالٍ قَطْ!  
إِنِّي أَحْتَقِرُ الْبَلَدَةَ لِوُجُودِكُمْ فِيهَا وَأُدِيرُ لَهَا ظَهْرِي.  
خَارَجَ هَذِي الْبَلَدَةَ دُنْيَا أُخْرَى.

(١٣٥-١٢٠ / ٣ / ٣)

إذا قرأنا الخُطبة خارج السياق بدت رائعة، ولكنها في المسرحية تثير الإشفاق أكثر ممَّا توحى بالبطولة. والحق أن كوريولانوس كان ينبغي أن يُنفى، فربما حقق النُّضج في تلك «الدنيا الأخرى». ولكن الذي يحدث، على نحو ما أشار إليه هازليت برضى عابس، أن كوريولانوس يلتحق بصفوف الفولشان ويقود جيشهم للزحف على روما، وهو عمل لا يدل على «الشرف»، إلا إن كان معنى «الشرف» يقتصر على بسالة الفرد في القتال، مَهْمَا تكن قضيته. وتزعم آن بارتون زعمًا لا يكاد يشاركها فيه أحد، قائلة إن كوريولانوس يتخذ وطنًا له بين الفولشان؛ لأنهم ينتمون إلى العهود الغابرة أكثر من انتماء الرومان، وهم يعبدون الحرب بلا استثناء. وأنا أرى أن هذا الزعم يثير الحيرة، ما دامت الغاية البرجماتية في المسرحية تقول إن كوريولانوس ينتهي بلا وطن؛ إذ لا يطبق أن يرجع إلى روما، ولا يستطيع البقاء في خدمة الفولشان. وتقول حجة بارتون إن كوريولانوس يتعلم الحقيقة، وهي أن العامة يتمتعون أيضًا ببعض الحقوق، لكنه يموت قبل أن يستطيع «إعادة بناء حياته». ويبدو لي أن هازليت أقرب إلى إدراك حقائق المسرحية إذ يقول إن كوريولانوس يعيش ويموت في «غطرسة السلطة». وتنحصر مأساة كوريولانوس في أنه لا مكان له على الإطلاق في دنيا العامة والدنيا الجماعية، لا بين الفولشان ولا بين الرومان، أما السبب الذي حدا بشيكسبير إلى كتابة هذه المسرحية البالغة الغرابة فهو السؤال الذي أود أن أناقشه الآن.

ذاع تفضيل ت. س. إليوت لكوريولانوس على هاملت، وتأكيد الغريب أن كوريولانوس أفضل تراجيديا شيكسبيرية. وأنصّر أن إليوت لم يكن جادًا حتى وإن كان يعتقد

مخلصاً أن هاملت «فاشلة جمالياً». والواقع أن شيكسبير يتعمد طمس منه البلاغي في كوريلانوس، فإذا كان قياسنا لهذا الفن قائماً على معايير الملك لير أو مكبث أو أنطونيو وكليوباترا فلن نلمح أي وجود لهذه المسرحية المتأخرة. وهي باهرة لأنها تمثل اختلافاً شاسعاً عن النشوة الإبداعية التي سادت كتاباته في الشهور الأربعة عشر التي سبقتها. وفي السنوات الكثيرة التي دأبت فيها على تدريس شيكسبير، كنتُ أُلقي مقاومة مبدئية شديدة لكوريلانوس؛ إذ تمثل للقرّاء ومُرتادي المسرح ما يعتبر ذائقة مكتسبة.

فإذا قرأنا كوريلانوس أو شاهدناها في موقعها التالي للمسرحيات الرفيعة بدت لنا أشد إشكالية عما هي عليه في الواقع. إذ إن شيكسبير هنا وفي تيمون الأثيني التي لم يَسْتَكْمِلها (كما هو واضح) يتبع مذهباً تجريبياً يقوم على بناء أبطال يثيرون نفورنا منهم بصفة أساسية، وإن كانت عبقريته قد اهتدت إلى سُبُل تجعلهم يَحْظُون بتعاطفنا معهم على الرغم من أنفسهم. فإن كوريلانوس يختلف عن بروتوس، فالوطنية الرومانية ليست لها قيمة كبيرة عنده، بالقياس إلى الشرف الشخصي المَحْض. وكان شيكسبير قد استكشف فوائد الحق الشخصي للبطل في تناوله لمكبث، الشرير البطل. وقد تَعَرَّض مفهوم كوريلانوس لشرفه الخاص للإهانة بسبب إرساله إلى المنفى، وأما غضب تيمون فينبع من الجحود الذي يكاد يكون عالمياً. والحق أن كوريلانوس وتيمون يبعثان على الغيظ، ولكنهما ما داما يعتقدان أنهما قد أُهينا، فإننا نرتبط بهما في بعض اللحظات الحاسمة. وتعتبر هذه خصيصة شيكسبيرية أصيلة أخرى، أو نهجاً آخر لابتكار الشخصية الإنسانية. وقد نبه يوجين ويث وأ. د. ناطول، بأسلوبين بالغَي الاختلاف وإن كانا متكاملين، سائر النقاد إلى مشهد كوريلانوس وهو يقود الفولشان، وهو الذي ينقله كومينيوس، القائد الروماني، إلى القضاة الخائفين الذين حَكَموا بالنفي على البطل الهرقلي، قائلاً:

بَلْ إِنَّهُمْ لَيَعْبُدُونَهُ! وَإِنَّهُ يَقُودُهُمْ كَأَنَّهُ  
كَيَّاَنٌ لَمْ تَصْغُهُ رَبَّةُ الطَّبِيعَةِ ... بَلْ صَاغَهُ إِلَهٌ يَخْلُقُ الْإِنْسَانَ فِي  
أَحْسَنِ تَقْوِيمٍ! وَإِنَّهُمْ لَيَتَّبِعُونَهُ فِي زَحْفِهِ عَلَى أُنْبَاءِ رُومَا  
كَأَنَّنَا «عِيَالٌ أَشْقِيَاءُ»! وَإِنَّهُمْ لَوَاثِقُونَ مِثْلَ صَبِيَّانٍ  
يُطَارِدُونَ فِي الصَّيْفِ الْفَرَّاشِ!  
أَوْ مِثْلَمَا يُقْتَلُ الْجَزَّارُ أَفْرَادَ الذُّبَابِ!

ويتحدث ويث عن هبة كوريولانوس و«قامته الفائقة للبشرية»، وهو ما يعيدنا إلى مُفَارَقَات هذه الشخصية الغريبة، ما دام يجمع بين الرب والطفل، فهو مارس رب الحرب عندما كان رضيعاً! وأما ناطول فيبدي رأياً أراه مفيداً فيما يتعلق بأدب شيكسبير كله؛ إذ يشير إلى الأسطورة الهَزْمِسيَّة التي تَعْتَبَر الإنسان ربّاً فانيّاً، في قول كومينيوس إن كوريولانوس يشبه الكيان الذي صَنَعَتْه ربة أخرى غير ربة الطبيعة. وكنتُ قد رسمتُ الخطوط العريضة لهذه الأسطورة — أي أسطورة الإنسان باعتباره ربّاً فانيّاً — باعتبارها صورة الكون المُرَجَّحة عند شيكسبير — في الفصول التمهيدية لهذا الكتاب، وأنا أتبع ناطول في الاستشهاد بها من جديد هنا. إن كوريولانوس «نوع من العدم» يأمل أن يقف «كأنما كان الرجل رب ذاته، ولا يعرف له أي أقارب أخرى». ولكن ذلك لن يتحقق له آخر الأمر بسبب والدته وتربيتها الغريبة له. ومع ذلك فإن بطولته الحقيقية تَكْمُن في محاولته الهَزْمِسيَّة ليصبح الرَّبَّ الفاني كوريولانوس، لا كايوس مارتوريوس الذي يظل طفلاً إلى الأبد. وعلى الرغم من عُقْم باطنه، وشبه خوائه، فإنه يَتَمَتَّع بإرادة بطولية مستميتة.

والجملة الأخيرة تكاد تشير إلى ياجو، ولكن كوريولانوس ليس شريراً على الإطلاق، بل وليس حتى شريراً بطلاً. إنه شخصية ذات أصالة بالغة الغرابة إلى الحد الذي يجعل وصفه شديد الصعوبة. ويقول كينيث بيرك إن لنا أن نعتبر هذه المسرحية «تراجيديا جروتسك» [بمعنى ذات غرابة مخيفة ومضحكة معاً]. ولا شك أن تيمون الأثيني يُمكن وصفها بتلك العبارة، ولكن الإشفاق الهائل الذي يثيره كوريولانوس فينا لا يعتبر، فيما يبدو، مما يوصف بالجروتسك. إذ يحرص شيكسبير من طرف خفي على ألا يقدم لنا أية بدائل عن مفهوم الشرف عند كوريولانوس، حتى حين يبين لنا كم يبدو هذا المفهوم محدوداً ومُعَوَّفاً عند الطعن فيه. وأما والدته البطل، وأصدقائه، وأعداؤه، من رومان وفولشان، فلا يثيرون فينا أي تَعاطُف على الإطلاق. ولم يستطع أحد، ربما باستثناء ت. س. إليوت، أن يتماهى مع كوريولانوس. وربما كان هازليت — الذي اشتهر بقوله «نحن هاملت» — قادراً على أن يُؤكِّد أن دوق ولنجتون [الذي هزم نابليون] هو الذي يُمكنه أن يخلط بين نفسه وبين كوريولانوس.

ولأجازف فأقول إن كوريولانوس شخصية تُمثِّل ردَّ فعل شيكسبير، أو دفاعه المتأخر، ضد أنطونيو الذي رسمه، وهو الذي يمثل بطلاً هرقلياً أقرب إلى القبول والطرافة. وما دامت كوريولانوس قد كُتِبَت مباشرة بعد أنطونيو وكليوباترا، فلا بد أن شيكسبير كان يَتَمَتَّع بوعي حادٍّ بالانفصام بين البطلين الهرقليين. فلقد كان أنطونيو، على الرغم من

تَدُهُورِهِ الشَّدِيدِ، لَا يَزَالُ يَحْتَفِظُ بِجَمِيعِ الْعُنَاصِرِ الْمُرَكَّبَةِ، وَبَعْضُ الْمَنَاقِبِ الَّتِي جَعَلَتْ مِنْهُ شَخْصِيَّةً فَائِظَةً، وَإِذَا كَانَ كُورِيُولَانُوسُ يَتَمَتَّعُ بِجَانِبٍ مَا مِنَ الشَّخْصِيَّةِ الْإِنْسَانِيَّةِ، فَإِنَّهُ جَانِبٌ مُؤَلِّمٌ لَهُ وَلِلْآخَرِينَ أَيْضًا. بَلْ إِنَّ كَلِيُوبَاتَرَا أَيْضًا تَلَمَّسُ وَتَتَجَاوِزُ حُدُودَ الشَّخْصِيَّةِ الْإِنْسَانِيَّةِ، أَكْثَرَ مِمَّا نَرَاهُ فِي أَنْطُونِيُو. وَأَمَّا «تِيْمُون» فَإِنَّهُ أَقْرَبُ إِلَى الشَّخْصِ الْفِكْرِيَّةِ السَّاحِرَةِ عِنْدَ بَنِ جُونْسُونِ مِنْهُ إِلَى التَّشْخِيصِ الشَّيْكَسْبِيرِيِّ مِنْ «لُونَص» فِي سَيِّدَانِ مِنْ **فِيْرُونَا** إِلَى كَلِيُوبَاتَرَا. وَالصِّيْغَةُ الَّتِي أَطْلَقَ عَلَيْهَا النِّقَادُ «رُومَانِيَّاتِ شَيْكَسْبِيرِ الْآخِرَةِ» يَبْدُو أَنَّهَا فِي ذَاتِهَا تَتَمَتَّعُ بِالْأَسْبَقِيَّةِ عَلَى الْمَحَاكَاةِ الْبَشَرِيَّةِ: بَلْ إِنَّ إِيْمُوجِينَ، وَلِيُونْتِيْسَ، وَبِرُوسْبِيرُو يَقْفُونَ عَلَى الْحَدِّ الْفَاصِلِ بَيْنَ الشَّخْصِيَّةِ الْإِنْسَانِيَّةِ الْوَاقِعِيَّةِ وَالْكِيَانِ الرَّمْزِيِّ، وَرَبْمَا يَكُونُ كَالْيَبَانَ وَآرِيِيلُ مِنَ الشَّخْصِيَّاتِ الْإِنْسَانِيَّةِ، وَلَكِنْ كَالْيَبَانَ لَيْسَ سِوَى نِصْفِ بَشَرٍ، وَلَيْسَ آرِيِيلُ إِلَّا رُوحًا. وَيَرْجِعُ جَانِبٌ مِنَ السَّحَرِ الْهَائِلِ لِمَسْرَحِيَّةِ كُورِيُولَانُوسَ، فِي نَظَرِي، إِلَى أَنَّ شَيْكَسْبِيرَ يَتَعَرَّضُ فِيهَا لِتَغْيِيرٍ مُعَيَّنٍ، وَيَهْجُرُ مَا كَانَ يَعْتَبَرُ مَرْكَزَ فَنِّهِ الدِّرَامِيِّ. لَمْ يَعُدْ أَحَدٌ (عَبْتِبَارًا مِنْ كُورِيُولَانُوسَ وَمَنْ تَلَاه) فَنَانًا حَرًّا، رَجُلًا كَانَ أَوْ امْرَأَةً. لَقَدْ كَانَتْ كَلِيُوبَاتَرَا نَمُودَجًا مَذْهَلًا لِلشَّخْصِيَّةِ الْإِنْسَانِيَّةِ الْمُتَبَدِّعَةِ، وَكَانَتْ تُعْتَبَرُ وَدَاعَ شَيْكَسْبِيرِ لِأَشَدِّ مَوَاهِبِهِ ثَرَاءً، وَلَيْتَنَّا نَسْتَطِيعُ أَنْ نَحْدِسَ سَبَبَ حَدُوثِ هَذَا أَوْ حَتْمِيَّةَ حَدُوثِهِ. هَلْ كَانَ شَيْكَسْبِيرُ يَشْعُرُ بِالْإِرْهَاقِ وَالضَّجَرِ مِنْ نَجَاحِهِ الْهَائِلِ فِي ابْتِكَارِ الشَّخْصِيَّةِ الْإِنْسَانِيَّةِ؟ إِنَّ الْحَيَاةَ الْبَاطِنَةَ، أَعْظَمُ تَرَكَّةَ خَلْفَهَا شَيْكَسْبِيرُ لِلذَّاتِ الْغَرْبِيَّةِ، تَخْتَفِي فِي كُورِيُولَانُوسَ ثُمَّ لَا تَكَادُ تَنْجَحُ فِي الْعُودَةِ فِي مَسْرَحِيَّاتِ شَيْكَسْبِيرِ الْآخِرَةِ. وَالْحَيَاةُ الْبَاطِنَةُ الشَّاسِعَةُ عِنْدَ كَلِيُوبَاتَرَا لَا تَمُوتُ مَيِّتَةً عَادِيَّةً، بَلْ إِنَّهَا تُمَسِّخُ بِحَيْثُ نُتْرِكَ بَلَا أَيْةِ فُرْصَةٍ لِلْحُزَنِ أَوْ الْأَسْفِ. وَمِنْ الطَّرِيقِ الَّتِي يُمْكِنُنَا أَنْ نَرَى بِهَا التَّغْيِيرَ عِنْدَ شَيْكَسْبِيرِ مِضَاهَاةَ السُّؤَالِ الَّذِي تَسْأَلُهُ كَلِيُوبَاتَرَا بِخُصُوصِ الثَّعْبَانَ الْقَاتِلَ — «هَلْ سَيَأْكُلُنِي؟» — بِقَوْلِ كُورِيُولَانُوسَ «فَعَلْتُ ذَلِكَ وَحْدِي» فِي تَبَاطُهِهِ الْآخِرِ لِلْفُولْشَانِ. فَإِنَّ سُّؤَالَ كَلِيُوبَاتَرَا طُفُولِيَّ هَوَائِيٍّ وَلَا نِهَآيَةَ لِتَأْمُلِهِ، وَهُوَ يَسْحَرُنَا وَيُثِيرُ فِيْنَا دَهْشَةً جَدِيدَةً مِنْ شَخْصِيَّتِهَا الْإِنْسَانِيَّةِ. وَالتَّبَاهِيُّ عِنْدَ كُورِيُولَانُوسَ سَازِجٌ وَتَأْثِيرُهُ مَحْدُودٌ إِلَى أَقْصَى حَدٍّ.

وَأَمَّا فِيمَا يَتَعَلَّقُ بِجَمِيعِ الْأَسْئَلَةِ الْخَاصَّةِ بِتَطَوُّرِهِ، فَإِنَّمَا نَعُودُ إِلَى الْحَدْسِ بِشَأْنِ شَيْكَسْبِيرِ، أَكْثَرَ كُتَّابِ الْمَسْرَحِ الْغَاوِرَ وَغَمُوضًا. فَالْشَّعْرُ فِي كُورِيُولَانُوسَ فَظٌ كَمَا يَنْبَغِي، بَلْ عَالِي النَّبَرَةِ، مَا دَامَ جَانِبٌ كَبِيرٌ مِنَ الْمَسْرَحِيَّةِ يَتَكَوَّنُ مِنْ نَقْدٍ سَاخِرٍ عَنِيفٍ. وَشَيْكَسْبِيرُ يُتَقَنَّ التَّحَكُّمَ فِي شَكْلِ النِّصِّ وَمَادَّتِهِ، بَلْ رُبَّمَا كَانَ التَّحَكُّمُ أَشَدَّ إِتْقَانًا مِمَّا يَنْبَغِي. لَا

يستطيع أحد، ولا حتى شيكسبير إخضاع الملك لير، ومكبث، وأنطونيو، وكليوباترا للأبنية المسرحية المعتادة؛ إذ يدأب التَّحَرُّر على كسرهما، فإن لير وإدموند، ومكبث وكليوباترا يواصلون الإفلات من قبضة مبدعهم، تمامًا مثلما يعتبر فولسطف وهاملت وياجو نماذج للعفاريات التي فَرَّت حاملة طاقة زهر أبوللو. لا توجد طاقات تعالِيَّة تُحَوِّم في كوريولانوس، وكايوس مارتِيوس نفسه ذو عقل بالغ الضَّالَّة وليست لديه مُخَيَّلَة على الإطلاق. وتعتبر المسرحية توكيدًا من جانب كاتب مسرحي محترف لقدرته على التحكم في مادته الشعرية: إذ نشعر بأن كوريولانوس يفعل على وجه الدَّقة كل ما يريد شيكسبير منه أن يفعل. وهكذا، فعلى الرغم مما يَتَجَلَّى في كوريولانوس من حصافة وقوة، ليست من الأعمال التي تُضَخُّ الحياة. وأكاد أقول إن شيكسبير كان يريد أن يهزم بن جونسون في حلبة مُنافسه المختارة؛ إذ إن كوريولانوس، من عدة زوايا، هي العمل الذي عجز بن جونسون عن كتابته في مسرحيته سقوط سيجانوس (١٦٠٥م) وهي المحاولة الناقصة لتصحيح يوليوس قيصر وتجاوزها. ولا تزال كوريولانوس قادرة على إثارة الباحثين والنُّقاد، لا عموم القُرَّاء ومُشاهدي المسرح، فهؤلاء أقل إعجابًا بكمالها باعتبارها تراجيديا من طراز الكلاسيكية الجديدة. ومع ذلك فلم يكن جونسون في يوم من الأيام ظلًا يطارد شيكسبير، مثلما كان مارلو ردحًا طويلًا من الزمن، وهكذا فمن الأرجح أن يمثل تأليف كوريولانوس رَدَّةً شخصية عن إنجاز شيكسبير السابق، فلقد تَفَوَّق هذا المؤلِّف على نفسه في التراجيديات الخمس الكبرى، ولم يَعد يحرص على الغوص إلى أعماق أبعد في تلك الهوة السحيقة للنفس. والواقع أن الانطلاق من جديد من تلك الحياة الباطنة هو الذي أعطاه «وأعطانا» كوريولانوس التي تُعْتَبَر قطعًا أغرب مسرحيات شيكسبير التسع والثلاثين. وأنا أقصد الغرابة بدلالة مزدوجة، فهي مسرحية عجيبة، ونوع عجيب من البهاء الجمالي، فهو مختزل لكنه فريد. وفي سخائه بما منحنا، يحقق شيكسبير كمالًا شكليًا من طراز لم يَعد إليه بعد ذلك قط.

### ٣

ويزداد الإشفاق الذي يثيره كوريولانوس الجبار كلما نظرنا أو نظر شيكسبير إلى البطل مقترنًا بوالدته الضارية، فولومنيا، التي لا بد أن تعتبر أسخف امرأة في كل ما كتب شيكسبير، بل أسخف حتى من جونريل وريجان. وما دامت فولومنيا، مثل كل فرد غيرها في المسرحية، لا تملك إلا ذاتًا ظاهرة، فليس لدينا إلا علامات قليلة تشرح لنا



كيف تَحَوَّلَت والدَة رومانية وقورة في البداية إلى شخصية من خلق سترندبرج [أي المرأة الداهية الجبارة] (وذلك تشبيه دقيق أتى به راسل فريزر). ففي أغرب مسرحية كتبها شيكسبير، لا تزال فولومنيا أشد شخصية مثيرة للدهشة، فليست على الإطلاق تتفق مع الصورة المعتادة للأُم النهمة الملتهمة. إذ إنها تتباهى بأنها أَلقت بولدها كايوس مارتِيوس في حمأة القتال وهو بعد لين العود (وهو ما يذكرنا بعطيل، الصبي المقاتل) وتُبَي في ابتهاجًا بالدم وإن يكن دم ابنها:

... .. يَزْدَانُ جَبِينُ الرَّجُلِ بِقَطْرِ الدَّمِ أَكْثَرَ مِمَّا  
يَزْهُو نُصْبُ النَّصْرِ لَهُ بِحَوَاشِي الدَّهَبِ!  
لَمْ يَكْ تَذِي الْمَلِكَةَ هِيْكَوْبَا أَثْنَاءَ رَضَاعِ فَتَاهَا هِكْتُورَ  
أَبْهَى مِنْ جَبْهَةِ هِكْتُورَ الْبَاصِقَةِ لِقَطْرِ الدَّمِ فَوْقَ السَّيْفِ الْيُونَانِي  
مُعْلِنَةً كَمْ تَحْتَقِرُهُ.

(١/٣/٣٩-٤٤)

وهذا التصوير الجروتسك [الغريب المضحك] والمَرَضِي لا يمكن أن يَبْتَعِدَ كثيرًا عن الهجاء الساخر مثل أشياء أخرى كثيرة في كوريلانوس. وما دامت لكوريلانوس هذه الأُم، فإنه مهما يبلغ سوءًا، لا بد أن يتمتع بصفح الجمهور عنه. لم أشاهد إخراجًا لهذه المسرحية بقصد استدراج الضحكات، مثل تيتوس أندرونيكوس، ولكن لنا أن نتساءل ما الذي كان شيكسبير يرمي إليه، عندما يقدم لنا وصفًا لابن كوريلانوس، الذي سوف يصبح بطلًا في المستقبل، أثناء لهوه:

**فاليريا:** وكيف حال ولدك الصغير؟

**فيرجيليا:** شكرًا! في خير حال أيتها الكريمة.

**فولومنيا:** يؤثر أن يرى السيوف ويسمع طبل الحرب على مُشَاهَدَةِ الْمُعَلِّمِ في

مدرسته.

**فاليريا:** أقسم أنه مثل أبيه تمامًا! كما أقسم أنه صَبِي بِالِغِ الوسامة. وقد قضيتُ فعلاً نصف ساعة كاملة يوم الأربعاء في النظر إليه؛ إذ تبدو عليه مَخَايل العزم والتصميم. شاهدته يجري خلف فراشة ذهبية، وعندما أمسكها أطلقها، وعاد إلى مطاردها وانطلق فتَعَثَّرَ ونهض وأمسكها مرة أخرى، وسواء كانت العثرة قد أغضبتَه أو كان لديه سبب آخر، فإنه جعل يصر على أسنانه ويمزقها! لن أنسى كيف انقض عليها ومزَّقها بأسنانه!

**فولومنيا:** سَوْرةٌ من سورَات أبيه!  
**فاليريا:** فعلاً! مُؤكِّد! طفل نبيل.

(٦٧-٥٣/٣/١)

وتمزيق الفراش بأسنانه (mammocked it) من الأرجح أن يكون تدريباً جيداً لاكتساب المزاج النفسي للقتال عند أبيه، ولكن ذلك لن يزكك للحياة المدنية. وربما كانت تلك الغاية هي التي يرمي إليها شيكسبير، ففي غضون اثنتي عشرة سنة أو نحو ذلك، سيكون على العوام الرومان أن يواجهوا كايوس مارتوريوس آخر. وريثما يحدث ذلك نرى البطل الحالي يعود إلى الوطن، ونسمع والدته وصديقه مُنهمكين في إحصاء الجروح التي أصيب بها، والتي سوف تعرض على الشعب عندما يُرَّشح نفسه لشغل منصب القنصل:

**مننيوس:** حقاً! إنني لأقسم أنه حق! أين جُرح؟ [إلى النقيبين] حفظكما الله يا أصحاب الفضيلة! مارتوس عائد إلى وطنه، وقد اكتسب مبررات جديدة للفخر والزهو! [إلى فولومنيا.]

**فولومنيا:** في الكتف وفي الذراع اليسرى. ستكون في جسده ندوب كبيرة يعرضها على الشعب عندما يقف أمامهم لترشيح نفسه قنصلاً. عندما تصدَّى للغازي تَارْكوين فصَدَّه ودَحَره، أصيب بسبعة جروح في الجسد.

**مننيوس:** ولديه جرح آخر في الرقبة، وجرحان في الفخذ، والجروح التي أعرفها إذن تسعة.

**فولومنيا:** كان قد أصيب قبل هذه الحملة بخمسة وعشرين جرحاً.  
**مننيوس:**

وهي الآن سبعة وعشرون، وكل جرح كان قبراً لأحد الأعداء.  
[يُسمع صياح ودوي الأبواق.]  
هل تسمعون دَوِيَّ الأبواق؟

هل يمكن تمثيل هذا على المسرح إلا باعتبارها كوميديا؟ ويتحول شيكسبير بسرعة إلى المشهد الذي يتبادل فيه كوريولانوس والعوام إصدار أحكام النفي على بعضهما البعض، وهو مواجهات تتخطى الحدود التي تفصلها عن الكوميديا إلى درجة ما. ومن الصعب أن نحكم حكماً دقيقاً يحدد الصورة التي ينبغي أن ندركها لفولومنيا، وهي التي تدين

بدين رهيب إلى صورة جونو المخيفة عند فيرجيل. ويجعل شيكسبير هذا الانتساب صريحاً حين ترفض فولومنيا دعوة إلى العشاء:

الغَضَبُ طَعَامِي، وَعَشَائِي ذَاتِي، إِنْ أَتْنَاوَلْ  
أَيَّ طَعَامٍ مِتُّ مِنَ الْجُوعِ! [إلى فيرجيليا] هَيَّا نَذْهَبْ!  
كُفِّي عَنْ هَذَا النَّشْجِ الْخَائِرِ وَاْنَعِي مِثْلِي مَا كَانَ  
بِكُلِّ الْحَنَقِ الْكَامِنِ مِثْلَ الرَّبَّةِ جُونُو! هَيَّا هَيَّا هَيَّا!

(٥٣-٥٠ / ٢ / ٤)

ما أشبه الابن بأمه، فهو أيضاً يَتَغَذَّى على ذاته، وإذا أكل الطعام مات من الجوع! وليس هذا مضحكاً لسبب واحد وهو أنه بالغ الرعب، مثل جونو في ملحمة الإنيادة. وأما الذي يُعْتَبَر أبعد ما يكون عن الكوميديا ويثبت أخيراً أنه تراجيدي حقاً فهو المواجهة بين كوريلانوس وبين فولومنيا حين تستحثه على العودة أثناء قيادته الفولشان في الهجمة على روما:

**فولومنيا:** لَا يُوجَدُ فِي الدُّنْيَا رَجُلٌ مُرْتَبِطٌ وَمَدِينٌ لِلْوَالِدَةِ  
كَمِثْلِ ابْنِي هَذَا لَكِنْ ... هَا هُوَ ذَا يَتْرُكُنِي أَشْكُو وَأُنُوحُ  
كَمَنْبُودٍ فِي حَبَاسَتِهِ الْحَشْبِيَّةِ!

(١٦٠-١٥٨ / ٣ / ٥)

هذه أبشع لحظة في حياة فولومنيا، بل تتجاوز البشاعة لأنها برجماتياً تؤدي إلى قتل كوريلانوس، كما يقول لوالدته:

وَالِدَتِي! وَالِدَتِي مَاذَا فَعَلْتِ؟ ... فَانْظُرِي! فَإِنَّ فِي السَّمَاءِ  
طَاقَةً مَفْتُوحَةً وَهَذِهِ الْأَرْبَابُ تَنْظُرُونَ مِنْ عَلِيٍّ  
وَذَاكَ ضَحْكُهَا عَلَى الَّذِي يَجْرِي بِمَشْهَدٍ مُنَاقِضٍ لِلْفِطْرَةِ.  
وَالِدَتِي! وَالِدَتِي! قَدْ حُزِتِ نَصْرًا هَانئًا لِرُومَا.  
لَكِنَّمَا ابْنُكَ ... وَصَدَّقْنِي صَدَّقْنِي! إِنَّ انْتِصَارَكَ الْأَخِيرَ  
هَآ هُنَا عَلَيْهِ قَدْ رَمَاهُ فِي أَقْصَى حَظَرٍ

إِنْ لَمْ يَكُنْ بِمُهِلِكَ لَهُ! لَكِنْ لِيَأْتِ ذَلِكَ الْمَصِيرُ!

(١٨٩-١٨٢/٣/٥)

يبدو لي هذا، في إطار التراجيديا، أكثر من جروتسك، وربما تؤدي غرابته إلى وضعه على الجانب الآخر للتراجيديا. وتقدم جانيت أدلمان قراءة لوزعية لهذا المشهد، تنتهي فيها إلى قولها: «إن التبعية هنا لا تأتي بمكافآت، ولا بأي حب، ولا بأي مشاركة مع الجمهور، بل تأتي بالانهيار الكامل للذات، وبالنصر الرهيب لفولومنيا». ولنتساءل: إذا لم يتوافر السلوان، حتى ولو اقتصر على المشاركة في الحزن، فهل تتوافر لنا رغم ذلك الخبرة الجمالية للتراجيديا؟ إن شيكسبير يقدم إلينا في كوريولانوس وفي تيمون الأثيني ما يعتبر غسق التراجيديا. لا شيء يكتسب من لا شيء، ويمكننا أن نحس أن التراجيديات الخمس قد كلفت شيكسبير كثيرًا، فالقراءة العميقة لمكبث والملك لير أو مشاهدة عرض مسرحي ممتاز لهما (وهو أمر بالغ الندرة) من الخبرات الممزقة للنفس، إلا إذا كان المرء يتسم بالبرود الشديد أو لم يعد يأبه لشيء على الإطلاق. إن كتابة الملك لير ومكبث تثبت، على الأقل، أنك لست باردًا ولا حبيسًا في ذاتك. ويعترف شيكسبير لنفسه، في انتقاله إلى كوريولانوس وتيمون الأثيني، أنه قد تجاوز حدًا معينًا، واكتشف أنه قد انتهى من التراجيديات مثلما انتهى من الكوميديا غير المختلطة.

## تيمون الأثيني

١

يبدو أن شيكسبير تَخَلَّى عن تيمون الأثيني لأسباب لم تَتَّضِحْ إلى الآن؛ إذ لم يُقَدِّمَهَا قط على المسرح، وصَقَلَ بعض أجزاءها صَقْلًا أكثر من غيرها، وينسب بعض الباحثين المُحَدِّثِينَ كتابة عدة مشاهد من المسرحية إلى توماس ميدلتون، وإن لم تكن أدلَّتْهم مُقْنَعَةٌ على الإطلاق، ويُسعد ناقدًا أو ناقلين من هؤلاء أن ينسب كتابة جانب كبير من مكبث إلى ميدلتون، وهو ما يثير عندي شَكًّا مطلقًا. وعلى الرغم من أن بعض أجزاء تيمون الأثيني غير مصقولة، فإن المسرحية يمكن أن تنجح نجاحًا كبيرًا في المسرح. وقد كتب ديوك إلينجتون الموسيقى التصويرية الرائعة التي صاحبت عرض النص الشيكسبيري في آخر عرض شهدته لها، حيث أجاد برايان بدفورد تمثيل دور تيمون. وأرى أن عرض المسرحية على خشبة المسرح أفضل من قراءتها، فهي تتمتع بالتكثيف الدرامي، على الرغم من تفاوت مستويات التعبير فيها. ويخصص شيكسبير جانبًا كبيرًا من الجزء الأخير في المسرحية لسيل اللعنات المتدفق من فم تيمون، وهي أشد لذة، إلى حدٍّ كبير، من شتائم كوريولانوس وسبابه. ربما كانت اللعنات مُرهقة للكاتب المسرحي، وهي تُرهق القارئ، ولكن الممثل بدفورد كان يلقيها إلقاءً مثيرًا على خشبة المسرح. ويبدو أن شيكسبير لم يقدر فنه الدرامي حق قدره عندما امتنع عن تقديم هذه المسرحية على خشبة المسرح. كما فعل مع مسرحية **طرويلوس وكريسيدا**، ولكن تيمون الأثيني ليست قصيدة عظيمة مثل طرويلوس وكريسيدا، ومع ذلك فالمسرحيتان تنجحان في العروض المسرحية. ولا بد أن شيكسبير كان يعرف أن المسرحيتين تحققان نجاحًا كبيرًا على المسرح بسبب درايته المهنية بفن المسرح. ربما كانت الاعتبارات السياسية هي التي حالت دون تقديم **طرويلوس وكريسيدا** على المسرح، وأما تيمون الأثيني فأظن أن شيكسبير شعر

بنفور شخصي مما كان يقوم بصقله، فتنحى عنها لتعديل النص الذي أصبح مسرحية بيريكليس، مفتتحًا بذلك مرحلته الأخيرة لكتابة الدراما الرَّؤْيِيَّة، أو الرومانسات. وعلى الرغم من اعتبار تيمون الأثيني تراجيديا، فإنها تقع في منطقة ما بين الهجاء الساخر والهزلية، ومثلما يشار إلى احتمال الشروع في كتابة كوريولانوس باعتبارها ردًا على مسرحية سقوط سيجانوس لبن جونسون، يبدو أن الشروع في كتابه تيمون الأثيني كان يمثل الرغبة في التفوق على جونسون في الهجاء الساخر الأخلاقي. فإن كوريولانوس وفولومنيا، على نحو ما ذكرتُ، ليسا شخصين بل صورتين فكريتين جونسونيتين، ولكن تيمون ليس حتى ذلك، فهو كاريكاتير أو شخصية كارتونية. ويؤكد كثير من النقاد أن تيمون شخصية فريدة عند شيكسبير، فليست له روابط أسرية، فلا والد له ولا والدة ولا ولد، ولا حتى خلية، كما أن تيمون ليس له أصول. ونحن نعرف في وقت لاحق في المسرحية أنه أنقذ أثنين يومًا ما، بسيفه وماله. فالواضح أن تيمون بدأ حياته مقاتلاً، وتقلد رتبة القائد العام ذات يوم، وأما كيف أقبلت الدنيا عليه أول مرة فأمر لا نعرفه قط. وموقفه تجاه الحياة الجنسية يتحول من اللامبالاة في البداية إلى الإجفال في رعب وفزع. وهذه هي المسرحية الوحيدة عند شيكسبير التي تخلو من الأدوار النسائية، إلا للعاهرات. ولما كنت أسمى نفسي «بلوم الديناصورى المولع بشيكسبير» الذي انقرضت سلالته ولا يزال في قيد الحياة بين نقاد شيكسبير، فلا أتردد في القول بأنني أجد مرارة شخصية هائلة في تيمون الأثيني، بما في ذلك العداوة الضارية للمتعة الجنسية. وعندما ينطلق في سباب عاهرات ألسيبيديس، نجده ذا هوس شديد في الهجوم على العدوى بالأمراض التناسلية، كشأن بانداروس في خاتمة مسرحية **طرويلوس وكريسيدا**، كما نجد حنقًا شديدًا سائدًا في تيمون الأثيني، وهو يقترب من الخبل الذي يتجاوز الغضب الجائح من الجحود عند تيمون. والواقع أن المسافة التي أنشأها شيكسبير في كوريولانوس قد اختلفت في تيمون الأثيني؛ إذ تعتبر المسرحية، من عدة زوايا أساسية، جُرحًا مفتوحًا. وكما هو الحال دائمًا، لا نعرف شيئًا عن الحياة الباطنة لشيكسبير، ومن ثم لا نستطيع البتَّ فيما إذا كان ذلك الجرحُ جرحه الخاص. ومع ذلك فنحن نرى في تيمون الأثيني، وإلى درجة أكبر مما نراه في **الملك لير**، أن شيكسبير يستبق ضراوة الغضب عند جوناثان سوفت. فالمسرحية لا توجد إلا لغرض واحد وهو الوصول إلى ذلك الموقف، وإن لم نكن نستطيع القطع فيما إذا كان غضب تيمون تعبيرًا عن انخداع أحد المثلاليين، أو انخداع مُغفلٍ يصدق ما يقال له؛ إذ يظل الأمر غامضًا طيلة المسرحية. وربما كان هازليت يرد

على الرفض الأخلاقي من جانب الدكتور جونسون لتبذير تيمون وإسرافه، حين أعلى من شأن تيمون، مبتدئاً بذلك التقاليد الرومانسية لإعلاء شأنه المذكور:

لا يحب تيمون أن يكره نفسه أو الآخرين. وهو مُرغم على كراهية البشر كراهية ضارية، فهي جهد عسير شاق. وهو يَتَمَنَّى أن يفر من تقلبات الحظ المخاتلة، ومن قلاقل العاطفة والشدائد، هابطاً إلى سكون القبر. وأفكاره مَعْقُودة في هذا الصدد، بحيث يجد الزمن والمكان الملائمين ليصبح رومانسياً. فهو يحفر قبره الخاص على ساحل البحر، ويدبر شعائر جنازته في بهاء القفر، ويبني ضريحه من عناصر الطبيعة.

إن صورة تيمون التي يرسمها هازليت معاصرة على وجه الدقة للعفريت المسكين الذي خلقه فرانكنشتاين عند ماري شلي، وتصلح هذه الفقرة أيضاً في وصف الكائن الذي خلقه فرانكنشتاين إذا نقلناه من الساحل اليوناني إلى قمم الجليد القطبية. وقد ازداد نفوذ هذه الصورة الرومانسية الرفيعة من هازليت (١٨١٦م) إلى سوينبيرن (١٨٨٠م) حتى بلغ الذروة في كتاب ج. ويلسون نايت الطوق الناري (١٩٣٠م):

تَفَوَّقَ هذه المسرحية على كل ما عداها في السيطرة التقنية التامة القوية التي لا تُقاوم وتكاد تبدو غير مُشَدَّبة في تأثيرها الهائل وبنائها الجبار، وهذا طبيعي؛ إذ لا تضارعها مسرحية أخرى في ضخامتها، كأنها نُحِتَتْ دون تهذيب في أشكال أطلسية من الجبال الصخرية لذهن الشاعر أو روحه، هذه المسرحية الخاصة بتيمون ... لا توجد عند شيكسبير سقالة تقنية أخرى تستطيع أن تَحْمَلَ مثل هذا الوزن الثقيل المُدْمَر. فهذه المسرحية توازي هاملت، وطرويلوس وكريسيда، وعطيل، والملك لير وقد أصبحت تَتَمَتَّعُ بوعي ذاتي وصبغة عالمية، فهي تضمها جميعاً وتتجاوزها.

ما أروع أن يصدق المرء ذلك، ولكن الإطار المَغَالَى فيه من جانب ويلسون نايت لا يدعمه نص شيكسبير. كان من حسن حظي في شبابي أن أشهد عرضاً مسرحياً أدى فيه ويلسون نايت بعض مشاهد من تيمون الأثيني، حيث أسبغ الممثل الناقد على تيمون هالة السمو والرَّفعة عند الملك لير، ولكن الأصدقاء لم تتبعني إلى خارج المسرح، ولم أعد أسمعها. لقد رأيت بعض الطلاب من ذوي الحساسية الذين كانوا يربطون

ما بين تيمون ولير، ولكن ذلك الربط لا يصمد للتحليل. إن مسرحية تيمون الأثيني «جذع» عجيب [بمعنى أنه جسم غير مكتمل]، وهي ذات قوة تعبيرية هائلة، ولكن من الواضح أن شيكسبير انتهى إلى أنها كانت غلطة، وكان على صواب في هذا فعلى الرغم من إمكان أدائها على المسرح، فإنها لا تزال قبر الفن الدرامي عند شيكسبير. فبصفتها أسطورة مُمسّحة، تحمل — افتراضاً — عبئاً من الجُود، فإنها تفتقر إلى أصداء الرنين المميز لشيكسبير، باستثناء واحد، وهو أن المراثية المركزة تُذكرنا بالمسرحيات التراجيدية العظيمة المتوالية التي خلقها شيكسبير ضد طبيعته؛ إذ إن عبقريته الأصيلة عبقرية كوميدية، فلقد خرج فولسطاق وروزالند من الدفقة الحيوية الأولية في كيان شيكسبير، وجاء هاملت ولير بعد ولادة عسيرة. وليست تيمون الأثيني ذروة على الإطلاق، وضريحها النهائي هو المثلوى الأخير لأولى التراجيديات الأوروبية العظمى منذ عصر أثينا القديمة.

## ٢

تيمون أشد الشخصيات الكرتونية حيوية في المسرحية، ويكاد يكون الشخص الوحيد الذي يهمننا، ويوجد إلى جانبه تابعه المُخلص فلافوس، وكذلك أبيمانتوس ذو الفلسفة الكلبية [أي الذي يسخر من كل شيء] وهو الذي يُوصف في قائمة الشخصيات بأنه «فيلسوف مُر اللسان»، وكذلك ألسيبياديس، الذي يتضاءل مظهره هنا عن مظهره عند أفلاطون وعند بلوتارخوس. وأما الباقي فهم مُترلفون منافقون وعاهرات، ويشغل تيمون مركز مسرحيته بصورة لا نجدها حتى عند مكبث. وإذا كان كوريولانوس يفتقر إلى الحياة الباطنة، فإنه لا يباري تيمون في هذا الفقدان؛ إذ يفتقد تيمون إلى ما لا يقل عن كل شيء، قبل أن ينطلق في أولى ثوراته العارمة في الفصل الثالث، المشهد الرابع؛ إذ يأمر تابعه بدعوة جميع المدهنين والطفيليين والأصدقاء الخونة إلى عشاء ختامي يتكون من ماء فاتر وحصى في أطباق مُغطاة. وبعد أن يُلقى الماء الفاتر في وجوه الضيوف ويضربهم بالحصى، يصل تيمون أخيراً إلى فصاحة الحقد والضغينة في وداعه لأثينا:

دَعْنِي أَلْقِي نَظْرَةً أُخْرَى عَلَيْكَ، يَا سَوْرًا<sup>١</sup>

<sup>١</sup> المقتطفات الشيكسبيرية في هذا الفصل من ترجمة الدكتور عبد الواحد لؤلؤة، من ترجمته المنشورة في الكويت عام ١٩٧٧م.



يُطَوَّق تلك الذئاب، غُص في الأرض  
ولا تُسَوِّر أثينا! يا عقيلات، انْقَلِبْنَ فاجرات!  
يا طاعة الأبناء أَخْفِي! يا عبيدًا ومجانين،  
اقتلِعوا شيوخًا غَضَنهم الوقار من مقاعد السُّلطة،  
اسْتَوِزُوا بدلًا منهم! إلى قَذرات مُبْتَدَلات،  
انْقَلِبْنَ في الحال، يا عذارى كاعبات!  
وافعلنها على مَرَأَى من والديكن. يا مُفْلِسِينَ، أَمْسِكُوا،  
وبَدَل أن تَرُدُّوا ما عليكم، أَخْرِجُوا سكاكينكم  
واحتزُّوا رِقاب مُؤْتَمِنِكُمْ! يا خدماً مَكْفُولِينَ، اسرقوا!  
لصوصًا طوال الباع هم سادتكم الوقورون،  
ويسرقون بقوة القانون، يا وصيفة، اهرعي إلى فراش مَولَاكِ،  
فَسَيَدُّكَ رَيْبَةٌ ماخور! يا ابن ست عشرة،  
انْتَزِع العُكَّاز المُوَسَّد من أبيك الأعرج العجوز  
وأفلق به دِماغه! يا وَرَعًا وخشية،  
يا واجب التَّقوى، يا سَلَمًا، يا عدلًا، يا حَقِيقَةً،  
يا احترام الكبار، يا هَجَعَةَ الليلِ وحقوق الجوار،  
يا علمًا، يا خلقًا، يا صَنَائِعَ وَجِرْفًا،  
يا مَرَاتِب، يا تَوَقِيرًا، يا أَعْرَافَ وقوانين،  
انْحَطُّوا إلى أضدادكم، المَهْلِكَة  
وَلْتَعْمَ الفوضى. يا طَوَاعِينَ عَالِقَة بالبشر،  
اسْكُبِي ما لديك من حُمَى مُهْلِكَة مُعْدِيَة  
فوق أثينا التي حان حِينُها للبلاء! يا زمهرير عِرْقِ النِّسَاءِ  
عرقل شيوخنا، حتى تضلع أطرافهم  
بعرج مثل أخلاقهم! يا شَبَقًا وَتَهْتُّگًا  
تَسَلَّلًا حتى عقول شبابنا ونُخاع العظم منهم؛  
ليكافحوا ضد تيار الفضيلة،  
فِيُغْرِقُوا أنفسهم في الخلاعة! يا حَكَّةً وبثورًا

ازرعني صدور أهل أثينا، فلا تنبت  
إلا بَرَصًا عارمًا! يا عدوى انتقلي من نفس إلى نفس  
حتى لتغدو ملامستهم، كصداقتهم مَحْض  
سُمٌّ زعاف! لن أحمد شيئاً منك  
سوى العري، يا مدينة مَقِيَّة!  
فليكن العري نصيبك أنتِ كذلك، بلعنات تتضاعف  
تيمون سيقصد للغابات، هنالك حتمًا سيلاقي  
أشد الوحوش قساوة أكثر حناًا من البشر.  
لعنات الآلهة — اسمعيني أيتها الآلهة الطيبة جميعًا.  
على أهل أثينا من داخل السور ومن خارجه  
وامنحيني؛ إذ يكبر تيمون، أن يكبر فيه الكره  
فيمتد إلى جنس البشر جميعًا، كبيرهم والصغير.  
أمين.

(٤١-١ / ١ / ٤)

وعلى الرغم من طول هذا الخطاب، فمن الصَّعب تقسيمه إلى مُقتطَّفات قصيرة، فالواقع أنه يأتي في صورة انطلاقة بلاغية بعد ثلاثة فصول غير مُرضية إلى حدٍّ ما. ولما كان تيمون سوف يواصل السُّباب وصَبَّ اللعنات على امتداد الفصلين الأخيرين، فسوف يُرهقنا، ولكن هذا الانفجار الأول يَتَمَتَّع، قطعًا، بطاقات ومسررات. ولما كان تيمون لا يزيد عن صورة كارتونية وفوق رأسه فقاعة تتضمن ما يقول أو يفكر فيه، فمن المشروع تمامًا أن نستعيض عن أثينا بلندن، وعن الأثيني النبيل بشيكسبير الذي بدأ الأربعينيات من عمره. كانت لندن في عام ١٦٠٧م قد «حان حينها للبلاء» وحيث تتعرض كل القيم «للالحطاط فتصبح أضرارها/ ويظل الخلط حيًّا يتنفس!» ولا أقصد أن أقول إن شيكسبير، مثل تيمون، سوف ينطلق إلى الغابة، بل أن أُبَيِّن أن الحماس في إدانة المدينة ينتمي إليه لا إلى تيمون. فعندما يبدأ الملك لير في إطلاق اللعنات، ليس من المُحتمَل أن نخلط بين صوت الملك العظيم وبين صوت شيكسبير؛ لأن الحياة الباطنة عند لير لا نهاية لعمقها، كما أن شيكسبير قد سمح لنا بأن نجعلها تنتمي إلينا، فإذا كانت عواطف لير الجياشة أكبر منا، فإنها أيضًا عواطفنا، ولكن سَوَّرات الغضب عند

تيمون مُنْقَصِلَةٌ تَمَامًا عَنَّا، ولم يبذل شيكسبير أدنى جهد حتى يجعل تيمون شخصًا قريبًا منا. إذ إنَّ شيكسبير يفر هنا من التراجيديا، أكثر مما يفر في كوريولانوس منها ومن النفوس الباطنة التي ما قَتَتَتْ تنمو وتتضخم. وهكذا فعندما نسمع تيمون يتكلم بعد ذلك، فنحن نقنع إلى حدٍّ أكبر بأننا نسمع شخصًا متميزًا يتكلم:

أَيُّهَا الشَّمْسُ الْمُبَارَكَةُ، يَا بَاعِثَةُ الْحَيَاةِ،  
 اسْتَلِّي مِنَ الْأَرْضِ  
 رَطُوبَةَ الْعَفْنِ. تَحْتَ فَلَكَ شَقِيقَتَكَ<sup>٢</sup>  
 أَنْشُرِي فِي الْهَوَاءِ الْعَدُوَّ. وَالشَّقِيقَانِ التَّوْءَمَانِ  
 مِنْ رَحْمٍ وَاحِدٍ،  
 اللَّذَانِ فِي النَّسْلِ وَالْإِقَامَةِ وَالْمِيلَادِ  
 لَا يَحْتَمِلَانِ فِرَاقًا — امْتَحْنِيهِمَا بِنَصِيبَيْنِ شَتَّى،  
 فَيَحْتَقِرَ أَكْبَرُهُمَا الْأَقْلَ حَظًّا. لَا طَبْعَ  
 تَحِيطِهِ الْأَسْقَامِ مِنْ كُلِّ صَوْبٍ يَطِيقُ حَمْلَ عَظِيمِ النِّعْمِ  
 إِلَّا بِالْخُرُوجِ عَلَى الطَّبِيعَةِ.  
 ارْفَعِينِي شَحَاذًا وَاخْفِضِينِي سَرِيًّا  
 لِيَحْمِلَ الشَّيْخُ الْإِحْتِقَارَ وَرَاثَةَ،  
 فَالْمَرْعَى يُسَمِّنُ أَعْطَافَ الشَّقِيقِ  
 وَالْقَحْطُ يُنْجِلُ شَقِيقَهُ مِنْ يَجْرُؤُ، مِنْ يَجْرُؤُ،  
 فِي عِزِّ الرِّجُولَةِ أَنْ يَسْتَوِيَ قَائِمًا  
 وَيَقُولُ، «هَذَا الرَّجُلُ مِدَاهَنٌ؟» إِنْ كَانَ نَمَّةً وَاحِدَةً،  
 فَالْكُلُّ كَذَلِكَ؛ لِأَنَّ كُلَّ دَرَجَةٍ فِي سَلَمِ الْحِظِّ.  
 تَوَطَّئُ لَهَا سَابِقَتُهَا. الرَّأْسُ الْعَالِمُ  
 يَطَأُ طِئًا لِلْأَحْمَقِ الثَّرِيِّ. كُلُّ شَيْءٍ مُنْخَرَفٌ  
 لَا شَيْءَ مُسْتَقِيمًا فِي طِبَاعِنَا اللَّعِينَةِ

<sup>٢</sup> أي فَلَكَ القمر وهو مؤنث في الميثولوجيا. (المترجم) \*  
 \* الترجمة والهوامش في هذا الفصل للدكتور عبد الواحد لؤلؤة.

سوى النذالة الصراح. لذا فليحل المقت  
بجميع الحَفَلات، وبالاتِتماعات، وبجموع البشر.  
بشبيبه، بل بذاته، يَحْتَقِرُها تيمون.  
ليحلّ الدمار بجنس البشر. يا أرض هَبيني جُذوراً.  
(يحفر.)

(٢٣-١ / ٣ / ٤)

وباعتباري عملت بالتدريس في الجامعة طول عمري، لم أنس يوماً ما عبارة «العالم يُطأطئ رأسه للأحمق الثَّري». إن هذا الخِطاب المُوجَّه إلى الطبيعة، على الرغم من تألُّقه وغلظته، ذو حدٍّ دقيق من اليأس، ويَجِدُ الرد عليه حين يحفر تيمون باحثاً عن الجذور فيكتشف الذهب:

مَنْ يَبْحَثُ لديك عن أفضل، دَغْدِغِي لهاته  
بأَمْضَى سُموْمِك. ماذا هنا؟  
ذهبٌ أصفر، بَرَّاق، ذهبٌ نفيس؟  
كَلَّا، أَيْتُهَا الْآلِهَةُ، أنا لستُ بالحاتث المردول<sup>٣</sup>  
جذور، أَيْتُهَا السَّمَوَاتِ الصَّافِيَةُ! حفنة من هذا<sup>٤</sup> يجعل  
الأسودَ أبيضَ، والقبيحَ جميلاً، والخطأ صحيحاً  
والوضع نبيلًا، والعجوز فتياً، والجبان شجاعاً.  
ها، أَيْتُهَا الْآلِهَةُ! لم هذا؟ ما هذا، أَيْتُهَا الْآلِهَةُ؟  
إن هذا سيسحب كُهَّانَكَ وَخَدَمَكَ من حَوَالِكَ،  
يَسْحَبُ الوسائدَ من تحت رءوس عِظام الرجال<sup>٥</sup>

<sup>٣</sup> أي إنه لا يريد أن يحنث بقسمه أن يُفضّل الجذور على الذهب. (المترجم)

<sup>٤</sup> أي: قدر قليل من هذا الذهب. (المراجع)

<sup>٥</sup> سحب الوسادة من تحت الرأس كناية عن القتل. (المُحَقِّق)

هذا العبد الأصفر  
يجمع الديانات ويُفَرِّقها، يبارك المَلَاعِين،  
يجعل البُرْصَ اللَّامعَ معبودًا يجعل للصَّوَص أَقْدَارًا،  
يَمْنَحُهُم المَرَاتِبَ وفروض الطاعة وطقوس الاستحسان  
من شيوخ على الأرائك. هذا هو  
الذي يُمَكِّن الأرملة المُسْتَهْلَكة من الزواج ثانيةً  
تلك التي يقيء لمرآها كل المصابين  
من ذوي الجروح المُتَقَيِّحة، هذا الذي يُبْلِسُّمُها ويُطَيِّبُها  
ويُعِيدُها ثانيةً إلى مِيعَةِ الصبا. تعالَ أيها الطِّينُ الملعون<sup>٦</sup>  
يا عاهرةً مَبْذُولَةً للجميع، تُشِيعُ الفِرقةَ  
بين حشود الأُمَم، سَأَجْعُكَ  
تفعل ما خلقت من أجله.

(٤ / ٣ / ٢٤ - ٤٥)

لا مرء في القوة الجَبَّارة لهذا الخطاب، ومن الصعب أن ينسى المرء مُخاطَبَتَهُ لِلذَّهَبِ  
أو التَّبَرُّ باعتباره ترابًا: «تعالَ أيها الطين الملعون/ يا عاهرة مَبْذُولَةً للجميع». وقد أشار  
النقاد إلى الصلة بين هذا الخطاب والأحاديث الهجاءة المُوازِيَّةَ من فم الملك لير، والتي  
تجمع بين رُؤى الفساد المالي وانتشار الانحلال الجِنسي، ولكن لير يَتَمَيَّزُ بالطابع الإنساني  
الذي يجعله يطلب عطورًا حتى تُخَفِّفَ من مرارة مُخَيَّلَتِهِ. وأما تيمون فإنه حين يواجه  
العَاهِرَتَيْنِ المُصَاحِبَتَيْنِ لِأَلَسِيبياديس، فإنه يخطو خطوة أخرى، إرضاءً لُمُخَيَّلَتِهِ الجِنسية  
المسمومة:

لِتَبْقِيَ عاهرةً دومًا. لا يُحِبُّكَ من ينالك.  
أعطيتهم الأمراض إذ يتركون لديك شَهَوَتَهُم.

<sup>٦</sup> الخطاب للذهب، الذي يدعوه تيمون بالطين. (المراجع) \*

\* من طبعة الدكتور عبد الواحد لؤلؤة.

أفِيدِي من أوقاتك الشَّيْقَةِ. أعدِّي الأذلاء  
لِمَغَاطِسٍ وَحَمَّامَاتٍ. انزلي بالشباب المورَّد الوجنات  
إلى صوم<sup>٧</sup> المغَاطِسِ ومَحْدُودِ الغذاء.

(٨٨-٨٤ / ٣ / ٤)

وقبل أن يتجاوز «شيكسبير/ تيمون» هذا نفسه (ماذا عسانا أن نُسمِّيهِ غير ذلك؟)  
يَحُثُّ ألسيبياديس على القيام بمذبحة عامَّة كُبرى لأهل لندن/ أثينا:

لأنك بِقَتْلِ الأُنْذالِ  
كَأَنَّكَ خُلِفْتَ لِنَقْهَرِ بلدي  
احتَفِظْ بِمَالِكَ. تَحَرَّكْ. هَاكِ مَالًا. ابْتَعِدْ.  
كُنْ مِثْلَ وِبَاءِ السَّمَاءِ، عِنْدَمَا يَشَاءُ جُوبِتر  
أَنْ يَبْعَثَ سُمُومَهُ فِي الهَوَاءِ الموبوءِ مُخَيِّمًا  
فَوْقَ مَدِينَةِ مُوْغِلَةٍ فِي الرِّذِيلَةِ. لَا يُقْصَرَنَّ  
حُسَامُكَ عَنْ أَحَدٍ  
لَا تَرَحَّمْ وَقُورَ العُمرِ بسببِ لَحْيَةٍ بِيضَاءِ،  
إِنَّهُ مُرَابٍ. اضْرِبْ. العَقِيلَةُ الزائفة —  
لَا شَيْءَ غَيْرَ رَدَائِهَا عَفِيفٍ،  
أَمَّا هِيَ فَقَوَادَةٌ. لَا تَدْعَ حَدَّ العَذْرَاءِ  
يُلَيِّنُ سَيْفَكَ البَتَّارَ؛ لِأَنَّ تِلْكَ الحَلَمَاتِ  
الَّتِي خِلَالِ النَافِذَةِ تَعَرَّتْ وَارْتَفَعَتْ لَعْيُونَ الرِّجَالِ  
مَا ذُكِرَتْ رَحْمَةً بِهَا فِي اللُّوحِ المَحْفُوظِ،  
فَاذْكُرْهُمْ أَنْتِ كَأَبْشَعِ الخَائِنَاتِ. لَا تَبْقِ عَلَى الطِّفْلِ

<sup>٧</sup> الصوم استعداد لِمَغْطَسِ ساخن، والغذاء المُحَدَّد، والحَمَّامَاتِ الحَارَّةِ ... كلها كانت مما يُعالَجُ به  
المصابون بالأمراض الزهرية. (المترجم) \*  
\* من طبعة الدكتور عبد الواحد لؤلؤة.

الذي بَسَمَاتُهُ حَتَّى الْغَمَّازَتَيْنِ تَسْتَلُّ مِنَ الْحَمَقَى رَحْمَتَهُمْ،  
 أَحْسَبُهُ نَغْلًا قَدَّرَتْ لَهُ كَهَنَةُ الْوَحْيِ  
 بِصُورَةٍ غَامِضَةٍ أَنْ يَحْزُرَ رَقَبَتَكَ،  
 فَقَطَّعَهُ دُونَ رَحْمَةٍ. وَأَقْسَمُ أَلَّا تَصْغِي لِاعْتِرَاضِ  
 ضَعِّ عَلَى أُذُنَيْكَ وَعَيْنَيْكَ وَقَرًّا لَا يَنْفِذُ مِنْهُ  
 قَيْدُ شَعْرَةٍ مِنْ صُرَاخِ الْأَمْهَاتِ وَالصَّبَايَا وَالْأَطْفَالِ،  
 أَوْ أَدْنَى لَمْحَةٍ مِنْ مَشْهَدِ الْكَهَانِ يَنْزِفُونَ  
 وَهُمْ بِمَسُوحِ الْكَهَنُوتِ. هَاكَ ذَهَبًا تَدْفَعُهُ لَجَنُودِكَ.  
 انْشُرْ أَوْسَعَ الْفَوْضَى، وَعِنْدَمَا يَنْفَدُ غَضَبُكَ،  
 لَتَنْزِلْ عَلَيْكَ اللَّعْنَةُ. لَا تَتَكَلَّمْ، اغْرُبْ عَنِّي.

(١٣٠-١٠٧/٣/٤)

هذا حديث يبلغ الغاية في البشاعة، إلى الحد الذي يجعله ينتقل إلى نطاق الجروتسك [الشائه المضحك] على نحو ما يدرك شيكسبير ذلك، بوضوح. أي إن الهجاء الساخر يبدأ الارتداد إلى قائله، أي إلى تيمون ومؤلفه، عندما نسمع الأمر الحماسي بقتل الرضيع ذي الغمَّازتين «بلا ندم». ولكن شيكسبير لم يكتفِ بما قدَّمه لنا بل يعود إلى رُعب تيمون من الحياة الجنسية. وبعد أن يحث النساء التابعات لألسيبياديس بأن يُواصِلْنَ دعارتِهِنَّ، يَتَفَوَّقُ تيمون على نفسه بتكرار الهجوم على الأمراض التناسلية بصورة تَجَعِّلُنِي أعتقد، مع المرحوم أنطوني بيرجيس، أن شيكسبير كان يكابد بعضًا منها:

ازْرَعْنَ الدَّاءَ الْمُهْلِكَ  
 فِي عِظَامِ الرِّجَالِ النَّخِرَةِ، ابْرِينَ عِظَامِ السَّاقِ مِنْهُمْ،  
 وَأَتْلِفْنَ فِيهِمْ قُدْرَةَ النَّخْسِ. اجْرَحْنَ صَوْتَ الْحَامِي  
 فَلَا يَعُودُ يَدْعِي بِمَا لَيْسَ لَهُ،  
 أَوْ يَزْعُقُ مَتَفِيهِقًا بِكَلَامِهِ. قَبَّحْنَ الْكَاهِنَ،  
 الَّذِي يَحْمِلُ عَلَى شَهْوَةِ الْجَسَدِ  
 وَهُوَ لَا يَأْمَنُ بِمَا يَقُولُ. لِيَتَهَدَّلَ الْأَنْفُ  
 لِيَنْزِلَ حَتَّى يَنْبَسِطَ، اخْلَعْنَ الْقَصَبَةَ  
 مِنْ ذَلِكَ الَّذِي، بَحْثًا عَنْ مَصْلَحَتِهِ،

يُشْمِشُمْ بَعِيدًا عَنِ الرُّكْبِ<sup>٨</sup> اضربن  
بِالصَّلَعِ رُءُوسَ الْأَوْبَاشِ مُجَعِّدِي الشَّعْرِ،  
وَالْمُدَّعِي بِسَالَةِ وَلَيْسَ بِهِمْ مِنْ جُروح  
لِيُصِيبَهُمْ مِنْكَنَ بَعْضُ أَلَمٍ. وَبَاوُكُنَ عَلَى الْجَمِيعِ  
حَتَّى يُتْلَفَ سَعِيكَنَ وَيُطْفِئَ  
جَذْوَةَ الْإِنْتِصَابِ لَدَى الْجَمِيعِ. إِلَيْكَنَ مَزِيدًا مِنَ الذَّهَبِ  
لَيْكَنَ فِي سَعِيكَنَ لَعْنَةُ الْآخَرِينَ، وَفِي هَذَا لَعْنَةُ عَلَيْكَنَ،  
وَلِتَغْيِيكَنَ الْقُبُورَ جَمِيعًا.

(١٦٨-١٥٣/٣/٤)

هذه الترنيمة إلى المرض الزهري ليس لها نظير، كما إنها لا تُجَارَى ولا تُبَارَى، ومن الغريب أن نجد أن ويلسون نايت يَجْرِفه الحماس الرُّؤُوي فيجعله يمتدح «وحدة لَعَنَاتِهِ: إذ إنه يُصَادِفُ عَدَاءً غَنِيْفًا مِنْ جَانِبِ الصَّحَةِ الْبَشَرِيَّةِ، جَسَدِيًّا أَوْ اجْتِمَاعِيًّا». وعلى الرغم من أنني لا أزال أَكُنُّ التَّبْجِيلَ لويلسون نايت، فَإِنِّني أَغْضُ الطَّرْفَ فِي دَهْشَةٍ، وَأَرْجُو أَنْ يَكُونَ شَيْكْسْبِيرَ أَيْضًا، مَهْمَا يَبْلُغُ مَا كَانَ يُمْكِنُ أَنْ يَكَابِدَهُ مِنَ الْأَلَمِ، قَدْ سَيَطِرُ عَلَى هَذَا الْجَنُونِ بِالتَّعْبِيرِ عَنْهُ بِهَذِهِ الصُّورَةِ الْبَاهِرَةِ. وَفِي إِطَارِ قُوَّةِ تَعْبِيرِ تَيْمُونِ، نَجِدُ أَنَّنا فِي مَوْقِعِ وَسْطٍ بَيْنَ إِدَانَةِ النَّبْوَةِ، وَالْهَجَاءِ الْذَاتِي. وَلَكِنْ هَذِهِ هِيَ مُعْضَلَةُ تَيْمُونِ الدَّائِمَةِ، وَالعَبْقَرِيَّةُ التَّعْبِيرِيَّةُ لِهَذِهِ الدَّرَامَا الْمُتَطَرِّفَةِ. فَإِنَّ لَعَنَاتِ لِيرٍ، حَتَّى حِينَ تَتَشَتَّى وَتَتَطَرَّفُ، تَحَافِظُ عَلَى مُسْتَوَى مُعَيَّنٍ مِنَ الْإِيَّاَقَةِ الْمَلَكِيَّةِ، وَأَمَّا عِنْدَ تَيْمُونِ فَهِيَ تَتَجَاوِزُ جَمِيعَ الْقِيُودِ، الْاجْتِمَاعِيَّةِ وَالسِّيَاسِيَّةِ، كَمَا أَنَّهُ يَفْتَقِرُ إِلَى الْحَيَاةِ الْبَاطِنَةِ الْقَادِرَةِ عَلَى السَّيْطَرَةِ عَلَيْهِ. تُرَى مَا عَسَانَا أَنْ نَفْعَلَ إِزَاءَ مِثْلِ هَذِهِ الْكِرَاهِيَّةِ، خُصُوصًا لِأَنَّ شَيْكْسْبِيرَ لَمْ يَفْعَلْ شَيْئًا يَمْهَدُ لَهَا فِي الْبَدَايَةِ أَوْ يَقْدَمُ تَفْسِيرًا مَا لِلْحِمَاسِ الَّذِي يَبْدِيهِ تَيْمُونُ ضِدَّ الْحَيَاةِ الْجَنَسِيَّةِ؟

<sup>٨</sup> تهدل الأنف كان يُعدُّ بعض آثار الأمراض الزهرية، والذي يُشْمِشُمْ بَعِيدًا عَنِ الرُّكْبِ استعارة من هيئة كلب الصيد الذي يشذ عن ركب الصيادين بحثًا عن صيده الخاص. (المترجم)، وقد تعني العبارة أَيْضًا (طبقًا لتفسير ورد في طبعة أَرْدَن) الشَّخْصَ الَّذِي يَفْقِدُ إِحْسَاسَهُ بِالْمُصْلَحَةِ الْعَامَةِ فِي بَحْثِهِ عَنْ مُصْلَحَتِهِ الْخَاصَةِ. (المترجم)\*

\* من طبعة الدكتور عبد الواحد لؤلؤة.



لا شك أننا جميعًا نستجيب لانتقاد المحامي المخارع، والكائن الزائف (flamen)، ومُدَّعي صفة الجندي المُرْهُو بها، ولكن صور بلايا المَرَضِ الزهري لا تتناسب، فيما يبدو، مع الجحود. ولا يكاد شيكسبير يفعل شيئًا لإقامة مَسَافَة تفصلنا أو تفصله عن تيمون. فأما ألسيبياديس، فإنه على الرغم من كونه جنديًا ذا شرف وأمانة، يعتبر بالقطع مثالًا للحالات القليلة التي يعجز فيها شيكسبير عن رسم شخصية مُقْنَعَة، وكاريزما الرجل الذي سيصبح عاشقًا لسقراط لا يحدد شيكسبير مكانها قط.

وحيثُ كُنَّا نَتَوَقَّع الأمير هال في صورة أثينية، أو مَن يوازي هوتسبير على الأقل من أبناء أثينا، لا نجد إلا مَن يعمل ببطء، مُجْتَهِدًا قَدْر طاقته وحسب. ولم يَبْقَ أماننا إذن إلا الفيلسوف الكليبي أبيمانتوس، ولكنه أيضًا يَعْجَز عن بث حماس كبير في قلب شيكسبير. ويصل أبيمانتوس حتى يَتَحَقَّق بنفسه إن كان تيمون قد أصبح ذا مذهب كليبي أم لا [والمقصود بالكليبية (cynicism) مذهب التَّهْكُم واللامبالاة]. وتهجر اللماحية شيكسبير، أثناء تبادل هذين الشخصين العجيبين الشتائم والسباب، وهو ما يجعلنا نشاق إلى روزالند، وهي التي يحاكها أبيمانتوس بتقديم ثمرة «زُغُرُور» [مثل الكمثرى] إلى تيمون:

### أبيمانتوس:

أنتَ لم تعرف وسطًا في الحياة البشرية،  
بل تَطْرُقًا في كِلَا الجانبين. يومَ كُنْتَ تَرَفَل  
في الدَّمْقُس والطُّيُوب كانوا يَسْخَرُونَ منك  
لمُبَالِغَتِكَ في التَّائِق. واليوم وأنتَ في الأَسْمَالِ لا تَعْرِف ذلك،  
ولكنَّكَ مُزْدَرَى لسبب مُعَاكِس، هاك زُغُرُورَةً كُلَّهَا.

تيمون: أنا لا أَتَغَذَّى بما أكره.

أبيمانتوس: أَتَكْرَه الزُّغُرُور؟

تيمون: أَجَل رغم أنه يُشْبِهك.

أبيمانتوس: لو بَكَرْتَ في كراهية الزُّعْر لأحببتَ نفسك أكثر الآن. أي رجل مُبَذِّر

عرفتَ وكان محبوبًا بعد زوال ماله؟

تيمون: وأيُّهم عَرَفْتَ وكان محبوبًا، دون تلك الأموال التي تتحدث عنها؟

أبيمانتوس: نفسي.

تيمون: فهمتُ قَصْدَكَ. كان لك من المال ما يقيم أود كلب.

**أبيمانتوس:** أيُّه أشياء في الحياة نَجِدُها أشبه بمن تَزَلُّفُوا إليكَ؟  
**تيمون:** النُّساء أقرب شَبْهاً. أما الرجال — الرجال هم الأشياء ذاتها.

(٣٢٢-٣٠١ / ٣ / ٤)

[المقصود «بالأشياء ذاتها»: «البشر بمعنى الكلمة»] وذلك أعلى ما تصل إليه حواراتهما، وهي التي تتدهور فتتحول إلى صراخ مُتبادل. ويتسم هذا بالحيوية على خشبة المسرح، لكنه لا قيمة له تقريباً باعتباره نسيجاً لغوياً أو ثماراً للبصيرة. ومن حسن الحظ أن شيكسبير يحتشد ليمون انطلاقتين أخيرتين في الفصاحة قبل وفاته الغامضة والتي يبدو أنه كان يريدُها، والأولى هي مباركتها الأخيرة لأثينا:

لَا تَعُودَا لِي وَلَكِنْ أَخِيرًا أَهْلَ أَثِينَا  
أَنْ تَيْمُونِ بَنَى قَصْرَ الْأَبَدِ  
فَوْقَ طَرْفِ السَّاحِلِ الْمَمْدُودِ لِلْبَحْرِ الْعَرِيضِ الْمَالِحِ  
حَيْثُ يَغْشَاهُ الزَّبَدُ ... مَرَّةً فِي كُلِّ يَوْمٍ  
عَالِيًا فَوْقَ اصْطِخَابِ الْمَوْجِ!  
فَفَعَالًا لِلزِّيَارَةِ  
وَاجْعَلَا مِنْ شَاهِدِ الْقَبْرِ نَبِيًّا لَكُمَا.  
يَا شِفَاهِي: هَذِهِ أَرْبَعُ كَلِمَاتٍ وَيَتْلُوها السُّكُوتُ:  
كُلُّ ظُلْمٍ سَوْفَ يَأْتِيهِ وَبَاءٌ عَارِمٌ حَتَّى يَمُوتَ!  
فَلْيَكُنْ جُهدُ الرَّجَالِ الْحَقِّ إِنْشَاءَ الْقُبُورِ  
فَيَفُوزُوا بِالرَّدىِ  
فَاسْتُرِي يَا شَمْسُ هَذَا النُّورَ  
إِنَّمَا تَيْمُونُ عَهْدٌ وَانْقَضَى!<sup>٩</sup>

(٢٢٢-٢١٣ / ١ / ٥)

<sup>٩</sup> هذه ترجمة جديدة منظومة؛ لأن المؤلف يمتدح نظم شيكسبير، والترجمة المنشورة المشار إليها أنفاً منشورة. (المترجم)

فإذا قارنًا كلمات الرثاء التي كتبتها تيمون لنفسه بدت نظمًا ركيكًا لا غناء فيه بالمقارنة بهذه الأبيات الشعرية. وعندما يموت الملك لير وكورديليا نتأثر بأكثر مما كان الدكتور جونسون يستطيع احتماله. واختفاء تيمون يريح آذاننا، داخل المسرح وخارجه. ومن المحتمل أن شيكسبير، الناقد الذاتي العظيم، أصدر حكمًا جماليًا على المسرحية، وانتهى إلى أنها لا تليق بمستواه إلى حد كبير فنَبَذَها. وربما تذكر أفضل الأبيات التي أنشأها الشاعر في بداية المسرحية:

شِعْرُنَا يُشْبِهُ صَمْعًا سَائِلًا مِنْ جَذَعِ دَوْحَةٍ  
فَعَلَيْهِ يَتَغَدَّى.  
أَقْدَحَ الزُّنْدُ تَرَى النَّارَ الَّتِي فِي  
دَاخِلِ الزُّنْدِ لَهيبًا يَتَبَدَّى.<sup>١٠</sup>

(٢٣-٢١ / ١ / ١)

لم يَتَبَدَّ ما يكفي من لهيب الشعر حتى ينقذ تيمون الأثيني من ربات الغضب! كان الوقت قد حان لأن يبحر شيكسبير في مياه لم يَشُقَّ عُبابُهَا مَرَكَبٌ، وسواحل ما جالت بأحلام أحد، في مرحلة الرؤى الأخيرة عنده.

---

<sup>١٠</sup> هذه ترجمة جديدة منظومة لأن المؤلف يمتدح نظم شيكسبير، والترجمة المنشورة منثورة. (المترجم)



الباب التاسع

## الرومانسيات المتأخرة



## الفصل الثلاثون

### بيريكليس

كان شيكسبير مشغولاً بمسرحية بيريكليس في شتاء ١٦٠٧-١٦٠٨م، وإن لم يستطع النُّقاد تحديد الطابع الدقيق لذلك الانشغال. ويتسم الفصلان الأوَّلان بالركاكة الشديدة في التعبير، ولا يمكن أن يكون شيكسبير كاتبهما، مَهْمَا تبلغ درجة التحريف في نقل النص، فليس لدينا سوى طبعة الكوارتو الرديئة، ولكنه من غير المحتمل أن تكون سوء حالة النص سبباً في عدم إدراج بيريكليس في طبعة الفوليوي الأولى. وكان بن جونسون من مُحَرِّري طبعة الفوليوي الأولى وكان قد حَطَّ من شأن بيريكليس من قبل، واصفاً إياها بأنها «حكاية عفنة». والمُفترَض أن جونسون وزملاء شيكسبير كانوا يَعْرِفُونَ أيضاً أن رجلاً يدعى جورج ويلكنز كان المُؤَلِّف الأول للفصلين الأولين من المسرحية. وكان ويلكنز المذكور كاتباً مأجوراً من الطبقة الدنيا، وقد يكون من مريدي شيكسبير، ومن المُحتمَل أن شيكسبير قد وضع الخطوط العريضة للفصلين الأولين للمسرحية وطلب منه أن يكتبهما. وكان ويلكنز المذكور شخصاً كريهاً، بل قَوَّاد في الواقع، وهو عمل مُناسب للرجُل الذي شارك في تأليف بيريكليس، وإن كانت مَشاهد الماخور الرائعة من تأليف شيكسبير.

وليست بيريكليس فقط مسرحية مُتفاوتة المُستويات «ومُحرَّفة» لكنها أيضاً بِالِغَةِ الغريبة من حيث النوع الأدبي؛ ففيها أحاديث جَوْقِيَّة يُقدِّمها الراوية، الشاعر القروسطي جون جاور، الذي يظهر بصورة بشعة في الفصلين الأولين ثم يَتَحَسَّن كثيراً بعد ذلك. وتتوسل المسرحية بكثير من المشاهد الصامته، بأسلوب مقتل جونزاجو التي نقحها هاملت وعرضها بعنوان مصيدة الفئران. ومن أغرب ما تَتَسَم به أن السَّرْد فيها مُتَقَطَّع، حيث تُقدِّم لنا أقاصيص من حياة بيريكليس، وزوجته تاييسا، وابنتهما مارينا، والقصص لا يولد بعضها بعضاً بالضرورة، على نحو ما يحدث في المسرحيات التاريخية والتراجيدية

والكوميديّة، ولكن شيكسبير قد استنفذ جميع تلك الأشكال. وبعد أنطونيو وكليوباترا شاهدنا التراجع عن تصوير الحياة الباطنة في كوريولانوس وفي تيمون الأثيني.

ومن العبث أن نسأل: ما نمط الشخصية الإنسانية التي يتمتع بها بيريكليس في مسرحية شيكسبير؟ لقد وُضعت كُتُب تملأ مكتبات عن الشخصية الإنسانية لهاملت، ولكن بيريكليس ليست له أية شخصية إنسانية، بل إن مارينا تتمتع بجماع الفضائل، ولكنها بلا شخصية إنسانية، ومن المُحال أن يُوجد في مسرحية بيريكليس، أمير صور التي تمثل عالماً رمزياً، ما نعرفه باسم البناء العاطفي للشخصية. ولم يكن شيكسبير يبغي الهروب من الشخصية الإنسانية، لكنه قد تحول إلى تمثيل شيء آخر يختلف عن الواقع المشترك بين فولسطاق وروزالند، وبين هاملت وكليوباترا، وشايلوك وياجو. إن بيريكليس ومارينا نَسَق عالمي للوالد وابنته، فأهميته تنحصر في أنه والدها، وأنه يفقدها ثم يلقاها من جديد، وتنحصر أهميّتها في أنها ابنة تعاني الانفصال عن أبيها، ثم تُعاد إليه. ولستُ أوحى بأنهما من الأنماط الفطرية أو الرُّموز، بل أقول إن علاقتهما وحدها هي التي تهم شيكسبير. فالملك لير كل شيء ولا شيء في ذاته، وكورديليا حافلة بعناصر متعددة، وإن يكن ذلك على نطاق أضيق، وأما بيريكليس فإن واقعه الحقيقي يقتصر على قدرته على مكابدة الصدمات، وتقتصر قوة مارينا على مقاومة الفحشاء، ولكنهما معاً لا يكادان يوجدان من حيث الإرادة والمعرفة والرغبة. بل إنهما ليسا كيانين سلبيين. ومن هذه الزاوية فقط، يصدق قول بن جونسون الغيور: إن بيريكليس ومارينا شخصيتان في حكاية عفنة، قصة قديمة يعاد قصها المرة بعد المرة على الدوام.

شاهدتُ عرضين مسرحيّين لبيريكليس، يفصل بينهما نحو ثلاثين سنة، وكاناً من إنتاج الطلاب، وكان كلاهما يُؤكّد ما قاله النقاد من زمن طويل، ألا وهو إمكان نجاح المسرحية مما يمكن أن يعتبر درامياً، باستثناء مشهد التعرف العجيب بين بيريكليس ومارينا في الفصل الخامس، والمشهدين المضحكين إلى حد الجروتسك في الماخور في الفصل الرابع، ومع ذلك فإن الأداء المسرحي يُغيّر بطريقة ما كل شيء، حتى مواطن الضعف في كتابة جورج ويلكنز. ويبعث ذلك على الحيرة عندي؛ لأن سوء الإخراج وسوء التمثيل قد جعلاني أنضم إلى فريق تشارلز لام الذي يؤمن بأنه من الأفضل، وفي هذه الأيام خصوصاً أن يقرأ المرء شيكسبير من أن يشاهده مُشوَّهاً ممسوخاً. وبيريكليس هي الاستثناء، فهي المسرحية الشيكسبيرية الوحيدة التي أفضل مشاهدتها مرة أخرى على إعادة قراءتها، ولا يقتصر السبب على التحريف الذي أصاب النص في نقله وطباعته.



وربما يكون رفض شيكسبير كتابة الفصلين الأولين هو الذي حدا به إلى التعويض، جاعلاً الفصول الثلاثة الباقية أشد تجربة مسرحية ثورية منذ أن كتب النص الناضج لهاملت في ١٦٠٠-١٦٠١م، فمسرحية بيريكليس ذات غرابة في كل ما بها، لكنها لا تتضمّن ما يُفزع المرء مثل الفجوة في التمثيل التي يُنشئها في هاملت اعتباراً من الفصل الثاني، المشهد الثاني حتى الفصل الثالث، المشهد الثاني. ولكن ما الذي يجري تمثيله في الفصول الثلاثة الأخيرة من المسرحية؟

يقول جاور الذي يلقي الخاتمة (الإيلوج) إن بيريكليس وتاييسا ومارينا قد «توجّوا بالفرح آخرًا، وكُلّلوا برحمة من السماء». بحيث تمثل المسرحية انتصار الفضيلة على ربة الحظ، بفضل شفاعة «الأرباب»، وهو الذي لا بد أن يعني ديانا على وجه الخصوص. وكثيراً ما يبدو شيكسبير في مرحلته الأخيرة من أتباع ديانا الذين انضموا إليها مؤخراً إلى حدٍّ ما. ولم يكن يتفوق كاتب مسرحي آخر على شيكسبير في إدراك استحالة التمثيل المسرحي لانتصار العفاف، عند العذارى أو الزوجات. وقصيدته العنقاء والقمرية ذات صلة دقيقة بهذا الموضوع:

الحُبُّ لَا مَنْطِقَ لَهُ  
وَلَنْ تَرَى مِنْ مَنْطِقٍ  
إِذَا اسْتَمَرَ قَائِمًا بَعْدَ الزَّوْاجِ.

كان شيكسبير يُواجه هذا التحدّي الدائم؛ أي إن كان من الممكن تقديم منطق القلب أو أسبابه على خشبة المسرح، فكيفية تمثيل لُغز العِفّة الزوجية — «إذا استمر قائماً بعد الزواج» — ظلّت مثار حيرة إلى النهاية. إن جاور عند شيكسبير وبيريكليس يبتعدان بنا عن دُنَيانا ابتعاداً شديداً (باستثناء مشاهد الماخور!) إلى الحد الذي يُتيح للمسرحية فعلاً أن تجيب على السؤال الإنكاري الذي طرحه القَوّادة «ما شأننا بديانا؟» (١٤٨/٢/٤). لا يوجد في المسرحية أساساً إلا رَبَّان: نيبتون وديانا، وتفوز ديانا. فما الذي نفهمه من ذلك الانتصار؟ لقد ظلّم نيبتون [رَبُّ البحر الروماني] بيريكليس، بما يماثل النِّسَق الذي يُعادي فيه بوسايدون [رَبُّ البحر اليوناني] أوديسيوس. ويشير نورثروب فراي إلى الشكل الإنشادي الموسيقي لمسرحية بيريكليس، قائلاً إن أسلوب المسرحية في تقديم الحدث فيها يُوحّد بينها وبين أوائل الأوبرات العالمية، ثم يُقارنها بقصيدة الأرض الخراب للشاعر ت. س. إليوت، وأيضاً، بالضرورة، بقصيدة «مارينا» للشاعر نفسه. وأتصور

أن انتصار ديانا أوبرالي بما يكفي، مثل انتصار مارينا على مُوظَّفِي الماخور وعُملائه. ويبدو لي أن قراءة فراي للمسرحية، التي تُشبه إلى حدٍّ ما تفسير ويلسون نايت المُتحدِّق للمسرحية، بعيدة إلى حدٍّ ما عن الخواء الغريب المُتعمَّد في بيريكليس، وهو الذي يرتبط بجانب كبير من الأرض الخراب وقصيدة إليوت «مارينا».

إن مثل هذا الإخلاء للثراء الذي يَتميّز به شيكسبير فراغٌ من نوع ما؛ إذ يَتخلَّى أعظم كُتَّاب المسرح الشعراء عن أبهى طاقاته وعناصر أصالته، فكأنما أصبح الإله بشراً. ويصف فراي مسرحية بيريكليس بأنها ذات «بدائية سيكولوجية»، ولكن هذا لا يصدق إلا بمعنى أن شيكسبير يَعْرِف إنكار الحياة الباطنة، لا بمعنى أن شيكسبير يطلب من الجمهور استجابة بدائية. أي إن تقديرنا ليس أعمى، فنحن نتنازل عن مُحاكاة الحياة عند شيكسبير، لا عن المثل الشيكسبيري. فإن أماننا جاور الذي ما انفكَّ يقول لنا إن هذه مسرحية، ولكن مثل هذه الرسالة الزائدة عن الحاجة تعيدنا من بيريكليس ومارينا لا إلى «الحكايات العَفِنة» وسُلطة النَّمط الفطري بل إلى شيكسبير نفسه. فالجمهور لا يَشْهَد العرض من دون إيلاء الصدارة لمعرفة هُويَّة الكاتب، ومدى اختلاف بيريكليس عن المُسرحيات التي سَبَقَتْها ويزيد عدُّها عن ثلاثين. ولا يستطيع أحد أن يقرأ اليوم مسرحية بيريكليس من دون أن يعي أن الذي أبدع هاملت، وفولسطف، وكليوباترا يُقدِّم لنا بطلاً يعتبر صفراً، مُجرَّد اسم على الصفحة. فالدهوة دائماً نقطة انطلاقنا ومَحط ختامنا عند شيكسبير، وشيكسبير نفسه، باعتباره شاعراً مسرحياً، أكبر مما يُثير العجب في بيريكليس، ونحن نَتصوَّر أن السيناريو للمسرحية قد نشأ عند شيكسبير، ولكنه كان يُنفَر من المادة التي تُقرَّر إدراجها في الفصلين الأولين، فَكَلَّف بكتابتها صديقاً له وهو «ويلكنز».

تبدأ مسرحية بيريكليس في أنطاكيا، حيث نرى مُؤسَّسها وحاكمها أنطيوخوس الأكبر، يَعْرِض كومة من رءوس خُطَّاب ابنته التي لا نعرف اسمها، بعد أن أعدمهم بسبب عجزهم عن حل أحجية مُعيَّنة، وحُلُّها يكشف غشيانه المحارم مع ابنته. وعندما يُوفِّق بيريكليس، ابن مدينة صور، إلى معرفة الحَلِّ، يَفِر خوفاً على حياته. وبعد رحلته البحرية إلى طرسوس حتى ينقذ أهلها من المجاعة، يَتعرَّض البطل الذي لا لون له إلى أول تحطيم للسفينة التي يركبها، ومن ثَمَّ يجد نفسه على شاطئ مدينة بنتابوليس، حيث يتزوج تاييسا، ابنة ملك تلك الناحية. وبعد أن تخلص شيكسبير من ذلك كله [بفضل ويلكنز] تولى العمل بنفسه بداية من الفصل الثالث. ونرى بيريكليس في صحبة

زوجته تاييس التي تُوشك أن تضع ابنتهما مارينا، على ظَهر سفينة مُتَّجهة إلى صور. ولكن نيبتون رب البحر يثور، ونستمع بالاستماع إلى الصوت العظيم لشيكسبير، بِصَفْتِه بيريكليس، داعياً الأرباب إلى إيقاف العاصفة:

رَبِّ هَذَا الشَّاسِعِ الأعْظَمِ كَبَلُ هَذِهِ الأمْوَاجِ  
إِنَّهَا قَدْ أَغْرَقَتْ عَلَيَا الْجِنَانِ وَأَغْرَقَتْ لَهَبَ الْجَحِيمِ  
وَاسْتَمِعْ يَا أَمَرَ الرِّيحِ وَيَا رَبَّ العَوَاصِفِ! احْبِسِ الرِّيحَ الَّتِي  
أَطْلَقْتَهَا مِنْ عُمُقِ هَذَا الْبَحْرِ ... وبِأَغْلَالِ نُحَاسِيَّةٍ.  
رَبِّ هَذَا الرَّعْدِ أَوْقِفْ قَصْفَهُ فِينَا الَّذِي بَاتَ يُصِمُّ  
الْأُذُنَ رُعْبًا! وَتَلَطَّفْ عِنْدَمَا تُطْفِئُ وَمَضَاتِ بُرُوقٍ تَنْفُثُ الْكِبْرِيَّتْ!

(٦-١/١/٣)

هذا شيكسبير كما يراه هيرمان ميلفيل، وإن كان آهاب يمكن أن يُحوِّل هذه الأسطر إلى تحدٍّ لو قُدِّر له إلقاؤها. ولكن بيريكليس ليس آهاب، وهو يتحمل الموت الظاهري لتاييسا أثناء ولادة مارينا، ثم يستسلم لخرافة الملاحين التي تقول إن وجود جثة في السفينة يُؤدِّي إلى غرقها، ومعنى هذا ضرورة إلقاء نَعَش زوجته في البحر. وقد وجد وداع بيريكليس لزوجته سبيله إلى مخيلة ميلفيل:

مَا أَتَعَسَ الْحَالُ الَّتِي وَضَعْتَ فِيهَا يَا حَبِيبَتِي ابْنَتَكَ  
لَقَدْ حُرِمْتُ مِنْ ضِيَاءِ غُرْفَةٍ وَمِدْفَأَةٍ ... أَمَّا عَنَاصِرُ الطَّبِيعَةِ الْمُخَاصِمَةِ  
فَمَا تَذَكَّرْتِكِ قَطُّ ... لَا بَلْ وَلَيْسَ عِنْدِي مُهْلَةٌ لَكِي  
أُوَدِّي الشَّعَائِرَ الدِّينِيَّةَ الَّتِي تُقَامُ عِنْدَ الدَّفْنِ ... لَنْ تَهْبِطِي  
فِي أَيِّ لَحْدٍ إِنَّمَا سَتَقْدَفِينَ فِي الْمِيَاهِ دُونَمَا نَعَشُ صَحِيحٌ ...  
وَلَنْ نَرَى ضَرِيحًا مِنْ رُخَامٍ قَائِمًا مِنْ فَوْقِ أعْظَمِكَ  
وَفَوْقَهُ الشُّمُوعُ المَوْقَدَاتُ أَبَدًا ... بَلْ سَوْفَ يَهْجُمُ الحَوْتُ النَّهِيمُ  
وَالطَّنِينُ فِي عِبَابِهِ عَلَى رُفَاتِكَ الَّذِي اسْتَقَرَّ وَسَطَ  
سَادِجِ القَوَاقِعِ.

(٦٤-٥٦/١/٣)

وَيُصِرُّ شيكسبير على التَّخْلِي عن واقعية المحاكاة، فلا يتيح لنا أن نعرف أبداً إن كانت تاييسا قد ماتت حقاً. وعندما تعود المرأة إلى الحياة أو تُبعث من مرقدتها بفضل سيريمون الإفسوسي؛ أي في مدينة إفسوس حيث أُلقت الأمواج نَعَشَها على شاطئ بحرها، فيما يبدو، تُفِيح صائحة: «يا ديانا رَبَّتِي! يا حبيبتي!» وهو ما يعني أنها تَتَوَجَّه بالدعاء إلى الرَّبَّة الخاصة لأهل إفسوس. وفي المشهد التالي، في طرسوس، يَتَرُك أمير صور ابنته الرضيعة مارينا بين أيدي حاكم المدينة كليون وزوجته ديونيزا حتى يُقَدِّم لها الرعاية والتَّنْشِئَة (إذ كان بيريكليس قد أنقذ المدينة من الموت جوعاً)، ويُقَسِّم أمير صور قسماً «بديانا الوضاعة»، يقول فيه إنه لن يَقْصُ شَعْرُه حتى تَتَزَوَّج مارينا. وبعد ذلك تنطلق تاييسا التي عادت للحياة إلى مَعْبَد ديانا في إفسوس، حتى تقيم فيه باعتبارها الكاهنة العليا للرَّبَّة. وسوف تقع المصالحات الأخيرة في المسرحية في هذا المكان. وأظن أنه من المهم أن نلاحظ أن شيكسبير يَتَجَنَّب أنساق مسرحيات المعجزات المسيحية، بإِعْلَانِه من شأن ديانا ربة الإفسوسيين، فكأنما لم يأت القديس بولس يوماً ما إلى إفسوس، نجد أن شيكسبير يحدد مكاناً خارج التقاليد المسيحية للمشاعر الربانية التي تسود رومانسياته الأخيرة. ربما عاد شيكسبير قبيل وفاته إلى الكاثوليكية مذهب والده، ولكن ذلك يشبه التَّحَوُّل الذي مرَّ به ولاس ستيفنز وهو يحتضر، أي إن ذلك يُعَدُّ مثلاً آخر على اختلاف مسار الإنجاز الخيالي عن مسار الحياة الشخصية.

وعندما تخطر على بالي مسرحية بيريكليس أجد أن أول ما أتذكره ليس المشهد الأخير في معبد ديانا، حيث يلتئم شمل تاييسا وبيريكليس ومارينا، بل أذكر الحكايتين الزاخرتين بحيوية دَفَاقَة، الأولى تُصَوِّر نَحْدِي مارينا للماخور، والثانية مشهد التَّعَرُّف الرائع بين مارينا وبيريكليس على ظهر السفينة في بداية الفصل الخامس. ولو كان باقي مسرحية بيريكليس مضارعاً لهذه المواجهات الجميلة، لانضمت المسرحية إلى أقوى أعمال شيكسبير، ولكن ذلك، للأسف، غير صحيح. فالفصل الرابع، في أحسن حالاته وأسوئها، يشبه سلسلة الأفلام الصامتة [التي أُنتِجَت عام ١٩١٤م] بعنوان أخطار بولين، وإن كانت قد انتقلت إلى مطلع القرن السابع عشر، حيث تَتَعَرَّض مارينا للوقوع الوشيك دائماً ضحية القتل أو الاغتصاب. وأما الوصيان على مارينا فيُعَاقِبَان «جريمة» تَفَوُّق مارينا على ابنتهما الطبيعية، فيدبران خطة لقتلها على شاطئ البحر. ويصل القراصنة في آخر لحظة ويُنْقِذون مارينا ولكنهم يبيعونها إلى ماخور في مدينة ميتيلين. ويُقال إن فلوير العظيم كان، في أيامه الأخيرة، ينظر في احتمال جعل المكان المناسب، والمثالي، لروايته التالية

«ماخوَرًا في الأقاليم». ويعود شيكسبير إلى روح **دقة بدقة**، ذات البشاعة المدهشة، فيتفوق على كل من يمكن أن ينافس في الحماس والاستمتاع الشديد بتصوير أقدم مهنة بشرية:

**القَوَاد: يا بولت!**

**بولت: سيدي!**

**القَوَاد: ابحث في السُّوق بِدَقَّة.** ميتيلين مدينة مليئة بالشباب من طلاب المتعة. وقد خسرنا أموالاً أكثر مما ينبغي في هذا الموسم بسبب قلة التعاملات لدينا.

**القَوَادَة:** لم يكن العدد أقل مما أصبح عليه. فليس لدينا إلا ثلاث فتيات، وهن يجتهدن قدر الطاقة، ولكن الطاقة محدودة، كما أن كثرة العمل أفقدتهن النضرة والبهاء.

**القَوَاد: وإذن علينا أن نعثر على فتيات جديدة، مهما يكن ما ندفعه في سبيل ذلك.** ولو لم نرجع إلى ضمائرنا في كل صفقة فلن تزدهر أحوالنا أبدًا.

**القَوَادَة:** كلامك صحيح. ليست القضية تربية بنات السَّفاح المسكينات ... وأظن أنني ربّيت إحدى عشرة منهن تقريبًا.

**بولت:** بل حتى سن الحادية عشرة ثم انحرفت بهنَّ إلى هذه الصنعة. ولكن هل أبحث في السوق؟

**القَوَادَة:** وهل أماننا غير هذا؟ إن البضاعة التي لدينا إذا هبَّت عليها ريح عاصفة مرَّقتها إربًا إنها مُتهرَّئة إلى حدٍّ يُرثى له.

**القَوَاد:** كلامك صحيح. فأمرأضها أكثر مما ينبغي، إن شئتِ الصُّدق والأمانة. فقد مات زائرنا من ترانسلفانيا بعد أن ضاعَ الحقيبة الصغيرة.

**بولت:** نعم. سرعان ما نقلتُ إليه المرض وجعلته وجبة شهية للديدان. لكنني سوف أمضي للبحث في السوق.

(٢٣/٢/٥)

ولا يرجع فن المحاكاة عند شيكسبير إلا في مَشْهَدَي الماخور، كأنه نسمة منعشة في عالم بيريكليس الصارم. فإن باندر، وبود، وبولت [القَوَادِين] لديهم شخصيات إنسانية، وأمّا بيريكليس ومارينا وتاييسا، فليسوا كذلك. وفي مواجهة الفضيلة الجبارة، بل الربانية، التي تتمتع بها مارينا (ما دامت تشبه ديانا) لا بد أن تستسلم الشخصيات الجَذَابَة لذوي السُّمعة السيئة، وهم يُدَسُّنُون في غضون ذلك نمطًا من التورية الساخرة

كُثِرَتْ محاكاته منذ كتابة هذه المسرحية. إن بانددار القَوَادِ يَسْتَبِقُ موقف بيتشام ولوكيت في أوبرا الشَّحَازِينَ للمؤلَّف جون جاي: «لو لم نرجع إلى ضماثرنا في كل صفقة فلن تزدهر أحوالنا قط.» وَتَهَبُّ روح الفناء على العاهرات اللاتي أَنَّهُكَّهْنَ العمل وعلى الزبون القادم من ترانسيلفانيا، وعلى شيكسبير أيضًا (وفق بعض الروايات). وَتَتَوَقَّعُ القَوَادَةُ سَوْقًا مزدهرة — أي تتوقع زبونًا غنيًا — فتقول أجمل مَلاحَظَة شعرية في المسرحية: «أعلم أنه سوف يأتي في ظِلِّنا حتى يُبْعَثَ دنانيره في الشمس». ولكن القائمين على الماخور لا يَعْلَمُونَ أن مارينا رَبَّةُ الانتقام فعلاً منهم، فالرجال يَخْرُجُونَ من الماخور متسائلين «هل نذهب إذن للاستمتاع بِغناء العَذَارَى؟» وسرعان ما نجد الثلاثة الكبار قد أصبحوا في وضع الخاطِيفِينَ التُّعَسَاءِ في قصة «فدية الرئيس الأحمر» للكاتب أو هنري:

**القَوَادُ:** لَيْتَنِي أَتَخَلَّصَ منها ولو دفعتُ ضِعْفَ قيمتها!

**القَوَادَةُ:** تَبًّا لَهَا تَبًّا! لقد استطاعت أن تَشُلَّ رَبَّ الإخصاب بريابوس، وتحرم جيلاً كاملاً من الوجود وتُفْلِسَنَا! إما أن نُدَبِّرَ اغتصابها وإما أن نَتَخَلَّصَ منها. إنها لا تؤدي دورها الصحيح مع الزبائن، ولا تَتَعَطَّفُ علينا بأداء عملها، بل تتلاعب بالألفاظ، فتَقَدِّمُ لنا أسباباً عامة وأسباباً رئيسية، وصلواتٍ وركعاتٍ، حتى أصبحتُ أَتَصَوَّرُ أنها تستطيع تحويل الشيطان إلى مؤمن وورع لو حاول الحصول على قبلة!

**بولت:** أقسم لا بد لي أن أغتصبها وإلا حرمتنا جميعاً من زبائننا الكرام وحولت من يَحْلِفُونَ بنا إلى كهان.

(١٢-١/٦/٤)

(٤/٥/١٠-٢٠ في طبعة الأردن والترجمة العربية)

لقد هُزِمُوا فعلاً، وهم يعلمون ذلك، ويأسُهم الفكاهي يزيد عن تظاهرههم بالشجاعة، وهم يعتقدون مثلاً نعتقد أن بولت لن يغتصبها أبداً، ويصل ليسيماكوس، حاكم مدينة ميتيلين، قاصداً أن يكون الشخص المُكَلَّفُ بافتراع مارينا، ويرحل بعد أن وقع في حبها، مُعْرِبًا عن اشمئزازه ممَّا كان يقصده. ويسقط بولت بعده أمام مارينا، وينطلق معلناً أن مارينا سوف تقدم دروساً في الغناء، والنسيج، والحياسة، والرقص، بعد أن تقيم في منزل يضم نساءً شريقات، وهو ما يحدث. ومن الواضح أن علينا أن نَعْتَبِرَ عفاف مارينا ذا طابع «صوفي» أو رُوحِي غامض، من المحال انتهاكه؛ لأن الرَبَّةَ ديانا تحمي أتباعها. وتستطيع مارينا، بعد اجتماع شَمَلُ أُسْرَتِها، أن تتزوج ليسيماكوس لسببين:

الأول أن ليسيماكوس أصبح يعرف أن مَرْتَبَتَهَا الاجتماعية رفيعة ومساوية على الأقل لمرتبته، والثاني أن ديانا (في مسرحية بيريكليس) تَقْبَلُ العِفَّةَ الزوجية باعتبارها بديلاً عن عُذْرِيَّةِ راهباتها. وتُعتَبَرُ الكوميديا في مشهدي الماخور من أشد مشاهد شيكسبير تقدُّماً، فالتورية الساخرة في مكانة مارينا التي لا يمكن المساس بها هي التي تحافظ على ترابط المعنى في البناء الدرامي دون غيرها، ما دمنأ نرى ثلاثة أشخاص يتمتعون بموقف برجماتي معقول تجاه الجنس، في مواجهة عذراء سحرية لا يستطيعون أن يستميلوها بالرشوة، فذلك يتجاوز طاقتهم إلى حدٍّ بعيد. وهم يكتشفون أن عليهم حقاً أن يَتَعَامَلُوا مع ديانا [ربة العفاف] (وهو ما يمثل إجابة لسؤال القَوَّادَةِ المُبَكِّر) وأن الرِّبَةَ ديانا سوف تقضي عليهم بالضرورة.

ويبقى لنا تأمل ذروة مسرحية بيريكليس ألا وهو مشهد تَعْرِفُ الأب على ابنته وتَعْرِفُ ابنته عليه، وهو الحدث الرئيسي الذي وُضعت حبكة المسرحية كلها حوله. كان كليون قد أخبر بيريكليس أن مارينا ماتت، فجعله يعاني من صدمة عاطفية عميقة، فأهمل العناية بمظهره، وغدا يَعاْفُ الطعام، مقيماً على ظهر سفينته، كأنه شخصية جراكوس (Gracchus) الصياد، الذي يوصف بأنه الميت الحي (Undead) [لأنه ميت يعود للحياة في القصة] على ظهر سفينته. ولكن جراكوس هو اليهودي التائه أو الهولندي الطائر، مرتبطاً إلى الأبد بدورة مُسْتَمِرَّة، ولكن بيريكليس يصل أخيراً إلى شفا الإفراج عنه والتَّخَلُّص من الإذعان السلبي لسلسلة من الفواجع. ومن الغريب أن بعض النقاد يقارنون بيريكليس ومارينا بأنطيوخوس الأكبر وحببته المُحَرَّمَة، ابنته التي لا اسم لها، وأما الهدف المفترض من المقارنة فهو أن بيريكليس ومارينا يتحاشيان ارتكاب غشيان المحارم. والخطر يكمن في النقد فقط لا في المسرحية؛ إذ إن ليسيماكوس هو الذي يصرح لمارينا بأن تعالج بيريكليس، والحاكم الذي أصبح صالحاً يحب العذراء حقاً، ولا يريد الارتباط بالمظاهر الرخيصة الخادعة للقواد «باندرو» والقوادة، ووبلت، فالرسالة الدينية الخفية لمارينا باعتبارها من راهبات ديانا، تُلْزِمُها بأن تُعالج أمير صور الذي يعاني من الغيبوبة. ولا شك في وجود تضاد موحى به بين غشيان المحارم وبين العلاقة العفيفة الطاهرة بين الوالد وابنته، ولكنها أوضح من أن تستحق جهود النقاد. فمشهد التَّعْرِفِ بسطوره المائة والخمسين (٥ / ١ / ٨٢-٢٣٣) من القِمْمِ القَدَّة في فن شيكسبير. فمنذ أول كلماتٍ تُخاطب مارينا بها والدها «سلاماً سيدي! مولاي أرجو

أَنْ تُعِيرَنِي أَذْنُكَ». وَرَدُّهُ الَّذِي يَبِينُ مَدَى غَاشِيَتِهِ إِذْ يَصْدُّهَا وَيُبْعِدُهَا بِيَدِهِ، حَتَّى نَعَّاسِهِ عَلَى مُوسِيقَى الْأَفْلاكِ، يَجْعَلُنَا نُصْغِي ذَاهِلِينَ، وَأَنَا أَسْتَعْمَلُ هَذَا التَّعْبِيرَ الْمَهْجُورَ بِسَبَبِ خَبْرَتِي فِي التَّدْرِيسِ، وَمِلَاحِظَتِي التَّوْتَرِ الَّذِي يَبْدُو عَلَى طَلَابِي، وَهُوَ الْمَوَازِي لِتَوْتَرِي. إِنَّهُ دَرَسَ فِي رَدِّ الْفِعْلِ الْمَتَّاحِرِ الَّذِي يُعَلِّمُنَا إِيَّاهُ شَيْكْسْبِيرُ، فِي هَذَا الْكَشْفِ الْمَطُولِ عَنِ الْقَرَابَةِ. وَعِنْدَمَا يَتَقَدَّمُ الْحَوَارِ، يَبْلُغُ قِمَّةَ مَبْدِئِيَّةٍ فِي اسْتِجْمَاعِ بِيرِيكْلِسِ لِلْوَعْيِ بِالتَّشَابِهِ بَيْنَ زَوْجَتِهِ الْمَفْقُودَةِ وَالصَّبِيَّةِ الَّتِي تَقِفُ أَمَامَهُ:

نَفْسِي حُبْلَى بِالْأَحْزَانِ وَتُوشِكُ أَنْ تَضَعَ الْمَوْلُودَ بُكَاءً!  
زَوْجِي الْمَحْبُوبَةُ كَانَتْ تُشَبِّهُ هَذِي الْعَذْرَاءَ ... وَهَذِي الْعَذْرَاءُ  
تُمَاطِلُ مَا كَانَتْ بِنْتِي لِتَكُونَهُ ... جَبْهَتُهَا عَالِيَةً مِثْلُ جَبِينِ الزَّوْجَةِ  
وَتُمَاطِلُهَا أَيْضًا فِي الطُّولِ وَقَامَتُهَا الْمُعْتَدِلَةَ مِثْلُ عَصَا السَّاحِرِ  
وَلَهَا نَفْسُ الصَّوْتِ الْفِضِّيِّ وَنَفْسُ الْعَيْنَيْنِ الْجَوْهَرَتَيْنِ تُحِيطُهُمَا  
الْأَهْدَابُ الدَّهَبِيَّةُ! أَمَّا مِشْيَتُهَا فَخُطَى مَلَكِيَّةٍ ... كَالرَّبَّةِ جَوْنُو!  
إِنْ حِينَ يَزِيدُ الشَّبَعُ يَزِيدُ الْجُوعُ ...<sup>١</sup>

(١١٣-١٠٥/١/٥)

ويبدأ ذلك باسترجاع روح مَوْلِدِ مارينا في البحر وبالموت الظاهري لوالدتها تاييسا. ولكن نَبَرَاتِ الرَّجُلِ الَّذِي يُكِنُّ حُبًّا دَائِمًا لِعَيُونِ زَوْجَتِهِ وَطَرِيقَةِ مَشْيِهَا وَصَوْتِهَا تَصِلُ إِلَيْنَا مِنْ خِلَالِ إِيقَاعِ فِيرَجِيلِي غَرِيبٍ (أَظْنَهُ مُنْعَمَدًا) وَتُهَيِّئُنَا لِلْمَزِيدِ مِنَ الْمَدِيحِ لِلْأُمِّ وَلِلْبَنَتِ مَعًا:

لَكَنَّكَ تَبْدِينَ لِعَيْنِي فِي صُورَةِ رَبَّةٍ صَبْرٍ مَلَأَتْ  
عَيْنَيْهَا بِقُبُورِ مُلُوكٍ وَابْتَسَمَتْ كَيْ تَمْنَعَ يَدَ مَلِكٍ  
مَنْ أَنْ تَرْتَكِبَ الْعُنْفَ ...

(١٣٩-١٣٧/١/٥)

<sup>١</sup> انظر الحاشية على بداية القسم ٤ من الفصل ٢٧ حيث تَرِدُ الصورة نفسها في أكثر من سياق.



«العُنف» لفظ يُلخّص جميع فواجع بيريكليس، والرغبة استجابة مناسبة لمديح الوالد لابنته؛ إذ إن ابتسامتها تمحو تاريخ كوارثها كله. والعجيب هنا وباستمرار أن شيكسبير لا يسمح قط لمارينا بأية استجابة عاطفية أثناء تقدّم التعرّف المتبادل. ويبكي بيريكليس عندما يسمع اسم مارينا أولاً ثم اسم تاييسا، اللّذين تذكّرهما ابنته، في السطور شبه الختامية للمسرحية. ولكن مارينا تظل وقورة، رصينة، وعليها مَخايل الراهبة، وهي تقول بِرَزَانَة «كانت تاييسا والدتي ولقد غادرت الدنيا/ في لحظة أن جئتُ إليها». وعندما نأتي إلى هذه المرحلة نكون قد قَبَلْنَا مكانتها الروحية «السَّريّة»، وتَدُبُّ الحياة من جديد في بيريكليس:

يا هليكانوس! يا ذا الشَّرَفِ الغَامِر! اضْرِبْنِي!  
 الطُّمْنِي! افْعَلْ فَوْراً ما يُؤْلِمْنِي!  
 حتَّى لا تَعْلُو هَذي الأمْوَاجُ الجَيَّاشَةُ في بَحْرِ الفَرَحِ الطَّامِي  
 كي تَطغى فَوْق سَوَاحِلِ طَاقَتِي البَشَرِيَّةِ  
 حتَّى تُغْرِقَنِي بِحَلَاوَتِهَا! [إلى مارينا] اقْتَرِبِي مِنِّي!  
 يا مَنْ أُنْجَبْتُ الآنَ فَتَى أَنْجَبِكِ!  
 يا مَنْ وُلِدْتُ في البَحْرِ ودَفِنْتُ في طَرْسُوسَ  
 وعَثَرْنَا أَيْضاً في البَحْرِ عَلَيَّهَا! يا هليكانوس!  
 ارْكَعْ لِلْأَرْبَابِ الآنَ وَرَدِّدْ شُكْرَكَ بِهَتَافٍ يَهْدُرُ  
 مِثْلَ هَزِيمِ رُغُودٍ تَتَهَدَّدُنِي! هَذي مَارِينَا!

(١٩٩-١٩٠ / ١ / ٥)

كأنما يريد بيريكليس أثناء إفاقة من غشية الصدمة برهاناً على أنه بشر فإن وله وجود مُجَسَّد، ورؤياه اللاحقة للرَبَّةِ ديانا تدعوه إلى الرحيل إلى إفسوس، وإلى مشهد تعرّف ثانٍ، حيث يُرضينا بقوله لزوجته «أرجوك أقبلي للدفن/ مرة أخرى بأحضانِي»، وهنا أخيراً تُعبّر مارينا عن عاطفة ما؛ إذ تركع أمام أمها قائلة «قَلْبِي يَشْبُ تَوَانُباً/ حتّى يكون بصدر أُمِّي.» والركوع مَظْهَر يحدد عاطفتها بصورة ما؛ إذ إن الركوع يختلف عن الوثوب إلى أحضان أُمّها، ومع ذلك فإن شيكسبير قد أجهَد نفسه، وأجهدنا، برؤيا مارينا، فتعود الرؤيا إلى الأرض، مُعلِّنة أن مارينا سوف تتزوج ليسيماكوس وأن الزوجين

سوف يتوليان الحكم في صور. وأما بيريكليس فإنه يبدأ بإعدام كليون وزوجته الشريرة ديونيزا، ثم يجلس على عرش الملك في بنتابوليس، بعد أن تُوفِّي والد تاييسا، فأتاح له الفرصة المنشودة. ثم يدخل جاور لِيَتِمَّنَى لنا فرحاً جديداً، وبذلك يكون تدشينه لمسرحيات شيكسبير الرومانسية قد اكتمل. وكما تقول م. سي. براد بروك، تُعْتَبَر مسرحية بيريكليس «نصف مَنَاطِرَ خَلَابَةٍ ونصف رؤيا». وهذه معادلة بِالْغَةِ الإشكال، وأقدم شيكسبير فيها على مُخَاطَرَةٍ كبيرة. ولكن تُرَى ما الذي بقي له من مُنْجَزَات؟ لقد أحيا التراجيديا الأوروبية، وبلَّغ كمالاً مرموقاً في الكوميديا والمسرحية التاريخية، فلم تَبَقْ إلا الرؤيا، وهي التي تُهذَّبُها ضرورات التقديم على المسرح. ولقد تَجَاوَزَ بيريكليس كثيراً في الرومانسات اللاحقة، ولكن هذه هي المدرسة التي تعلم فيها فنه الأخير.

## الفصل الحادي والثلاثون

### سيمبلين

١

تعتبر سيمبلين من المسرحيات التي يَصْعُبُ تقديمها على المسرح، خصوصًا في زماننا هذا، وهي تَبْعَتْ على الحيرة بقدر ما تَسْلُبُ الألباب في لحظات كثيرة، ويُعْرِبُ النقاد الرومانسيون عن تأثرهم الشديد بها، وباعتباري مُمَثِّلًا متأخِّرًا لهذه التقاليد النَّقدية، أقول إن هذه الدراما المُنَمَّقة تَسَحَّرُني. كان هازليت وتيتسون يحبان إيموجين، إذ تكاد تنفرد في المسرحيات الشيكسبيرية الأخيرة بتصويرها تصويرًا يتضمن قدرًا من الحياة الباطنة التي كانت أعظم قوة عند الكاتب المسرحي. والواقع أن كَالِيَّبان في مسرحية العاصفة يتسم بتعقيدات غريبة خاصة به، لكنه «نصف بشر» وحسب، إذا صح ذلك، على الرغم من الاتجاه العبثي الحديث إلى تصويره في صورة مُتَمَرِّدٍ أيديولوجي، وافترض أنه مُناضِل في سبيل تحرير السود. والشخصيات الرئيسية في مسرحيات شيكسبير الرومانسية غالبًا ما تُصَوَّرُ تصويرًا باروكيًا بأساليب لا نفهمها فهمًا كاملاً. فإن ليونتيس في حكاية الشتاء يبدأ باعتباره ما غدونا نطلق عليه اليوم «تاريخ حالة مَرَضِيَّة»، وهو يُشبهه، إلى حدٍّ ما، مالبيكو عند إدموند سبنسر «الذي نسي تمامًا/أنه إنسان واعتبر الغيرة ذروته». وأما بروسبيرو، الذي يمثل نقيض فاوست، فهو إلى حدٍّ ما يحتجب عنَّا «وعن نفسه» ما دام أستاذ فنون السحر الهَرْمِسِيَّة، وعندما يكسر عصا الساحر ويغرق كتابه، فإنه يكتسب عمقًا ما، ولكن المسرحية تنتهي، ولا نستطيع إلا أن نحس الشخصية الإنسانية للحاكم الذي استعاد رشده وسوف يعود إلى ميلانو، حيث لن تبرح خياله فكرة الموت. وأما في سيمبلين فإن زوج إيموجين، واسمه بوستيوماس [أي ما بعد الموت]، يَتَرَاوَعُ أمام الحياة الباطنة التي قد تبتلعه، ويظل شخصية قائمة على الحافة، ويوشك دائمًا أن يَسْتَرِقَ السَّمْعَ إلى كلامه.

وتتسم سيمبلين بالتفاوت الشديد؛ إذ تبدو جوانب كثيرة فيها بأنها كُنِبَت على عجل أو حتى لأداء المطلوب وحسب، ولكن كل ما فيها يبدو شيكسبيرياً، وأحياناً ما نسمع نغمات عالية لا تُخَطِّئها الأذن تبين نُفُوره الشخصي من لندن عام ١٦٠٩-١٦١٠م. وقد يكون رسول فريزر مُبالِغاً في القول بذلك عندما يشير إلى «أن الفجوة تضيق في سيمبلين بين الكاتب وشخصياته»، ولكن كُتَّابَ سيرة حياة شيكسبير لا يماثلون فريزر في الجمع بين الرجل وعمله، والطعم الرديء يحوم حول هوامش المسرحيات الرومانسية، وإن نَدَرَت هيمنته. ومع ذلك فإن في سيمبلين إعوجاجاً مُعيَّناً، أكثر مما نَجده في حكاية الشتاء وفي العاصفة التاليتين لها زمنياً. وربما كان الدكتور جونسون قد شعر بالضيق من الدلائل على الكرب الروحي عند شيكسبير، فأعلن نبذه لها في فقرة شهيرة:

في المسرحية مشاعر صادقة كثيرة، وبعض الحوار الطبيعي، وبعض المشاهد المُتَعَمِّدة، ولكن ذلك يتحقق على حساب تناقضات كثيرة. فإن من يرصد حمق التَّخَيُّل، وسُخْف السلوك، واختلاط الأسماء، وأخلاق الأزمنة المتفاوتة، والأحداث التي من المُحال وقوعها في ظل أي نظام من نظم الحياة، يهدر نقده في رصد غياب لا يستطيع المُقاومة، وأخطاء أوضح من أن تَحْتَاج إلى الكشف عنها، وأشد فظاظاً من أن يَتَفَاقَم.

كان جونسون مُصِيباً ومخطئاً معاً، فالتناقضات موجودة بصورة صارخة، ولكنها مُتَعَمِّدة إلى حدٍّ أكبر من المعتاد، حتى عند شيكسبير. فنحن نَمْتَعِض عندما يُنْفَى بوستيوماس من بريطانيا القديمة إلى إيطاليا في عصر النهضة، ولكن شيكسبير يُرِيدُنا أن نلاحظ جسارته الطليقة، وحُرِّيَّة ارتجاله من العقبات التي أغرقت التراجيديات المُعقَّدة التي كتبها بن جونسون فلم يَبَقَ لها من أثر. ويؤكد جونسون في تصديره لطبعة الكوارتو من مسرحية الخيميائي وجود «اختلاف كبير بين الذين ... يقولون كل ما يستطيعونه، مهما يَكُنْ غير مناسب، والذين يَتَوَسَّلُون بالاختيار، ويفضلون طريقاً وسطاً». كانت تلك معركة قديمة بين صديقين متنافسين، وكان رد شيكسبير في سيمبلين أن يقول كل ما يستطيع، بصورة غير مَسبُوقَة، متغاضياً في إباء وشمم عن «مبدأ الاختيار» عند جونسون. لا شيء هنا يناسب أي شيء، بل كل شيء مباح في هذه المسرحية الطليقة، حيث يبدو أن شيكسبير فعلاً يسمح لأنفسه بالانطلاق بلا حدود. وربما يكون هذا سبب انفلات إيموجين (لحسن الحظ) من أيدي شيكسبير والعودة بنا إلى الشخص نوي الحياة الباطنة الحافلة، وإن لم تكن سيمبلين من هذا النوع من المسرحيات.

ولكن ما نوعها المسرحي؟ وسؤالي لا يرتبط بالنوع الأدبي؛ لأن شيكسبير في مرحلة النضج يتجاوز بصورة شبه دائمة قضية النوع الأدبي، فعلى الرغم من أننا نُصنّف سيمبلين مع «الرومانسيات الأخيرة» الأخرى، فإنها لا تشترك في كثير مع حكاية الشتاء ولا مع العاصفة، ناهيك عن بيريكليس. فإن إيموجين لا تشترك في كثير مع مارينا، وبيرديتا، وميراندا، عدا عودتها (مع شقيقين أيضاً) إلى والدها في نهاية المسرحية. إن في سيمبلين ما يكفي من العجائب، لكنها ليست دراما قائمة على شطحات الحدى، فلا أحد في القرن العشرين يقول (ولا أقول أنا) إنها عمل مُتميّز مثل حكاية الشتاء والعاصفة، اللتين تُعتَبران من روائع شيكسبير. وعلى الرغم من أنها زاخرة باقتباسات من مسرحيات سابقة لشيكسبير، فإنها لا تشبه عطيل، التي تدين لها بأكثر الاقتباسات، وخصوصاً «ياجو الصغير»، أي ياكيمو، الذي يُعتَبر تافهاً بالقياس إلى عظمة الشخصية التي تَفوّت على إبليس ودمّرت عطيل. ويرجع جانب من فِتْنَة سيمبلين إلى إحساس القارئ «ومشاهد المسرحية» بوجود انحراف مُعَيّن في هذه الدراما، بحيث لا تستطيع الصمود للتأمل الدقيق. بل إن المرء لا يستطيع حتى أن يتأكد أنها ذات طابع مسرحي حقيقي، فالحبكة غير مُتَسِّقة، ولا يَحْرَص شيكسبير قط على أن تكون أحداثها مُحتملة الوقوع. لا بل ولا نستطيع أن نقول كيف وَجَدَت إيموجين نفسها في عالم الوُعْدَيْن كلوتين وياكيمو، اللذين يوجدان على مستوى تمثيلي يختلف عن مستوى المحاكاة الواقعية الخاص بها. ربما كان شيكسبير في حالة عناد فَقَرَّر أنه سوف يفعل هذه المرة ما يرضيه، وإن كان الآخرون قد شعروا بالرضى أيضاً. تُعتَبر سيمبلين أقرب إلى القصيدة الدرامية منها إلى المسرحية، وهي تُصَرُّ، فيما يبدو، أكثر من أية مسرحية أخرى لشيكسبير على الاستقلال الموحى به للطابع الجمالي. وربما يكون هذا هو السبب الذي يجعل روما في المسرحية تجمع بين روما القديمة وروما الحديثة، ويجعل بريطانيا فيها حديثة أي مُعاصرة لشيكسبير وقديمة. كان شيكسبير قد سَمَّ التاريخ، حتى وقد وصل إلى نهاية الكوميديا والتراجيديا معاً.

## ٢

تبدأ مسرحية سيمبلين بمناقشة في القصر الملكي بين سَيِّدَيْن لا أسماء لهما، وأحدهما غريب عن البلد، الأمر الذي يسمح لشيكسبير بوضع «تصدير» للمسرحية، نَعْرِف منه أن الملك سيمبلين لديه ابنان، وأنهما قد اخْتُطِفاً منذ أن كانا في الحضانة قبل عشرين سنة تقريباً ولم يظهر أحد منهما منذ ذلك الوقت. وأما ابنته الباقية إيموجين، فهي وريثة

العرش، وقد رَفَضَتْ تَوَدُّدَ ابنِ زوجة أبيها المُنَحَّطِّ لها، بل تَزَوَّجَتْ سَرًّا من شاب ممتاز هو بوستيوماس، اليتيم الذي ربَّاه الملك معها باعتباره ربيبًا له. ويغضب سيمبلين (الذي يعتبر صفرًا على امتداد المسرحية) فيأمر بنفي بوستيوماس، وهو ما يجعل إيموجين تُعَبِّرُ عن أسفها بأسلوبها المميز:

إِذْ إِنَّ قَرْصَةَ الرَّدَى أَقْلُ حِدَّةٍ  
مِنْ هَذِهِ الْقَرْصَةِ!

(١/٢/٦١-٦٢)

ويُقدِّم إلينا كلوتن، ابن الملكة التي تزوّجها الملك [بعد وفاة زوجته] في صورة الشاب الحقير الشرير، واسمه Cloten بارع الإيحاء بطبيعته الحمقاء (clottish)، ويوصف بأنه مُتَفَاخِرٌ صاخب. وفجأةً ننتقل إلى روما المعاصرة، حيث يقابل ياكيمو الخبيث بوستيوماس في منفاه، ويراهنه على أنه اكتسب الفن الإيطالي الذي سوف يمكنه من إغواء إيموجين [زوجة بوستيوماس] وإيقاعها في شركه، ومن الغريب أن بوستيوماس يَقْبَلُ الرهان، وهو القائم على تقدير ياكيمو العام لجنس المرأة: «إذا اشتريت جسم امرأة ودفعت مليون دينار مقابل كل درهم من وزنها، فلن تستطيع حفظه من التلوث». ولا يتيح لنا شيكسبير الوقت الكافي للتعجب من حمق بوستيوماس؛ إذ يَنَقُلُنَا فجأةً إلى بريطانيا، حيث نرى الملكة الشريرة، التي تبشر بشخصية المرأة ذات السم عند براونينج، التي تعتقد أنها قد حصلت على مشروب قاتل لإيموجين، في حين أنه مُجَرَّد شراب مُنَوِّم؛ لأن الطبيب الذي وصفه حالت حصافته دون الثقة بزوجة الأب ذات الخبث الواضح.

ما الذي يُبْقِي على انتباهنا، إلى جانب إيموجين، ولا بد أن شيكسبير كان يعرفه، وإن كنتُ عاجزًا عن تفسيره؟ إن ياكيمو الفظيع (وينبغي ألا يقوم بدوره إلا داني كاي [الممثل الفكاهي الأمريكي]) يظهر في القصر الملكي البريطاني، ويرجف أراجيفه لإيموجين، زاعمًا أن بوستيوماس خانها في روما، ويعرض نفسه على الأميرة باعتباره وسيلة انتقامها من خيانة زوجها بمُضَاجَعَةِ ياكيمو. ولما كان شيكسبير يدرك أن جمهوره قد نفذ صبره، يجعل هذا «الياجو» الصغير يُعَدِّلُ خُطَّتَهُ عندما تُهَدِّدُ إيموجين بإبلاغ سيمبلين بمحاولة تَهْجُمِهِ عليها. ولا يستطيع الجمهور إلا أن يدهش دهشة كبيرة عندما يرى ياكيمو يُغَيِّرُ أسلوب عمله مُصَرًّا على أنه لم يكن يقصد إلا امتحان إيموجين، انطلاقًا من تقديره المُفْتَرَضَ لزوجها بوستيوماس. وما دامت إيموجين تبدأ فجأةً في

قبول مديح الوغد المُبالغ فيه لزوجها المقيم في المنفى، فقد نظن أن إيموجين غبية، أو أن شيكسبير يثق ثقة كبيرة في أننا سوف نقبل أي هُراء منه وهو ما يكاد يكون صحيحًا. أي إنه يقدم لنا استراتيجية حسان طروادة السخيفة، عندما يحث ياكيمو إيموجين بأن تحتفظ له بأمانة في مَخْدَعها، وهي صندوق كبير يُفْتَرَض أن به هدايا ثمينة للإمبراطور الروماني، ولكن الصندوق لن يكون فيه إلا ياكيمو الذي سوف يخرج في الوقت المناسب. وعندما تُوَافِق إيموجين على هذا الهراء، فإننا نقرر — خطأً — أنها جميلة على بلاهتها، ونقرر — خطأً — أن الشاعر الجديد لشيكسبير من الأرجح أن يكون «بشاعة بشاعة! قَدِّم لهم بشاعة على الدوام!»

وقبل أن يخرج ياكيمو من الصندوق ليتأمل الجميلة النائمة ويفحص غرفتها، من المفيد أن نبطئ السير ونتساءل: هل ينجح شيكسبير في ذلك؟ إن ذلك قد يعود بنا إلى كوميديا الأخطاء التي تحاكي بلاوتوس، وقد ينطلق بنا زمنيًا مع المرحوم زيرو موستيل، المُمَثِّل الفكاهي الأمريكي، في الفيلم الذي يحاكي بلاوتوس أيضًا، وهو شيء غريب حدث في الطريق إلى المنصة. ألا تحتاج سيمبلين فقط إلا إلى المزيد من الموسيقى، وإلى جوقة من الفتيات شبه العاريات؟ لا شك أن بعض المُخْرِجِينَ سوف يحاولون ذلك، ولكن هل تُعْتَبَر سيمبلين إذن رومانسية مجنونة من نوع ما، وترتبط بكوميديا الحب ذات التأثير العجيب، أي **الليلة الثانية عشرة**؟ لا يرى أحد، على الأقل منذ سوينبيرن، أن سيمبلين مسرحية رائعة مثل **الليلة الثانية عشرة** أو إحدى روائع شيكسبير الاثنتي عشرة أو الخمس عشرة.

كل شيء في سيمبلين إشكاليٌّ إلى حد الجنون، وذلك حسبما عمد إليه شيكسبير بوضوح، في نزوة إرادية خاصة. فإن ياكيمو، وكلوتن، وغان فُكاهِيَّان، وبوستيوماس، ذو بلاذة زوجية، وسيمبلين على درجة من الغباء سمحت له باتخاذ زوجته الملكة الشريرة المُرْهَقَة. وأما إيموجين فكان ينبغي أن تكون في مسرحية تُلَائِم وقَارها الجمالي إلى حدٍّ أبعد، ولكن شيكسبير، فيما يبدو، يُعاني من هموم لم تُتَح له أن ينشئ لها السياق الجدير بها، على الأقل في الفصلين الأولين. إن جو الجروتسك [الغرابية المضحكة] يغشاها ولكن إيموجين تظل دائمًا الشخصية الرفيعة المناقضة للجروتسك. إن شيكسبير هنا تجريبي بصورة جذرية، بحيث يرسى أُسس ما يمكن اعتباره قالبًا دراميًّا جديدًا في سيمبلين، وهو قالب يصعب علينا التَّعَرُّف عليه، ما دامت مسرحياته الباقية لا تشبهه، ومسرحنًا الحديث يفتقر إلى هذا التَّجاوُر بين الوقار الجمالي والظاهرة العَبَثِيَّة. لقد

توافرت لدينا مسرحيات عبثية كثيرة، ولكن أبطالها يميلون إلى الاتصاف بالجروتسك مثل سياقاتهم الجروتسك، حتى عند بيرانديلو. وهكذا فإن إيموجين الساحرة، التي أُغْرِم بها هازليت وتنيسون، لا مكان لها على مسارحنا.

ويقدم شيكسبير لنا نموذجًا بالغ الحيوية لتقنية التضاد التي يتبعها، في الفصل الثاني، المشهد الثاني، الذي يقع في مَخْدَع إيموجين، حيث تنام أثناء قراءة أوفيد، وحيث نرى ياكيمو، مثل عفريت العلبة، يخرج من الصندوق، وينتزع سوارًا من ذراعها (دون إيقافها) ويبدأ في فرحة الشامت تسجيله لكل ما في الغرفة، ذهنيًا، والأميرة النائمة. ويلاحظ أن إيموجين قد طوت الصفحة التي تروي اغتصاب ثيوريوس لفيلوميل في كتابها، ولكن ياكيمو الكوميدي ليس من الْمُغْتَصِبِينَ الذين صَوَّرهم أوفيد، بل مُوَلِّع باختلاس النظر وحسب، ويقول لنفسه «على نهدها الأيسر شامة ذات نقاط خمس».

ويشرد ويلسون شروودًا عجيبًا حتى في هذا العمل الشارد حين يقول إن ياكيمو يشبه ياجو وإدموند، وهو ما يعني القراءة الرمزية لمسرحية مثالية لا سيمبلين التي كتبها شيكسبير؛ إذ لا يتسم ياكيمو بشيء يتجاوز قدرات أي كاتب مسرحي في مطلع القرن السابع عشر، مغرم بالأوغاد على الطراز الإيطالي. بل إن وصف ياكيمو بأنه «وغد كوميدي» يُعْطِي من مرتبته، فلكل من ياجو وإدموند هُوة عميقة من العدمية، ولا نهاية لتأملها. وأما ياكيمو فهو مَخْبُول مثل كلوتن السخيف الهزأة. ويقول النقاد إنه يتمتع بالذكاء الكافي لخداع بوستيوماس، وهو الذي ليس بالغ الذكاء، مع الأسف، والذي يلتحق بالزمرة الكبيرة من الأزواج والعشاق الشيكسبيريين غير الجديرين على الإطلاق بنسائهم. وحين يواجه «الدليل» الذي يقدمه ياكيمو لإثبات الخيانة المُفْتَرَضَة من جانب إيموجين، يصبح بوستيوماس صورة تحاكي عطيل محاكاة ساخرة، ولا أهمية للمونولوج الذي يلقيه في آخر الفصل الثاني إلا بسبب ما يلح إليه في وعي شيكسبير نفسه. في هذا المونولوج شيء أقوى من طاقة بوستيوماس:

هل من وسيلة يخلق فيها الناس، لا يكون  
للمرأة فيها نصيب؟ نحن جميعًا أولاد حرام  
وذاك الرجل البالغ الاحترام، الذي كنتُ  
أدعوه أبي، كان حيث لا أدري  
يوم تَشَكَّلَتْ نطفتي، ثمة متلاعب بآلاته  
زَيْفُ خليقتي: لكن أُمِّي كانت تبدو



ربة العفة في ذلك الزمان: وهكذا تبدو زوجتي  
 فريدة هذا الزمان. الثأر، الثأر!  
 لقد حَرَمْتَنِي لَذَّتِي المشروعة،  
 وتَوَسَّلْتُ إِلَيَّ أَنْ أَتَذَرَعَ بالصبر: بعبارات  
 تتورّد بالخلج، وبنظرات فيها من العذوبة  
 ما يبعث الدفء في بارد الأفلاك، حتى حسبتها  
 ببقاء ثلج لم تمسه شمس. أواه، يا للشياطين!  
 هذا الخبيث إيا كيمو، في ساعة واحدة، أليس كذلك؟  
 أم بأقل، مرة؟ لعله لم يَنْطِق بشيء،  
 بل مثل خنزير مُتَوَحِّش، هائج،  
 صاح صيحة واعتلاها، ولم يُلَقْ مُعَارَضَةٌ  
 إلا مُعَارَضَةٌ ما ابتغاه وما يَجِبُ  
 أَنْ تَحْمِيَهُ لَدَى المواجهة. ليتني أهتدي  
 إلى موضع المرأة في — إذ ليس ثمة من ميل  
 نحو الرذيلة عند الرجل، فأنا أَصْرُ  
 أن ذلك خصلة في المرأة، فلو كان الكذب، ابحت،  
 تَجِدْهُ عند المرأة: التَّمَلُّقُ، من خصالها، الخداع دَيْدَنُهَا،  
 الشبق وخبيث الأفكار، عندها، الانتقام، عندها،  
 ضروب الطمع والاشتها، تَقْلُبُ الخِيلاء والازدراء،  
 خَلِيع الأشواق والافتراءات، والتَّقْلُبَاتِ،  
 جميع ما يُعْرِف من عيوب، بل ما تعرف الجحيم، يوجد لديها  
 فُرَادَى ومُجْتَمِعَةٌ، بل مجتمعة. فحتى تجاه الرذيلة  
 لا يَحْفَظُنْ عهدًا، بل يَتَقَلَّبُنْ على الدوام  
 رذيلة، لا يزيد عمرها عن دقيقة، تُسْتَبَدَّلُ بأخرى  
 لا يزيد عمرها عن نصف الأولى. سأكتبُ في هَجْوِهِنَّ،  
 أَمَقَّتِهِنَّ وَالْعَنُوهِنَّ، لكنَّ من الأجدى  
 في الكراهية الحقّة، أَنْ أَتَمَنَّى بقاءهن على ضلالهن؛

إذ حتى الشياطين لا تقوى على أسوأ من ذلك في  
لَعْنَتَهُنَّ.<sup>١</sup>

(١٨٦-١٥٣/٤/٢)

من العجيب أن يلقى بوستيوماس العبي، وإن يكن فاضلاً، هذا الهجوم الضاري، بما فيه من المبالغة المتناقضة، فلماذا اختص شيكسبير بوستيوماس بإلقاء هذه الفورة المنفّرة إلى أبعد حد؟ إن زوج إيموجين، على الرغم من إمكان خداعه، يُفترض أنه رجل ذو شرف وعقل وجدارة بما شاع عنه من مكانة رفيعة، وبزوجته الرائعة وإخلاصها له. وفي وقت لاحق، يرسل هذا البطل رسالة إلى خادمه بيزانيو يأمره فيها بقتل إيموجين. وربما يظن المرء أنه لا سبيل إلى «إنقاذ» بوستيوماس، وإن كان شيكسبير لا يكثر ولا يبالي، وتطبق ميرديث سكورا التحليل النفسي تطبيقاً باهراً على مُعضلات المسرحية، تنتهي فيه إلى أن بوستيوماس لا يستطيع أن يجد نفسه باعتباره زوجاً إلا إذا عاد إلى ذاته بصفته ابناً، في علاقته بأسرته المفقودة، وهي التي لا ينالها إلا في رؤيا منام. وتقول سكورا إن الهُوِيَّاتِ بالغة القَلَقلة في سيمبلين (وإن كنت أستثني إيموجين) وربما تزيد القَلَقلة عمّا تبدو عليه في أي عمل شيكسبيري آخر، مضيعة «إن التعقيدات المغالي فيها في سيمبلين تجعلنا نتبّن، وبقوة أكبر، أن «الواقع» يكمن في الوفرة، والحقيقة تكمن في الزيادة». وأنا نفسي شديد الحذر من التفسيرات الفرويدية لشيكسبير، ولكن سكورا تُقدّم تحليلاً نفسياً حقيقياً لمُعضلات المسرحية، لا للمسرحية أو شخصياتها.

تُمثّل مسرحية سمبلين محاكاة ذاتية ساخرة من جانب شيكسبير؛ إذ نعود فيها إلى رؤية الملك لير، وعطيل، وكوميديا الأخطاء، واثنتي عشرة مسرحية أخرى، لكننا نراها من خلال عدسة تُشوّهها، بل إن نظرنا مُنحرفة إلى الحد الذي يجعلني أحترم ما تقوله سكورا، وإن كان بوستيوماس التعس يستعصي، فيما يبدو لي، على الإنقاذ، وأظنه لا يُقبل إلا في مرحلته قبل النهائية، حيث يتوق إلى الموت، حتى يُكفّر عن ذنبه في الحكم بالإعدام على إيموجين وهو ما لا يتحقق. وهكذا فإن شيكسبير «المُقدّس» لا يستطيع أن ينال كل شيء يبتغيه، فهو ينقذ بوستيوماس بتكلفة باهظة من حساسيات الجمهور. ولكن المحاكاة

<sup>١</sup> ترجمات شعر شيكسبير في هذا الفصل مُقتبسة من ترجمة عبد الواحد لؤلؤة مسرحية سيمبلين المنشورة في الكويت عام ١٩٩٢م، في سلسلة المسرح العالمي، إلا حين يُنصّ على غير ذلك.

الذاتية الساخرة تتطلب مثل هذه التكاليف، ومن ثم فَأَوْدُ أن أعدل مسألة «التطرف» في سيمبلين فأجعلها مسألة شيكسبير نفسه: ما الذي كان يحاول تحقيقه لنفسه باعتباره صانع مسرحيات من خلال تراكم ألوان المحاكاة الذاتية الساخرة التي تشكل سيمبلين؟

## ٣

ليست سيمبلين ممتعة حتى باعتبارها بناءً فكرياً. كان شيكسبير يعرف أن على أية مسرحية أن تُقدِّم المتعة، ولكنه يُصوِّر بوستيوماس باعتباره شخصية بِالْغَةِ الإيلام، ويشير اسمه إلى أنه انتَزَع من رحم امرأة محتضرة، وإلى أنه الفرد الوحيد في قيد الحياة من أفراد أسرته. ولا يُبين لنا شيكسبير ماذا ترى إيموجين في بوستيوماس، ولكن إذا كان كلوتن (الذي يتفق اسمه قافيةً مع المُنْتَن أو العَفْن) هو البديل، ففي ذلك دلالة كافية. إن شيكسبير ألدُّ أعداء ذاته في سيمبلين، ما دام قد سئم صُنْع المسرحيات. وأما الضباب المَلْقِيت الذي يتكون من الإنهاك والتَّقَرُّز الذي يُحَلِّق فوق أطراف التراجيديات الرفيعة، والكوميديات المُشْكِلة، فقد انتقل إلى مركز سيمبلين، حيث لا يطبق شيكسبير أن يقتل كورديليا أخرى في صورة إيموجين الرائعة. وربما بعد أن كتب ستاً وثلاثين مسرحية، لم يكن شيكسبير قد استنفد قواه، لكنه كان يريد الابتعاد عمّا يفعله. لك أن تقول عن سيمبلين إنها لا ينجح فيها شيء أو إن كل شيء ينجح؛ لأن المسرحية تتضمن قدرًا كبيرًا من الحذف؛ إذ تترك الكثير، والذي لم يَعد شيكسبير يهتم بإدراجه فيها.

ليس بوستيوماس «صفرًا» مثل سيمبلين، ولكن ربما يكون محاكاة ذاتية ساخرة زادت إلى الحد الذي يَمْنَعنا من الإحساس بأن ياكيمو وكلوتن يحاكيانه محاكاة ساخرة. ما معنى المحاكاة الساخرة للذات في غثيان الروح؟ إنه سؤال يُعيدني إلى المونولوج الذي ألقاه بوستيوماس. إن صيحته «التأر التأر!» تحاكي صورة عطيل الذي أصبح محاكاة ساخرة للمغربي النبيل. ويضيف بوستيوماس إلى ذلك مرضًا أخطر حين يَتَحَرَّق شوقًا إلى عزل «جانب المرأة في داخلي»، وهو شوق يحاكي استسلام لير في جنونه للعاطفة الهيستيرية. ويقول بعض النقاد إن شيكسبير يلقي نظرة ساخرة على كُتَّاب الهجاء المُعاصرين له عندما يقسم بوستيوماس، وإن لم يكن كاتبًا، بأن ينتقم أدبيًا من النساء: «سأكتب في هَجْوِهْن/أمقتهن وألعنهن». وليس من قبيل المصادفة أن الذين يَمَقُّتون النساء ويلعنونهن هم دومًا مَرْضَى الغرام، أو المُنْخَلُّون، أو الأزواج المَجانين الذين أصابهم الخرف بسبب الرُّعب من مصير الديوث. ونحن لا نشعر قط أن شيكسبير نفسه أصيب

بالمرض الذي أصاب طرويلوس، وعطيل، وبوستيوماس، وليونتيس، وكثيراً غيرهم، ومع ذلك فإن بوستيوماس يوحى لي بأنه يكاد يكون عقاباً ذاتياً من جانب شيكسبير. تُعْتَبَر محاكاة المؤلف الساخرة لنفسه دفاعاً، وهو دفاع لا يسهل تصنيفه قط. وتُعْتَبَر رواية العجوز والبحر بمنزلة سيمبلين الخاصة بهمنجواي، ولدى فوكنر أمثلة يصعب إحصاؤها. ومن خلال الطَّنْطَنَة الوطنية، يلجأ شيكسبير في سيمبلين إلى محاكاة ساخرة صادمة لشخصيات جون أوف جونت، والنَّغْل فوكونبريدج، وهنري الخامس، وذلك بأن يعهد بمهمة التَّحْدِي البريطاني لروما في الفصل الثالث المشهد الأول، إلى الملكة الخبيثة وكلوتن العفن. وتُعْتَبَر الملكة خصوصاً عقاباً ذاتياً من جانب شيكسبير بسبب استغراقه السابق في أحاديث الوطنية الطنانة:

تلك فُرْصَة  
سَنَحْتُ لهم فأخذوا مناً، واسترداؤها  
واجبنا الآن. تَذَكَّرْ، مولاي المليك،  
أسلافك الملوك، إلى جانب  
الطبيعة المنيعة في جَزِيرَتِكَ، القائمة  
في عَرْض البحر، المُسَوَّرَة المُحَصَّنَة  
بصخور شَمَاء ومياه صَخَّابَة،  
ورمال لن تَتَحَمَّلَ سَفَائِنَ أعدائك،  
بل تَمْتَصُّها حتى الصواري. نوعٌ من الغلبة  
أصاب قيصر هنا، لكنه لم يَتَفَاخَرْ هنا  
بقوله «جئْتُ، رأيتُ، غَلِبْتُ»، بالخزي  
(وذاك أول عهده به) أزيح  
بعيداً عن ساحلنا، وهُزِمَ مرتين: وسفائنه  
(يا لها من دُمى مسكينة غريرة)! كانت على بحارنا المتلاطمة  
كقشور البيض تطفو على كواسر الموج، متداعية  
كأنها ترتطم بالصخور. وابتهاجاً بذلك،  
راح كاسبيلان الشهير، الذي كاد  
أن يستحوذ على سيف قيصر (يا لَلْحَظ القُلْبُ)!  
ينير العاصفة بمشاعل الفرع،

وراح البريطانيون يَحْتالون بما أَبَدُوا من شجاعة.

(٣/١/١٥-٣٤)

إنها تشير إلى «عُرْض البحر» بعبارة «متنزه نبتون» [رب البحر] وهي مُبالغة مَمْجُوجة، والجَمْلُ الاعتراضية في حديث الملكة تجعل باقي الحديث ذا بشاعة خالصة. وتشبيهه تَكْسُر سفن الأسطول الروماني مثل قشر البيض لمسة جروتسكية طريفة، وتظهر سخرية شيكسبير في قولها «والبريطانيون يخالون بشجاعتهم». ويستمر أسلوب شيكسبير اللاذع في المشهد التالي، حيث نرى الخادم المُخلص بيزانيو الذي يشعر بالصدمة حين يأمره بوستيوماس التّعس بقتل إيموجين، في اللحظة التي تَنطَلِق فيها راحلة إلى مرفأ ميلفورد، حيث يتظاهر بوستيوماس بأنه يَتَوَقَّع مقابلتها هناك. ونحن نشعر في كل مرة نتكلم فيها إيموجين أن المحاكاة الذاتية قد تَوَقَّفت، وعاد إلينا الصوت الجميل الذي أعاد ابتكار الشخصية الإنسانية:

يا لَيْتَ أَنْ لي حِصَانًا ذَا جَنَاحَيْنِ هُنا!  
 سَمِعْتَ يا بيزانيو؟ فَإِنَّهُ يُقِيمُ في مَرْفَأِ مِلْفُورْد  
 فاقْرَأْ وَقُلْ ما بَعْدُهُ عَنَّا.  
 إِنْ كَانَ فَرْدٌ مِنْ سَوَادِ النَّاسِ يَسْتَطِيعُ أَنْ يُكَابِدَ الطَّرِيقَ  
 لِلْوُصُولِ في أُسْبُوعٍ ... فَكَيْفَ لَا أَطِيرُ لِلْمَكَانِ في يَوْمٍ وَلَيْلَةٍ؟  
 يا أَيُّهَا الصَّدِيقُ بيزانيو ... يا مَنْ لَدَيْهِ الشَّوْقُ مِثْلِي كي يَرَى سَيِّدَهُ  
 أَقُولُ مَنْ لَدَيْهِ الشَّوْقُ (لَكِنْ يَنْبَغِي التَّحْدِيدُ)  
 فَشَوْقُكَ الْأَصِيلُ لَيْسَ مِثْلَ شَوْقِي بَلْ أَقَلُّ شِدَّةً!  
 بِالْقَطْعِ لَيْسَ مِثْلَ شَوْقِي الَّذِي يَجَاوِزُ الْحُدُودَ كُلَّهَا.  
 قُلْ لِي إِذَنْ وَاصْدُقِ الْمَقَالَ (فَإِنَّ مُسْتَشَارَ الْحَبِّ مُلَزَمٌ  
 بِمَلَأِ ثَغَرَاتِ الْأُذُنِ ... حَتَّى لَيَخْنُقَ الْحَوَاسَّ كُلَّهَا).  
 مَا بَعْدَ تِلْكَ الْبُقْعَةِ الْمُبَارَكَةِ ... مِلْفُورْد؟ وَبِالْمُنَاسَبَةِ  
 مَا سِرُّ سَعْدٍ وَيَلِزُ أَنْ حَبَّاهَا اللَّهُ مَرْفَأً كَهَذَا؟  
 قُلْ أَوَّلًا كَيْفَ التَّسَلُّلُ مِنْ هُنَا؟ ... وَمَا الدَّرِيعَةُ الَّتِي لَا بَدَ مِنْ  
 تَقْدِيمِهَا لِكِي نُبَرِّرَ الْغِيَابَ فَتْرَةً بَيْنَ الذَّهَابِ وَالْإِيَابِ؟

لا بَلْ أَجْبَنِي أَوَّلًا كَيْفَ الرَّحِيلُ مِنْ هُنَا؟  
فِيمَ انْشَغَالِي بِالذَّرَائِعِ؟ كَيْفَ تَوَلَّدَ أَوَّلًا أَوْ كَيْفَ تَنْجَبُ؟  
فَلْتَرْجِي الْحَدِيثَ فِي هَذَا إِلَى مَا بَعْدَ  
انْطِقْ إِذْنِ أَرْجُوكَ: كَمْ يَا تُرَى طُولُ الْمَسَافَةِ إِنْ قَطَعْنَاهَا  
عَلَى ظَهْرِ الطَّرِيقِ بَعْدَ الْعَشَرَاتِ مِنْ أُمِّيَالِنَا؟  
مَا بَيْنَ آيَةٍ سَاعَةٍ فِي الْيَوْمِ ... وَنَظِيرِهَا فِي الْغَدِ؟<sup>٢</sup>

(٦٩-٤٩ / ٢ / ٣)

من يمكنه أن يستمتع لهذا ولا يحب المتكلم؟ ومع ذلك فإن الأنغام الباطنة جهمة قاتمة: فَإِنَّ تَمَنِّيَّ وجود بيجاسوس، الجواد الطائر ذي الجناحين، يعني المخاطرة بمصير بيليروفون [الذي قُتل بعد أن ركب ذلك الجواد] في حين أن نبرات المرأة التي تضرر حُبًّا حقيقياً تَصْطَدِّمُ بما نذكره من المونولوج الفظيع الذي ألقاه بوستيوماس. وبينما تَرَحَّلُ إيموجين لمُقابَلَةِ بوستيوماس، يعمد شيكسبير في منتصف مسرحيته إلى إهدائنا «حركة» مسرحية جميلة: إذ يصحبنا إلى ويلز، حيث نقف أمام كهف رجل شديد البأس يحب الحياة خارج المنزل، ويُدعى بيلاريوس، إلى جانب ابنين تَبَنَّاهُما، وهما الأميران اللذان اختُطِفا منذ زمن طويل، وهما جويديريوس، وأرفيراجوس، وأصبح الثلاثة يُعَرَفُونَ بأسماء أخرى؛ هي: مورجان، وبوليدور، وكادوول على الترتيب. وَيَحْيَى مورجان حياة الصيد لمُباهجها، مُفَضِّلًا إياها على حياة رجال القصر والجنود، وهي التي عاشها يوماً ما وكابدها، ولكن الشَّابَّينَ حزينان؛ إذ يَتَوَقَّانَ إلى حياة السُّلْطَةِ والقتال التي لم يَعِيشَاهَا. وأما بوليدور، وَلِيَّ عهد بريطانيا وإن كان يجهل هذه الحقيقة، فَيُؤَكِّدُ بنبرات ضارية الاختلاف بين الهَرَم والشباب:

قد تكونُ هذه الحياةُ أفضل  
(إن كانت الحياة الهادئة أفضل) وأحلى من حياة  
عَرَفْتُهَا أَشَدَّ قسوة، أو قد تكونُ أكثرُ مُلاءمة

<sup>٢</sup> هذه ترجمة جديدة منظومة، مثل الأصل، اضطررتُ إليها بسبب سوء طباعة النص المنشور لهذه الفقرة.

لما بلغت من العمر، لَكِنَّهَا بالنَّسْبَةِ إلينا  
صَوْمَعَة جهل، أسفار في المنام،  
سجن، أو مَدِين لا يَجْرُو على تَخْطِي الحدود.

(٣٥-٢٩ / ٣ / ٣)

وصورة المَدِين المحبوس صورة جَهْمَة لابن الملك، ولها مرارة خاصَّة هنا؛ إذ تُوجِي  
بخيال غلام اختطفَتْه الجن، وإن لم يكن خيالاً. وأما كادوول، الأخ الأصغر فيقول كلاماً  
أشدَّ مَرارة؛ إذ يَنْزِع الملامح المثالية من حياة الصياد:

ما الذي سَنَتَحَدَّث عنه  
عندما نبلُغ من العُمُر ما بلغت؟ عندما نسمع  
المطر والريح تَضْرِب عَظَمَات الشتاء؟ وكيف  
في هذا الكهف الخانق سنقطع بالحديث  
ساعات الجماد؟ نحن لم نرَ شيئاً،  
نحن مُتَوَحِّشُونَ: مُتَوَبِّحُونَ كالشُلب نحو الطريدة،  
مُقَاتِلُونَ قتال الذئب من أَجَل ما نأكل،  
شَجَاعَتُنَا في مُطَارَدَة كل ما يَطِير، مَحْبِسْنَا  
نَجعله غِنَاء في قَفْص، كما يفعل الطائرُ الحَبِيس،  
وَنُغْنِي بِحُرِّيَة عُبودِيَّتِنَا.

(٤٤-٣٥ / ٣ / ٣)

أتصور أن هذا النواح «مُنْعِش» لأنه اخترق الحالة النفسية للمحاكاة الذاتية الساخرة  
ونفذ من خلالها، وأما مرارة مورجان التي يَتَّسِم بها رَدُّه على ذلك فَتَتَحَدَّث بلسان  
شيكسبير وتُعَبِّر عن ملاحظاته التي طالما عَبَّر عنها، واجتَمَعَتْ له من حياته وحياة  
ساوثامتون، عن ضروب القذارة والدناءة في المدينة وفي القصر الملكي:

لَكَ أَنْ تَتَكَلَّمَ هكذَا!  
هل أَتَاكَ حديثُ المُرَايِين في المدينة؟  
هل عَرَفْتَهُم عن كُتُب، أم عرفت فنون البلاط

الذي يَصْعُبُ تَرْكُهُ صعوبة البقاء فيه؟ إذ بلوغ القمة فيه  
سُقُوطٌ مُحَقَّقٌ: أو هو زَلِقَ بحيث  
يكون الخَوْفُ فيه لا يَقلُّ خطراً عن السقوط: أعرفتُ  
جُهدَ الحرب،  
تعباً يبدو أنه لا يطلب سوى الخطر  
بِاسْمِ صِيَةٍ وَشَرَفٍ يَهْلِكُ آناءَ الطَّلَبِ،  
ويغلبُ ألا يذكر إلا بسوء  
يُسْجَلُ الفِعلُ الحَمِيدُ. بلى، في غالبِ الأحيان  
يَكْسِبُ الشَّرُّ مِنْ فِعْلِ الخَيْرِ، والأَسوأُ من ذلك  
عليك أَنْ تَتَحَنَّى أمامَ اللائمِ. أوَاهِ يا أولادي! هذه قصة  
قد تَتَجَسَّدُ للعالمِ في؛ فعلى جسدي آثارُ  
من سيوفِ الرومِ، وكأنتِ سُمِعَتِي ذاتِ يومٍ  
الأعلى، بين خَيْرِ المشاهيرِ. كنتُ أثيراً عندَ سيمبلين،  
وإذا جَرَى الحديثُ عن صِنْدِيدِ، كان اسمي  
عنه غير بعيد، يَوْمَها كنتُ كشجرة  
أثْقَلْتُ أغصانَها الثَّمارَ. ولكن ذاتِ ليلة،  
إذ بِعاصِفَةٍ، أو هَجَمَةٍ لصوِصٍ (سَمَّها ما تشاء.)  
أطاحتْ بما حَمَلْتُ من أطايبِ الثَّمارِ، بل من أوراقِ،  
وَحَلَفْتُني عارياً بوجه الأنواءِ.

(٦٤-٤٤ / ٣ / ٣)

لقد تَخَلَّصَ شيكسبير في هذه السطور من المحاكاة الذاتية الساخرة، وتَجَلَّى فيها  
قطعاً ملاحظاته طوال عمره. ولما كان مرابياً هو نفسه فإنه لا يستثنى جريرته التجريبية:  
«هل عرفتَ المرابين في المدينة/ وشعرتَ بهم واعياً». والحديث ذو مَعانٍ دقيقة رائعة:  
«فن البلاط/ الذي يَصْعُبُ تَرْكُهُ مثلما يَصْعُبُ البقاءُ فيه». وحكمة التضادِّ تُقْصِي وتُزِيلُ  
باليدين معاً «يتساوى الخوف في السوء مع السقوط:» «الصَّيت والشرف: أيهما يهلك أثناء  
طلبه:» «يذكر بالسوء لأنه أحسن صنْعاً». ليس «بيلاريوس - مورجان» وعياً، على عكس  
إيموجين؛ ولا يمكن أن تكون هذه التأملات صادرة إلا من شيكسبير نفسه. وعلى الرغم من



كون هؤلاء الصيادين الويلزيين تسرية لطيفة، فإن شيكسبير لا يَمْنَحُهم كيانات فردية تُذَكِّرُ، والفصل الثالث، المشهد الثالث، ينجح إلى حدٍّ كبير باعتباره مفاجأة مسرحية. وما يتلو ذلك في المشهد الرابع ألطف إلى حدٍّ بعيد؛ لأن إيموجين في مركزه، فإنها حين قرأت خطاب بوستيوماس الذي يأمر فيه بيزانيو بقتلها، راودها نازع انتحاري، ولكنها تَتَغَلَّبُ عليه ببراعة، وتُوافِقُ على خطة بارعة تقوم على محاكاة ذاتية ساخرة مُزدوجة أخرى مما يدبره شيكسبير. وتَقْضِي الخطة بإبلاغ بوستيوماس بأنها ماتت، ومن ثم تَتَنَكَّرُ في ثياب شاب صغير، وتنطلق حتى تجد آخر الأمر وظيفة خادم في معية لوشوس، الجنرال الروماني، الذي كان تَقَدَّم بطلب الجزية ولكن سيمبلين رَفَضَ دفعها. وتلتحق بهذه الخطة دورة أخرى من المحاكاة الساخرة؛ إذ يُقَدِّم بيزانو الشراب الذي أَعَدَّتْه الملكة الشريرة إلى إيموجين، وهو الذي يقول الإعلان عنه إنه موصوف لعلاج دُوار البحر أو سوء الهُضْم، ولكنه في الحقيقة مُهْدِئٌ بِالِغِ القوة وحسب. أي إن شيكسبير يُحْمَلُنَا بحبكة ثقيلة، ولكن له غَرَضٌ مُعَيَّن. فإن كنا نعرف أفضل ما ينبغي لإيموجين، فلا بد لها من لَمٍّ شَمِلِها مع أخويها المَفْقُودَيْن، في إطار الخطة السحرية الخَفِيَّة في سيمبلين للمُصَالَحَاتِ الأَسْرِيَّة. وأظن أيضاً أن تعقيدات الحبكة التي تَتَكَدَّس، بثناء، من هنا وحتى النهاية، تُعْتَبَرُ في ذاتها محاكاة ساخرة؛ إذ إن شيكسبير، بعد سيمبلين، يسأم الحبكات ورسم الشخصيات. فإن حكاية الشتاء تتمتع ببناء أبسط، ولا تكاد توجد حبكة في العاصفة. ما إن تتنكر إيموجين في ثوب ذَكَر حتى تَتَفَجَّرَ سيمبلين بفيض من الحبكات؛ إذ يرحل كلوتن البَشْع إلى مرفأ ميلفورد، وقد ارتدى بَحْبُث ملابس بوستيوماس، عاقداً العزم على قَتْل بوستيوماس ومُضَايَعَةِ إيموجين. وما هي ذي تقف في سعادة أمام كهف بيلاريوس، حيث تمتعنا بحديث من أفضل أحاديثها.

أرى أَنَّ حياةَ الرَّجُل حياةً مَسَقَّةً،  
لقد أَجهدْتُ نفسي، وعلى مَدَى ليلتين مَعًا  
كنتُ أَفْتَرُشُ الأرض. وقد يغلبني المرض  
لولا أن عزيمتي تحميني منه. ملفورد،  
عندما أشارَ إليك بيزانيو من قِمَّةِ الجبل،  
بدَوْتَ في حدود الرؤية. أواه يا رب أَحْسَبُ  
أن المَعُونَةَ تَهْرُبُ من وجه التُّعَسَاء، أَقْصِدُ  
حيثُ يَجِبُ أن يَجِدُوا راحة. أَخْبَرَنِي شَخَّازَان

أَنْنِي لَا يُمْكِنُ أَنْ أَضِلَّ الطَّرِيقَ. هَلْ يَكْذِبُ الْفُقَرَاءُ  
الَّذِينَ أَصَابَتْهُمْ الْمَصَائِبُ، عَارِفِينَ أَنَّهَا  
عُقُوبَةٌ أَوْ بَلَاؤٌ؟ بَلَى، وَلَا عَجَبَ،  
إِنْ يَنْدُرُ أَنْ يَنْطِقَ الْأَغْنِيَاءُ بِحَقِيقَةٍ. كَذَبُ أَصْحَابِ النِّعْمَةِ  
أَشَدُّ إِيْلَامًا مِنْهُ عِنْدَ ذَوِي الْفَاقَةِ. وَالزَّيْفُ  
أَسْوَأُ عِنْدَ الْمُلُوكِ مِنْهُ عَنِ الشَّحَازِينَ. مَوْلَايَ الْعَزِيزُ  
أَنْتَ وَاحِدٌ مِنَ الزَّائِفِينَ! أَمَّا وَقَدْ فَكَّرْتُ فِيكَ  
فَقَدْ ذَهَبَ عَنِّي الْجُوعُ، وَلَكِنْ قَبْلَ ذَلِكَ، كُنْتُ  
عَلَى وَشَكِ السُّقُوطِ جُوعًا، وَلَكِنْ مَا هَذَا؟  
أَجِدُ طَرِيقًا نَحْوَهُ، قَدْ يَكُونُ مَعْقِلٌ وَحْشٍ!  
يَحْسُنُ بِي أَلَّا أَتَنَادَى، لَا أَجْرُؤُ عَلَى النَّدَاءِ، لَكِنَّ الْجُوعَ،  
قَبْلَ أَنْ يَتَغَلَّبَ عَلَى الطَّبِيعَةِ، يَمْنَحُهَا الشَّجَاعَةَ  
الْخَيْرَ وَالْأَمَانَ يُورِثَانِ الْجُبْنَاءِ، وَالْفَاقَةَ دَائِمًا  
تُولِّدُ الصُّمُودَ. هَا! مَنْ هُنَا؟  
إِنْ كُنْتَ مِمَّنْ يَأْلَفُ الْبَشَرَ، تَكَلَّمْ، أَوْ كُنْتَ وَحْشًا  
فَخُذْ، أَوْ اعْطِ. هَا! لَا جَوَابَ؟ إِنْ سَأَدَخَلَ  
يُفَضِّلُ أَنْ أَسْتَلَّ سِيفِي، فَإِنْ كَانَ عَدُوِّي  
يَخَافُ السِّيفَ مِثْلِي، فَهُوَ لَنْ يَجْرُؤَ عَلَى النَّظَرِ إِلَيْهِ.  
عَدُوًّا كَهَذَا، أَيْتُّهَا السَّمَوَاتُ الرَّحِيمَةُ.

(٢٧-١ / ٦ / ٣)

إن سحر هذا الكلام عظيم، ويستطيع أن يرفع من قدر مسرحية أفضل من سيمبلين القائمة على المحاكاة الساخرة، والتي تتميز بدق رفيع يحول دون منح إيموجين ولو محاكاة ساخرة واحدة. أما سخريتها اللطيفة الخاصة، الحافلة بالعزّة والإباء مهما ازداد الضغط عليها، فهي موجهة أساسًا إلى ذاتها، وإن لم تُعْفِ زَوْجَهَا وَأَبَاهَا وَالذُّكُورَ بصفة عامة. ولكن أروع ما نراه هنا هو النعمة؛ وتُحَافِظُ إيموجين على الصوت المتميّز الوحيد في المسرحية. وكلماتها الختامية «مثل هذا العدد! يا ربي الأكرم!» التي تُشير إلى نفسها، تُعْتَبَرُ أفضل لحظة كوميدية في سمبلين، حيث نادراً ما يُغادر البريق عين شيكسبير، ومع ذلك

فإن التَّهَكُّمَ الذاتي الذي لا يَكَادُ يَتَوَقَّفُ نادراً ما يجعلنا نبتسم. ولحُسْنِ الحظ يَرَفَعُ المشهدُ التالي مُباشرةً الروح المعنوية لإيموجين وجمهورها المُتَعاطِفَ معها. فنحن نعرف بِالتَّثَامِ الشمل بينها وبين أخويها، حتى وإن لم يكونا يُدركان أنها أنثى. وهكذا نجد أن شيكسبير عاد أخيراً إلى طبيعته الكاملة في هذه المسرحية، فَغداً يَكُتَبُ كلاماً زاحراً بالإيحاءات الفائقة، أثناء وقوع الأَشْقاء الثلاثة في حب بعضهم بعضاً، مُقْتَرِبِينَ معاً من الحقيقة، وامتداح إيموجين للخصال المُهذَّبة الطبيعية لأخويها تُدعِمُ الجدل الذي لم يَتَوَقَّفْ، والمُوجَّه ضد النبلاء، وهو الذي يمثّل النعمة الخفية غير المتوقعة (على قوة تأثيرها) في سيمبلين:

الرَّجَالُ العِظام،  
الذين يُقِيمُونَ في بلاط لا يزيد على حَجْمِ الكهف،  
ويَقُومُونَ على خدمة أنفسهم، وَيَتَمَتَّعُونَ بقدر من الفضيلة  
أَسْبَغَتْهَا عليها نُفُوسُهُمْ، مُعْرِضِينَ عن  
تلك المِنْحَةِ التافهة التي تُقَدِّمُهَا الجماهير المُتَقَلِّبَةُ،  
لا يمكنهم أَنْ يَتَفَوَّقُوا على هذين. غُفْرَانِكَ أَيَّتُهَا الآلهة!  
وَدِدْتُ لو أَعْيَرُ جنسي لأرافق هذين،  
بعد خيانة لوناتس.

(٦١-٥٤ / ٨ / ٣)

ولكنَّ غلامها لا يُثْنِي على الشعب، وينشد السلامة بِتَجَنُّبٍ رغبة غشيان المَحارم. وعندما نَصِلُ إلى الفصل الرابع يكون شيكسبير، فيما يبدو، قد انتظمت خطواته، وعلى الرغم من أن الفصلين الختامين يَتَسَمَّانِ بالمزيد من الطابع الباروكي والمحاكاة الساخرة، فإن حدة المِراة أقل وضوحاً فيهما.

#### ٤

يتنافس الجمهور الصعداء عندنا ينجح بوليدور/جويديريوس، أكبر أبناء سيمبلين، في قطع رقبة كلوتن، ثم يُحْيِي الوغدَ السَّخِيفَ بكلمات وداعٍ مناسبة:

بَسَيْفِهِ بِالذَّاتِ،  
إِذْ كَانَ يُلَوِّحُ بِهِ أَمَامَ حَنجَرَتِي، انْتَرَعْتُ  
رَأْسَهُ عَنْ جَسَدِهِ، وَسَوْفَ أُلْقِي بِهِ فِي الْخَلِيجِ

وراء جبلنا؛ لِأُدْفَعَهُ نحو البحر،  
وأقول للأسماء إنه ابن الملكة، كلوتن،  
وهذا كل ما يَهْمُنِي.

(١٥٤-١٤٩/٢/٤)

ما دما نعرف أن المتحدث هنا سوف يعيش ليصبح ملك بريطانيا، فمن المُحتمَل أن ذلك قد سمح لشيكسبير بهذه الجرأة، أي إلقاء رأس ابن الملكة للأسماء، وإلا لكان التعبير قد أغضب الرقيب على المسرح. ويعتزم شيكسبير الانتفاع على خير وجه بجثمان كلوتن الذي قُطِعَ رأسه، وهو يرتدي ملابس بوستيوماس، عندما تفيق إيموجين من نوم عميق كأنه الموت، فتتصور خطأ أن رُفات زوجها إلى جوارها. ومن الغريب، فيما يبدو، أن تخطئ إيموجين فتتصور أن جسم كلوتن جسم زوجها، ولكنها على أية حال تُعاني صدمة هائلة. ويرى القائد الروماني لوشيوس ثَقُلَ أحزانها، فيعطف عليها ويأمر بحملها إلى خارج المسرح، ولن تتكلم مرة أخرى في مشهد التَّعرُّف الطويل الذي تختتم به المسرحية. وفي وقتٍ سابق كان أصدقاء إيموجين يَعْتَقِدُونَ أن صديقتهم الصدوق قد تُوُفِّيَتْ، فَيَتَأَبَّهَمُ حزن شديد وينشدون نشيدًا فوق جثمانها المُسَجَّى، وهو الذي يعتبر أفضل أنشودة بين جميع الأغاني في مسرحيات شيكسبير:

#### جويديريوس:

لا تَحْشَ بعدَ اليوم من حرارة الشمس،  
ولا مِنَ الهُوج التي تَعْصِفُ في الشتاء،  
دَوْرُكَ في دنياك قد قَضِيَتْ بالأمس،  
وَعُدْتَ للدار بما حَمَلْتَ من جزاء.  
خَيْرُ الشَّباب والصَّبَايا ساعة الإياب،  
مَصِيرُهُم، مثل الفتى الكَنَّاس، في التراب.

#### أرافيراكوس:

لا تَحْشَ بعد اليوم من تَجْهَمُ الكبار،  
فقد أَمِنْتُ ضربة ينزلها الطغاة،

لا تُلقِ بآلاً للطعام، لا ولا الدُّثار  
ما عندك البلوط يعلو قَصَب الرُّعاة  
فالصولجان، العِلْم والصَّحَّة في الإياب  
جميعها تَتَبَع هذا الدرب، للتراب.

جويديريوس: لا تَخَشْ بعد اليومِ مِنْ تَخَاطُفِ البروق.  
أرافيراكوس: ولا مِنْ الهَدِيرِ في دَحْرَجَةِ الرُّعود.  
جويديريوس: لا تَخَشْ من نَمِيمَةٍ أو لائِمٍ صَفِيق.  
أرافيراكوس:

كَفَّاكَ ما نِلْتَ من الإقبال والصُّدود.  
الاثنان معاً: كل المحبين الشباب، الكل في الإياب  
يَتَّبِعُونَ خَلْفَكَ الدَّرْبَ إلى التراب.

جويديريوس: حُمِيتَ من شرور كل ساحر أْثِيم!  
أرافيراكوس: وَمِنْ فَتُونِ السُّحْرِ والمُشْعُوذِ الرَّجِيم!  
جويديريوس: مَلَأْتُكَ الرَّحْمَةَ تَحْمِيكَ ولا تَرِيم!  
أرافيراكوس:

ولا يُصِيبَنَّكَ شَرٌّ فاعِلٌ دَمِيم!  
الاثنان معاً، وَلْيَكُنِ الرَّفِيقُ في الموت لك السَّلام،  
وَلْيَشْتَهْرِ لَحْدُكَ في الدنيا لدى الأنام!<sup>٢</sup>

(٢٨١-٢٥٨/٢/٤)

على الرغم من جمال هذه المَرثِيَّة، فإنها من أشد المراثي كُفْهَرًا بِسَبَب تركيزها  
على «الخوف لا أكثر» باعتباره العزاء الوحيد للموت. وَذَكَرَتْ إحدى طَالِبَاتِي ذات يوم

---

<sup>٢</sup> الأنشودة نموذج رائع لترجمة النُّظْمِ نظماً (مقفى) عند الدكتور عبد الواحد لؤلؤة، الأستاذ العظيم،  
وهي تدل على تَمَكُّنه من العروض والقافية والزحافات والعِلَل، كما أنه يحاكي قافية شيكسبير بما يدعو  
للإعْجَاب. (المترجم)

أنها ترى أن سيمبلين لم تُكْتَبْ إلا من أجل هذه الأنشودة. وأنا أُسَلِّمُ بأنها أجمل شيء في مسرحية تَتَسَمُّ بِقَدْرٍ عَجِيبٍ من التَّفَاوُتِ، وأضيف أنها تُمَثِّلُ مفتاحَ جَوْ سيمبلين الذي أراه جَهْمًا وعميًّا، وإنها تُشَبِّهُ في ذلك المِثْرِيَّةَ الجَنَائِزِيَّةَ لشخص يُدْعَى وَلِ بِيتر، التي كَتَبَهَا شيكسبير بعد نحو عامين، وإن كانت ذات رَوْعة جمالية أقل كثيرًا ممَّا يَتَجَلَّى هنا، للأسف، وما دَامَتْ سيمبلين، مثل الملك لير، تَعُودُ بنا إلى بريطانيا القديمة، فإن المَوَاقِفَ الْمَسِيحِيَّةَ إِزاء الخُلُودِ لا صِلَّةَ لها بالموضوع، وإن كُنْتُ لا أعرف المَوَاقِعَ التي يبدو فيها تأثيرها في أعمال شيكسبير. ولما كانت عبارة «لا تخش بعد اليوم» أعلى وأرفع من سياقها (إذ إن إيموجين نائمة وحسب) فلا أجد صعوبة في أن أسمع فيها صوت شيكسبير نفسه الذي يُعَبِّرُ عن موقفه تُجَاهَ الموت، وأراها مقولة مأثورة (locus classicus) تُعَبِّرُ عن نظرة شيكسبير إلى الموت. إن القِيميَتَيْنِ الأوليَّين عند شيكسبير هما الشخصية الإنسانية والحب، ومعنى كل منهما مُلْتَبَسٌ في أفضل الأحوال، وهما يتحولان هنا، مع كل ما عادهما، إلى تراب. إن هذه القصيدة سلوان حالك الطلعة، ولكن وقارها الجمالي الفذ هو السلوان الوحيد الذي ينبغي أن نطلبه أو نجده عند شيكسبير.

ونجد بهجة أكبر عندما ننتقل إلى الفصل الرابع، المشهد الثالث، حيث يُحَاطُ سيمبلين علمًا بأن الملكة مصابة بمرض خطير، وأنها تَتَنَعَّى اختفاء كلوتن، وكذلك حين ننتقل إلى المشهد التالي. حيث يُقَسِّمُ بيلاريوس والأميران اللذان لم يُعْتَرَفْ بعدُ بهما أن يلتحقوا بزملائهم البريطانيين في المعركة ضد الغزاة الرومان. ولا يظهر بوستيوماس إلا زاد من إحساسي بالنَّعْيِ، وهو يُبْدِي بلاهة شديدة في المونولوج الذي يفتتح به الفصل الخامس، حيث يَتَأَمَّلُ «الخرقة الدامية» الزائفة التي أرسلها بيزانيو دليلاً على قتل إيموجين.

إيه يا خِرْقَةَ دامية، سأحتفظُ بِكِ؛ لأنني أَرَدْتُ  
أن تكوني بهذا اللون. أيُّها المُتَرَوِّجون،  
لو كان واحد منكم اتَّبَعَ هذا السبيل، فكم منكم  
سَيَقْتُلُ زَوَاجَاتٍ أَفْضَلَ منهم بكثير  
بسبب قِلْبٍ من الزَّلَلِ؟ آه يا بيزانيو!  
ما كلُّ خَادِمٍ مُخْلِصٍ ينفذ جميع الأوامر!  
فالعهد لا يشمل إلا تنفيذ العادل منها. أَيَّتُهَا الآلهة،  
لو أَنَّكَ انتَقَمْتِ لذنوبي، قَطُّ  
ما عِشْتُ لِأَجَرٍ هذا على نفسي، ولأَنقَذْتُ

إيموجين النبيلة، وأنزلت عقابك عليّ  
أنا التعيس، الذي يَسْتَحِقُّ نِقْمَتَكَ أَكْثَر، لكن وا أسفاه،  
أَنْتِ تَخْتطفين بعضهم من بيننا لِذُنُوب صغيرة، ذاك هو الحب،  
لِتمنّعهم من السقوط بعد ذلك، وتسمحي لبعضهم  
أن يُلْحِق الذُّنُوب بِأُخْرَى، وكل لاحق أسوأ من سابقه،  
وتَجْعَلِيهم يَخْشَوْنَهَا، ليستقيم بَعْدَهَا المُذْنِبُونَ،  
لكن إيموجين بضعة منكم، فافعلوا مشيئتكم،  
واجعلوني مبارَكًا في طاعتكم. لقد جاءوا بي هنا  
بين أشراف إيطاليا، لكي أُحارب  
ضدَّ مملكة سَيِّدَتِي. يَكْفِي أَنَّنِي  
يا بريطانیا، قَدْ قَتَلْتُ سَيِّدَتَكَ! مهلاً  
فلن أُوَجِّهْ نحوكَ طعنة؛ لذا، أيتها السموات الرحيمة،  
استمعي إلى مُرادِي صابرة. سأَتَخَلَّص  
من هذه الأَسْمال الإِيطالية، وأرتدي ثياباً  
مما يرتديه قُرُوي بريطاني، ولسوف أُحارب  
ضد الجماعة التي جئتُ معها، وهكذا أموت  
من أَجْلِكَ يا إيموجين، التي من أَجْلِها تكونُ حياتي،  
وكلُّ نَفْسٍ فيها مَوْتًا، وهكذا سأُكْرِسُ نَفْسِي  
لمواجهة الخطر، دون أن يعلم بي أحد،  
فأكون مَثَارَ إِشْفَاق لا كراهية. وسأُبين للناس  
مَا تَنْطوي عليه جَوَانِحِي من شجاعة دونها ما تُظْهره عوائدي.

(٣٣-١ / ١ / ٥)

ويرجع سبب استشهادي بهذا المونولوج، في جانب منه، إلى ردائه الغريبة، ولكنني  
أوردته أيضًا حتى أعيّد فتح مسألة الشخصية الإنسانية غير المستكملة عند بوستيوماس؛  
إذ إن توبته تقوم على ذائقة مَشْكَوك فيها، ما دام لم يَتَخَلَّ عن اعتقاده أن زَوْجته خانتَه مع  
ياكيمو، وإن كانت تلك الجريمة، التي كانت تُوصَف من قبلُ بأنها جهنمية، أصبحت «تؤلم  
قليلاً» وتُعتَبَر «غلطة صغيرة». وأكثّر تَعْجُّبِي من السبب الذي جعل شيكسبير يبذل جهدًا

متسقًا حتى يبدو بوستيوماس بطلًا مثار شك كبير، وبعيدًا عن الجمهور إلى الحد الذي يجعلنا عاجزين عن الترحيب بمصالحته الأخيرة مع إيموجين، ويحز في نفوسنا أن نسمع أن الأرباب كان ينبغي أن تنقذ إيموجين، حتى تستطيع التوبة، ويزعجني إلى درجة أكبر أن يغدو بوستيوماس محاكاة ساخرة لإدجار؛ إذ يتنكر في صورة «فلاح بريطاني». وتستمر سيمبلين في القيام بدور الثأر من جانب شيكسبير ضد منجزاته نفسها، كما أن أفضل فهم لبوستيوماس يقول إنه الفاعل الأول لذلك الثأر الذاتي القائم على المحاكاة الساخرة. وتُستمر هذه المحاكاة الساخرة الذاتية في مشهد صامت في بداية الفصل الخامس، المشهد الثاني، حيث ينجح بوستيوماس، المُتنكر في زي الفلاح، في هزيمة ياكيمو وتجريده من سلاحه، ثم تركه، فيما يُعتبر صورة مُنحطّة من المبارزة بين إدجار وإدموند. وأما ياكيمو، الذي لا يشبه إدموند ولا ياجو، فإنه يقول إن اتهامه لإيموجين ظلماً من وراء هزيمته على يدي مُجرّد فلاح ويبدأ التوبة في حياته العملية. وعند نجاح بيلاريوس والأميرين وبوستيوماس في إنقاذ سيمبلين، وتحويل الهزيمة البريطانية إلى انتصار، وسحق الرومان سحقًا تامًا، ينبغي لنا أن نكون على استعداد لأي شيء، ومع ذلك فإن شيكسبير يحرص على مفاجأتنا، وإن تكن أصالته، هذه المرة وحدها، جائزة مشكوكًا في قيمتها من الزاوية الجمالية. ويعود بوستيوماس إلى اللباس الروماني، ويُقبض عليه، وينتظر الإعدام بروح من يريد التكفير عن ذنبه. ويغلبه النعاس في السجن، ويمنحه شيكسبير رؤية مزدوجة، الأولى لأسرته والثانية لهبوط جوبيتر على متن عُقاب، مُطلقًا الصواعق على أشباح الأسرة. ولم يُحاول إلا ويلسون نايت، بكرمه المعتاد، أن يُقدّم دفاعًا جماليًا عن هذا المشهد. فقال لي ذات يوم إن عدم تقدير الأشباح وجوبيتر يعني عدم فهم شيكسبير. إن ويلسون نايت ناقد عظيم، وشيكسبيري مُتدبّن، ولقد دأبت على قراءة المشهد وإعادة قراءته باستمرار، محاولًا إقناع نفسي أنه ليس رديئًا، ولكنه بشع، وأعتقد أن شيكسبير تعمّد ذلك. لماذا ينتقل شيكسبير إلى الشّعركيك هنا؟ لا أدري، لكنه بالقطع جعله يتصف بكل رداءة ممكنة. فانظر مثلًا إلى ما يقوله أحد الإخوة الأشباح في امتداح بوستيوماس:

### الشقيق الأول:

وعندما بلغ سنّ الرجولة،  
من الذي كان في بريطانيا  
يستطيع الوقوف نِدًا له،



أَوْ يَكُونُ مَغْنَمًا  
فِي عَيْنِ إِيْمُوجِينَ، وَهِيَ خَيْرُ  
مَنْ يَسْتَطِيعُ تَقْدِيرَ مَنْزِلَتِهِ؟

(٥٧-٥٢ / ٤ / ٥)

قد يكون هذا ملائمًا تمامًا لِمُنْتَخَبَاتِي الْمُفَضَّلَةِ مِنَ النِّظَمِ الرِّدِيِّ، وعنوانها البُومَةُ  
الْمُحَنَّطَةُ، ولا بد أن يكون محاكاة ساخرة لمحاكاة ساخرة أخرى. إِنَّ شَيْئًا أَبْلَهَ يَنْطَلِقُ  
بِلا زَمَامٍ عِنْدَ شِيكْسِيرٍ، ويهبط جوبيتر إلى مستوى من الموسيقى اللفظية يُرْسِي مَعْيَارًا  
مُنْحَطًا جَدِيدًا لَمْ يَسْبِقْ لَهُ مِثِيلٌ فِي رُؤْيِ الْإِشْرَاقِ الرِّبَانِيَةِ:

كُفَى، يَا أَرْوَاحًا ضَائِلَةً مِنْ عَالَمِ أَدْنَى،  
لَقَدْ أَذَيْتُمْ سَمْعَنَا: صَمْتًا! كَيْفَ تَجْرُو أَطْيَافُ  
فَتَنَّتْهُمْ سَيِّدُ الرُّعُودِ، الَّذِي صَاعَقَتْهُ (كَمَا تَعْلَمُونَ)  
مَزْرُوعَةٌ فِي السَّمَاءِ، تَمَحَّقُ مُتَمَرِّدَ الشَّطْرَانِ جَمِيعًا؟  
اغْرُبُوا يَا طُيُوفَ الْجِنَانِ الْمُسْكِينَةِ، وَاسْتَرِيحُوا  
عِنْدَ ضِفَافِكُمْ حَيْثُ لَا تَذْوِي الزُّهُورُ،  
لَا تَغْتَمُّوا لَمَّا يَحْدُثُ لِلبَشَرِ الْفَانِي،  
فَلَيْسَ ذَلِكَ مِنْ هُمُومِكُمْ؛ إِذْ هُوَ شَأْنُ يَغْنِينَا.  
أَنَا أُمْتَحِنُ الَّذِينَ أَحَبُّهُمْ، فَاجْعَلْ نِعْمَتِي  
بَطِيئَةً فِي الْوَصُولِ، فَتَزْدَادَ بِهِجَةً. اطمئنوا  
فَأَبْنُكُمْ الَّذِي تَدْنَى سِرْفَعُ شَأْنِهِ ذُو الْجَلَالِ،  
تَزْدَهَرُ نُعْمَاهُ، وَتَنْتَهِي بِلَايَاهُ،  
فَقَدْ أَشْرَقَ نَجْمُنَا الْعُلُوي لَدَى مَوْلَدِهِ، وَفِي  
مَعْبَدِنَا جَرَى زَوَاجُهُ. انْهَضُوا وَتَلَاشُوا  
سَيَكُونُ زَوْجًا لِلْسَيِّدَةِ إِيْمُوجِينَ  
وَيَزْدَادُ سَعَادَةً بِمَا لَقِيَ مِنْ عَذَابٍ  
ضَعُوا هَذِهِ التَّمِيمَةَ عَلَى صَدْرِهِ؛ فَهِيَ  
تُقَرِّرُ إِرَادَتَنَا أَنْ تَكُونَ سَعَادَتُهُ بِلا حُدُودٍ،  
وَبَعْدَ ذَلِكَ اغْرِبُوا: وَلَا تَزِيدُوا بِضَوْضَائِكُمْ

تعبيراً عن البرَم، لئلا تثيروا برَمي  
اصعد، يا نَسْر، إلى قصري البلور.

(١١٣-٩٣/٤/٥)

من المحال أن نفترض أن شيكسبير الذي يتمتع بأذن ذات حساسية لا مثيل لها، لا يدرك سخافة هذا الكلام، والأحجية لا حل لها، إذا أصررنا على أخذ هذا الكلام مأخذ الجد، ولكنه بالقطع محاكاة ساخرة فظيعة لهبوط أي إله من آلة [أي أية وسيلة تعسفية لاختتام مسرحية ما في التراث اليوناني] والمتوقع منا أن نقبلها باعتبارها تمثيلاً ساخراً؛ إذ يستيقظ بوستيوماس فيجد نصاً مكتوباً يعده بالخط العظيم، فيستجيب له بمحاكاة ساخرة لما يقوله ثيسوس في حلم ليلة صيف:

هذا حلمٌ ما يزال، وإلا فهو شيء مما يُلوكُهُ  
المجانين ولا يُدرِكُونه: كِلَاهُمَا معاً، أو لا شيء،  
أو كلام هُراء، أو قولٌ مما  
لا يَسْتَبِينُهُ المعنى، ولْيَكُنْ ما يكون،  
فَمَسِيرَةُ حياتي شَبِيهَةٌ به، وسوف  
أَحْفَظُ به ولو لِلذِّكْرِى.

(١٥١-١٤٦/٤/٥)

ولا يستطيع شيكسبير أن يُرغم نفسه على التوقف، في تقديمه المتواصل لأمثال هذه المحاكاة الساخرة، فإذا بنا نعود فجأة إلى دقة بدقة، مع بومبي المرح، القَوَاد الذي أصبح مساعداً للجلاد، وإذا هو يخبر برنردين، بحيوية فياضة بأن السيف على النُّطْع. وهكذا يقول سجان مبتهج لبوستيوماس إنَّ شنقه وشيك، وبوستيوماس أكثر من مُسْتَعِد للشنق. يقول السجان:

ثَمَنٌ ثَقِيلٌ عَلَيْكَ يَا سَيِّد! لكن الذي  
يريح أنك لن تُطالَبَ بتقديم المزيد  
من الدُّفَعَات، ولن تَخَافَ المزيد من قوائم الحان، وهي  
غالبًا حُزَنُ الفِرَاق؛ مثل تدبير الملاذ:  
تَدْخُلُ مُتَهَالِكًا من حَاجَةٍ لِمَذَاق اللَّحْم، وتَخْرُجُ

مُتَرَنِّحًا مِنْ فَرَطِ الشَّرَابِ: يُؤَسِّفُنِي أَنَّكَ قَدْ  
دَفَعْتَ كُلَّ هَذَا، وَيُؤَسِّفُنِي أَنَّكَ قَدْ ائْتَدَفَعْتَ إِلَى  
كُلِّ هَذَا. الْجَيْبُ وَالْعَقْلُ، كِلَاهُمَا فَارِغٌ، الْعَقْلُ  
أَثْقَلُ لِكَوْنِهِ أَخْفَى، وَالْجَيْبُ أَخْفَى  
لِكَوْنِهِ أَفْرَغُ مِنْ ثِقَلِهِ. آه، مِنْ هَذَا  
التَّنَاقُضِ! سَوْفَ تَتَخَلَّصُ الْآه. آه، مَا أَرْحَمَ  
الْحَبْلَ الرَّخِيفِ الثَّمَنُ! يَجْمَعُ أُلُوفًا بِلَمَحِ الْبَصَرِ،  
لَيْسَ غَيْرُهُ مِنْ دَائِنٍ وَلَا مَدِينٍ فِعْلِيٍّ،  
فَهُوَ الْخِلَاصُ مِنَ الْمَاضِي وَالْحَاضِرِ وَالْمُسْتَقْبَلِ.  
رَقَبَتُكَ سَيِّدِي، هِيَ الْقَلَمُ وَالْدَّفْترُ وَلَوْحُ الْحِسَابِ،  
وَهَكَذَا يَأْتِي الْخِلَاصُ.<sup>٤</sup>

(١٧٣-١٥٨/٤/٥)

لن تجد المحاكاة الذاتية الساخرة التي يُضطرُّ إليها المؤلِّف في أي نص آخر  
لشيكسبير، وأما في سيمبلين فهي تتجاوز كلَّ الحدود. ومن المُحتمل أن شيكسبير لا  
يستطيع أن يتوقَّف، أو قلَّ إنَّه إذا لم يتوقَّف فإن ذلك لن يُغيِّر السؤال الحاسم، ما سبب  
انطلاق المحاكاة الذاتية بلا هواده؟ إن بوستيوماس لا يتصرَّف وفق ما تمليه شخصيته في  
الفصل الخامس، المشهد الرابع، بل يبدو أنه يُصبح بديلاً عن شيكسبير في الإجابات التي  
يُقدِّمها السَّجَّان ويُرْحَب فيها بالموت. وقُبيل مجيء السَّجَّانين إلى بوستيوماس، نسمع منه  
أشدَّ كلمات المسرحية غموضاً، وهي التي كان الدكتور جونسون يرى أنها أثَّفت من أن  
تُفهم، ومع ذلك فإن رنينها يطعن في حكم جونسون، وأقتطفها مرة ثانية بسبب أهميتها:

<sup>٤</sup> نص هذا الحديث الذي يقوله السَّجَّان مطبوع نثرًا في الكتاب وفي طبعات المسرحية الأصلية، ففي  
طبعة أردن يوجد في ١٢٨/٤/٥، وفي طبعة نيوكيمبريدج يُوجَد في ٢٣٠-٢٢٠/٣/٥، وفي غير  
هاتين الطبعتين يرد منثورًا أيضًا، كما في هذا الكتاب، وأما قول الدكتور لؤلؤة إنه اعتمد على طبعة أردن  
فيعني بها طبعة ١٩٥٥م، وقد تداركت طبعة أردن ٢٠١٧م هذا الخطأ في اعتبار الخطاب نَظْمًا وأعطته  
أرقامًا سطور مُخْتَلَفَةً. (المترجم)

هذا حلم ما يزال: وإلا فهو شيء مما يُلوكه  
المجانين ولا يُدرُكُونه، كلاهما معاً، أو لا شيء،  
أو كلامُ هُراء، أو قولٌ ممّا  
لا يَسْتَبِينُه المعنى، وليُكُنْ ما يكون،  
فمَسيرة حياتي شَبِيهَةٌ به، وسوف  
أَحْتَفِظُ به ولو للذِّكْرِى.

(١٥١-١٤٦/٤/٥)

ربما يكون شيكسبير يَتَخَطَّى حتى حُدود تعبيره، وأنا أشكُّ في صحة شرح  
جونسون، الذي لا يُواجه عبارة «سوف أحتفظ به، ولو للذِّكْرِى». إنني أسمع شيكسبير،  
من خلال بوستيوماس، يقول إن فِعَلَ حياتنا يُعَاش لنا، وإن أَفْضَلَ ما يُمْلِيه اليأس  
هو أن نقبل («نحتفظ») بما يحدث كأننا نحن الذين أَدَحْثْنَاهُ، ولو كان ذلك من أَجْلِ  
التَّعَاطُفِ الساخر مع أنفسنا، إنَّ هذا تَعَرَّفٌ غريب آخَر يَتَجَاوَز فيه نيتشه سلفاً.

## ٥

يَبْلُغُ طَوْلُ المشهد الأول من الفصل الخامس في سيمبلين نحواً من خمسمائة سطر،  
ويُنَافِسُ المشهد الأخير في دقة بدقة في التَّعْقِيدِ وتأخُّر التعرف على حقيقة ما حدث.  
وقد تكون المُنافَسَةُ مُتَعَمِّدَةً، وتُمَثِّلُ المحاكاة الذاتية الساخرة أيضاً عنصراً من عناصرها،  
والطابع الأخلاقي المعكوس في خاتمة دقة بدقة له أصدأؤه في خاتمة سيمبلين. وقام  
برنارد شو، السليل الغيور لشيكسبير، بإعادة كتابة الفصل الأخير بعنوان نهاية أخرى  
لسيمبلين، شَوَّهَ فيها المشهد الأخير إلى حدٍّ بعيد. إذ إن إيموجين تصبح امرأة من الطراز  
الذي يرسمه برنارد شو، بحيث يستعصي التَّعَرُّفُ عليها، وعلى الرغم من أنني أحياناً  
ما أشعر بالحيرة إزاء نهاية سيمبلين، فإنَّني أَفْضَلُ الحيرة على تشويه برنارد شو.  
 ويفتتح المشهد الأخير بإعلان بهيج يقول إن الملكة، التي تُعْتَبَرُ في ذاتها محاكاة ساخرة  
لليدي مكبث، «ماتت في جنون مِيتة رهيبة» مثل ليدي مكبث. وعلى عكس تلك الشخصية  
الإنسانية الهائلة، تموت الملكة، زوجة سيمبلين، وهي تُرَدِّد أنها لم تُحِبَّ زوجها قط.  
ويُؤَتَّى إلى المسرح بالرومان الأسرى، ولوشيوخس وخادِمه فيديل (إيموجين المُتَنَكِّرة  
في زي غلام) ويا كيمو، وبوستيوماس، من بينهم. وما دام بيلاريوس والأميران يَقْفُون

وقفة الظَّافِرِينَ المُكْرَمِينَ من بين البريطانيين، فنحن نَتَوَقَّع — مُحَقِّقِينَ — أن نرى مَوْجَةً كاملة من تَعَرُّفِ الأشخاص على بعضهم البعض، والمُصالحات والشرح لما حدث. ويُعَقِّدُ سيمبلين الأمور بتعيين فيديل خادماً خاصاً له. ويرى بيلاريوس وشقيقاً إيموجين «الملك المُتَوَقِّى نفسه وقد عاد إلى الحياة» لكنهم لا يُعْلِنُونَ اكتشافهم المذكور. ويُقَدِّمُنا شيكسبير إلى ياكيمو، الذي يعترف ويعلن عن توبته بإسهاب بِالْغِ إلى الحد الذي يجعلنا نفتقد ياجو الحقيقي الذي يَتَحَدَّى ما سوف يناله من العقاب ولا يَنْبَس ببنت شفة. ويكاد ياكيمو الذي تَدْفُقُ من فمه الألفاظ أن يُلَخِّص المسرحية كلها، وَيَدَهْوَرُ من كونه نموذجاً ساخراً لياجو إلى أن يصبح محاكياً ساخراً للجوقة. ومع ذلك فالحصافة الدرامية لا تزال فعَّالة عند شيكسبير؛ إذ إن انهيار ياكيمو يُبَيِّنُ لنا المدى الذي نستطيع الهبوط إليه تحت عظمة ياجو السلبية، ونجد أنفسنا في الوقت نفسه مُجَسِّدِينَ في شخص شرير. إن ياجو، مثل هاملت ومكبث، يَتَجَاوَزُنَا، ولكننا نحن ياكيمو. إن شجاعتنا الظاهرية، وخبثنا، وتخوفنا، وتخبطنا، قائمة كلها عند ياكيمو، الذي لا يزيد سوءاً عنَّا، والذي يعتزم شيكسبير أن يبقيه حيًّا، وربما يكون شيكسبير قبل عامين تقريباً من كتابة سيمبلين قد شاهد مسرحية فولبوني الرائعة لبن جونسون، حيث يَصِدِّمُنا المؤلِّف، المُؤْمِنُ إيماناً شديداً بالأخلاق، في آخر المسرحية (أو يصدمني أنا على الأقل) بإنزال عقوبة قاسية بالبطل فولبوني وخادمه موسكا، وهُمَا وَغْدَانُ يَأْسِرَانِ القلوب أسراً رائعاً، وعفو بوستيوماس عن ياكيمو يُمَثِّلُ في نظري ردًّا ضاحكاً آخر على التَّشَدُّدِ الأخلاقي عند جونسون.

ونُلَاقِي المحاكاة الذاتية الساخرة من جديد عندما يضرب بوستيوماس إيموجين فيُوقِعُهَا أرضاً وهي تحاول أن تكشف عن هُويَّتِهَا له، وهي محاكاة ساخرة واضحة من دفع بيريكليس مارينا بيده عندما تبدأ في مُخَاطَبَتِهِ. وأخيراً نسمع بوستيوماس (وهو أشد أبطال شيكسبير إرهاباً، بالقطع) وهو يَتَحَدَّثُ بفصاحة عندما يدرك أنه يُعَانِقُ زوجته التي عَادَتْ للنديا:

الآن يا رُوحِي تَعَلَّقِي عَلَى الْأَغْصَانِ مِثْلَ الثَّمَرَةِ  
حَتَّى نَمُوتَ الشَّجَرَةَ.

(٢٦٤-٢٦٣/٥/٥)

بل إن سيمبلين نفسه يُسَمِّحُ له بأن يقول كلاماً لا يُنْسَى عندما يُعاد إليه أولاده الثلاثة كلهم مرة واحدة:

ما أَنَا الآنَ إِذَنْ؟  
هَلْ غَدَوْتُ الآنَ أُمًّا  
أَنْجَبْتُ يَوْمًا ثَلَاثَةً؟  
لَمْ تَنْلُ أُمَّ مِنَ الْإِنْجَابِ فَرَحًا  
فَاقِ فَرْجِي بِالْمَخَاضِ!°

(٣٧١-٣٦٩ / ٥ / ٥)

والعفو العام الذي يُقدِّمه سيمبلين لجميع أسراه الرومان ينبع من هذا الفرح ويناسبه، ولكن شيكسبير الذي لا يستطيع التوقف فيما يبدو عن المحاكاة الساخرة، هنا وفي ختام دقة بدقة، يخلط الأمور في نظرنا بأن يجعل سيمبلين يُقدم على خطوة أخرى تحيل جانباً كبيراً من المسرحية إلى بلاهة خالصة، الأمر الذي يؤكد إحساس الدكتور جونسون بالضيق؛ إذ إنه بعد أن يقهر الإمبراطورية الرومانية قهراً سُفِكت فيه الدماء، في حرب اندلعت بسبب رفضه الاستمرار في دفع الجزية؛ إذ به يعلن فجأة أنه سوف يُواصل دفع الجزية على أية حال! لقد بيّن لنا شيكسبير شجاعة القتال التي أبدأها بوستيوماس، وبيلاوريوس، والأميران، ولكنه يعكس الأوضاع بنبرة فولسطفانية قائلاً لنا «ذلك ما يُدعى شرفاً» وبعد تلك الخطوة، لنا أن نتساءل إن لم تكن سخرية شيكسبير تُحلّق فوق المشهد إذ يبدأ سيمبلين خطابه الختامي في المسرحية قائلاً:

فَلْنَحْمَدْ كُلَّ الْأَرْبَابِ وَتَصْعَدْ  
أَدْخِنَةُ تَتَلَوَّى مِنْ شَيْ قَرَابِينَ الْمُعْبَدِ  
مِنْ كُلِّ مَذَابِحِ بُورِكَ فِيهَا  
لَمَنَّاخِرِهَا.<sup>٦</sup>

(٤٧٩-٤٧٧ / ٥ / ٥)

° هذه الأبيات ترجمة جديدة، مثل السطرين السابقين، أُمِّلَتْها ضرورة النظم القادر على إلصاقها بالذاكرة. (المترجم)

<sup>٦</sup> ترجمة جديدة منظومة. (المترجم)

ما الذي تحمده في الأرباب هذه «الأدخنة التي تتلوى» نتيجة لشواء القرابين؟ كانت الملك لير مسرحية وَثَيَّة تُعْرَض على جمهور مسيحي، فلم تَحْفَظ أي عزاءٍ لنا، وثنيًا كان أو مسيحيًا. وأما سيمبلين التي تُعْتَبَر محاكاة مختلطة أكثر مما تُعْتَبَر رومانسة، فإنها تَتَوَخَّى الحذر الذي يُلَطَّف من غرابة حالات التصالح ولمَّ الشمل. لا تُبدي أية مسرحية أخرى لشيكسبير، ولا حتى دقة بدقة أو تيمون الأثيني مدى ابتعاد الكاتب المسرحي عَن فَنِّهِ مثل سيمبلين. قد تكون **طرويلوس وكريسيدا** ذات عفن أشد سفورًا من سيمبلين، ولكننا، فيما يبدو، نواجه روح المؤلف المُعْتَلَّة في مسرحية إيموجين، وهو الاعتلال الشبيه بالقلق الذي يَسود هاملت. وليس ذلك إلا طريقة أخرى لتفسير مدى ابتعاد طبع المسرحية عن إيموجين، فهي الجديرة بالوجود في مسرحية أفضل. لا يكاد يبدي شيكسبير القدرة على قمع عظمته، حتى في سيمبلين، ولكنها طاقة تعبر، في هذه الحالة وَحْدَهَا، طاقة لا يستطيع احتمالها أو الصفح عنها.





## الفصل الثاني والثلاثون

### حكاية الشتاء

١

بعد الجرح الذاتي الجمالي في سيمبلين، تنطلق حكاية الشتاء بقوة شيكسبير الكاملة، على الرغم من اختلاف هذه القوة اختلافاً كاملاً عن أية صورة تجلّت بها من قبل، وأود أن أحكم بأن حكاية الشتاء «أغنى» مسرحية كتبها شيكسبير منذ أنطونيو وكليوباترا، بل وأفضلها على العاصفة ذات الإشكاليات الأكبر. ومع ذلك فإن حكاية الشتاء لها صعوباتها الأصلية، النابعة من أصالتها القوية. ولكم أتمنى لو أن التقاليد لم تُطلق صفة «الرومانسات» على مسرحيات شيكسبير الأخيرة، على الرغم من أن هذه التسمية لن يغيرها الآن أي شيء، فالواقع أن ما تمنحه صفة «الرومانس» بإحدى اليدين، تسلبه باليد الأخرى، وشيكسبير، على نحو ما أصر على توكيده، لم يلتزم بنوع أدبي مُعيّن فيما يكتب. فإن ترويض الشرسة تشبه الهزلية، لكنها ليست كذلك، ومسرحيات فولسطاقف «التاريخية» تراجيكوميديات، وهاملت، «القصيدة غير المحدودة»، هي المعيار السائد وحسب، لا الاستثناء، بين مسرحيات شيكسبير، وحكاية الشتاء، مثل الليلة الثانية عشرة، ومثل الملك لير، «قصيدة غير محدودة» أخرى، ونحن لا نستطيع أن نصل إلى نهاية مسرحيات شيكسبير العظمى؛ لأننا كلما اكتسبنا منظوراً جديداً، ظهرت لنا مجالات قشبية تفلت من توقعاتنا.

حكاية الشتاء قصيدة غنائية رعوية شاسعة، وهي أيضاً رواية سيكولوجية، فهي قصة ليوننتيس، الذي يعتبر عطيل وياجو الخاص به معاً. ويكتشف معظم النقاد فيها أيضاً احتفالاً أسطورياً بالبعث والتجديد، وهو حكم لا أجد له مبرراً كافياً، على الرغم من أن المادة الشعرية التي تثير أمثال هذه التفسيرات موجودة بوفرة ملتبسة الدلالة. ولم نشهد شاعراً، ولا حتى شيكسبير، يُبرِّئُ الزمن من طابعه المدمر، وحكاية الشتاء،

وفقاً لهذا الاسم نفسه، تخضع للتكرار والتبديل. وقد تمكن ويلسون نايت من تحاشي تعاليته العميقة، من طرف خفي، فحكم بأن الرب في المسرحية ليس الإله المسيحي ولا الرب الكلاسيكي، بل ما يسميه «الحياة نفسها»، فشهد مُحققاً على المذهب الطبيعي في حكاية الشتاء وهو المذهب ذو النطاق الرائع. وأما الواقعية فهي مصطلح نجد صعوبة بالغة في استعماله في مناقشات الأدب الخيالي، لكنني أرى أن حكاية الشتاء أشد واقعية، وإلى حد كبير، من روايتي الأخت كاري أو تراجيديا أمريكية [للكاتب ثيودور درايزر]. فإن درايزر أقرب إلى الرومانس، وشيكسبير أصدق شاعر يكتب عن الأشياء كما هي في الواقع.

والأيدولوجيون لا يجتمعون حول حكاية الشتاء مثلما يجتمعون حول العاصفة، وهكذا فنحن لا نجد تسييساً كثيراً للأداء المسرحي أو التعليق النقدي، حتى في هذا الزمن الأغبر. وأنا أعتز بذكرى مشاهدتي جون جيلجود وهو يؤدي دور ليونتييس في إدينبره، في صيف ١٩٥١م، متفوقاً في تجسيد الغيرة الجنسية، ملمحاً من طرف خفي إلى معاناته من البارانونيا [خلل الإحساس بالعظمة والاضطهاد] التي تنبع من التماهي المغالي فيه مع بوليكسينيس، ولا تزال أذني الباطنة تحتفظ بالإيقاع المضطرب العجيب لألفاظ جون جيلجود التي تُمثل أولى كلمات ليونتييس في المسرحية، والموجهة إلى بوليكسينيس والمفترض أن الغرض منها تأجيل رحيله إلى مملكة بوهيميا:

أَجَلْ شُكْرَكَ حَتَّى يَأْتِيَ مَوْعِدُ سَفَرِكَ.

(١٠-٩/٢/١)

والتصدير<sup>١</sup> ذو الأهمية الحاسمة في حكاية الشتاء يظهر في الإعلان الشهير الذي يقدمه بوليكسينيس ويصف فيه فترة الصبا التي قضاها في صحبة ليونتييس:

كُنَّا كَمَثَلِ تَوَّامٍ مِّنَ الْحُمْلَانِ لَاهِيَيْنِ قَدْ تَوَانَبَا  
فِي الشَّمْسِ! نَغَاءُ كُلِّ يُرْجِعُ الصَّدَى لِلْآخَرِ

<sup>١</sup> يستخدم المؤلف مصطلح التصدير هنا (foregrounding) بمعنى إلقاء الصدارة في بداية المسرحية لما سبق أحداثها، أي تبيان خلفيتها (background) وهذا هو ما يقدمه المتحدث هنا، أي إن المتحدث يقدم الخلفية في مستهل المسرحية، بدلاً من تأخيرها على نحو ما يفعل كُتَّاب آخرون.

وما تَبَادَلْنَا سِوَى بَرَاءَةٍ بِبَرَاءَةٍ  
وما عَرَفْنَا قَطُّ مَعْنَى الشَّرِّ  
كَلَّا وَلَا حَلُمْنَا أَنَّ غَيْرَنَا يَعْرِفُهُ  
وَلَوْ ظَلَلْنَا مِثْلَمَا كُنَّا وَلَمْ يُقَلِّ عُنُقُونُ نَضِجَنَا  
أَوْ اشْتَدَّادُ بَأْسِنَا كَذَاكَ مِنْ بَرَاءَةِ الطُّفُولَةِ  
لَكَانَ فِي مَقْدُورِنَا أَنْ نُغْلِنَ الطُّهْرَ الْعَفِيفَ لِلسَّمَاءِ  
كَأَنَّمَا بَرْنُنَا مِنْ وَرَاثَةِ الْخَطِيئَةِ الْأُولَى.

(٧٥-٦٧/٧/١)

ماذا كانت تلك البراءة المتبادلة؟ وأما الإشارة إلى الخطيئة الأولى فتعني خطيئة آدم وحواء. فهل يعرف بوليكسينيس على وجه الدقة ما يقوله؟ أتصور أنه يعني لو أنهما تَمَكَّنَا من البراءة من الخطيئة الأولى حيث ابتدءا حياتهما، وهي التي تُصِرُ المسيحية على أنها خطيئتهما، بالرغم من أنها ارتكبت قبل عصرهما بزمان طويل من جانب آدم — عليه السلام — فقد كان يمكنهما أن يزعا أنهما «غير مذنبين» للسماء. ولكن شيكسبير يجعل بوليكسينيس يقول أكثر مما يعنيه، وهكذا فإننا نجد الكلام يشير إلى براءة فعلية من خطيئة آدم. ربما لم يكن الحب بين طفلين لم يَبْلُغا الحُلُم بعدُ قد أثارَ في بوليكسينيس، ولكنه قد يكون السبب الأصلي لجنون ليونتيس. وتقول هرميون، زوجة ليونتيس، بنبرات هازلة: «أنا وزوجتك من الشياطين!» وليس ذلك قطعاً رأي بوليكسينيس، ولكننا نتساءل عن موقف ليونتيس، الذي يسأل زوجته «فهل نَجَحْتَ في إقناعه؟» فتلجأ إلى الهزل بصدد نشأة غرامهما، ولكن التباس الدلالة يعود في رد ليونتيس عليها:

قَدْ كَانَ عِنْدَمَا ظَلَلْتُ صَابِرًا لِأَشْهُرٍ ثَلَاثَةٍ مَرِيرَةٍ حَتَّى ظَنَنْتُ  
أَنَّيْ هَلَكْتُ قَبْلَ تَوْفِيقِي ... فَتَحَتِ أَنْتِ هَذِهِ الْيَدَ الْبَيْضَاءَ  
وَعِنْدَهَا صَافَحْتَنِي ... بِأَدْلَتْنِي عَهْدَ الْوَفَاءِ ثُمَّ قُلْتَ لِي  
«أَصْبَحْتُ مِنْذُ الْآنَ لَكَ ... إِلَى الْأَبَدِ!»

(١٠٥-١٠١/٢/١)

نشعر بحقد خفي غريب في وصف الأشهر بالمرارة، وصورة المصافحة التي تعلن الخطبة الرسمية سرعان ما تصبح مؤلمة عند تصوير هرميون وهي تمد يدها لمصافحة بوليكسينيس مصافحة صداقة وحسب. والحديث الجانبي الذي يقوله ليونتييس يبدن الحدث الحقيقي للمسرحية:

شَبَقُ بالغ، شَبَقُ بالغ! الخُلْطَةُ إِنَّ زَادَتْ بَيْنَ الْأَصْحَابِ  
أَتَتْ بِالْخُلْطَةِ فِي الْعَشَقِ! قلبي مُضْطَرِبُ الْخَفَقَانِ  
قلبي يَتَوَاثَبُ لَكِنْ لَيْسَ مِنَ الْفَرَحَةِ ... لَيْسَ مِنَ الْفَرَحَةِ!  
هذا الترحيبُ البالغُ قد تَكْشُو ظَاهِرَهُ بَرَاءَةً  
بَلْ قد يَكْتَسِبُ الْحَرِيَّةَ مِنْ فَرْطِ الْوُدِّ وفَرْطِ الْكَرَمِ وفَرْطِ سَخَاءِ  
الصَّدْرِ وقد يَمْتَدِّحُ الْفَاعِلُ لَهُ! هذا قِطْعًا جَائِزٌ. لَكِنْ تَشَابُكُ  
هَذِي الْأَيْدِي الْآنَ وَدَغْدَغَةُ أَصَابِعِهَا ... ما أَشْهَدُهُ فِي هَذِي  
اللَّحْظَةِ ... وَالبَسَمَاتُ الصَّارِقَةُ الْعَاكِسَةُ كِمَرًا ما فِي النَّفْسِ!  
وَأَسْمَعُ ما يَتَلَوُّهَا مِنْ أُنَاتٍ كَتَأَوُّهُ ظَنِّي سَاعَةَ مَوْتِهِ!  
هَذَا تَرْحِيبٌ لَا يَرْضَاهُ الصَّدْرُ وَلَا يَرْضَاهُ جِبِينِي (إِذْ  
تَنَبَّأْتُ فِيهِ قُرُونًا!) ماميليوس! هَلْ أَنْتَ ابْنِي؟

(١٢٠-١٠٨/٢/١)

لقد أصاب ليونتييس خبل كامل بسبب مرض الغيرة الجنسية، وهو يمثل صورة مُهذَّبة لذلك المرض الرهيب، بل صورة تَفَوَّقَ في تهذيبها ما يَتَجَلَّى عند عطيل. ولقد كان شيكسبير الحُجَّةَ العالمية في مسألة الهوس [بالخوف من] خيانة الزوجة، وربما كان يعاني بعض الخَبَلِ إزاء هذه المسألة هو نفسه. وأما بروست الذي درس في المدرسة نفسها مع شيكسبير لإحكام صوغ كوميديا الغيرة الجنسية، فَيَتَفَوَّقُ حتى على شيكسبير في التفكه بهذا الهوس، لا في الجنون القَتَال الذي يؤدي إليه:

يَا أَيُّهَا الْوَهْمُ الْمُسَيِّطُ! لَدَيْكَ قُوَّةٌ نَفَّادَةٌ وَتَطْعَنُ الْقُلُوبَ  
وَالدُّنْيَا وَتَجْعَلُ الْمَحَالَ مُمَكِّنًا كَمَا تُجَسِّدُ الْأَحْلَامَ.  
قُلْ كَيْفَ يُمَكِّنُ أَنْ يَكُونَ هَذَا؟ فَأَنْتَ تَرْبِطُ الْإِنْسَانَ  
بِالْمَحَالِ فِي الْأَذْهَانِ وَالْعَدَمِ. إِذَنْ يَجُورُ تَصَدِيقُ الَّذِي فَعَلْتَهُ

بِتَحْوِيلِ الْخَيَالِ فِي أَذْهَانِنَا إِلَى وَاَقِعْ! وَذَاكَ مَا وَجَدْتُهُ  
يَا أَيُّهَا الْوَهْمُ! تَجَاوَزًا لِكُلِّ مَا يَكُونُ مَشْرُوعًا!  
وهكذا سَمَمْتُ مُحِي فَتَهَاوَى مَنْطِقِي  
وَنَمَّا عَلَى الْجَبِينِ قَرْنَانُ.

(١٤٦-١٣٨/٢/١)

«الوهم المسيطر» يعني هنا الرُّغْبَةُ الشهوانية والغيرة الجنسية، وكل منهما فعَّالٌ إلى الحد الذي يُشجِّعُ حاجة ليوننتيس العميقة إلى الخيانة. «العدم» هو المفتاح، أي الشوق المكبوت، والرُّعْبُ الفوار، من خيانة هرميون مع بوليكسينيس، وهذان قائمان على الإدراك العدمي لِهَوَّةِ العدم الشخصية، العدم ليس إلا ما ليس له وجود، والحلم يقدم مزيجًا من الدجل والوهم. لسوف يقول ليوننتيس لزوجته هرميون «أفعالك أحلامي». وهو يتقدم على ياجو وإدموند في عبادته العدمية لما لا يوجد. ويثير شيكسبير فينا الخوف من الوقوع في جحيم الغيرة، وتعاطفنا مع إحساس ليوننتيس بأنه قد أسيئَ إليه، مع أنه وحده الذي يقوم بالإساءة:

ذهبًا معًا!  
أَدِلَّةٌ عَمِيقَةٌ وَصُلْبَةٌ وَغَامِرَةٌ ... على الْقَرْنَيْنِ فِي رَأْسِي!  
اذْهَبْ غُلَامِي وَالْعَبْ! فَإِنَّ أُمَّكَ تَلْعَبُ! وَأَنَا كَذَلِكَ أَلْعَبُ  
لَكِنَّ دَوْرِي شَائِنٌ وَجَالِبُ اللَّعَارِ، وَسَوْفَ يُفْضِي آخِرًا إِلَى  
الصَّفِيرِ سَاجِرًا مِنِّي وَيَقْفُونِي إِلَى الْقَبْرِ! وَالْاِحْتِقَارُ وَالتَّجْرِيسُ  
بِي نَاقُوسٌ مَوْتِي. اذْهَبْ غُلَامِي وَالْعَبْ! الْعَبْ إِذْنُ! قَدْ كَانَ  
قَبْلَ الْآنِ دَبُوثُونَ غَيْرِي، إِنْ لَمْ أَكُنْ ضَلَلْتُ كُلَّ ضَلَالٍ.  
بَلْ بَيْنَنَا الْكَثِيرُ مِنْهُمْ، فِي اللَّحْظَةِ الَّتِي أَقُولُ فِيهَا هَذَا،  
وَكُلُّهُمْ أَحَاطَ بِالذَّرَاعِ زَوْجَتَهُ ... وَلَيْسَ فِيهِمْ مَنْ يَرَى  
بِأَنَّ شَخْصًا قَدْ أَتَى يَصِيدُ فِي غِيَابِهِ بِمَاءِ بَرَكَّتِهِ،  
وَأَنَّ جَارَهُ اللَّصِيقَ يَأْخُذُ الْأَسْمَاكَ مِنْ مَائِهِ  
فَجَارُهُ اسْمُهُ «بَسَّامُ»! فِي ذَاكَ لِي بَعْضُ الْعَرَاءِ ... نَعَمْ!  
وغيرهم لَدَيْهِ أَبْوَابٌ وَقَدْ فُتِحَتْ كَبَابِي كَرَاهًا.

وَلَوْ أَصَابَ الْيَأْسُ كُلَّ مَنْ لَدَيْهِ زَوْجَةٌ تَمَرَّدَتْ  
لَقَامَ عَشْرُ مَنْ فِي الْأَرْضِ مِنْ بَشَرٍ ... بِشَقِي أَنْفُسِهِمْ!  
فَإِنَّهُ لَدَاءٌ لَا دَوَاءَ لَهُ! وَكَوْكَبُ الْفُجُورِ إِنْ طَغَى  
تَأْثِيرُهُ أَصَابَ كُلَّ مَنْ يَكُونُ طَالِعَهُ! أَذْرِكُ إِذَنْ جَبْرُوتَهُ  
شَرْقًا وَغَرْبًا وَشَمَالًا وَجَنُوبًا! وَمَوْجَزُ الْمَقَالِ أَنَّهُ  
لَا يَسْتَطِيعُ حِصْنٌ حِفْظَ عِفَّةِ امْرَأَةٍ! اْعْلَمْ وَثِقْ فِي هَذَا  
فِمِثْلُ هَذَا الْحِصْنِ يَسْمَحُ لِلْعُدُوِّ بِالْدُخُولِ وَالْخُرُوجِ  
بِقَضِّهِ وَقَضِيضِهِ! وَقَدْ أَصِيبَتْ الْأَلْفُ مِنَّا بِالْمَرَضِ  
مَنْ دُونَ أَنْ نَدْرِي! مَا الْحَالُ يَا وَلَدِي؟

(٢٠٧-١٨٥ / ٢ / ١)

إن الحماس الرهيب الرائع الذي يغذو هذه السطور ذو تأثير بالغ، بمعنى أن شيكسبير يهب الخيال الجنسي المريض عند ليوننتيس قوة لا تقاوم، ويتجلى خوف الذكور ورفضهم للمرأة في بلاغة خبيثة وَلَدَتْهَا الْعَبْقَرِيَّةُ الْفَكَاهِيَّةُ:

... وَلَيْسَ فِيهِمْ مَنْ يَرَى  
بِأَنَّ شَخْصًا قَدْ أَتَى يَصِيدُ فِي غِيَابِهِ بِمَاءِ بَرَكَّتِهِ  
وَأَنَّ جَارَهُ اللَّصِيقَ يَأْخُذُ الْأَسْمَاكَ مِنْ مَائِهِ  
فَجَارُهُ اسْمُهُ «بَسَامُ»!

(١٩٦-١٩٤ / ٢ / ١)

ويقدم ليوننتيس، في غضبته لجميع الأزواج المجانين شعارهم الدائم «إنه لكوكب الفجور»، والصورة الجذابة «لا يستطيع حصن حفظ عفة امرأة». ونوبة حماسه العدمي، الذي يجمع بين الخبل وبين النشوة، يصل إلى ذروته في ترنيمة عن ضروب العدم:

أَفَلَا يُوجَدُ شَيْءٌ فِي الْهَمْسِ الدَّائِرِ بَيْنَهُمَا؟  
فِي مِيلِ الْحَدِّ عَلَى الْحَدِّ؟ وَتَلَامُسِ هَذَيْنِ الْأَنْفَيْنِ؟ وَالتَّقْبِيلُ  
بِدَاخِلِ كُلِّ شَفَةِ؟ فِي إِيقَافِ مَسَارِ الصَّحِكِ بِنْتَهِيْدَةٍ؟

لَحْنٌ لَا يُخْطِئُ لَخِيَانَةِ شَرَفِ الْمَرْءِ! فِي وَضْعِ الْقَدَمِ عَلَى  
الْقَدَمِ؟ أَنْ يَنْزَوِيَا فِي رُكْنٍ مِنْ تِلْكَ الْأَرْكَانِ مَعًا؟  
وَتَمَنِّي أَنْ يَسْرَعَ عَقْرَبُ تِلْكَ السَّاعَةِ؟ وَقَضَاءُ السَّاعَاتِ مَعًا  
وَتَمَلِّي كُلَّ دَقِيقَةٍ؟ ظُهُرًا أَوْ فِي مُنْتَصَفِ اللَّيْلِ؟ وَتَمَنِّي  
أَنْ تُغْشَى كُلُّ عُيُونٍ إِلَّا عَيْنَيْهِ وَعَيْنَيْهَا بِغِشَاوَةٍ؟ وَهُمَا  
مِنْ دُونِ النَّاسِ؟ أَفَلَا يُعْتَبَرُ تَجَاهُلُ رُؤْيَا هَذَا خُبْنًا؟ هَلْ  
هَذَا عَدَمٌ؟ وَإِذَنْ هَذِي الدُّنْيَا وَجَمِيعُ الْأَشْيَاءِ بِهَا عَدَمٌ!  
فَسَمَاءُ الْكَوْنِ عَدَمٌ! وَكَذَا بُوهيميا عَدَمٌ! وَقَرِينَتُنَا عَدَمٌ!  
وَالْعَدَمُ إِذَنْ لَا شَيْءَ بِهِ غَيْرُ الْعَدَمِ!

(٢٩٦-٢٨٤ / ٢ / ١)

ونبرات صوت ليوننتيس تَتَمَيَّزُ بِشِدَّةٍ مُتَصَاعِدَةٍ لَا نَظِيرَ لَهَا حَتَّى عِنْدَ شِيكْسْبِيرِ،  
وعلى الرغم من أنه سوف يهدأ فَيَتَعَقَّلُ وَيَتَوَبُّ فِي الْفَصْلِ الثَّالِثِ، الْمَشْهَدِ الثَّانِي، فَإِنَّ  
الاهتمام الهائل من جانب الجمهور والقراء به يرجع إلى خصيصته التي تبث الحيوية في  
النصف الأول من المسرحية. سوف نرى في النصف الثاني أوتوليكوس، وبيرديتا، ولكن  
ليوننتيس يظل مهيمناً على المسرحية حتى نصل إلى ساحل البحر في بوهيميا (وهو الذي  
ابتكره فأثار حنق بن جونسون). وسواء كان جنونه أو عدميته العامل الذي يعتبر  
نقطة الانطلاق الأصدق، فإنه أحد كبار كهنة العدم عند شيكسبير، والخليفة العظيم  
لياجو وإلدموند. ويعتبر فرانك كيرمود على حق عندما يشير إلى «ضروب العذاب الذهني  
عند ليوننتيس» بالقياس إلى صور المعاناة غير المنطوقة عند عطيل، فإن ليوننتيس يتمتع  
بذهن وقاد يتيح له أن يصبح عدمياً، ولكن ما سبب إضفاء شيكسبير أيضاً على ملك  
صقلية امتيازاً حالاً بجعله أبرز كاره للمرأة في جميع المسرحيات؟ والواقع أن الجمع  
بين كراهية المرأة والعدمية يمثل نظرة من أعماق نظرات شيكسبير في طبيعة الذكر،  
وهو الذي ألهم نيتشه بعض جوانب تأملاته الغريبة. ويفتح ليوننتيس خطاب هجومه  
العظيم قائلاً هل هذا الهمس عدم؟ ثم يتبع ذلك بعشرة أسئلة إنكارية قبل أن تعود  
كلمة «عدم» في السؤال الثاني عشر «هل هذا عدم؟» وإجابته ستقدم لنا سبع كلمات  
«عدم» في ثلاثة أسطر ونصف:

وَإِذَنْ هَذِي الدُّنْيَا وَجَمِيعُ الْأَشْيَاءِ بِهَا عَدَمٌ

فَسَمَاءُ الْكَوْنِ عَدَمٌ! وَكَذَا بُوهِيمِيَا عَدَمٌ  
وَقَرِينَتُنَا عَدَمٌ وَالْعَدَمُ إِذَنْ لَا شَيْءَ بِهِ إِلَّا الْعَدَمُ  
إِنْ يَكُ هَذَا عَدَمًا!

(٢٩٧-٢٩٣/٢/١)

إن ليونتيس، وهو في ذاته لا شيء (وذلك ما يخافه سرًا) يرى ما ليس موجودًا، إلى جانب العدم الموجود! فحكاية الشتاء التي يحكيها شيكسبير تقدم لنا ذهن شتاء لا يستطيع الكف عن اختزال كل شيء، حتى تصدمنا وفيات الآخرين (وهي وفيات حقيقية وظاهرية) فتعيدنا إلى الواقع. وأتذكر جيلجود الذي كان في حاجة إلى التعامل مع تدهور دوره حتى أصبح توبة لا تنتهي؛ إذ أدى دور ليونتيس في الفصل الخامس بانتباه حذر من نوع ما، يوحي إحياء رائعا بأنه رجل يخشى أن تبطله موجة عارمة من العدم. وسواء كان انحراف ليونتيس يتضمن أو لا يتضمن ميولاً جنسية مثلية مكبوتة، فإن المفتاح الرئيسي في أيدينا لفهم جنون الغيرة عند الملك يتمثل في فكرة الطغيان، وهو ما حكم به أعضاء القصر الملكي لليونتيس، وما حكمت به عرافة معبد أبوللو في ديلفوس:

**الضابط** (يقرأ): هرميون عفيفة، وبوليكسنيس بريء، وكاميلو من أبناء الرعية المخلصين، وليونتيس طاغية غيور، وابنته البريئة من صلبه، وقُضي على الملك أن يَعِيشَ دُونَ وَرَيْثٍ إِذَا لَمْ يُعْزَرْ عَلَى مَنْ فَقَدَ.

(١٣٦-١٣٢/٢/٣)

رؤية الغيرة الجنسية والعدمية الميتافيزيقية باعتبارهما من صور الطغيان رؤية لها طرافتها، ولكنها لا توضح سبب جنون ليونتيس. يقول نيتشه إن العلة والمعلول خرافة، وهو بها يسير في أعقاب شيكسبير. وباعتبار شيكسبير أعمق دارسينا للهيمنة الخطرة للخيال، نراه يخطو خطوة نهائية يتجاوز بها عبقرية رؤية المستقبل عند مكبث، وذلك في أضغاث تخيلات ليونتيس، فحيثما يوجد العدم يصبح كل شيء ممكناً، وقد أحس شليجيل بالضيق من هذه اللاعقلانية، وتصور أنه يمكن أن يقدم درساً لشيكسبير بسبب عدم وجود دافع لليونتيس، قائلاً: «ربما كان الشاعر يريد في الواقع أن يوحي إحياء طفيفاً بأن هرميون، على الرغم من عفافها، أبدت حرارة أكثر مما ينبغي في جهودها لإرضاء بوليكسينيس». وكان كولريدج أقرب إلى الحقيقة عندما ذكر أن وصف شيكسبير



لغيرة ليوننتيس «وصف فلسفي كامل»، وهو ما أفهم منه أن شيكسبير قد عزل الأساس الميتافيزيقي للغيرة الجنسية، أي خوف المرء من عدم توافر ما يكفي من المكان والزمن له. ويشبه بروسست العاصفة المشبوبة للعاشق الغيور بحماس دارس تاريخ الفن؛ إذ إن طغيان الفضول الذي لا يرتوي يتحول إلى هوس «بالممكن»، ذلك أن المرء يحاول أن يصد فناءه ومن ثم يخاطر بقبول الخلود البشع عند مالبيكو [رمز الغيور في قصيدة ملكة الجان للشاعر سبنسر] ومصيره الذي لا شك أن شيكسبير نظر فيه ملياً؛ يقول سبنسر:

لَكِنَّهُ لَا يَسْتَطِيعُ أَنْ يَمُوتَ بَلْ يَعْيشُ عَيْشَ مَنْ يَمُوتُ  
مُجَدِّدًا بَقَاءَهُ بِحُزْنِهِ الَّذِي عَدَا لِنَفْسِهِ كَالْقُوتِ  
أَوْ قُلْ عَطِيَّةٍ مِنَ الْحِمَامِ وَالْحَيَاةِ فِي تَرَامُنٍ مَمْقُوتِ  
إِذْ تَسْنَحِيلُ كُلُّ مُتَعَةٍ أَلِيْمَةٍ إِلَى الْأَلِيمِ مِنْ كُلِّ هَنَاءِ  
وَفِيهِ سَكَنَى الْعَاشِقِ الْوَلَهَانَ مَسْكِينًا وَدُومًا دُونَمَا انْتِهَاءِ  
فَإِذَا بِهِ يَكْرَهُ ذَاتَهُ وَغَيْرَهُ مِنَ الشَّبَابِ وَالْأَحْيَاءِ  
فَمِنْ خِلَالِ حُزْنِهِ الدَّفِينِ وَالْمَخَافِ الْبَوَاطِنِ الرَّعْنَاءِ  
يَبِيْتُ شَائَهَا وَخَائِرًا وَنَاسِيًا بِأَنَّهُ مِنَ الْإِنْسَانِ  
لَأَنَّ غَيْرَةَ الْفُؤَادِ قَدْ نَمَتْ وَأَصْبَحَتْ تُقِيمُ كَالسُّلْطَانِ.

## ٢

الداعية العظمى «لقانون الطبيعة العظمى ومسارها» في حكاية الشتاء هي بولينا الجسور الضارية، وهي التي تترمل حين يقع زوجها أنتيجونوس التَّعَس ضحية لأشهر إرشاد مسرحي عند شيكسبير وهو يخرج ومن خلفه دُب يتبعه. وهكذا يصبح أنتيجونوس واحداً من اثنين فَقَدَا روحيهما بسبب جنون ليوننتيس، وأما الآخر فهو الأمير الصغير ماميليوس، ورِث عرش والده. وتنجو هرميون وبيرديتا، الزوجة والابنة، وإن تَكُن مسألة وفاة هرميون قد تركها شيكسبير دون حَسَم، كما ينبغي؛ إذ رفض أن يُوَضَّحَ لنا إن كانت قد ماتت فعلاً ثم بُعِثَت فيما بعد، أو أَنَّ بولينا هَرَبَتْهَا، وَسَهَرَتْ على رعايتها ستة عشر عاماً. وما دام ليوننتيس قد تَعَقَّل وتاب طيلة هذه المدة، فلا بد أن ندرك مدى قسوة جهله باستمرار وجود زوجته وقربها منه، إلا أن نبوءة دلفي لا بد من تحقيقها

أولاً. ومن المتصور أن شيكسبير أراد أن يعتد جمهوره، أو يعتقد جانب كبير منه، بمعجزة بعث هرميون، ومع ذلك فهو يُقدّم بعض اللوحات التي تدلّ على أنه هو نفسه كان يتشكك في صحة هذه المعجزة، وإن كان يُؤجّل تقديم هذه المفاتيح حتى الفصل الخامس.

ربما تعلّم شيكسبير من بيريكليس، فيما أتصور، أن مشهد تعرّف واحد يكفي، ما دام اجتماع بيريكليس ومارينا قد قلّل من تأثير مشهد اجتماع الشمل التالي مع تاييسا. وأما في سيمبلين فنجد أن كثرة حالات تعرّف الأشخاص بعضهم على بعض تقلل من تأثيرها، لكننا قد رأينا كم يقترب شيكسبير من الطابع الهزلي في تلك المسرحية الغريبة، وبدلاً من تعميم عودة هرميون، يسمح شيكسبير برواية جمع الشمل بين ليونتيس وبرديتا على السنة ثلاثة من السادة العاملين في البلاط، ويقول أحدهم إن بولينا كانت ترعى أكثر من مُجرّد تمثال في السنين الست عشرة التي انقضت منذ الوفاة الظاهرية لهرميون:

لطالما اعتقد أن لديها مشروعا عظيما هناك — إذ إنها كانت تذهب وحدها  
مرتين أو ثلاثا كل يوم، منذ وفاة هرميون، لزيارة ذلك البيت المنعزل.

(١٠٧-١٠٤ / ٢ / ٥)

وعندما تتطلع هرميون إلى ابنتها، فإنها تتكلم كلاماً يتسم بغموض أكبر قليلاً، ولكن بأسلوب امرأة لم تعرف الموت:

فَسَوْفَ تَسْمَعِينَ أَنِّي ... مِنْ بَعْدِ أَنْ عَلِمْتُ مِنْ بُولِينَا  
أَنَّ النُّبُوَّةَ الْعُلْيَا أَبَقَتْ عَلَى أَمَلِ النُّجَاةِ لَكَ  
رَعَيْتُ نَفْسِي كِي أَرَى تَحْقِيقَ ذَلِكَ الْأَمَلِ ... وَأَرَاكَ.

(١٢٨-١٢٥ / ٣ / ٥)

نسيت هرميون (أو نسي شيكسبير) أنها قد سمعت النبوءة بنفسها، وهذه الزلة تشير إلى وقوع كم كبير من التشاور بين صديقين قديمين على امتداد ست عشرة سنة من الزيارات التي كانت تحدث مرتين أو ثلاثاً في اليوم. ومن السمات المحببة عند شيكسبير أنه يريد الجمع بين البعث الخارق للطبيعة، والوعي القائم على الشك في أن الطبيعة

لديها ما يشغلها عنّا. ولما كان شيكسبير يريد الجمع بين هذا وذاك، فإنه يُلَمِّح أيضًا إلى أن علينا أن نلقي نظرة فاحصة في محنة هرميون طيلة الفصل الثاني والمشهدين الأوّلين من الفصل الثالث، وهو التتابع الذي يعاني إلى حدٍّ ما من التجاهل «النقدي» ولو لم يكن السبب إلا أننا، نحن القراء، يُسرُّنا كثيرًا بلوغُ ساحل البحر في بوهيميا، وذكر الدُّب وما لَفَّ لَفَّهُ؛ لأنَّ خَرَفَ ليوننتيس، وإن لم يكن مملًا، يُرهِقنا رغم ذلك. وما إن يَفر بوليكسينيس مع رجل البلاط كميلو، بناءً على نصيحة الأخير، من صقلية طلبًا للنجاة من القتل، حتى يكتسب الجنون القاتل عند ليوننتيس إلحاحًا جديدًا، وعنفاً بلاغيًا مخيفًا حقًا:

لَكَمْ وُقِّتُ فِي حُكْمِي الصَّحِيحِ الْمُنْصِفِ! فِي رَأْيِي الْحَصِيفِ  
الصَّائِبِ! وَلَيْتَ أَنِّي مَا عَرَفْتُ كُلَّ هَذَا!  
وَمَا أَشَدَّ مَا أَشَقَى بِمَا أَتَى التَّوَفِيقُ بِهِ!  
قَدْ يَشْرَبُ الْإِنْسَانُ مِنْ كَأْسٍ وَفِيهَا عَنكَبُوتٌ سَامَةٌ  
لَكِنَّهُ يَبِيتُ سَالِمًا مِنْ دُونِ أَنْ يَنَالَ السُّمُّ مِنْهُ  
إِنْ كَانَ لَمْ يَعْرِفْ بَأَنَّ الْعَنكَبُوتَ فِيهَا  
أَمَّا إِذَا أَرَاهُ ذَلِكَ الشَّيْءَ الْكَرِيهَ رَأَى الْعَيْنُ شَخْصٌ مَا  
مُبِينًا لَهُ حَقِيقَةَ الَّذِي تَجَرَّعَهُ  
فَإِنَّهُ سَرَعَانَ مَا يَنْشَقُّ حَلْقَهُ بِغُصَّةٍ وَتَعْتَرِيهِ فِي الْجَنْبَيْنِ  
أَهْوَالُ التَّهَوُّعِ! وَلَقَدْ شَرِبْتُ أَنَا كَمَا رَأَيْتُ الْعَنكَبُوتَ بَعْدَهَا!  
وَكَانَ كَامِيلُو مُسَاعِدًا لَهُ فِي ذَلِكَ بَلْ وَقَوَادَهُ!  
هَذَا تَأَمَّرَ عَلَى حَيَاتِي بَلْ وَتَاجِي،  
وَصَحَّ كُلُّ مَا اسْتَبْهَتْ بِهِ. ذَلِكَ الْوَعْدُ الْخُنُونُ!  
ذَلِكَ الَّذِي اسْتَخْدَمْتُهُ فَإِذَا بِهِ مُعَيَّنٌ مِنْ قَبْلُ عِنْدَهُ!  
أَفْشَى الَّذِي دَبَّرْتُهُ فَجَاءَنِي بِالْوَيْلِ وَالْعَذَابِ!  
أَجَلْ! عَدَوْتُ لِعَبَّةٍ لَهُمْ يَلْهُونَ حَسْبَمَا شَاءُوا بِهَا!

ولما كان ليوننتيس قد أمر كاميلو بدس السُّم لبوليكسينيس، فإن هذا الخطاب المُخيف يدل على جنونٍ أشدَّ مما توحى به ألفاظه. فإن صورة العنكبوت في الكأس تُثير الدهشة، حتى في إطار عبقرية المجاز المُطلَّقة عند شيكسبير، وتصل البارانونيا إلى ذروتها الرائعة عندما يقول ليوننتيس: «ولقد شربتُ أنا كما رأيتُ العنكبوت». لقد تجرَّع كأس الغيرة حتى الثمالة، وأما العنكبوت في النبيذ فرمز لجنونه. وأفضل جملة قالها المرحوم ويليام سيوارد برزُ (Burroughs) فتؤكد أن «معنى البارانونيا الحصول على جميع الحقائق». وتلك عقيدة شخص آخر شاهد العنكبوت في الكأس.

ويصاب ليوننتيس بصدمة تُعيد له صوابه عند موت ابنه والوفاة الظاهرية لزوجته، وهو ما يُعتبر انتقالاً أبعد ما يكون عن التصديق في حكاية الشتاء، إن لم نقل في كل ما كتبه شيكسبير، بل إن الممثل جيلجود قد بدا مأخوذاً، في نظري، بالمشهد الثاني من الفصل الثالث، حيث يُجسَّد على المسرح الشفاء المثير المفاجئ من البارانونيا. وتنشأ المشكلة الدرامية من إغداق شيكسبير لِفَنِّه على جنون ليوننتيس، وهو مُقنِع إقناعاً شديداً إلى الحد الذي يحول دون شفائه بَعَثة. ومع ذلك فهذه حكاية شتاء، قصة قديمة تحكى بجوار المدفأة، ودممة الريح والجو العاصف في الخارج. ويريد شيكسبير منّا أن نمُنحه السُّلطة المُطلقة التي يتمتع بها القصاص، وربما كان يرى (مثلاً) أن ليوننتيس العاقل أقل إمتاعاً من ليوننتيس المخبول. وقبل أن نَحْتَجَّ على ما يبدو زَلَّة في البناء الدرامي، نجد أننا انتقلنا إلى ذلك الساحل «الخرافي» لبوهيميا، حيث تُوَاصِل حكاية الشتاء انطلاقها لتحقيق أصدق عظمة لها، مع برديتا، أميرة الفتيات الراعيات، وأوتوليكوس، أمير اللصوص.

### ٣

تتميز حكاية الشتاء باتساع نطاقها اتساعاً فذاً؛ فإن أوتوليكوس الرائع، ألطف الأوغاد الشيكسبيرية قاطبة، عنصر أساسي في المسرحية؛ مثل: ليوننتيس وبرديتا. كان الناقد الأيرلندي، ابن القرن التاسع عشر، إدوارد داودن، أوَّل مَنْ أطلق مُصطلح الرومانس على آخر مسرحيات شيكسبير، ولا نستطيع الآن الإفلات من هذا المصطلح، ولكن حكاية الشتاء كوميديا رومانسية، إذا قَبَلْنَا منظور أوتوليكوس. ولهذا الموقف تقاليد طويلة، إذ يقول هوميروس إن أوتوليكوس كان أمهر اللصوص بين الرجال، ويقول أوفيد إنه ابن هيرميس، الرّب الحَدَّاع الرُّبُّبقي. ويُعلي شيكسبير كثيراً من شأن هذه التقاليد،

فيجعله مُعْنِيًا وَلِصًّا، والأغنيات الجميلة في المسرحية تنتمي إليه. ولكن أفضل ما يَتَحَلَّى به شخصيته الإنسانية الحيوية والفريدة. وقد حَظِي برضى الدكتور جونسون عنه: «شخصية أوتوليكوس تقوم على تصوّر طبيعى إلى حدٍّ بعيد، وهي مُمَثَّلَةٌ تمثيلاً قوياً.» ولا أستطيع أن أزيد من دِقَّة هذا الحكم، بل أستمتع دائماً بشرح رأي جونسون وتفصيل القول فيه، بادئاً بقولي إن أوتوليكوس، مع إيموجين وكاليبان، أقوى تمثيل للشخصية في أعمال شيكسبير الأخيرة. ونحن لا نقابل أوتوليكوس حتى الفصل الرابع، المشهد الثاني، حيث يدخل في بهاء وهو يغني:

إِذَا ابْتَدَتْ زَهْرَاتُ نَرْجِسٍ صَفْرَاءَ فِي إِطْلَالِهَا  
صَحَبْتُ مَنْ أَحَبُّهَا بِصِيحَةِ الْأَفْرَاحِ فِي حُقُولِهَا.  
وَعِنْدَهَا يَأْتِي مَدَارُ الْعَامِ بِالْعَذْبِ الْبَدِيعِ؛  
كِي يَهْزِمَ الشُّحُوبَ فِي الشَّتَاءِ ذِي الصَّقِيعِ،  
وَيَنْبِضَ الدَّمُ الْقَانِي بِقُوَّةِ الرَّبِيعِ!

\* \* \*

مُلَاءَةٌ مَنْشُورَةٌ عَلَى سِيَاكِ الرُّوْضِ نَاصِعَةُ الْبَيَاضِ  
صَحَّ فَرَحَةً بِهَا وَاسْمَعْ طُيُورَ الصُّبْحِ فِي غِنَائِهَا الْفَيَاضِ.  
إِنِّي سَأَسْرِقُهَا فَإِنَّهَا لَتَذْفَعُنِي إِلَى هَذَا السُّلُوكِ  
كَيْمَا أَفُوزَ بِالشَّرَابِ دَافِقًا وَوَجْبَةً تَلِيْقُ بِالْمُلُوكِ!

\* \* \*

اسْمَعْ غِنَاءَ بَارِعًا وَسَاحِرًا لِلْقُبْرَةِ،  
وَصِيحَةَ الْهَزَارِ وَالطُّيُورِ الشَّادِيَاتِ الْآسِرَةِ،  
فَإِنَّهَا أَهَازِيحُ الْمَصِيفِ لِي وَعَشِيقَتِي.  
إِنِّي هُنَا فِي جَنَّةِ التَّنِّ الْوَفِيرِ حِضْنِ حَبِيبَتِي!

(١٢/٣ - ١٢/٤)

التضاد بين ليونتيس وأوتوليكوس بالغ الحيوية؛ فإن ليونتيس يمثل سِيَاكِ الشَّتَاءِ، أو حظيرته المُسَوَّرَةَ، وأوتوليكوس يُعْلِنُ أن «الدم القاني يحكم داخل سِيَاكِ الشَّتَاءِ». والكلمة المستعملة للسِيَاكِ pale قد تَتَضَمَّنُ تورية توحى بمعناها الآخر وهو «الشاحب»،

ومن ثم فقد نُوجِي بِتَغْيَرِ شحوب الخدود الشاحبة في الشتاء إلى حُمْرة الصيف، مع الانتقال الرهيف من الوجوه الشاحبة إلى المُلءاءات البيضاء التي يدأب أوتوليكوس على سَرِقَتِها. ولكن التضاد هنا يتمثل في تناقض تخيلات ليونتييس البشعة للزنا «الكامن في الزوايا» وبين تَمَرُّغ أوتوليكوس في التَّبَنِّ الوفير مع حبيبته التي يُشير إليها بتعبير aunts التي تعني بالعامية القديمة عاهرات الخلاء، وأغاني الصيف المَرِحَة لِلقُبْرة والهزار والطيور الأخرى. ولكن أوتوليكوس ليس بوهيمياً بل شاعر رعوي إنجليزي، فهو يُزِدِف أغنيته بترديد عقيدته بنبرات عالية صاخبة، تبلغ ذروتها بصيحة ظفر عجيبة «صيد سهل!» عندما يلوح المَهْرَج الريفي، ابن الراعي الذي يُعْتَبَر والد برديتا في العماد. يقول أوتوليكوس:

أعيش على سرقة المُلءاءات وبيعها، فاحذروني مثلما تَحَذَرُونَ الحدأة التي تسرق قُطْع الملابس الصغيرة. أَسْمَانِي والدي أوتوليكوس؛ إذ كان مثلي مولوداً أثناء طُلُوع كوكب عُطارد المُسَمَّى بِاسْمِ الرَّبِّ ميركوري، وكان مثلي يسرق الأشياء الصغيرة التي لا يلتفت إليها أصحابها، ومن طريق القُمار والعمل قَوَّاداً اشتريتُ هذا اللباس الفاخر (يشير إلى أسماله البالية) ودَخَلِي يعتمد على سرقة أشياء المُعْغَلِينَ! الشَّنَق والضرب عقوبات أشد من أن أَتَحَمَّلَهَا لو سِرْتُ في الطرق الرئيسية، فأنا أخاف أن أُضْرَب أو أُشْنَق! أما الحياة الآخرة فلا أعمل لها حساباً. (يرى المهرج) هذا صيد سهل! صيد سهل!

(٣١-٢٣/٣/٤)

ليس أوتوليكوس قَاطِع طريق فهو يَكْره العنف، وَيَسْعَد بممارسة القمار والقَوادة، ناسباً إلى ما يكسبه من ذلك ملابس السمكري التي يرتديها، والمُعْغَلُونَ الذين يخدعهم مصدر دخله، وهذه الدنيا تُسْعِدُه وتكفيه، وهو ما يناسب الفرد الطبيعي. وهو يمارس «النَّشْل» والمُخَاتَلَة لكنه أيضاً يُنْشِدُ المواويل وبييعها، ومن أظرف جوانب عمله بيع لوازم الزينة والتَّبَهُّرَج للنساء، كما نرى في هذه الأغنية، أفضل ما غَنَى، ومن أبدع ما كتب شيكسبير:

لَدَيَّ مَنَادِيلُ بِيَضَاءٍ فِي لَوْنِ ثَلْجِ الشِّتَاءِ،  
وَأَقْمِشَةُ حَالِكَاتُ السَّوَادِ كَغَرْبَانِ هَذَا الْفَضَاءِ،

وَقَفَّازُ كُلِّ يَدٍ ذُو أَرِيحٍ يَفُوحُ بِرَوْحِ الْوُرُودِ،  
وَأَقْنَعَةُ لِلْوُجُوهِ وَكُلُّ الْأَنْوِفِ وَكُلُّ الْخُدُودِ،  
أَسَاوِرُ مُحْكَمَةٌ مِنْ عَقِيقٍ، قَلَائِدُ مِنْ كَهْرَمَانٍ،  
عُطُورٌ يَزِينُ شَذَاهَا الرَّهِيْفُ خُدُورَ الْجِسَانِ،  
وَأَوْشَحَةٌ وَشِيَتْ بِالنُّصَارِ، وَأَحْزَمَةٌ لِلْخُصُورِ النَّحِيلَةِ  
يُقَدِّمُهَا الْعَاشِقُونَ الشَّبَابُ إِلَى كُلِّ بِنْتٍ جَمِيلَةٍ،  
دَبَابِيْسُ أَوْ قُضْبٌ مِنْ حَدِيدٍ وَصُلْبٌ  
فَذَلِكَ عِنْدَ الْعَذَارَى شَدِيدُ الطَّلَبِ  
تَعَالَوْا اشْتَرُوا أَقْدِمُوا أَقْدِمُوا وَاشْتَرُوا  
وإِلَّا سَتَبْكِي أَحِبَّتُكُمْ، يَا شَبَابُ اشْتَرُوا.

(٢٣٢-٢٢٠ / ٤ / ٤)

مَنْ مِنْ أَفْرَادِ الْجُمْهُورِ يَسْتَطِيعُ أَنْ يُقَاوِمَ هَذَا الْبَائِعَ الْمُنْجَوِّلَ بِأَلْحَانِهِ الْجَمِيلَةِ؟  
وعندما يبيع الأغاني والمواويل المطبوعة يبلغ أوتوليكوس أقصى درجات مرحه:

**المهرج:** ماذا لديك الآن؟ مواويل مطبوعة؟

**موبسا:** أرجوك أن تشتري لي بَعْضَهَا! فأنا أحب المواويل المطبوعة، وأُقْسِمُ بحياتي،  
فإننا نَتَّقُ عندها في صدق ما تحكيه.

**أتوليكوس:** هذا مَوَالٌ يحكي قصة وَضِعَتْ عَلَى لَحْنٍ بِالْغِ الْحُزْنِ؛ إذ يَقْصُ كَيْفَ  
وَلَدَتْ زَوْجَةً أَحَدَ الْمَرَايِينِ عَشْرِينَ كَيْسًا مِنَ النُّقُودِ فِي بَطْنٍ وَاحِدٍ، وَكَيْفَ كَانَتْ تَتَوَحَّمُ  
عَلَى أَكْلِ رَعْوِسٍ ثَعَابِينَ سَامَةٍ وَضَفَادَعٍ مُقَطَّعَةٍ مَشْوِيَةٍ!

**موبسا:** وهل هذه قِصَّةٌ حَقِيقِيَّةٌ فِي رَأْيِكَ؟

**أتوليكوس:** بَلْ حَقِيقِيَّةٌ فَعَلًا، وَلَمْ يَمُضْ عَلَيْهَا إِلَّا شَهْرٌ وَاحِدٌ.

**دوركاس:** لَا قَدَّرَ اللَّهُ أَنْ أَتَزَوَّجَ مُرَابِيًّا!

**أتوليكوس:** وَهِيَ هِيَ ذَا اسْمِ الدَايَةِ الْمَطْبُوعِ عَلَى الْمَوَالِ: السَّيِّدَةُ ثَرَاثَرَةُ هَانَمِ، إِلَى  
جَانِبِ أَسْمَاءِ خَمْسِ زَوْجَاتٍ مُحْتَرَمَاتٍ أَوْ سَتُّ كُنَّ حَاضِرَاتٍ. وَلِمَاذَا أَتَجَوَّلُ حَامِلًا  
أَكَاذِيبَ؟

**موبسا (إلى المهرج):** أرجوك أن تشتريها الآن!

**المهرج:** دعك من هذه الآن! ولنزّ المزيد من المواويل أوّلًا. سوف نشترى الأشياء الأخرى حالًا.

**أوتوليكوس:** هذا مَوَالٌ آخرُ يحكي قصة سمكة ظَهَرَتْ يوم الأربعاء، في اليوم الثمانين من شهر إبريل، على ارتفاع أربعين ألف قامَة فوق الماء، ويُشَدُّ هذا المَوَالُ لانتقاد قسوة قلوب العذارى. وكان يقال إن هذه السمكة كانت امرأة ثم مُسِخَتْ سمكةً باردة؛ لأنها رفضت التجاوب جسديًا مع عاشق لها. إن قصة المَوَالِ مُؤلمة جدًّا، وحقيقية.

**دوركاس:** حقيقةً فعلاً في رأيك؟

**أوتوليكوس:** أَقَرَّ بِصِدْقِهَا خَمْسَةُ قضاة ووقَّعوا على ذلك، إلى جانبِ عَدَدٍ مِنَ الشُّهود يزيد عَمَّا تَتَسَّع له حقيبتني.

(٢٨٥-٢٦٠ / ٤ / ٤)

إنَّ جعبة أوتوليكوس تتضمَّن كلامًا يُمثِّل أكثر ما يفيض بالحيوية عند شيكسبير؛ إذ يَتَهَكَّم على سخافات القصص التي ترويهها مواويل الشارع في عصره، كما أن أوتوليكوس يُحاكي الأغاني مُحَاكاة ساخرة، ويمتَزج صوته بصوت شيكسبير، مستمتعًا أيّما استمتاع بَتَحْيَلَاتِهِ عن زوجات المراهبين (فشيكسبير نَفْسُهُ مُرَابٍ) والمسخ الذي تعرضت له امرأة «تحوَّلَتْ إلى سمكة باردة؛ لأنها رَفَضَتْ التجاوب جسديًا مع عاشق لها».

وتَزْدَاد لَذَّة الاستماع إلى ذلك من جانب جمهورٍ كابد الإصغاء إلى شنائم ليونتنيس الغيور الكاره للعلاقة الجسدية، ومن ثَمَّ فهو يَزْدَاد تقديرًا للكلام أوتوليكوس البريء على ذِهاب مَقْصده. وبعد ذلك، بعد أن يَتَبَادَل المَلابس مع الأمير فلوريزيل، حتى يَتِمَكَّن فلوريزيل وحبيبته برديتا من الفرار من بوليكسينيس، يَحْظَى أوتوليكوس بتوكيد رضانا عنه بأن يُعْلِن شرعته الأخلاقية الشبيهة بِشُرْعَةِ الشاعر الفرنسي، سيِّئ السُّمعة فيون (Villon) ابن القرن الخامس عشر قائلًا:

الأمير نفسه سوف يرتكب إساءةً مُعَيَّنة؛ إذ يمضي خلسة تاركًا أباه ومُحْتَمِلًا القيد الخشبي في عَقَبِيهِ الْمُتَمَثِّل في الفتاة. لو كنتُ أرى أن الأمانة تقضي بإطلاع الملك على ما يجري ما فعلتُ ذلك. بل أعتقد أن إخفائه يُمثِّل خيانة أكبر، وبهذا أُخْلِص لمبادئ حرفتي.

(٦٨٣-٦٧٨ / ٤ / ٤)



ويناقش أوتوليكوس باعتباره قُوَّة خير في حكاية الشتاء شخصية بولينا، ما دام ينقذ برديتا مثلما تنقذ بولينا هرميون، ونحن نشعر بالبهجة في تأمل اختلاف طريقة عمله عن طريقتهما في العمل ما دمنا على حق في تفضيل ما هو كوميدي على ما هو تراجيكوميدي، إذ يقوم أوتوليكوس، برجماتياً، بالكشف عن سر مولد برديتا، ويصطحب الراعي والمُهرَّج بَراهِينهما إلى بوليكسينيس. وربما نشعر بلمسة حزن عندما نرى أوتوليكوس آخر مرَّة، إذ تُقرَّر أن يعيد الالتحاق بخدمة الأمير واعدًا إيَّاه بأن يلتزم بالأمانة والشرف، لكننا نَسعدُ لتذكرنا أن الدكتور جونسون كان على حق في قوله إن أوتوليكوس، ما دام «يقوم على تصوُّر طبيعي إلى حدٍّ بعيد» من جانب شيكسبير، فسوف يرجع حتماً إلى طبيعته الحقَّة ويهرب من جديد، فيسرق الملاءات، ويبيع مواويله العجيبة.

#### ٤

لا بد أن تضم كل قائمة للمُشاهد المُفضَّلة في مسرحيات شيكسبير الفصل الرابع، المشهد الرابع من حكاية الشتاء، فهو مشهد ذو طول مُدهش (٨٤٠ سطراً) ويَتضمَّن أجمل المُشاهد الغرامية قاطبة عند شيكسبير، في مُسنَّهَله، حيث تعلن برديتا وفلوريزيل عاطفتهم المشبوبة المُتبادلة ويحتفلان بها. ولما كان احتفال العاشِقيْن ذا جمال فذٍّ وذا أهمية حيوية للجوانب الخفية من حكاية الشتاء فسوف أُبطئُ مساري وأقدِّم تفسيراً دقيقاً إلى حدٍّ ما لهذه البداية.

نحن في احتفال رعوي؛ إذ نحتفل بجز صوف الأغنام، حيث نرى برديتا تلبس إكليلاً من الزَّهر وتُمثِّل دور فلورا، الرِّبة الإيطالية القديمة للخصب، وهكذا تصبح ابنة الراعي، وهي الأميرة الصقلية التي لا تعرف هُويَّتها مضيفة الحفل، وتكتسي برديتا منذ البداية إحياءً بأنها بروزربينا (بيرسيفوني) — ابنة كيريس (ديميتر) وجوبيتر (زيوس) — والتي عَرَفَ شيكسبير قِصَّتَها من شعر أوفيد. وتقول الأسطورة إن بلوتو (ديس) أرسل بروزربينا إلى العالم السفلي، وإن الرِّبة كيريس تنقذها نصف إنقاذ، التي تتفاوض حتى تُحقِّق حرية ابنتها في مُقابل الربيع والصيف وحسب. والواقع أن برديتا، كما سوف نرى، لن تستسلم لذلك الحط من مكانتها، في إطار الهالة التي لنا أن نسميها الهالة الأسطورية، ولكن شيكسبير الذي انبهر بها يصورها في صورة حية متميزة باعتبارها شخصية إنسانية مثل ليونتيث وأوتوليكوس، بل إن فلوريزيل، الخاضع لتأثير برديتا، يكتسب ملامح حيوية لا ينعم بها والده بوليكسينيس. ويستهل فلوريزيل المشهد الرابع

من الفصل الرابع بِتَحِيَّةٍ برديتا بحماس العاشق المُعَجَّب بِتَحَوُّلِ ملبسها، لا بتحويله جمالها الفتان:

هَذِي الْمَلَابِسُ الْغَرِيبَةُ الَّتِي لَبِسْتَهَا تَبْتُ رُوحًا نَابِضًا  
بِكُلِّ شِبْرٍ مِنْكَ! فَلَمْ تَعُودِي رَاعِيَةً ...  
بَلْ أَنْتِ هَكَذَا فَلُورًا رَبَّةُ الزُّهُورِ  
قَدْ أَطَلَّتْ فَوْقَ جَبْهَةِ الرَّبِيعِ! فَحَفَلُ جَزِّ الصُّوفِ عِنْدَكُمْ  
لِقَاءً لِلصَّغَارِ مِنْ أَرْبَابِكُمْ وَفَوْقَهُمْ فَلُورًا الْمَلِكَةَ!

(٥-١ / ٤ / ٤)

وعبارة «تبث روحًا نابضًا/ بكل شبر منك» تُوجي بإيحاءات جنسية لطيفة، ولكن برديتا التي تكره الملابس التي تزينها، وملابس فلوريزيل التي تحطُّ من قدره، لا تستجيب لمديحه:

يَا سَيِّدِي وَمَوْلَايَ الْكَرِيمِ! قَدْ لَا يَلِيْقُ بِي بَأَنْ أُعَاتِبَكَ  
عَلَى مُبَالَغَاتِكَ! أَرْجُوكَ فَاصْفَحْ إِنَّ أَنَا سَمِيتُهَا:  
فَذَاتُكَ الْعُلْيَا وَمُلْتَقَى عُيُونِ النَّاسِ قَدْ  
طَمَسَتْهَا بِزِيٍّ ذَلِكَ الرَّاعِي! أَمَّا أَنَا الْفَقِيرَةُ الْمُسْكِينَةُ  
فَقَدْ رَفَعْتَهَا إِلَى مَرَاتِبِ الْأَرْبَابِ! لَوْلَا مُيُولُ ضُيُوفِنَا فِي الْحَفْلِ  
لِلْغَرَائِبِ الْحَمَقَاءِ ... وَمِيلُهُمْ لَهُضَمِ ذَاكَ كُلِّهِ فِي  
إِطَارِ أَعْرَافِ احْتِفَالِ النَّاسِ ... لَكُنْتُ قَدْ شَاهَدْتُ  
حُمْرَةَ الْخَجَلِ الَّتِي سَتَّصَبَّغُ وَجْنَتَيَّ إِذَا شَهِدْتُ مَلْبَسَكَ  
بَلْ قَدْ أَبَاتُ مَغْشِيًّا عَلَيَّ إِذَا نَظَرْتُ فِي الْمِرَاةِ!

(١٤-٦ / ٤ / ٤)

وتحقق برديتا توازنًا دقيقًا بين احترامها لولي عهد بوهيميا، فهو يعلوها في المنزلة الاجتماعية علوًّا لا رجاء في تعديله، ويبين حصافة الفلاحة وفطنتها؛ إذ تعترض على «وليمة الحمقى» التي كُتِبَ عليها، على الرغم من ذلك، أن تتولَّى رئاستها. ويحضر الحفل بوليكسينيس وكاميلو مُتَنَكِّرَيْن. وهكذا تشهد حوارًا يفوق كل ما عداه عند شيكسبير في

الجمال والعمق بين برديتا وبين بوليكسينيس، بعد أن تحييه بتقديم زهر الفيجن وزهر السذاب، وفيما يلي الحوار:

**بوليكسينيس:**

إِنَّكَ فَاتِنَةٌ يَا رَاعِيَةٌ وَقَدْ أَحْسَنْتِ بِتَقْدِيمِ زُهورِ شِتَاءٍ  
تَتَفَقَّقُ وما نَحْنُ عَلَيْهِ بِشِتَاءِ العُمُر!

**برديتا:**

قد مَالَ هَذَا العامُ للشَّيْخُوخَةِ! فالصَّيْفُ لَيْسَ يُحْتَضَرُ  
ولَمْ يُولَدْ شِتَاءُ الزَّمَّهَرِيرِ بَعْدُ! وأَجْمَلُ الأزْهَارِ فِي المَوْسَمِ  
هي القَرْنَفُلُ والزُّهورُ الخَارِجَاتُ مِنْهُ ذَاتُ الأَشْرِطَةِ  
وهي التي يَقُولُ بَعْضُ النَّاسِ إِنَّهَا نَغِيلَاتُ الطَّبِيعَةِ؛ أي بَنَاتُ  
سِفَاحٍ! وَلَسْتُ أَزْرَعُ فِي حَدِيقَةٍ رِيفِنَا هَذِي الزُّهورَ!  
ولا أُحِبُّ أَنْ آتِيَ بِشَتَلَاتٍ صَغِيرَةٍ مِنْهَا.

**بوليكسينيس:** وَلِمَاذَا يَا آنِسَةُ فَاتِنَةٌ تَتَجَاهَلُ يَدُكَ زِرَاعَتَهَا؟

**برديتا:**

لِأَنَّنِي سَمِعْتُ أَنَّ لَوْنَهَا يُشَارِكُ الإنسانُ فِيهِ بالصَّنْعَةِ ...  
مُهْجَنًا لَهَا مُنَافَسًا يَدَ الطَّبِيعَةِ الخَلَاقَةِ العُظْمَى.

**بوليكسينيس:**

فليَكُنْ! لَكِنَّ أَيْ تَحْسِينٍ لَمَّا صَاغَتْهُ هَذِهِ الطَّبِيعَةُ  
يَكُونُ بالصَّنَائِعِ التي أَوْحَتْ بِهَا الطَّبِيعَةُ! وهكذا فَإِنَّ هَذِهِ  
الصَّنْعَةَ — وهي التي ذَكَرْتَ أَنَّهَا تُضِيفُ لِلطَّبِيعَةِ —  
فَنُ نَعْلَمُنَا مَنَاجِجَ الطَّبِيعَةِ! وهكذا تَرَيْنَ يَا فَتَاةً رَائِعَةً  
أَنَا نَزَوُّجُ دَوْحَةٍ بَرِّيَّةٍ مِنْ غُصْنٍ نَبَتِ سَامٍ  
فإِذْ بِهَا قَدْ حَمَلَتْ وَأُنْبَتَتْ بِرَاعِمٍ رَفِيعَةٍ سَامِيَةٍ.

وهكذا فإنَّ هذا الفنَّ يُصْلِحُ الطَّبِيعَةَ ... لا بل يُغَيِّرُهَا،  
لكنَّ هذا الفنَّ نَفْسَهُ مِنَ الطَّبِيعَةِ.

برديتا: هذا صَحِيحٌ.

بوليكسينيس:

إِذَنْ لَتُثْرِي يَا فَتَاةُ حَدِيقَتِكَ ... بِكُلِّ زَهْرٍ خَارِجٍ مِنَ الْقَرْنَفْلِ  
ولا تَقُولِي إِنَّهَا نَغِيلَاتُ!

برديتا:

بَلْ لَنْ أَشُقَّ الْأَرْضَ كِي أَغْرِسَهَا! وَمَوْقِفِي هَذَا يُمَاطِلُ مَوْقِفِي  
لَوْ أَنَّي لَوْنْتُ بِالْأَصْبَاغِ وَجْهِي ثُمَّ قُلْتُ إِنَّنِي أَرْجُو رِضَاءَ  
هَذَا الشَّابِّ عَنْهَا ... وَإِنَّهُ لَوَلَا وُجُودُ هَذِهِ الْأَصْبَاغِ

ما تَزَوَّجَنِي! هَذِي إِذَنْ بَعْضُ الزُّهُورِ، هَذِي  
خَزَامِي الْعِشْقِ وَالنَّعْنَاعِ وَالصَّعْتَرُ وَالْعِثْرَةِ.

هَذَا أَذْرِيُونُ الْجَمِيلُ وَهُوَ زَهْرٌ يُغْلِقُ الْجُفُونَ عِنْدَمَا تَنَامُ الشَّمْسُ  
ثُمَّ يَصْحُو عِنْدَمَا تَصْحُو وَقَدْ عَلَتْهُ أَدْمُعُ النَّدَى! هَذِي  
زُهُورٌ وَسَطِ الصَّيْفِ! وَأَظُنُّ أَنَّهَا تُهْدَى لِمَنْ فِي أَوْسَطِ الْعُمْرِ!  
أَهْلًا وَمَرْحَبًا بِكُمَا!

(تعطيه بعض الزهر.)

(١٠٨-٧٧ / ٤ / ٤)

مَنْ يَقُلْ مع بوليكسينيس إِنَّ «الفن نفسه الطبيعة» لم يَزِدْ على ترديد فكرة شائعة  
من أفكار عصر النهضة الأوروبية، ولكنَّ هذه الفكرة لا تُمَثِّلُ ما يُعْتَبَرُ أَصِيلًا وَقَوِيًّا فِي  
هذه المناظرة الوهمية الكوميدية المُتَحَضَّرَةِ. لا ولا هي سخرية من جانب بوليكسينيس،  
يَحِثُّ فِيهَا الْعَامِلِينَ بِغَرَسِ الْبَسَاتِينِ بِفَعْلٍ مَا يُنْكِرُهُ عَلَى ابْنِهِ، أَيْ أَنْ «يُزَوِّجَ دُوْحَةَ  
بَرِّيَّةٍ مِنْ غَصْنِ نَبْتِ سَامٍ». فالنزاع لا يدور بين الطبيعة والفن، بل بين الجنون السابق  
لليوننتيس والحيوية الشجاعة لابنته التي تُجَسِّدُ مَذْهَبًا طَبِيعِيًّا بِطَوْلِيًّا يَتَجَلَّى فِي غَيْرِ

هذا المكان من أعمال شيكسبير، وإن لم يكن ذلك بمثل هذا الشكل النابض بالحياة والسالب للألباب. لقد استسلمت بارانويا الغيرة إلى الخير الفياض الظافر، وهو الذي يتسم بالإصرار الخاص به إصرار هوس ليونتيس. فإن برديتا تشبه والدها إلى حد كبير، ولا شك أن شيكسبير يقصد الإشارة إلى أن طابعها الملكي يتجلى لنا مثلما يتجلى عند بوليدو وكادوال في مسرحية سيمبلين.

ولكن مذهبها الطبيعي يتجاوز حتى شخصيتها الإنسانية القوية، ويبدو أنه يرمز لشيء عند شيكسبير نفسه. وأعتقد، على عكس ما يرى الكثير من النقاد أن الكاتب المسرحي يُناصرها أكثر من مناصرته لبولكسينيس؛ إذ إن الأخير ينتمي إلى معسكر بن جونسون أكثر من انتمائه إلى شيكسبير. ويقول جونسون في قصيدته الرائعة التي يقدم بها طبعة الفوليو الأولى لأعمال شيكسبير، ما يفيد أن «الفن نفسه هو الطبيعة» عند شيكسبير، ويؤكد جونسون أن الطبيعة تعتز بتدابير شيكسبير ولكن «الفن ... لا بد أن يتمتع بجانب» من جوانب عظيمة شيكسبير. ويتنبأ جونسون بالتوكيد الأكاديمي الحديث لظاهرة التنقيح الذاتي عند شيكسبير، ولكننا نشعر في امتداحه لشيكسبير بوجود حكم مُضمر أشد تمييزاً لموقفه وهو أن منافسه الذي حقق نجاحاً أكبر «يفتقر إلى الفن». لقد أهدى الزمن قصب السبق إلى فن شيكسبير، متفوقاً على بن جونسون، ولكن التفرد الواضح لشيكسبير يكمن في الانصهار المدهش بين الفن والطبيعة في نحو أربع وعشرين مسرحية من مسرحياته التسع والثلاثين. ولا تبدي برديتا اهتماماً بفن يُعدل الطبيعة أو يُغيّرُها، بل تهتف مُطالبةً بطبيعة لم تسقط [أي لم تخرج من الجنة مثل آدم وحواء] بحيث تمثل الفن الخاص بها:

يا بُرُوزِرينا! يا بِنْتَ رَبَّةِ الزَّرَاعَةِ!  
يا مَنْ أَخَافُهَا هُجُومَ دَيْسٍ — رَبِّ مَوْتَانَا — فَأَسْقَطَتْ زُهورَهَا  
مَنْ حَجَرَهَا عَلَى مَرْكَبَتِهِ! مَنْ بَيَّنَّهَا زُهورُ النَّرجِسِ الْأَصْفَرُ  
تِلْكَ الَّتِي تَجِيءُ قَبْلَمَا نَرَى تَجَاسَرَ الخُطَافِ عِنْدَنَا عَلَى العُودَةِ  
وَتَأْسِرِينَ بِالْجَمَالِ كُلَّ رِيحِ عَاتِيَةٍ ... فِي شَهْرِ مَارْسِ!  
مِنْهَا الْبَنْفَسُجُ فِي تَوَاضُعِهِ وَإِنْ زَادَتْ مَحَاسِنُهُ عَلَى  
أَجْفَانِ رَبَّةِ الْأَرْبَابِ جُونُو ... وَفَاقَ عِطْرُهُ  
أَنْفَاسَ رَبَّةِ الْهَوَى فِينُوسَ! مِنْهَا زُهورُ رَبِيعِنَا الْحَمْرَاءُ  
تِلْكَ الَّتِي تَمُوتُ قَبْلَ زَوَاجِهَا وَقَبْلَ أَنْ تَرْتُوَ إِلَى الشَّمْسِ الَّتِي  
عَلَتْ وَاشْتَدَّ بِأُسْهَا! وَتِلْكَ عَلَّةُ تَشْيِيعِ مَا بَيْنَ الْعَذَارَى!

مِنْهَا وَرُودُ رَبِيعِنَا الصَّفْرَاءُ ... بِكُلِّ تَاجٍ مَلَكِيٍّ! مِنْ الزَّنَابِقِ مِنْ  
جَمِيعِ صُنُوفِهَا وَالسَّوْسُنُ الْفَتَّانُ مِنْهَا! يَا لَيْتَ عِنْدِي مَا  
أُشْكَلُ بِأَقَّةٍ مِنْهُ لِكِي أُبْعَثَرَهَا مِرَارًا فَوْقَ صَاحِبِي الرَّقِيقِ!

(١٢٩-١١٦ / ٤ / ٤)

وأزعم، بما أُنَسِّمُ به من نَهْوَرٍ، أن برديتا تتكلم بلسان شيكسبير في هذه الفقرة الرائعة. فالمعنى الذي تضمّره أنها لو قُدِّرَ لها أن تكون بروزربينا لما تَعَرَّضَتْ لفقدان رباطة جأشها، وهو الذي أدى إلى أن أصبحت زهورنا موسمية، أي لو أن بروزربينا كانت تتحلّى بشدة المراس وبأس برديتا، لأمكن تزامن الربيع ووقت الحصاد على الدوام. ففي إطار المشاعر الرهيفة النابضة في هذه الفقرة، تتجاوز برديتا دور ابنة ليونتييس، وتُبَشِّرُ بالحساسية الخاصة بالمذهب الطبيعي عند الشاعر الرومانسي جون كيتس:

[هَذِي] زهور النَّرْجِسِ الأصفر التي  
تَجِيءُ قَبْلَمَا نَرَى تَجَاسُرَ الْخُطَافِ عِنْدُنَا عَلَى الْعُودَةِ  
إِنْ تَأْسِرِينَ بِالْجَمَالِ كُلِّ رِيحٍ عَاتِيَةٍ ... فِي شَهْرِ مَارِس!

فالطبيعة نفسها هي الفن عند برديتا وشيكسبير وكيتس، وهي تتحدّانا مثلما تتحدّى فلوريزيل في دعوة برديتا إلى عاشقها. ويردُّ فلوريزيل على أمنيتها بأن تنثُرَ الزهور فوق حبيبها، مستنكراً ذلك بقوله: «كَمِثْلُ نَثْرِ الزَّهْرِ فَوْقَ جِسْمِ مَيْتٍ». فتجيب برديتا إجابة جسورة قائلة:

لَا بَلْ كَمِثْلِ رُبُوعَةِ يُطَارِحُ الْغَرَامَ بَعْضُنَا بَعْضًا عَلَيْهَا!  
لَا مِثْلَ جِسْمٍ مَيِّتٍ ... إِلَّا إِذَا مَا لَمْ يَكُنْ لِلدَّفْنِ  
بَلْ لِيَعُودَ حَيًّا نَابِضًا وَفِي أَحْضَانِي! هَيَّا خُذُوا زُهُورَكُمْ!

(١٣٢-١٣٠ / ٤ / ٤)

وتشعر برديتا بالخجل بسبب جسارتها وتكاد تلوم نفسها بنبرات أَسَى قائلة:

لَا شَكَّ أَنَّ هَذَا التَّوْبَ مِنْ فَوْقِي  
قَدْ غَيَّرَ الْمُيُولَ وَالْمِرَاجَ عِنْدِي!

ولكن فلوريزيل يرد عليها بألفاظ باهرة، ينقذها فيها من الحرج، ثم ينطلق ليقدم أجمل إطراء يقدمه رجل إلى حبيبته عند شيكسبير:

وَكُلُّ شَيْءٍ تَفْعَلِينَهُ يَفُوقُ سَابِقَهُ! وعندما تُكَلِّمِينِي حَبِيبَتِي  
وَدِدْتُ لَوْ كَلَّمْتَنِي إِلَى الْأَبَدِ! فَإِنَّمَا تَنْسَابُ مِنْ شِفَاهِكَ الْأَلْحَانُ.  
لَيْتَهَا تَنْسَابُ دَائِمًا فِي الْبَيْعِ وَالشَّرَاءِ، فِي الْإِحْسَانِ وَالصَّدَقَةِ،  
وَفِي الصَّلَاةِ بَلْ فِي كُلِّ تَنْظِيمٍ لِأَحْوَالِكُ.  
وإن رَقَصْتَ يَا حَبِيبَتِي وَدِدْتُ لَوْ أَصْبَحْتَ مَوْجَةً  
فِي الْبَحْرِ حَتَّى تَرْقُصِي عَلَى الدَّوَامِ بَلْ لَا تَفْعَلِي سِوَاهُ!  
أَيُّ أَنْ تَظَلِّي دَائِمًا تَتَقَدَّمِينَ كَالْمَوَاجِ لَا سِوَاهَا!  
وَكُلُّ شَيْءٍ تَفْعَلِينَهُ فَرِيدٌ نَابِهٌ فِي كُلِّ شَيْءٍ  
وهكذا يَتَوَجَّحُ الَّذِي قَدْ تَفْعَلِينَهُ فِي هَذِهِ اللَّحْظَةِ  
بِحَيْثُ يَغْدُو كُلُّ فِعْلٍ تَفْعَلِينَهُ مَلِكَةً!

(١٤٦-١٣٥ / ٤ / ٤)

وقد كُتِبَ على النشوة التي يُثِيرُهَا هذا الإعلان المشبوب للحب أن يلهم شلي بكتابة قصيدته الطويلة «إبيسايكيدون» (Epipsychidion) [ومعناها باليونانية «الروح الصغرى»] ولكن تلك الأنشودة الغرامية الرائعة لا تستطيع مُنَافَسَةَ الموسيقى المُرَكَّبَةِ التي يضيفها شيكسبير على فلوريزيل. والشاعر بيتس، في ديوانه قصائد أخيرة، وخصوصاً في مناجاته لهيلين الطروادية في يفوعها، في قصيدة عنوانها «ذبابة طويلة الساقين» [التي تعالج حركة الذهن أثناء الصمت]<sup>٢</sup> يقترب من الإيقاعات القوية للتسبيح برشاقة حَرَكة المرأة في أبيات شيكسبير:

<sup>٢</sup> الصورة التي يرسمها بيتس للذبابة توحى بأنها فَرَاشَةُ ذات أجنحة دقيقة وأرجل طويلة، وليست ذبابة من النوع المألوف لدينا، وهي تخطو فوق الماء كالراقصة، ويشير إليها بيتس في سطرين يصبحان قراراً أي يتكرران ما بين فقرة وفقرة في القصيدة وهما:

يَمُرُّ ذُهُنُهُ عَلَى سَطْحِ السُّكُونِ صَامِتًا كَأَنَّهُ فَرَاشَةٌ  
تَمُرُّ فَوْقَ مَاءٍ جَدُولٍ بِسَاقِيهَا الطَّوِيلَتَيْنِ. (المترجم)

وإن رَقَصْتَ يا حَبِيبَتِي وَدِدْتُ لَوْ أَصْبَحْتَ مَوْجَةً  
في الْبَحْرِ حَتَّى تَرْقُصِي عَلَى الدَّوَامِ بَلْ لَا تَفْعَلِي شَيْئًا سِوَاهُ.  
أَيُّ أَنْ تَظْلِي دَائِمًا تَتَقَدَّمِينَ مِثْلَ مَوْجٍ فِي مِيَاهُ!

ويقصد شيكسبير أن يُقدِّم لنا الصدمة العنيفة عند إدراك التضاد بين الولد وأبيه،  
عندما يُخاطب بوليكسينيس برديتا في وقتٍ لاحقٍ بهذا المشهد مخاطبة وحشية تُذكرنا  
بضروب القسوة البلاغية عند ليونتييس المخبول:

يَا سَاحِرَةً فَائِقَةً شَابَّةً! لَا شَكَّ بِعِلْمِكَ أَنَّ الْمَأْفُونِ أَمِيرًا!  
وَعَدًا سَأَمُرُ أَنْ يُشَوَّهَ حُسْنُكَ الْبَاهِي لِكَيِّ  
يَزْدَادَ حِطَّةً عَنْ مَوْعِدِكَ!  
(إلى فلوريزيل).

وَأَنْتِ أَيُّهَا الْغُلَامُ الْأَحْمَقُ! لَوْ أَنَّني عَرَفْتُ يَوْمًا مَا  
بِأَيِّ آهَةٍ تَتَنَدُّ مِنْكَ بَعْدَ أَنْ تَفَارِقَ الصَّغِيرَةَ التَّافَهَةَ  
وَذَاكَ مَا سَأَكْفُلُهُ؛ فَسَوْفَ تُحْرَمُ الْمِيرَاثَ لِلْعَرْشِ  
وَسَوْفَ أَنْكُرُ الْأَبُوءَ ... لَا بَلْ وَكُلَّ أَلْوَانِ الْقَرَابَةِ،  
كَأَنَّمَا ابْتَعَدْتَ عَنَّا فِي الزَّمَانِ أَشَدَّ مِنْ نُوحٍ وَطُوفَانِهِ!  
فَلْتَنْتَبِهْ لِمَا أَقُولُ وَاتَّبِعْنِي إِلَى الْبَلَاطِ.  
(إلى الراعي).

وَأَنْتِ أَيُّهَا الْفَلَّاحُ! نُعْفِيكَ مِنْ عُقُوبَةِ الْإِعْدَامِ هَذِهِ الْمَرَّةَ  
بِرَغْمِ كُلِّ مَا مَلَائَنِي بِهِ مِنْ اسْتِيَاءٍ.  
(إلى برديتا).

وَأَنْتِ يَا ذَاتَ الْجَمَالِ السَّاحِرِ! لَا تَجْدُرِينَ إِلَّا بِالرُّعَاةِ!  
وَبِالَّذِي — لَوْلَا دِمَاؤُهُ الْمَلَكِيَّةُ — مَا كَانَ يَجْدُرُ بِكَ!  
إِذَا فَتَحْتَ بَابَ كُوْخِكَ الرَّيْفِيِّ بَعْدَ الْآنَ لِلْأَمِيرِ  
وَكَذَلِكَ إِنْ طَوَّقْتَ جِسْمَهُ بِهَذِهِ الْأَخْضَانِ يَوْمًا مَا  
دَبَّرْتُ أُسْلُوبًا لِمَوْتِكَ فِيهِ أَقْصَى قَسْوَةٍ؛



كَيْمًا يُجَارِي طَبْعَكَ الْحَسَّاسَ لِلْأَلَامِ.

(٤ / ٤ / ٤٢٣-٤٤٢)

وبعد هذا يُصْبِحُ مِنْ بَالِغِ الصَّعُوبَةِ أَنْ يَحِبَّ الْمَرْءُ بُولِيكْسِينِيْسَ الَّذِي كَانَ لَا لَوْنَ لَهُ مِنْ قَبْلُ، تَمَامًا مِثْلَمَا يَعْجِزُ لِيُونْتِيْسَ عَجْزًا مُطْلَقًا عَنِ الْفَوْزِ بِحُبْنَا. وَوَصَفَ حِكَايَةَ الشِّتَاءِ بِأَنَّهَا «رُومَانْسَةٌ رَعُويَّةٌ» وَصَفَ شَدِيدَ الْغُرَابَةِ، بَلْ وَتَزْدَادُ غُرَابَتَهُ فِي حَيْنٍ أَنْ وَصَفَهَا «بِالْكُومِيْدِيَا الْجُرُوتِيْسِكِ» أَشَدَّ مَلَاعَمَةً. وَأَقُولُ مَرَّةً أُخْرَى إِنَّ شِيكْسْبِيرَ لَمْ يَكُنْ يَقْصِدُ اتِّفَاقَ مَا يَكْتُبُهُ مَعَ الْمَفَاهِيْمِ الْخَاصَّةِ بِالْأَنْوَاعِ الْأَدْبِيَّةِ، فَطَرِيقَتُهُ الْحَقَّةُ هِيَ الْإِسْرَافُ وَالتَّجَوُّلُ خَارِجَ الْحُدُودِ، فَهُوَ لَا يَقْبَلُ أَنْ يُحْبَسَ فِي آيَةٍ تَقَالِيدِ، أَوْ فِي أَيِّ مَشْرُوعٍ فِكْرِي.

## ٥

وَتُمَثِّلُ الْعُودَةُ إِلَى صَقْلِيَّةٍ فِي الْفَصْلِ الْخَامِسِ ذُرُوءَ حِكَايَةِ الشِّتَاءِ، فِي مَشْهَدِ التَّمَثَالِ الشَّهْرِ، حَيْثُ يَجْتَمِعُ شَمْلُ هَرْمِيُونِ وَلِيُونْتِيْسَ وَبَرْدِيْتَا. وَمَا دَامَ كُلُّ شَيْءٍ يَنْتَسِمُ بِإِشْكَالِيَّةٍ كَبِيرَةٍ، يَسُرُّ شِيكْسْبِيرَ أَنْ يُذَكِّرَنَا بِأَنَّنَا نَشْهَدُ (أَوْ نَقْرَأُ) تَمَثِيلًا أَكْثَرَ مِنْ مُسْتَعِدٍّ لِإِدْرَاكِ أَنَّهُ خَيَالِيٌّ وَحَسَبٍ. وَتَلْخُصُ بُولِينَا الْأَحْوَالُ قَائِلَةٌ لِلْأُسْرَةِ الَّتِي أَلْتَأَمَ شَمْلُهَا، وَلِلْجُمْهُورِ مَعَهَا: «فَلْتَذْهَبُوا جَمِيعًا/ يَا فَائِزُونَ بِالثَّمَنِ الْغَالِي.» لَا أَحَدٌ يَخْسِرُ فِي حِكَايَةِ الشِّتَاءِ، فِي النِّهَايَةِ عَلَى الْأَقْلَ، فَقَدْ مَاتَ مَامِيلْيُوسُ حَزَنًا مِنْ مَدَّةٍ طَوِيلَةٍ، وَلَا شَكَّ أَنَّ أَنْتِيْجُوسَ قَدْ أَلْتَهَمَهُ وَهَضَمَهُ هَضْمًا تَامًا دُبٌّ مِنَ الدَّبَّيَّةِ الَّتِي تَكْثُرُ عَلَى سَاحِلِ الْبَحْرِ فِي بُوْهِمِيَا. وَتُوضِّحُ لَنَا بُولِينَا، بَلَا مِرَاءٍ، أَنَّهَا لَا تَوْمَنُ بِالسَّحَرِ، لَكِنَّا أَيْضًا تَحْرِصُ عَلَى إِقَامَةِ مَسَافَةٍ بَيْنَنَا وَبَيْنَ الْوَاقِعِيَّةِ:

وَلَوْ سَمِعْتُمْ قِصَّةَ الرُّجُوعِ لِلْحَيَاةِ رَبَّمَا ظَنَنْتُمْ أَنَّهَا  
أَسْطُورَةٌ، وَرَبَّمَا سَخَرْتُمْ وَضَحِكْتُمْ! لَكِنَّمَا الْحَيَاةُ ظَاهِرَةٌ!  
حَتَّى وَإِنْ لَمْ تَنْطِقْ! فَاصْبِرُوا وَانْتَبِهُوا!

(١١٨-١١٥ / ٣ / ٥)

وَيَقُولُ لِيُونْتِيْسَ: «فَإِنْ يَكُنْ ذَلِكَ سِحْرًا فَلْيَكُنْ سِحْرًا حَلَالًا كَالطَّعَامِ!» وَلَمَّا كَانَتْ هَرْمِيُونُ قَدْ كَبُرَتْ سِتَّةَ عَشَرَ عَامًا؛ فَقَدْ بَدَتْ عَلَى بَشَرَتِهَا بَعْضَ الْغُضُونِ — بِاعْتِبَارِهَا

امرأة وتمثالاً معاً — لكنها باستثناء ذلك لم تَكْد تَتَغَيَّر. وأعتقد أننا نُخْطِئُ في إدراك النعمة الصحيحة حين نجد أن هذا المشهد كهنوتي أو منذر بالسوء، ولكن لِمَ يُصِرُّ شيكسبير إِذْنُ على وجود تمثال على الإطلاق، ناهيك بتمثال نَحْتَه جوليو رومانو؟ وربما أكون الناقد الوحيد الذي يرى أن هذا المشهد ليس من روائع حكاية الشتاء بل أراه لُغْزَهَا الرئيسي، ما دام شيكسبير لا يسخر من نفسه هنا. إنه لا شك «ضربة معلم» مسرحية، فالتماثيل التي تَدْبُ فيها الحياة تنجح على خشبة المسرح. أما أعاجيب حكاية الشتاء ففي غير ذلك: في الغيرة الجنونية عند ليوننتيس، وأغاني اللص أوتوليكوس، وقبل كل شيء في اجتماع برديتا وفلوريزيل؛ إذ يستمتع كل منهم بالآخر في نشوة مُتبادلة. وهكذا نرى أن شيكسبير في ختام المسرحية يَتَعَمَّدُ إلى أقصى حدٍّ أن يلعب دور «الحاوي» أي مَنْ يَزْعُمُ أنه ساجر بتقديم الخدع المسلية للجمهور، مدرِّكاً أنها خدع وحسب، وأن يُبَيِّنُ أنه يَسْتَرِيبُ بأية عقيدة تقول إن الفن في نفسه هو الطبيعة.

## العاصفة

١

تتميز الكوميديتان الرؤويتان — حلم ليلة صيف والعاصفة — هذه الأيام، بميزة مؤسفة تفصلهما عن جميع مسرحيات شيكسبير، وهي أنهما أسوأها تفسيراً وأداءً على المسرح، فالوَلَع الجنسي يَتَمَلَّكُ نَقَادَ الحلم ومخرجيها، والأيديولوجيا هي الدافع عند مَنْ يُخربون العاصفة، فإنْ كَالِيبَانَ، المخلوق الممرور على جنبه «وسفكه للدم»، نِصْفُ إنسان فقط (فأبوه شيطان بحري، سواء كان من الأسماك أو البرمائيات)، قد أصبح يُمَثِّلُ المُنَاضِلِينَ في سبيل الحرية من الأبطال الإفريقيين الكاريبيين. وَلَيْسَتْ هذه مُجَرَّدُ قراءة ضعيفة، بل إن أي فرد يصل إلى هذا الرأي غير مُهْتَمِّ بقراءة المسرحية على الإطلاق. فالواقع أن الماركسيين، ودُعاة التعددية الثقافية، وأصحاب المذهب النُسوي، والتاريخيين الجدد (nouveau) — وَهُمْ أَهَمُّ المُشْتَبَهَةِ فيهم — يعرفون قضاياهم ولا يعرفون مسرحيات شيكسبير.

ولما كانت العاصفة آخر مسرحية يكتبها شيكسبير (١٦١١م) من دون التعاون مع جون فليتش، وربما نجح عرضها في مسرح الجلوب، فقد نُشِرَتْ على رأس طبعة الفوليوي الأولى باعتبارها أولى الكوميديات. ونحن نعرف أن العاصفة قدمت في بلاط الملك جيمز الأول، وهو ما يُفَسِّرُ لنا ملامحها التي تشبه الماصك [العروض الموسيقية الراقصة]. والمسرحية لا تتضمن أساساً أية حبكة، فأما حادثتها الإطارية فهي العاصفة التي أَحْدَثَهَا السَّحَرُ في المشهد الأول، ومن الغريب أنها هي التي أعطت المسرحية عنوانها. وإذا كان للمسرحية أي مصدر أدبي على الإطلاق فمن المُحْتَمَلِ أن يكون مقال مونتاني عن آكلي لحوم البشر، وعنوان المقال له صَدَى في اسم كَالِيبَانَ، لا في طبيعته. ولكن مَقَالَاتِ مونتاني يمكن أن تُعْتَبَرَ إِيحَاءً أو إلهاماً، كما هو الحال بالنسبة لهاملت، أكثر ممَّا تُعْتَبَرُ

مصدرًا، وليس كاليبان على الإطلاق احتفاءً بالإنسان ابن الطبيعة. وليست العاصفة خطابًا خاصًا بالاستعمار ولا هي وثيقة صوفية، بل هي كوميديا مسرحية تجريبية إلى درجة بالغة، وربما كان الدافع على كتابتها آخر الأمر مسرحية الدكتور فاوستوس لمارلو. وبطل مسرحية شيكسبير بروسبرو (Prospero) الذي يمثل المجوس عنده،<sup>١</sup> ذو اسم يُعتَبَر الترجمة الإيطالية لكلمة فاوستوس (Faustus) وهو الاسم المستعار أو الكُنية اللاتينية (وتعني «المصطفى») التي اتَّخَذَهَا سايمون ماجوس الغُوصي عندما ذَهَبَ إلى روما. والعفريت الذي يخدم بروسبرو، أو الملاك إن شِئْتَ، اسمه آرييل (Ariel) (والاسم بالعبرية يعني «أسد الله») فهو عفريته الخاص بدلًا من الشيطان أو إبليس (Mephistopheles) عند مارلو، وهكذا نرى أن بروسبرو عند شيكسبير هو نقيض فاوست، أو «فاوست الضد»، والتَّجاوُز النهائي لمارلو.

وما دام كاليبان، على الرغم من أنه لا يتكلم إلا مائة سطر في العاصفة، قد استولى الآن على المسرحية في نظر عدد بالغ الكثرة من النقاد فسوف أبدأ به. وتأمّل حظوظه على خشبة المسرح تاريخيًا يُقدِّم لنا درسًا ويُعزِّيني عمَّا أراه لحظة غير مواتية للعاصفة. فقد أعد الكاتبان دافنانت ودرayدن مسرحية موسيقية عنوانها الجزيرة المسحورة بناءً على مسرحية شيكسبير، وظلَّت تُقدِّم على مسارح لندن في الفترة من ١٦٦٧م إلى ١٧٨٧م، ويظهر فيها كاليبان في صورة السَّكَّير الذي لَعِبَت الخمر برأسه فلم يُدبِّر مُؤامرة ضد بروسبرو، وظلَّت شخصية كاليبان الجديدة (التي تُمثِّل مُحَاكاة ساخرة أبعد ما تكون عن صورته الحديثة باعتباره ثائرًا نبيلًا) تُعْتَبَر لُدَّة زادت على قَرْن كامل دورًا رئيسيًا للكوميديين الذين يقومون بالغناء. وعندما حَلَّت الحقبة الرومانسية وبلَّغَتْ أوجَهَا، اختفى التهريج والتواثُب والصراخ أخيرًا، وحلَّ محلُّه دورُ «العبد الوحشي الشَّائِه» ذي الكلام اللاذع عند شيكسبير. وكما يُوجي النص، كان تصوير كاليبان لا يزال يَحْتَفِظُ له بطابع المخلوق شبه البرمائي، ولكن بعض التحوُّلات العجيبة تلت ذلك، فقد كان يَظْهَرُ

<sup>١</sup> يشير المؤلف إلى بروسبرو في هذا الفصل أحيانًا باسم «المجوسي» وحافظت في الترجمة على ذلك، على الرغم من عدم تقديمه أدلة قاطعة على انتماء بروسبرو للمجوس أو تمثيله لهم، إلا التنبيه إلى الصلة الاشتقاقية بين كلمة السحر (magic) وكلمة مجوسي (magus)، فالأصل اليوناني magos مشتق من الأصل الفارسي magus التي أعطت الهندية الأوربية مادة magh التي اشتقت منها «المight الجبروت»، واللاتينية «machina الآلة القوية».

في صورة أحد الحيوانات الرخوية البحرية الذي يمشي على أربع، أو الغوريلا، أو الحَلَقَة المفقودة بين القرد والإنسان، وأخيراً (في لندن عام ١٩٥١م) إنسان نياندرتال [أي من العصر الحجري القديم]. وشهدتُ في الستينيات صورة بشعة للمسرحية من إخراج بيتر بروك، ظَلَلْتُ أَحَدُوقُ فيها ما بين مُصَدِّقٍ ومُكذَّبٍ، مُتَطَلِّعًا إلى كَالِيبَانَ في صورة إنسان «جاوه»، [نسبة إلى جزيرة جاوه في إندونيسيا] وهو شخص بدائي مُتَوَحِّشٍ، قام باغتصاب ميراندا، واستولى على الجزيرة، واحتفل بانتصاره بانتهاك عرض بروسبرو. ومن التقاليد الحديثة الأخرى — التي أصبحت للأسف سائدة — إسناد الدور لممثل أسود، وكان من بين مَنْ شَاهدْتُهُمْ في هذا الدور كندالي، وإيرلي هايمان، وجيمز إيرل جونز، في أوائل عهدنا به. وفي عام ١٩٧٠م تَفَقَّقَ زُهْنُ المخرج جوناثان ميلر عن جعل المسرحية تقع في عصر بَعْضِ الغزاة الإسبان؛ مثل: كورتيز وببازارو [اللَّذِينَ غَزَوْا المكسيك وبعض مناطق أمريكا الجنوبية]، وتصوير كَالِيبَانَ في صورة عامل زراعي من الهنود الحُمْر في أمريكا الجنوبية، وأرييل في صورة عبيد من الأرض [الأقنآن] الهنود المُتعلِّمين. وكانت غرابة التفسير كافية لجعل المسرحية مُسَلِّية، على العكس من العرض الفظيع الذي أخرجه جورج سي. وولف، ونجح نجاحًا أفاظني؛ إذ جعل كَالِيبَانَ وأرييل من العبيد السود، يتنافسان في كراهية بروسبرو. ولما كانت طُرُزُ الإخراج قد وصلَتْ إلى مرحلة الإرهاق، فربما حمل لنا القرن الحادي والعشرون باحثين وهميين يندبون الاستعمار الجديد، لكنني أتصور أن كَالِيبَانَ وأرييل سوف يَكُونان من سُكَّانِ كوكب آخر. وربما أصَبَحَا فعلاً كذلك.

كانت تقاليد النقد، حتى عهد قريب، أصدق نظرًا من تقاليد الإخراج فيما يَتعلَّق بدور كَالِيبَانَ. وقد أصاب درايدن عندما قال إن شيكسبير «خَلَقَ شخصًا لا يُوجَد في الطبيعة». فالشخصية التي يُنصُّ على أنها نصف بشرية لا يمكن أن تكون إنسانًا طبيعيًا، سواء كان من السود أو الهنود أو البربر (وهم الشعب الذي يحتمل انتماء والدة كَالِيبَانَ له، الساحرة الجزائرية سايكوراكس). وكتب الدكتور جونسون، البريء من العاطفية المصطنعة، وصفًا «لجهامة مزاجه وخبث مقاصده»، رافضًا أي ادعاء بأن كَالِيبَانَ كان يتكلم لغة خاصة به. وفي القرن العشرين أُنحَى الشاعر أودين باللوم على بروسبرو لأنه أفسد كَالِيبَانَ، وهو حكم يتسم بالتبسيط المُخِل، ولكن كل ما يكتبه أودين عن شيكسبير يفيدنا ببصيرته، ونجد ذلك هنا في الرسالة المنثورة الرائعة بعنوان «كَالِيبَانَ يخاطب الجمهور»، في كتابه البحر والمرأة. وربما كان إعلان الشاعر شِلي تماهيه مع كَالِيبَانَ من وراء إعلان أودين تماهيه معه يقول أودين:

أَيَّة رَاحَةٍ يَمَكُنُ أَنْ تَنَالَهَا مِنْ هَذَا الْكَابُوسِ، كَابُوسِ الْعُزْلَةِ عَنِ النَّاسِ وَانْتِظَارِ مَا لَا يَجِيءُ أَبَدًا؟ أَيَّة رَاحَةٍ يَمَكُنُ أَنْ تَجِدَهَا فِي هَذَا الرِّكْضِ الْجَمَاعِيِّ الَّذِي يَأْتِي بِدَوَارٍ مَا فَتَى يَزْدَادُ، وَعَيْنُ تَفِيضٍ بِالْعَبْرَاتِ، وَمَسَارُ شَارِدٍ نَحْوِ الْأَفْقِ الْأَغْبَرِ لِلرُّؤْيَا الَّتِي تَزْدَادُ حَلَكَةً؟ أَيَّة مَعَالِمٍ عَلَى الطَّرِيقِ إِلَّا الْأَنْهَارُ الْمِيْتَةُ الْأَرْبَعَةُ، نَهْرُ انْعِدَامِ الْفَرْحِ، وَالنَّهْرُ الدَّفَاقُ، وَالنَّهْرُ النَّاعِي، وَمُسْتَنْقَعُ الدَّمُوعِ؟ أَيُّ هَدَفٍ سَوَى الصَّخْرَةِ السُّودَاءِ الَّتِي تَتَكَسَّرُ فَوْقَهَا الْعِظَامُ؟ فَفِي صَرْخَةِ أَلْمَا الْمَبْرَحِ وَحَدَّهَا هَلْ يَسْتَطِيعُ وَجُودُكَ أَنْ يَجِدَ مَعْنَى لَا لِبَسٍ فِيهِ وَلَا غَمُوضٍ، أَوْ يَسْتَطِيعُ رَفْضُكَ بِأَنْ تَكُونَ ذَاتَكَ أَنْ يُصْبِحَ يَأْسًا جَادًّا، وَيُصْبِحَ الْحُبُّ عَدَمًا وَالْخَوْفُ كُلُّ شَيْءٍ؟

هَذَا فِي الْمَقَامِ الْأَوَّلِ مَا يَقُولُ أَوْدِينُ عَنْ أَوْدِينِ، مُتَأَثِّرًا تَأَثَّرًا شَدِيدًا بِفَلَسَفَةِ كِيرْكَجَارْدِ الْوُجُودِيَّةِ، وَلَكِنَّهُ يَقْتَنِصُ مَعْضَلَةَ كَالِيْبَانَ «الْحُبُّ عَدَمٌ، وَالْخَوْفُ كُلُّ شَيْءٍ». وَفِيمَا بَيْنَ مُعَالَجَةِ كَالِيْبَانَ عِنْدَ جُونَسُونِ وَأَوْدِينِ يَأْتِي بَرَاوْنِينْجُ الْعَظِيمِ، فِي الْمُونُولُوجِ الدِّرَامِيِّ الْمَدْهَشِ «كَالِيْبَانَ يَتَحَدَّثُ عَنْ سِيْتِيْبُوسَ» حَيْثُ نَرَى الْمَعَانَاةَ النَّفْسِيَّةَ الْهَائِلَةَ الَّتِي تَسَبَّبَ فِيهَا فَشَلُّ كَالِيْبَانَ فِي أَنْ يَتَبَنَاهُ بَرُوسْبِرُو، وَالَّتِي يُعَبِّرُ عَنْهَا بَرَاوْنِينْجُ تَعْبِيرًا يَفُوقُ كَثِيرًا مَا سَمَحَ بِهِ شِيكْسْبِيرُ:

فِي آخِرِ الْمَطَافِ مَدَّ طَرَفَهُ فَرَاعَهُ بَرُوسْبِرُو الَّذِي يُطَالِعُ الْكُتُبَ  
فِي رَفْعَةٍ وَلَا مُبَالَاةٍ لَأَنَّهُ عَدَا رَبَّ الْجَزِيرَةِ  
فِي غَيْظِهِ أَعَدَّ كُرَّاسَةً ... أَوْرَاقُهَا أَوْرَاقُ دَوْحَةِ عَرِيضَةٍ  
وَشَكْلُهَا مِثْلُ السَّهَامِ ... وَشَدَّ بَعْضَهَا لِبَعْضٍ بِالْخُيُوطِ  
وَحَطَّ فِيهَا بَعْضَ الْأَفَاطِ عَجِيبَةٍ تَقُولُ مَا لَا يَعْرِفُهُ  
وَجَاءَ بِالْغُصْنِ الَّذِي أَعَدَّهُ  
مَنْ بَعْدَ نَزْعِهِ اللَّحَاءِ حَتَّى يُصْبِحَ الْعَصَا السَّحَرِيَّةَ  
وَدَاعِيًا لَهَا بِاسْمِ مُعَيَّنٍ  
كَمَا أَعَدَّ طَيْلَسَانَ السَّاحِرِ الْمُنْشُودِ مَنْ جَلِدَ لِفَهْدٍ أَرْقَطٍ مَرْنُ  
يَفُوقُ خُلْدًا يَافِعًا فِي خِفَّةِ الْحَرَكَةِ  
كَأَنَّهُ الثُّعْبَانُ لَوْلَا أَنَّهُ يَمْشِي عَلَى أَرْبَعٍ  
فَتَارَةً تَرَاهُ قَابِعًا، وَتَارَةً تَرَاهُ رَاقِدًا،

وَتَارَةً يَعلُو قُبَاعُهُ، وَتَارَةً تَرَاهُ يَكْتُمُ الأنْفَاسَ شَاخِصًا  
يَقُولُ هَـذَا رُوحِي مِرَانْدَا  
أَمَّا الَّذِي يَقُومُ عِنْدَهُ مَقَامَ آرِييلَ  
فَكَانَ غُرُنُوقًا طَوِيلَ الرَّقَبَةِ ... مِنْقَارُهُ لَهُ حَوْصَلَةٌ  
وَكَانَ يَأْمُرُ الْغُرُنُوقَ أَنْ يَخُوضَ فِي المِيَاهِ  
كِي يَصِيدَ أَسمَاكَ وَيُلْقِيهَا إِلَيْهِ مِنْ حَوْصَلَتِهِ.  
وَكَانَ قَدْ أَتَى بِوحشٍ مِنَ وُحُوشِ الْبَحْرِ ذِي ثَقَلٍ شَدِيدٍ  
مِنْ بَعْدِ صَيْدِهِ بِفَحٍّ ثُمَّ تَرَوِيضُهُ ... وَمُسْمَلًا عَيْنَيْهِ  
وَشَقَّ كُلَّ لَحْمَةٍ بَثْنِ الْأَصَابِعِ فِي الْقَدَمِ.  
وَالآنَ يَحْبِسُ الشَّقِيَّ الْعَامِلَ الْبَيْتِيسَ  
فِي فَجْوَةٍ بَيْنَ الصُّخُورِ بَعْدَ أَنْ أَسمَاهُ كَالِيبَانَ  
وَكَانَ ذَا قَلْبٍ بِهِ غُلٌّ مَرِيرٌ صَابِرٌ حَتَّى تَحِينَ فُرْصَةٌ  
لِكِي يَعْضَّ عَضَّتَهُ  
إِنَّهُ يَقُومُ بِالدَّوْرِ الَّذِي يُؤَدِّيهِ بَرُوسِبَرُو  
وَسَالِبًا مِنْهُ المَرَاخِ وَالتَّصْدِيقَ لِلَّذِي يَفْعَلُهُ  
فَذَاكَ شَأْنُ سِيْتُوبُوسَ.

وكما هو الحال في قصيدة براونينج كلها، يشير كاليبان إلى نفسه بضمير الغائب، باستثناء إشارته في السطر الأخير إلى سیتوبوس بضمير الغائب، وسیتوبوس هو رَبُّ الساحرة سايكوراكس. وأما الوحش البحري ذو الثقل الشديد الذي ينتظر اللحظة المناسبة لعض عضته، فما هو إلا ألعبوبة يعذبها طفل مريض. فبعد أن يقدم بروسبرو على نبذ كاليبان، يظل الأخير في انتظار الفرصة السانحة ولكنه يخاف خوفًا شديدًا، وخائب لا يستطيع العض. والذي يراه براونينج في كاليبان طُفُولِيَّتَهُ الأساسية، وحساسة ضعيفة رنانة لا تستطيع احتمال إخراجها من جنة تَبْنِي بروسبرو إياه. وأما مُحَاوَلَةُ كَالِيبَانَ اغتصاب ميراندا فقد وجد الباحثون الْمُعْجَبُونَ به في جامعاتنا الحالية مَذْخَلًا مُيسِّرًا لِتَبَرُّثِهِ، وإن كنتُ أعجب أحيانًا لانضمام الناقداة النَّسَوِيَّاتِ إلى زمرة المدافعين عن كَالِيبَانَ. وفي هذه القضية يجب أن يتفق منظور الجمهور مع منظور ميراندا وبروسبرو، لا مع الفرحة المخبولة عند كَالِيبَانَ الذي يقول إنه لولا أن مُنِعَ ملأ الجزيرة كلها بنسل

كاليبان. وما دام كاليبان نصف إنسان برّي ونصف وحش بحري، فمن المشروع أن ينال قدرًا من التعاطف معه، لا بالتفسير الذي يقول إنه جدير بالإعجاب بصورة ما.

٢

إن كانت أية مسرحية تخلو تقريبًا من الحبكة، فلا بد أن ينصبَّ اهتمام مؤلّفها على شيء آخر، ولكن شيكسبير في العاصفة مشغول، فيما يبدو، بما يمكن أن يخطر على بال بروسبرو أكثر من انشغاله بهرود هذه الشخصية الإنسانية المضادة لشخصية فاوست. وأرييل أيضًا شخصية ذات إichاءات شاسعة أكثر من كونه شخصية ذات حياة باطنة متاحة لنا إلا في لمحات عابرة. ويرجع جانب من افتتان كثرة بالغة من مُشاهدي العاصفة وقُرّائها افتتانًا دائمًا، في عدد لا يحصى من الثقافات القومية، إلى وضعها ماجوسيًا موتورًا يتحوّل إلى الصفح جنبًا إلى جنب مع روح النار والهواء، ونصف إنسيّ من التراب والماء. ويبدو أن بروسبرو يجسد عنصرًا خامسًا، شبيهًا بعنصر الصوفية، المنحدرة مثله من الهرمسيين القدماء. ففَنُّ بروسبرو [أي علمه] يتحكم في الطبيعة، على الأقل بمعناها الخارجي. وعلى الرغم من أن فَنَّ بروسبرو ينبغي أن يُعلّم التَّحكُّم المطلق في ذاته، فمن الواضح أنه لم يُحقّق ذلك، حتى في ختام المسرحية. والنزعة الأفلاطونية عند بروسبرو، في أحسن حالاتها، مُلغزة، فمعرفة النفس في تقاليد الأفلاطونية الجديدة لا يتوقّع أحد أن تُؤدّي إلى اليأس، ومع ذلك فإن بروسبرو تَسْتولي عليه في النهاية حالة نفسية حالكة تتجلّى لنا خصوصًا في الإبيولوج الختامي الذي يليه.

ما الذي كان شيكسبير يُحاول تحقيقه لنفسه باعتباره كاتبًا مسرحيًا، إن لم يكن بالضرورة باعتباره شخصًا، بتأليف العاصفة؟ نستطيع أن نصل إلى نتيجة معقولة تقول إنه لم يَكُن يقصد أن تكون هذه المسرحية عملًا نهائيًا؛ إذ كان آنئذٍ أي في عام ١٦١١م، في السابعة والأربعين وحسب. وكان قد كتب أجزاء كبيرة، على الأقل، من ثلاث مسرحيات أخرى هي هنري الثامن، وكاردينيو المفقودة، والقريبان النبيلان، بالاشتراك — على الأرجح — مع جون فلتشر فيها جميعًا. ولا يُعتَبَر بروسبرو ممثلًا لشيكسبير نفسه أكثر مما يُعتَبَر الدكتور فاوستوس صورة شخصية لكريستوفر مارلو. ولكنّ القراء والمُشاهدين الرُّومانيّين كانوا يَشْعرون بغير ذلك، وما زال عندي من الرومانسية المتأخّرة ما يجعلني أتمنى أن أحُدس ما دفعهم إلى هذه المغالاة.



تتسم العاصفة بإيجاز يوحي بأنها مسرحية رمزية أكبر مما كتبه شيكسبير، فعلى عكس هاملت، لا يختتم بروسبرو المسرحية قائلاً إن عنده المزيد مما يمكن أن يخبرنا به، ولكنه يكتفي بأن يقول «فليكن» ونحن على صواب حين نشعر أن هاملت كان يمكنه أن يقول لنا شيئاً مهماً عما كان يمثلته هو نفسه، لو أنه استطاع انتزاع قلب اللُّغز الذي يكتنفه، ولو تَوَافَرَ له من الوقت والرغبة ما يتيح له أن يفعل ذلك. وأما قصة بروسبرو فتبدو قصة بالغة الاختلاف عن نفسه: فإذا كان هاملت داخل الحقيقة، فإن بروسبرو يعيش فيما يمكن أن يكون زهولاً أو على الأقل حيرة شديدة.

ولمَّا لم تُكُنْ قصة بروسبرو تراجيدية، بل كوميدية على نحو ما، بالمعنى القديم للكوميديا أي النهاية السعيدة (أو الناجحة على الأقل)، فإنه، فيما يبدو، يفقد السُّلطة الروحية حتى وهو يستعيد السُّلطة السياسية. وأنا لا أقول إن بروسبرو يفقد المهابة التي نُرْجِعُها عموماً إلى التراجيديا، وإلى هاملت بصفة خاصة، بل أقول إن سُلطة «فاوست الضد» الذي يستطيع أن يبتاع المعرفة بلا تكاليف روحية، تَتَخَلَّى عنه. وليست مُغادرة الجزيرة المسحورة في ذاتها خسارة لبروسبرو، ولكن كسر عصاه وإغراق كتابه يُمَثِّلان بالقطع إقلاًلاً من منزلة الذات. فإن هذه من رموز السحر الصافي وهي أيضاً دلالات على الحياة في المنفى، وهكذا فإن العودة للوطن حاكماً لميلانو تبتاع استرجاع ما فَقَدَه بثمان باهظ. وفي أثناء وداعه لفنه يقول لنا بروسبرو إنه قد نجح حتى في إحياء الموتى، وهو دور تقصره المسيحية على الله وعلى يسوع — عليه السلام. ومعنى أن يصبح دوق ميلانو لا يعني أكثر من أنه أصبح أحد الحكام، ولكن الفن الذي تَخَلَّى عنه كان ذا سطوة هائلة إلى الحد الذي يجعل السياسة سخفاً بالقياس إليه.

تتنتمي العاصفة إلى آرييل أكثر مما تنتمي إلى كاليبان، وتنتمي إلى حدٍّ أكبر إلى بروسبرو. بل إن بروسبرو يصلح عنواناً أنسب كثيراً من العاصفة، وهو الذي يجعلني أُنَاقِش الآن ما يبدو لُغْز المسرحية الحقيقي. لماذا تثير المسرحية بدهاءٍ شديد قصة فاوست ولكن كي تغير الأسطورة تغييراً يصعب معه التَّعَرُّف عليها؟ تقول المصادر المسيحية إن سايمون ماجوس (في غيبة أي غنوصي) عانى السخرية المتمثلة في كونه ليس «المصطفى» على الإطلاق عندما ذهب إلى روما. وقد حاول هذا «الفاوست» الأول، في مباراة مع المسيحيين، أن يثبت قدرته على الصعود في الهواء لكنه سقط ومات. ومعظم شخصيات فاوست التي صورها الأدباء بعد ذلك يبيعون أنفسهم للشيطان ويدفعون أرواحهم ثمناً لذلك، والاستثناء الأعظم فاوست الذي صورته جيته؛ إذ إن روحه يحملها

إلى السماء ملائكة صغار ذوو أرداف سميكة ينتشى لها إبليس (مفيسفو فيليس) بشهوة جنسية مثلية فلا يتبين إلا بعد قَوات الوقت سَرَقَة جائزته المشروعة. إن بروسبرو، «الفاوست الضد»، مع الملك آرريل باعتباره عفريته الخاص، قد تعاقد فقط مع العلم العميق المنتمي إلى النوع الهَرَمسي، ولَمَّا كان الدكتور فاوستوس عند مارلو باحثاً علمياً فاشلاً إن قورن بروسبرو، فإن شيكسبير يتمتع بالتصدير [إيلاء الصدارة] للتضاد الساهر بين بطل مُنافسه الذي بادَ من زمن طويل وبين المجوسي في العاصفة. كان سايمون ماجوس [أي المجوسي]، مثل يسوع الساحر، تلميذاً ليوحنا المعمدان، ومن الواضح أنه كان مستاءً لعدم تفضيله على يسوع، ولكننا في هذه الحالة أيضاً لا نملك إلا الروايات المسيحية لذلك. إذ إن بروسبرو الساحر ليس بالقطع منافساً ليسوع، ويحرص شيكسبير حرصاً شديداً على استبعاد الإحالات إلى المسيحية من العاصفة. وحين يخضع كاليبان الذي تأدَّب في ختام المسرحية لسلطة بروسبرو، يستعمل كلمة «الرحمة» أو «الغفران» (grace) التي تفاجئنا وتدهشنا أول الأمر قائلاً:

بَلْ أَسْمَعُ وَأَطِيعُ! أَعِدْكَ أَنْ أَتَعَقَّلَ مُنْذُ الْآنَ وَأُسْعَى  
فِي طَلَبِ الرَّحْمَةِ وَالْغُفْرَانِ. كَمْ كُنْتُ حِمَارًا  
بِثَلَاثَةِ أَضْعَافِ الْحُمُقِ  
حِينَ جَعَلْتُ السَّكَّيرَ الْمَذْكُورَ هُنَا رَبًّا  
وَعَبَدْتُ الْمَافُونَ بِكُلِّ بِلَادَتِهِ!

(٢٩٨-٢٩٤ / ١ / ٥)

ولكن ما عسى ذلك أن يعني إلا أن كاليبان، الذي استبدل ستيفانو بالرَّب سيتيبوس، قد تَحَوَّلَ الآن إلى عبادة بروسبرو؟ ولا يحدث إلا بعد أن تنتهي المسرحية، ويتقدم الممثل الذي كان يقوم بدور بروسبرو أمام ستار الختام، أن نسمع ألفاظاً منه تُذَكِّرُنَا بالمعاني المسيحية، وإن تكن لا تزال بعيدة بدرجة كافية عن الدين السماوي:

وَالْيَأْسُ خَلِيقٌ أَنْ يَخْتِمَ حَيَاتِي  
إِلَّا بِصَلَاةٍ وَبِخَيْرِ دُعَاءٍ  
فَصَلَاتِي تَنْفُذُ مِنْ أَقْطَارِ الْكَوْنِ  
إِلَى الرَّحْمَةِ كِي تَمْحُوَ كُلَّ ذُنُوبِ الْحَوْبَاءِ.

وكَمَا تَبْغُونَ الْغُفْرَانَ لِكُلِّ الْآثَامِ لَدَيْكُمْ  
أَبْغِي الصَّفْحَ لِأَلْحَقَ بِالطُّلُقَاءِ!

(الإبيلوج، ٢٠-١٥)

وهذا الكلام مُوجَّه إلى الجمهور الذي يطلب المُمثِّل من أفرادهِ التصفیق:

لَا تَقْضُوا بِالسَّحْرِ بَأَنْ أَبْقَى  
فِي أَرْضِ جَزِيرَتِنَا الْجَرْدَاءِ،  
وَأَعِينُونِي فِي كَسْرِ قُبُودِي  
تَصْفِيْقًا بِأَيَادِي الْكُرْمَاءِ.

(الإبيلوج، ١٠-٧)

«الغفران» (indulgence) إذن هو اللماحية الجسورة: فالكنيسة تصفح، والجمهور يُصفق، والمُمثِّل لا يَتَحَرَّرُ إلا بالرضى عن مهارته. وهكذا فإن دور بروسبرو، في الحدود الرُّوِّيَّةِ الخاصة للعاصفة، يشبه الإله، بل إن «انفجارات» المجوسي الغاضبة التي تنم على نفاد الصبر، تمثل محاكاة ساخرة، وعلى مسافة مأمونة إلى حدٍّ بعيد، من يهوه الغاضب في سفر العدد بالكتاب المُقَدَّس. والواقع أن العاصفة مسرحية ذات مَعَانٍ خَفِيَّةٍ في أسلوبها الرشيق، وهي تشبه العديد من مسرحيات شيكسبير الأخرى، في صعوبة التركيز عليها في إطار منظور ثابت. لم يحدث قط أن أعرب جمهور المسرح عن حبه لبروسبرو، وأما أربيل فإنه (على الرغم من المخرج المسرحي وولف) يضمّر حبًّا حذرًا للمجوسي، وميراندا تحبه، فقد كان، على أية حال، أمًّا حنونًا وأبًّا صارمًا لابنته. لماذا يجعل شيكسبير صورة بروسبرو توحى بكل هذا البرود؟ إن الجو الأخلاقي للمسرحية لا يتطلب ذلك، فيما يبدو، ويمكن أن يشعر الجمهور بالحيرة إزاء بطل يظهر بوضوح أنه على صواب ولكنه منفرد بصورة أساسية. لقد كان بروسبرو ذات يوم حاكمًا مهملاً لميلانو، ولم ينجح إلا في كونه ساحرًا ووالدًا غير متزوج لابنته، وهو يعود إلى ميلانو، وليس من المُحتمَل بالقطع، أن يسطع نجمه في إدارة بلده. وكان نورثروب فراي قد قال يومًا ما إن بروسبرو يمثل شيكسبير، ولكن من زاوية بالغة السخرية: إذ كان يرى في بروسبرو أيضًا:

ممثلاً ومديرًا للفرقة، يَتعرَّض لضغوط، ويُعاني من أعباء العمل المُجهِّد، فهو يُؤنَّب الممثلين الكسالى، ويمتدح المُجِدين منهم بلُغة الذَّوَّاقة الحَصيف، وبيتكر أعمالاً يقوم بها العاطلون، واعيًّا على الدوام بالمُهْلَة المحدودة المتاحة قبل بدء العرض، وأعصابه تتوتَّر منتبهاً لأية سقطات مفاجئة أثناء العرض، وهو يَتطلَّع في شوق إلى التَّقاُعْد الهادئ عن عَمَله، لكنه ريثما يَحِين ذلك يجد أن عليه أن يَخْرُج وَيَسأل الجمهور التصفيق.

إن في هذا الرأى من الجاذبية ما يُكسبه الدَّقة، وربما كان الكاتب، والمدير المسرحي الذي تنقُض ظهره شواغله (والواضح أنَّه أَقلَّع عن التمثيل قُبيل كتابة عطيل) قد أدرك أنه تَقَدَّم في السن، ولم يُعد «صاحب الطبيعة الحرة الصريحة» التي امتدحها بن جونسون. لا تَتضمَّن مسرحية العاصفة، ولا المسرحيات الأخيرة الأخرى لشيكسبير قدراً كبيراً من البشاشة، باستثناء دور أوتوليكوس في حكاية الشتاء. وبروسبرو، كما يقول فراي، ليست لديه أية ميول تَعَالِيَّة، على الرغم من تَعَامُله بكثرة مع الأرواح. تُرى ماذا كان بروسبرو يَسعى إليه، إلى جانب الانتقام الذي يَتَخَلَّى عنه، في دراساته الهرمسيَّة، وهي التي كان قد بدأها على أية حال في ميلانو قبل أن يقع ما يتطلب منه أن يثار له؟ كان الهرمسي في عصر النهضة، مثل جوردانو برونو أو الدكتور جون دي، يسعى إلى معرفة الله، وهو مطلب جميع الغنوصيين. وذلك باستثناء بروسبرو؛ إذ لا يُلمح لنا لمحة واحدة إلى أن الأسرار الخالدة تَدفعه لمواصلة العمل. فعلى عكس برونو، لا يُجَدِّف بروسبرو، ذلك «الفاوست الضد»، في الدِّين، بل إنه لا يكثرث للدين المسيحي السماوي، حتى وهو يدرس حكمة أسرار الوجود التي كان المجوس الآخرون يُفضِّلونها على المسيحية (لو كانوا، مع برونو، يتجاسرون) أو في معظم الحالات يأملون أن يجعلوها تحقق أغراضاً مسيحية. ومن جديد نجد أننا نعيش في أحجية. هل فن بروسبرو، مثل فن شيكسبير، جمالي لا صوفي؟ إن من شأنه أن يجعل بروسبرو مجرد تضخيم لاستعارة فاشلة، ويكذِّب خبرتنا بالمسرحية. فعلى الرغم من أنه ينظم بعض الحفلات، وهو ما يربكه، فإن بروسبرو ليس بن جونسون ولا شيكسبير.

الواضح أن بروسبرو باحث علمي حقيقي، يطلب الحكمة لذاتها، ولكن ذلك يندر أن يكون نشاطاً درامياً، وبروسبرو تمثيل درامي ناجح إلى حدٍّ بعيد. ولكن ما الذي يمثله؟ إن سَعْيَه فِكْرِيٌّ، بل ولنا أن نقول إنه عِلْمِيٌّ، على الرغم من أن عِلْمَه شخصيٌّ ومُمَيَّز له مثل علم الدكتور فرويد. وكان الدكتور فرويد عندما يَتحدَّث إلى تلاميذه يحب أن

يصف نفسه بأنه من الفاتحين الغُزاة، وهي صفة توحى بطبع بروسبرو، فإن بروسبرو كان، مثل فرويد، من المُصْطَفَيْن، ومن المحتوم أن يفوز. ولقد ثبت أن انتصار فرويد مشكوك فيه؛ إذ مات جانب كبير منه في القرن العشرين. وبروسبرو يشعر بالجلد عندما يقترب من النصر الشامل، ثم يصبح ذا أسى شديد. لا توجد شخصية عند شيكسبير تُحَقِّق مثل هذا النجاح تقريباً، باستثناء الملك هنري الخامس. والانقلاب الذي يُكابِده ابن فولسطاق لا يحدث إلا في التاريخ، خارج حدود المسرحية، ويفتتح شيكسبير في شبابه مسرحية هنري السادس بجزالة الملك هنري الخامس، وبالثورات الفرنسية ضد الإنجليز، وبوادر الحرب الأهلية في إنجلترا. ولا ينتظر بروسبرو عودته لدخول التاريخ، فالحسارة التي يواجهها، ولو أنها ساخرة، تكاد تكون مباشرة، حتى على الرغم من أن أعداءه الذين صفح عنهم، ومن بينهم غاليليان، يعترفون بسلطته وسيادته، الزمنية والصوفية. والزواج الملكي بين ميراندا وأمير نابولي سوف يوحد البلدين ويحول دون وقوع أية متاعب سياسية من الخارج. ولكن ما القوى الروحية الخفية التي لا يزال بروسبرو يتمتع بها بعد أن كسر عصاه السحرية وأغرق كتابه؟ أظن أن كلمة «كتاب»، اللفظ المفرد، قد قصد به التضاد مع صيحة فاوستوس «سوف أحرق كتبتي» عندما يحمله إبليس [مفيسستوفيليس] والشياطين الآخرون ويخرجون به إلى الأبد، فليس لدى فاوست إلا مكتبته، الزاخرة بكتب لكورنيليوس أجريبا والآخرين جميعاً، ولكن بروسبرو لديه ما يقول إنه «كتابي»، أي الكتاب الذي كتبه، والذي كلل به جهوده الطويلة في القراءة والتأمل وممارسة السيطرة على الأرواح. ويوضح هذا جانباً من الأحجية ويزيد من المראה من إغراق الفاتح الغازي للعمل الذي قضى فيه عمره. فكأنما تخلص فرويد من كتاب لم ينشر، وكان يمثل النسخة المعتمدة بإلقائها في بحر المكان والزمن.

إن كان يوجد تشابه بين شيكسبير وبروسبرو، فلا بد أن يتمثل في تفوقهما المتبادل، فشيكسبير هو الأول بين الشعراء كُتَّاب المسرح، وبروسبرو المتفوق بين أصحاب السحر الأبيض، أو الهرمسيين. نعرف أن بن جونسون جمع أعماله، ومن بينها المسرحيات، ونشرها عام ١٦١٦م، الذي تُوِّفِّي فيه شيكسبير. ولم يحدث حتى عام ١٦٢٣م أن قام أصدقاء شيكسبير ورفقاؤه في العمل بإصدار كتابه الخاص في طبعة الفوليو الأولى، حيث طُبِعَت ثمانى عشرة مسرحية للمرة الأولى، وعلى رأسها تزهو العاصفة، كما ساعد بن جونسون الذي قلَّتْ غيرته وأحسَّ بالفخر في إنجاز المشروع، وهو الذي أكَّد على أية حال رفضه أن يغرق كتابه. وكان على بروسبرو أن يُقَدِّم على هذا العمل الانتحاري، وهو

عمل يحتاج إلى إيضاح حتى نرى العاصفة على حقيقتها، أكثر من رؤيتها من خلال الهالة الأسطورية التي أنشأتها.

### ٣

يعتبر آرييل «مفتاحنا» الأكبر لفهم بروسبرو، على الرغم من افتقارنا إلى معونة مماثلة لفهم هذا العفريت العظيم، والذي لا يكاد يشترك في شيء مع بَكْ [في حلم ليلة صيف] على الرغم من توكيدات الكثير من النقاد. وآرييل لا يكاد يذكر في الكتاب المقدس، ولا يبدو أن شيكسبير قد اختاره بسبب المعنى العبري لاسمه، الذي لا علاقة له بالمرحلية (إذ لا يمثل فيها «أسد الله» بل روحًا من عنصرى النار والهواء) ومن المحتمل أنه اختاره بسبب التشابه الصوتي بين اسمه Ariel، وairial [أي الهوائي]. وهو بوضوح مُضاد لكاليبان، الذي يتكون من التراب والماء فقط، ويدخل آرييل المسرحية قبل كاليبان، ويصرفه بروسبرو أخيرًا، واهبًا إياه حريته، وآخر كلماته لسيده هي «هل أحسنت؟» كأنما هو ممثل يخاطب المخرج. والواضح أن آرييل سوف يصبح تلاعبًا لا نهاية له، في الهواء وفي النار. وأما كاليبان، فعلى الرغم من الجلبة الراهنة حوله، فإن بروسبرو يعود لِتَبْنِيَّه على مضض — قائلًا «وأما ربيب الظلام هذا فإنني أعترف أنه لي» — وسوف يذهب مع أبيه الذي تَبَّنَاهُ (لا باعتباره عبدًا يتبع صاحبه) إلى ميلانو، لمواصلة ما انقطع من تعليمه. ويبدو هذا مُستقبلًا رُؤوياً فعلاً، ولكنه ينبغي ألا يجعلنا نجفل شأن الكثير من مستقبل الزيجات الشيكسبيرية. فزواج بياتريس وبينديك، وهما يَتَنَابَذَان في أواخر العصور الوسطى لا يُمثِّل مستقبلًا سعيدًا. وأما مستقبل آرييل، من وجهة نظره، فهو بهيج جذل، وإن كان يَسْتَعصي على فَهْم شيكسبير أو فَهْمنا. كان شِلي يربط بين آرييل وبين حرية الخيال الشعري الرومانسي، وهي نظرة ليست على الإطلاق غير شيكسبيرية، وإن لم تكن تحظى بالقبول الآن على نطاق واسع. إن ما يحدث في العاصفة من صنع آرييل، في ظل توجيهات بروسبرو، ولكن ذلك ليس جهدًا فرديًا، على نحو ما يقدم على مسارحنا. فالعفريت قائد لعصبة من الملائكة: «سوف ينهض بأصعب المهام التي تأمر بها/آرييل ورفاقه من أبناء الجان» أي إنهم مرءوسون له وهم أرواح هوائية مثله. والمفترض أنهم يعملون في سبيل حريتهم، وليسوا سعداء بذلك إن استطعنا تصديق كاليبان.

ويلعب آرييل وبروسبرو لعبة كوميدية غريبة (حاكاها بيكيت محاكاة ساخرة رائعة في شخصيتي كلوف وهام في مسرحية نهاية اللعبة) حيث يجتمع قلق آرييل حول شروط

انعتاقه من الخدمة الهَرْمِسيَّة بعدم انتظام مزاج بروسبرو لإبقاء الجمهور متوترًا بعض الشيء في انتظار انفجار لا يحدث (إلا على خشبات مسرح تراعي اللياقة الاجتماعية). ويذكرنا فرانك كيرمود، في ملاحظة مفيدة، بأن العاصفة «بلا مرأ أنضج كوميديا كتبها شاعر أسوء فهم عمله في الكوميديا إلى درجة عجيبة كل العجب.» كان من الصعب، قطعًا، التفوق على الليلة الثانية عشرة، ودقة بدقة، وحكاية الشتاء في النضج، ولكن شيكسبير نجح فيما فعله نجاحًا ساحقًا إلى الحد الذي يجعلنا، كما يوحي كيرمود بذلك، عاجزين إلى الآن عن فهم إنجاز الكوميدي فهمًا كاملاً. نادرًا ما كنت أسمع أحدًا يضحك أثناء أحد عروض العاصفة، وذلك بسبب المخرجين الذين لا تتجاوز حساسيتهم الأخلاقية، فيما يبدو، مذاهبهم السياسية. إن علاقة بروسبرو وأرييل كوميديا لذيدة، إلى جانب الكثير من المسرحية، كما أرجو أن أبين. وأما الذي لا يتصف بالكوميديا على الإطلاق فهو العذاب المتبادل في أثناء محاولة بروسبرو الفاشلة لتبني كاليبان، وهي التي سوف أعود لفحصها، عندما ألقى نظرة أدق على العاصفة.

#### ٤

قد يكون الغياب المتعمد للصور الشعرية في العاصفة الدافع الذي جعل أودين يجعل البحر والمرأة عنوانًا «لتعليقه» عليها. إذ يقول بروسبرو، عند أودين، لأرييل إنه سوف يسلم مكتبته الهَرْمِسيَّة «إلى الذوبان الصامت في البحر/الذي لا يسيء عمل شيء لأنه لا يرى قيمة لأي شيء.» فالمسرحية التي تبدأ بعاصفة في البحر وتنتهي بوعد بروسبرو «ببحار هادئة ورياح موأية»، مسرحية تسمح لنا بأن نتحرر من الصور الشعرية، وتلك من المواهب الكثيرة للكوميديا. فنحن ميراندا التي يناشدها أبوها أن «تجلس في هدوء وتُصغي إلى آخر أحزاننا البحرية». وإذا كان البحر لا يقدر قيمة أي شيء، وبيتلع كل شيء، فإنه أيضًا لا يحتفظ بشيء، ويلفظنا بعدها. وأفضل أنشودة لأرييل، وأشهرها، تحيل عظامنا الغارقة إلى مرجان، وتحيل ما يسميه هارت كرين «أعين صاحبنا المفقودة» إلى لآلى. ويوحي أرييل بنوع جذري من التحول أكبر مما يتعرض له أي فرد في المسرحية فعليًا. لا أحد يتلاشى، ومع ذلك فلا يتعرض أي شخص في المسرحية، ولا حتى بروسبرو، لما يسميه أرييل «التحول البحري/إلى شيء ثمين وغريب». ربما كان إنتاج شيكسبير الكامل، هو الذي يمثل في مجمله تحقيقًا لهذه الاستعارة. وأتساءل مرة أخرى إن كان عنوان العاصفة أحد عناوين شيكسبير العارضة؛ مثل «كما تحب» أو «ما شئت» فالعاصفة

من عمل آرييل (تنفيذاً لإرادة بروسبرو)، والمهم هنا هو أنها خيال بحري، بلل شديد ينحسر ويترك الجميع وقد جفت ملابسهم. لا يصاب أحد في المسرحية بأي ضرر، ويعلن بروسبرو العفو عن الجميع، استجابة للحظة التي اقترب فيها آرييل من الطابع البشري إلى أقصى حد. إن كل شيء في العاصفة يذوب إلا البحر. ومن منظور مُعَيَّن، يُعْتَبَر البحر في ذاته ذوباناً، ولكن ليس — بوضوح — في هذه المسرحية الفريدة. لا توجد إيموجين، ولا يوجد أوتوليكوس في العاصفة، ولم يُعَد رسم الشخصية الإنسانية، فيما يبدو، يمثل اهتماماً رئيسياً لشيكسبير، وهي لا تنطبق على أية حال على آرييل غير البشري ولا على كاليبان نصف البشري. لم تكن الكوميديا الرؤيوية نوعاً أدبياً جديداً عند شيكسبير، فإن **حلم ليلة صيف** مسرحية تنتمي إلى بوطوم، ولكنها أيضاً تنتمي إلى بك. ومع ذلك فإن العاصفة — على عكس سيمبلين وحكاية الشتاء — ليست تلخيصاً لما سبق عند شيكسبير، ومن العجب العجائب أنها تبدو عملاً استهلالياً، فهي كوميديا من نوع مختلف، كوميديا حاول بيكيت منافستها في نهاية اللعبة، التي تعتبر امتزاجاً بين هاملت والعاصفة.

لم تكن القصة الرمزية نوعاً شيكسبيرياً، ولا أكاد أجد في العاصفة شيئاً منها. وقد أشار و. ب. سي. واطكينز، الناقد الرائع، إلى بعض عناصر من سبنسر في مشهد «الهاربي» الذي يقدمه آرييل وفي الماصك الخاص بالربة كيريس، وليس أيهما مما تسمو به المسرحية. فالعاصفة تثير التكهانات، خصوصاً لأننا نتوقع حكمة خفية عميقة من بروسبرو، على الرغم من عدم تلقينا أيّاً منها. فإن فنه المهيب لا يتناسب مع أغراضه بصورة عبثية، وخصومه مجموعة مؤسفة، ويمكن أن تهزّمهم الساحرة سايكوراكس وحدها، من دون حاجة إلى أشد المجوس قوة. وأظن أن التضاد مع المذهب الفاوستي يعتبر من جديد أفضل مفتاح لفهم بروسبرو؛ إذ نادراً ما يحتمل السحر التمثيل الدرامي، إلا إذا توافر أيضاً عامل ينتقص منه. كان شيكسبير مهتماً بكل شيء، ولكن اهتمامه بالحياة الباطنة كان يزيد كثيراً عن اهتمامه بالسحر. وعندما تحوّل فنه القوي عن الحياة الباطنة، من بعد الشهور الأربعة عشر الفذة التي ألف فيها الملك لير، ومكبث، وأنطونيو وكليوباترا، بدأ نوع من تفرغ الذات يسود كوريولانوس، وتيمون الأثيني. والتدفق الواضح للأساطير والمعجزات التي يحتفل بها الباحثون أيما احتفال في المسرحيات الأخيرة يتسم بتورية ساخرة بل بروح هزلية أكبر مما نراه فيها. فإن سحر بروسبرو ليس دائماً بديلاً مُقْنِعاً عن ذبول الحياة الباطنة، ويقدم شيكسبير إلينا علامات تدل على أنه كان يدرك هذه المشكلة.

إن بروسبرو يكاد يتساوى مع مكبث في قلقه الشديد إزاء الفرص الضائعة وأوجه القصور التي يفرضها الزمن، كما أن سحره المطلق واعٍ قلق بأن سيطرته لا يمكن أن



تدوم إلى الأبد، بمعنى أن سُلطته مُؤَقَّتة. ويبدو لي أن السُّلطة هي الانشغال الغامض في المسرحية. وأنا أقول «الغامض» لأن سُلطة بروسبرو لا تُشبه سُلطة أحد آخر عند شيكسبير. ما أيسر أن نَصِف ما لا تتصف به، فإنها ليست صفة قانونية، على الرغم من أن بروسبرو هو الدوق الشرعي لميلانو. كما أنها ليست سُلطة أخلاقية على وجه الدقة؛ إذ إن بروسبرو ليس حريصاً حرصاً حقيقياً على تبرير ما يفعل. ربما كانت تتضمن صلة بما يوحي به كينت حين يتنكر في صورة كايوس، ويطلب من جديد أن يخدم سيده، الملك لير، ولكن بروسبرو لا يتمتع في ذاته بقدر كبير من الجلال الرباني عند الملك لير. أي إن بروسبرو يَنشُد سُلطة روحية علمانية من نوع ما، وهو يظفر آخر الأمر بما يشبهها، وإن يكن ذلك في مقابل ثمن إنساني باهظ لذاته. وللناقد جيرالد هاموند دراسة رائعة للشعر والقصائد الإنجليزية في القرن السابع عشر، بعنوان أشياء عابرة (١٩٩٠م) يبدي فيها ملاحظة بارعة تُبَيِّن كيف يقدم المشهد الافتتاحي نفسه مشكلة السُلطة، قائلاً: «تبدأ العاصفة تفجيرها لفوائد السُلطة وسوء استعمالها، حيث تتعثر سفينة يتصارع فيها الركاب والملاحون.» ويُعَاتَب جونزالو الهَرَمُ الأمين ضابط السفينة، طالباً منه أن يذكر مكانة الرُّكَّاب في السفينة، فيتلقَّى منه إجابة رائعة:

مهما يكن فلن أحبه أكثر من نفسي. أنت من كبار المسؤولين، فإذا استطعت أن تأمر الريح والأمواج بالسكون حتى يعود الصفاء، فلن أُلْسَ حبلاً آخر. استعمل سلطتك! أما إذا لم تستطع، فاحمد الله على نجاتك حتى الآن، وتهياً في حجرتك لأسوأ ما قد يحدث، إذا قدر الله حدوثه! [إلى البحارة] وأنتم يا أحبائي، أسرِعُوا! [إلى الرُّكَّاب] ابتعدوا عن طريقنا أقول!

(٢٧-٢٠ / ١ / ١)

إن السُلطة في هذه التورية الساخرة قد اغتصبها بروسبرو الذي أمر عناصر الطبيعة بالهياج في هذه العاصفة. وعندما نقابل بروسبرو أول مرة في المشهد التالي نسمعه وهو يحث ميراندا على أن تهدأ وتطمئن وألا تنشغل بالعاصفة وتحطيم السفينة مؤكداً لنا أن أحداً لم يُصَبْ بأقل ضرر. وهذا قول ذو إيحاءات لا نهاية لها، ولا بد أن يدفع الجمهور إلى الحيرة إلى حدٍّ ما. فإذا كانت العاصفة القاصفة — التي أقنعت ضابط السفينة الخبير إقناعاً كاملاً بخطرهما — غير حقيقية، فما الذي يمكن أن نقبل أنه حقيقي في المسرحية عندما يظهر لنا؟ ويصف الناقد ناطول كثيراً مما يحدث في العاصفة باعتباره

«قَبْلَ رمزي» (pre-allegorical)، أي بريق ظاهر يشجعنا على أن ندهش وأن نتشكك معًا. وعلى الرغم من أن بروسبرو يبدو فيما بعد أنه تأثّر بقلق آرييل على ضحايا أوهام الساحر، فإنه فيما يبدو قد قرر اتخاذ «إجراء نادر» وهو العفو عن أعدائه، حتى من قبل أن يقرر فرض سيطرته عليهم.

وما دام بروسبرو، مستعيناً بآرييل وعفاريته الأدنى مرتبة، يتحكم في الطبيعة على الجزيرة وبالقرب منها، فلا يستطيع الجمهور أن يثق قط في حقيقة ما يشاهده. وعندما يقول لنا بروسبرو إن «ربة الحظ الكريمة» قد أتت بأعدائه إلى الشاطئ، لا يسعنا إلا أن نعجب من «وكالة الاستخبارات الكونية» التي تمارس عملها في المسرحية. ودخول آرييل أول مرة «قبل كاليبان» لا يزيل أي غموض. إن هذا الروح الجبار كان محبوباً في شجرة صنوبر، حبساً فرضته الساحرة سايكوراكس، وكان يمكن أن يظل هناك إن لم يكن قد حرّره فنُّ بروسبرو. والواضح أن آرييل لا يملك من الموارد ما يُمكنه من حماية نفسه من السحر، فالسحر هنا ذو قوة جبارة تفوق سلطة أي فرد في عالم الملائكة. فالنار والهواء، مثل التراب والماء عند كاليبان، تستسلم للعنصر الخامس عند الحكماء الهَرْمِسِيِّين وساحرات شمال إفريقيا. والعلاقة الطريفة من شد وجذب بين بروسبرو وآرييل مضادة لغضبة الكراهية بين بروسبرو وكاليبان، ومع ذلك فإن آرييل يتمتع بالحرية في أن يتحاشى إرادة بروسبرو، غير متفوق على كاليبان في ذلك. وقبل انتهاء الفصل الأول تنجح تلك الإرادة القوية في تحويل الأمير فرديناند إلى خمود مجمد، وبهذا تثبت أن البشر، مثل الكائنات الخارقة وما وراء الطبيعة، يخضعون لفن بروسبرو.

## ٥

لا نكاد ندرك أن العاصفة كوميديا كلما كان بروسبرو على خشبة المسرح. وربما يكون ذلك نتيجة لتقاليدنا في التمثيل والإخراج، وهي التي فشلت في استغلال التناقض بين السُّلطة الخاصة «بفاوست الضد» وبين «الحركات» المخبولة لأعدائه المساكين. ولما كان بروسبرو لا يظهر في الفصل الثاني، فإن الفكاهة اللذيذة تتبدى لنا، حتى في بعض العروض الأيديولوجية الساذجة التي نشهدها حالياً باعتبارها عروضاً مسرحية العاصفة. وتتسم الحوارات التي يديرها شيكسبير بين الناجين من الغرق والموجودين في الجزيرة ببشاشة دقيقة وحصافة تكاد تخفى:

أدريان: رغم أن هذه الجزيرة، على ما يظهر، صحراء.

أنطونيو (يضحك): ها ها ها!  
 سباستيان: إذن أخذتَ قيمة الرهان!  
 أدريان [مستمراً]: ورغم أنها لا تَصْلُح للإقامة، ويتعذر الوصول إليها تقريباً.  
 سباستيان: فإنها، مع ذلك ...  
 أدريان: فإنها، مع ذلك ...  
 أنطونيو: ما أيسر استكمال العبارة عليه!  
 أدريان: تتسم قطعاً بصفاء الجو، في رقة ورهافة واعتدال!  
 أنطونيو: اعتدال كانت فتاة فيها رقة.  
 سباستيان: ورهافة، على نحو ما أفتي بأسلوب العلماء!  
 أدريان: فالهواء يرسل أنفاسه فائقة العذوبة  
 سباستيان: كأن لديه رثتين، فاسدتين!  
 أنطونيو: نعم، أو يحمل العبير من مستنقع.  
 جونزالو: فكل شيء هنا مفيد للأحياء.  
 أنطونيو: صحيح، إلا وسائل العيش.  
 سباستيان: بل لا يوجد منها شيء، أو قُل أقل القليل!  
 جونزالو: ما أغزر ما يبدو الكلاً وما أشباه وما أينع خضرته!  
 أنطونيو: الأرض سمراء بالفعل.  
 سباستيان: وبها عين خضراء!  
 أنطونيو: لا يفوته الكثير!  
 سباستيان: إلا الحقيقة! فلا يصيب شيئاً منها!

(٥٥-٣٤ / ١ / ٢)

ويعتبر هذا، من جانب مُعَيّن، إشارة بِالْغَةِ الدَّقَّةِ إلى رؤية النبي إشعياء لدمار بابل:

انزلي واجلسي على التراب أيتها العذراء ابنة بابل، اجلسي على الأرض لا على  
 العَرْشِ يا ابنة الكلدانيين؛ لأنك لن تُدْعَى من بعدُ الناعمة المُتَرْفِّهة.

(إشعياء، ٤٧: ١)

وكلمة «اعتدال» (Temperance) كان اسماً للمرأة عند البيوريتانيين، وكان الاعتدال  
 يَعْنِي عندهم «الهدوء» و«العفة»، كما تُطْلَق الصفة على المناخ المعتدل. ويُعْتَبَر أنطونيو،

شقيق بروسبرو الذي اغتصب عرشه، وسباستيان، الذي يَعْتَزِمُ اغتصاب عرش ألونزو ملك نابولي، الوَغْدَيْنِ اللذين لا يُرْجَى لهما الخلاص في المسرحية. أما جونزالو وأدريان، فهُما اللطيفان البشوشان اللذان يَتَعَرَّضَانِ لسخرية الوَغْدَيْنِ المذكورين، ولكن الفكاهات، على مستوى أعمق، تَرُدُّ كِيدَهُمَا إلى نَحْرِ السَّاحِرِينَ؛ لأن الإشارة إلى قول إشعياء تُمَثِّلُ تحذيرًا وإنذارًا بالسقوط الذي ينتظر الخاطِئِينَ. والكوميديا المباشرة هي أن جونزالو وأدريان لديهما المنظور الأصدق، ما دامت الجزيرة (وإن لم يكونا يعرفان ذلك) جزيرة مسحورة، في حين أن أنطونيو وسباستيان يَتَّسِمَانِ بطابع وحشي يَخْتَزِلُ ما يراه و«لا يصيبان الحقيقة على الإطلاق». وربما يبدأ الجمهور في إدراك أن المنظور هو الذي يحكم كل شيء في جزيرة بروسبرو، وهي التي يمكن أن تُرى في صورة صحراء أو فردوس وفقًا لمنظور الراي.

وينصهر قول إشعياء مع فكر مونتاني في حديث جونزالو التالي عن الدولة المثالية التي يعتزم إنشاءها لو أصبح ملكًا على الجزيرة. والسخرية اللاذعة من جانب سباستيان وأنطونيو من ذلك المستقبل الساحر تهيناننا لمحاولتهما قتل ألونزو وجونزالو أثناء نومهما، ولكنَّ تَدَخُّلَ آرريل ينقذهما، وهي حادثة فيها من الميلودراما أكثر مما يسمح لنا السياق الكوميدي بفهمها فهمًا جادًا. وتعود الكوميديا في اللقاء بين كاليبان وترينكولو، مُضْحِكِ الملك ألونزو، وأخيه ستيفانو الذي لا يُفِيْقُ من السُّكْرِ. وأما كاليبان المسكين، بطل أحاديثنا الراهنة عن الاستعمار، فإنه يحتفل بالحرية التي نالها أخيرًا من بروسبرو من خلال عبادته ترينكولو واتخاذَه رُبًّا له.

كاليبان [يغني]:

لَنْ أَبْنِي أَيَّ سُدُودٍ بَعْدَ الْآنَ  
لِلصَّيْدِ وَحَفْظِ الْأَسْمَاكِ لِلنَّسَاءِ  
أَوْ أَحْضَرَ أَحْطَابَ الْغَابِ  
لِلسَّيِّدِ يَأْمُرُ فَيُجَابِ  
أَوْ أَعْمَلَ فِي تَنْظِيفِ الْأَخْشَابِ  
أَوْ غَسَلَ الْأَطْبَاقِ بِأَيِّ مَكَانٍ  
بَانَ بَانَ بَانَ ... كَالِيبَانَ  
بَدَلِ سَيِّدِهِ السُّلْطَانَ!

الْحُرِّيَّةُ يَا هُوَ! الْحُرِّيَّةُ يَا هُوَ! الْحُرِّيَّةُ يَا هُوَ! الْحُرِّيَّةُ يَا هُوَ! الْحُرِّيَّةُ!

وتتكاثر تعقيدات شخصية كاليبان في الفصل الثالث، حيث تجتمع وحشية ذلك الجبان بالكراهية التي يضمهرها لبروسبرو لتضع مشروع اغتيال أثيرم:

عجباً! فكَمَا أَخْبَرْتُكَ: مِنْ عَادَتِهِ نَوْمُ الْقَيْلُولَةِ  
سَاعَتَهَا هَشْمُ رَأْسِهِ!  
بَعْدَ اسْتِيلَاتِكَ فِي الْحَالِ عَلَى كُتْبِهِ.  
أَوْ أَخْضِرَ قِطْعَةَ خَشَبٍ فَاكْسِرْ جُمُجُمَتَهُ  
أَوْ فَاغْرِسْ وَتْدًا فِي بَطْنِهِ  
أَوْ أَمْسِكْ سِكِّينَكَ واقْطَعْ رَقَبَتَهُ  
وَتَذَكَّرْ أَنْ تَسْتَوِي مِنْ قَبْلُ عَلَى كُتْبِهِ  
فَيَدُونَ الْكُتُبِ سَيَعْدُو أَبْلَهُ مِنِّْي  
بَلْ لَنْ يَمْلِكَ عَفْرِيَّتًا أَوْحَدَ يَأْمُرُهُ  
فَالْكُلُّ يَكُنْ لَهُ أَعْمَقَ مَقْتٍ مِنِّْي  
يَكْفِي أَنْ تُحْرِقَ كُتْبَهُ!

(٩٣-٨٥ / ٢ / ٣)

ويتضاد هذا الشر مع اللذعة الجمالية في استجابة كاليبان لموسيقى آرييل الخفية:

لَا تَخْشَ أَدَى! فَجَزِيرَتُنَا تَحْفَلُ بِالْأَصْوَاتِ!  
مِنْهَا أَصْوَاتُ غِنَاءٍ أَوْ أَلْحَانٍ عَذْبَةٍ  
تُطْرِبُ أُذُنِي دُونَ أَدَى! أحياناً آلافُ الآلاتِ الْوَتَرِيَّةِ  
تَغْزِفُ أَلْحَانًا مِثْلَ طَنِينٍ يَتَدَاخَلُ حَوْلِي!  
وَأَحْسُ بِأَحْيَانٍ أُخْرَى هَذِهِدَّةً مِنْ أَصْوَاتِ بَرِّيَّةِ  
فَأَنَا مُمْ لَوْ كُنْتُ أَفْقْتُ لَتَوَيَّ مِنْ نَوْمٍ مَمْدُودًا!  
فَأَرَى فِي الْحُلُمِ كَأَنَّ سَحَابَ الْخَضِرَاءِ  
قَدْ انْشَقَّ وَفِيهِ انْفَتَحَتْ طَاقَةٌ  
وَتَكَادُ بَأَنْ تُلْقِي بِكَنُوزٍ بَيْنَ يَدَيَّ!  
بَلْ إِنِّي أَبْكِي عِنْدَ الصَّحُورِ

## طَلَبًا لِلْعَوْدَةِ لِلنَّوْمِ وَلِلْحُلُمِ الْمَجْلُوءِ!

(١٤١-١٣٣/٢/٣)

أما الذي يجمع بين الفقرتين فهو الطابع الطفولي عند كاليبان، فسِنَّهُ ما زالت صغيرة، وعدم استكمال تعليمه أدَّى إلى صدمة فشل تَبْنِيهِ. ويدهشنا أن شيكسبير، في ابتكاره ما يُمثِّل نصف الشخصية الإنسانية عند كاليبان، يمزج الموقف الطفولي بسذاجة صغر السن. ونحن أفراد الجمهور ننفر من الطابع الطفولي الذي يُصوِّر تَخَيُّلات مرعبة مثل كسر جمجمة بروسبرو، أو غرس وتد في بطنه، أو قطع حنجرتَه بالسكين، لكننا ما نلبث بعد لحظات أن نتأثر إلى حدٍّ بعيد بالمشاعر الرائعة الساذجة الخاصة بالصغار في حلم كاليبان الذي يُذكِّرنا بالكاتب تشارلز ديكنز. إذ إن صورة كاليبان هنا أبعد ما تكون عن المتمرّد البطولي الذي يرغب أصحابنا الأيديولوجيون الجامعيون والمسرحيون أن يمثّله كاليبان، فما كاليبان إلا التمثيل الشيكسبيري للرومانس الأسري في أشد حالاته استماتة ما دمنا نرى كائنًا يجمع فعلًا بين خصائص البشر وخصائص الجن لا يطبق نبذه واستبعاده.

وهكذا فإن كاليبان الذي يعتبر ضحية للنبيذ يُعْتَبَر حالة إرهاب ساخرة تُمهِّد للشعور بصدمة التشويش التي سوف يفرضها بروسبرو وأرييل على جميع الأمراء والنبلء الذين أُلْقِيَ البحر بهم على هذه الجزيرة. فإن أرييل يُطَارِدُهُم مُتَنَكِّرًا في صورة الوحش هاربي [وهو كائن خرافي له وجه امرأة وجذعها وجناحان وأرجل طائر نواتا مخالب وذيل] حتى يجمعهم في دغل بالقرب من صومعة بروسبرو، في انتظار ما يحكم به عليهم. ويعلن المجوسي أولاً الاحتفال بخطبة ميراندا إلى فرديناند، بعرض ماصك وهو الذي تمثله الأرواح بتنفيذاً لأمره. ويبدو لي هذا العرض أضعف جانب من جوانب العاصفة من الزاوية الشعرية، وأظن أنه يمثّل في بعض أجزائه محاكاة ساخرة مُتَعَمِّدة لعروض الماصك التي كان بن جونسون يؤلفها لبلاط الملك جيمز الأول في الوقت الذي كان شيكسبير يكتب فيه هذه المسرحية. وأهم من هذا العرض كثيرًا أسلوب فضه بصورة غير مُتَوَقَّعة؛ إذ يَتَعَرَّض بروسبرو بَغْتَةً للامتحان الحاسم لِغَنَّة، فهو يَهْبُ فجأة ليتكلم وما إن ينطق حتى يختفي الماصك:

كُنْتُ نَسِيتُ النَّدْبِيرَ لِتَنْفِيزِ مُؤَامَرَةِ بَشِيعَةِ  
مِنْ جَانِبِ كَالِيبَانَ الْوَحْشِ وَبَعْضِ رِفَاقِهِ

## كي يَغْتَالُونِي وَتَحَدَّدَ مَوْعِدُهَا تَقْرِيْبًا فِي هَذِي اللَّحْظَةِ

(١٤٢ / ١ / ٤)

يندر أن نجد «حركة» مسرحية تماثل هذه «الحركة» حتى عند شيكسبير. فالواقع أن بروسبرو ظل متوترًا طيلة المسرحية، في انتظار قدوم اللحظة الملائمة، شاعلاً نفسه بالجانب «الاستعراضي» من فنه، ناشداً فيه الاطمئنان، حتى كاد أن يهلك وكل ما لديه. ويميل النقاد إلى الاستخفاف بقلق بروسبرو هنا، والتشكيك في ضرورته، كأنما كانوا يمثلون فرديناند الذي وجد ذلك «غريباً». وترد ميراندا عليهم قائلة إنها لم تشهد والدها قبل اليوم غاضباً هذا الغضب الشديد ومبدئياً هذا الكرب. والواقع أن غضبه غير مقصور على «كاليبان الوحش»، ابنه المُتَبَنَّى المنبوذ، بل إنه غاضب من نفسه بسبب عدم انتباهه، أي بسبب عجزه عن السيطرة على وعيه، بحيث أحس بأن تفانيه في الانضباط الصارم الذي تقتضيه المعارف الهَرْمِسيَّة طوال عمره لم ينجح إلا بشق الأنفس، وبأن شيئاً ما قد تَغَيَّرَ إلى الأبد في ثقته بنفسه.

ولم يَنْصَح لي قط السبب الذي يجعل النقاد يَرَوْنَ في هذا الموقف لغزاً، فإن شيكسبير يبتكر سيكولوجية المغالاة في التمهيد للحدث، وهو ما يُعانيه مُعْظَمُنَا. ويخطر على بالي هنا «الفارس رولاند» عند براونينج، أحد ورثة شيكسبير؛ إذ يصل فجأة إلى البرج المظلم ويلوم نفسه قائلاً: «مُغْفَلٌ! / وأبْلَهٌ وذاهل في اللحظة المنشودة/ من بعد أن قضيتُ عمري في دراسة المشهد!» وتعتمد سيادة بروسبرو على وعيٍ مدربٍ تدريباً صارماً، ولا بد ألا يلين قط. ولحظة «الفوات» في نظره تزيد عن كونها إشارة إلى الخطر، وتقدم لنا حديثه الذي يعتبر أشد ما ذكره له، الذي يوجهه إلى فرديناند الذي سيصبح زوج ابنته، ووارثاً لعرش نابولي وميلانو معاً:

يبدو عليك الاضطرابُ يا بُنَيَّ! كأنَّما أصَابَكَ الْفَرْعُ!

هَوْنٌ عليكِ وابْتِسَمُ! قد انْتَهَتْ أَفْرَاحُنَا!

ومِثْلَمَا ذَكَرْتُ قَبْلَ الْآنَ لم يكن ممثِلونا هؤلاء

غيرَ أرواحٍ وأشباحٍ تَلاشَتْ بل وذَابَتْ في الهَوَاءِ

في أَرْقٍ ذراتِ الهَوَاءِ! وهكذا تَذُوبُ —

مثلَ هذه الرُّؤْيَا التي بَنَتْ نَسِيجَهَا مِنَ الْعَدَمِ —

قلاغنا التي يَكَلُّ السحابُ رَأْسَهَا!  
 قُصُورُنَا الجميلةُ الشَّمَاءُ والمعابدُ الوَقُورَةُ الرَّزِينَةُ!  
 والكرةُ الأرضيةُ العظيمةُ — وكلُّ ما تَرِثُ!  
 ومثلما حَبَا وَهُمْ احتفالنا الكبيرُ وانتهى بِلا أَثَرٍ  
 لن يتركَ الذي يمضي نُثَارًا من سَحَابٍ!  
 إنا خُلِقْنَا من خُيُوطٍ تُنْسَجُ الأَحْلَامُ منها!  
 وهكذا يُكَلِّلُ النُّعَاسُ ... حَيَاتِنَا القصيرةَ الضَّئيلةَ!  
 يا سيِّدي! لقد أصابني القلقُ! فاصبر! تَحَمَّلْ ضُعْفِي!  
 ذِهْنِي العجوزُ مضطرب! لا تنزعجَ لِمَا تراهُ فِي مَنْ وَهْنُ!  
 فلتَسْرَحْ إذا أُرِدْتَ في كَهْفِي قليلاً رَيْثَمَا أَعُودُ!  
 إذ إنني سأذرُعُ الشَّطِّ العريضَ راءِحًا وغاديا  
 حتى يعودَ قلبي المهتاجُ للسَّكينة!

(١٦٣-١٤٦/١/٤)

وكانت لدينا تقاليد تفسيرية، لم تُعَدَّ تَمَتَّعَ بالقبول اليوم، تقول إن هذا الحديث يُمثِّلُ وداعاً سافراً من شيكسبير لِفَنِّهِ. وهذا رأي لا شك في أنه من قبيل التبسيط المُخَلِّ إلى حدٍّ ما، ومع ذلك فلنا أن نتوقف عند تعبير «الكرة الأرضية العظيمة» (the great globe) الذي قد يتضمن تورية تشير إلى مسرح شيكسبير، وهو مسرح «الجلوب»، وسواء كانت في هذا الحديث إلماحة شخصية أو لم تكن، فإن إعلان بروسبرو «العظيم» يؤكد للجمهور أن هذا المجوسي لا يؤمن بعقائد تَعَالِيَّةٍ، مَسِيحِيَّةٍ كانت أو هِرْمَسِيَّةٍ وأفلاطونية جديدة. إن رؤية بروسبرو ولندن ذات الأبراج والقصور بل والكرة الأرضية نفسها، سوف تذوب، ولن يحل محلها الإله أو السماء أو أي كيان آخر. بل لا يبدو أننا سوف نُبعث على الإطلاق، «فإنما يكلل النُّعَاسُ/حياتنا القصيرة الضئيلة». أي إن ما يشهده الجمهور على المسرح ليس كياناً مادياً، وهو ما ينطبق على الجمهور نفسه. وأما ما يضيق بروسبرو به ذرعاً فهو إدراكه النهائي أن هذا الساحر الجبار يعتبر من الزاوية البرجماتية عديمياً، كأنه ياجو الحميد (وهذه عبارة فظيعة) وأن مشروعه لا بد أن ينتهي بالضرورة إلى اليأس. وحين يطلب آرييل على عَجَلٍ ويقول له: «اسمع يا عفريت! لا بد لنا أن ننتهياً لنواجه كَالِيبَانَ» يرد آرييل ردّاً له مغزاه قائلاً:



فَعَلَا يَا مَوْلَايَ! خَطَرَ بِبَالِي ذَلِكَ حِينَ عَرَضْتُ التَّمَثِيلِيَّةَ  
كُنْتُ أَوْدُ مُحَاطَبَتِكَ فِي الْمَوْضُوعِ وَلَكِنِّي  
خَفْتُ هُنَاكَ مِنْ إِعْصَابِكَ.

(١٦٩-١٦٧/١/٤)

وما دام بروسبرو وأرييل يسهل عليهما إلى حدٍّ ما طرد كاليببان، وستيفانو،  
وترينكولو الذين يَقْرُون أمام كلاب من العفاريات، فإننا نتساءل ما عسى أرييل أن يفعل  
لو لم يستشط بروسبرو غضبًا. فلم يحدث مرة واحدة في المسرحية أن فعل أرييل شيئًا  
من دون أمر خاص من بروسبرو وإذن فربما كان الخطر من مؤامرة كاليببان أقرب  
للواقع مما يقول به كثير من النقاد. ونحن نشعر بوجود جَوْ مُعَيَّن من الراحة في لغة  
بروسبرو عندما يخاطب أرييل، مفتتحًا الفصل الخامس، بعد أن اقتربت الذروة:

مَشْرُوعِي وَصَلَ إِلَى غَايَتِهِ الْآنَ  
لَمْ تُخَفِّقْ إِحْدَى تَعْوِذَاتِي قَطُّ  
وَالْأَرْوَاحُ تُطِيعُ الْأَمْرَ وَحَانَ الْوَقْتُ  
لِتَنْفِيزِ الْخُطَّةِ. مَا السَّاعَةُ فِي قَوْلِكَ؟

(٣-١/١/٥)

وبعد أن يصدر بروسبرو الأمر إلى أرييل بإطلاق سراح ملك نابولي وغيره من  
العظماء، يصل إلى ذروة تضاده مع فاوست في خطاب تنازُل رائع، رغم أنه يطرح من  
الأسئلة الجديدة أكثر مما يُقدِّم من إجابات:

يَا جَنِّيَّاتِ تَلَالٍ وَجَدَاوِلَ وَبُحَيْرَاتٍ سَاكِنَةٍ وَخَمَائِلَ!  
يَا مَنْ لَا يَتْرُكُنْ عَلَى رَمْلِ الشَّاطِئِ آثَارَ الْأَقْدَامِ  
أَثْنَاءَ طَرَادٍ إِلَهَ الْبَحْرِ إِذَا انْحَسَرَ الْمَاءُ  
أَوْ أَثْنَاءَ الْفَرِّ أَمَامَ الْمَاءِ إِذَا عَادَ! يَا مَنْ تُشْبِهُنَ دُمَى صُغْرَى  
تَصْنَعُ فِي ضَوْءِ الْبَدْرِ دَوَائِرَ خَضْرَاءَ مِنَ الطُّحْلَبِ ذَاتَ مِذَاقٍ مُرٍّ  
لَا تَقْرُبُهَا نَعْجَةٌ! يَا مَنْ تَتَسَلَّلْنَ بِصُنْعِ الْفُطْرِ بِمَنْتَصِفِ اللَّيْلِ  
وَتُرْحَبْنَ بِصَوْتِ النَّاqُوسِ إِذَا أَعْلَنَ وَقْتُ غُرُوبِ الشَّمْسِ!

مَنْكَنْ طَلَبْتُ العَوْنَ فجاءَ العَوْنُ، على ضَعْفٍ فيكُنْ،  
 حتى عَثَمْتُ ضياءَ الشمسِ بِوقْدِ الهاجِرَةِ هُنَا،  
 ودَعَوْتُ الرِّيحَ العاصِفَةَ إلى النَّوْرَةِ،  
 بل أَنشَبْتُ الحَرْبَ الهَادِرَةَ الهَوْجَاءُ  
 ما بَيْنَ البَحْرِ الأخضرِ وسَماءِ زرقاءِ القُبَّةِ!  
 أَضْرَمْتُ النَّارَ بِأَيْدِي الرُّعْدِ القاصِفِ والمُرْعَبِ —  
 وفَلَقْتُ بِأَسْهُمِ رَبِّ الأَرْبابِ البَلُوطَ الصُّلْبَ —  
 أَشْجَارُ تَنْسَبُ لَهُ — زَلْزَلْتُ الجَبَلَ الثَّابِتَ  
 وذراعِي اقْتَلَعَتْ أَشْجَارَ الأَرْزِ مِنَ الجِذْرِ!  
 وَأَمَرْتُ القَبْرَ بِأَنْ يُوقِظَ مَنْ رَقَدُوا فِي القَبْرِ  
 فانْفَتَحَ وأَخْرَجَهُمْ يَسْعَوْنَ بِفَضْلِ السَّحْرِ الأَكْبَرِ  
 لَكِنِّي أَعْلِنُ أَنِّي أَنْبَذْتُ هَذَا السَّحْرَ الْفَظَ!  
 فإذا اسْتَدْعَيْتُ لِحُونًا مِنْ موسيقى المَلَأِ الأَعْلَى! —  
 وَأَنَا أَدْعُوهَا الآنَ — حَتَّى تُحَدِّثَ مَا أَبْغِي مِنْ تَأْثِيرٍ  
 فِي عَقْلِ أَوْلَئِكَ (أَيَّ مَنْ يَسْتَهْدِفُهُمْ سِحْرُ الموسِيقَى)  
 فَلَسَوْفَ أَقُومُ بِكَسْرِ عَصَا سِحْرِي  
 وسَأُذْفِنُهَا فِي أَعْمَاقِ الأَرْضِ وأُغْرِقُ فِي البَحْرِ كِتَابِي  
 وبأَعْمَاقٍ مَا وَصَلَ إِلَيْهَا يَوْمًا مِسْبَارُ الغُورِ!

(٥٧-٣٣ / ١ / ٥)

إن القوة الشعريّة للعاصفة، وربما أيضًا لشيكسبير، تَمَسُّ حدًّا من حدود الفن في هذا الكينوسيس؛ أي الإخلاء أو التفريغ الظاهر لربوبية بروسبرو البشرية، وأنا أقول «الظاهر» لأن القوى غير المقدّسة عند المجوسي تتجاوز أي شيء كان يمكن أن نتوقّعه، ونحن نتساءل إن كان ذلك الإعلان يستطيع فعلًا تحطيم طبيعته المكتسبة، وهو في ذاته فن. والأرواح التي طُرِدَتْ يُسْتَهان بها باعتبارها «ضعيفة» وعلينا أن نسأل متى وكيف أحيّا بروسبرو الموتى؟ لو توافر له الفن لأصبح أكبر كثيرًا من الوصف بالقوة، وتسميته «السحر الفظ» تسمية لا تمثل حقيقته على الإطلاق. وما الكتاب الذي سوف يغرقه من بين عدد الكتب في مكتبة بروسبرو، أم أن هذا يختلف عن مخطوطه الخاص؟

وتوحي الألفاظ التي يستعملها بروسبرو للتعبير عن التَّخَيُّ بأنها تأكيد شديد للسلطة أكثر مما توحي للسامع بأنه يتَّخَلَّى عن الفاعلية، ولا يقول بروسبرو كلاماً يفصله عن شيكسبير أكثر مما تفصله هذه الألفاظ؛ أي إننا لا نستمتع إلى شاعر يكتب المسرح بل إلى ساجر عجيب بلغ من استيعابه لفنه أنه لا يستطيع التَّخَلِّي عنه، على الرغم من إصراره على أنه سوف ينبذه. وسوف يَستَمِرُّ المشهد الواحد الذي يستغرق الفصل الخامس كله لنحو ٢٥٠ سطراً آخر، ولا تتعرَّض سلطة بروسبرو في غضون ذلك لأي انتقاصٍ منها. ولماذا يمتنع أنطونيو وسباستيان، اللذان لا يُبديان أية توبة على الإطلاق، عن القيام بأي إجراء ضد بروسبرو ما دام قد فَقَد القدرة على إصدار أوامره للأرواح؟ وعندما يقول بروسبرو لسباستيان وأنطونيو إنه يعرف مؤامراتهما ضد الملك ألونزو لكنه «في هذه اللحظة/ لن أشي بشيء» لماذا لم يَفِنِّكا به في تلك اللحظة؟ كل ما يقوله سباستيان جانباً هو «الشیطان تكلم بلسانه!» والحق أن منظور الوغدين يقول إن الشيطان يسكن بروسبرو، الذي يُخيفهما ويرعبهما. وقد يحاول بروسبرو مرة أخرى التَّخَلِّي عن فنه، ولكنه لا يتضح لنا قط أن سلطته الخارقة سوف تَتَخَلَّى عنه يوماً ما. وأما شَجْنُه العميق في ختام المسرحية فلا يجوز ربطه بتنحيه المفترض عن السلطة.

ومُعْظَم الذي نسمعه فيما بقي من العاصفة ينحصر في الاحتفال واستعادة ما ضاع وبعض المصالحة، بل وفي بعض لمحات تفيد بأن بروسبرو وكالبيان سوف يصلحان من علاقتهما الفظيعة، ولكن مسائل كثيرة تظل في عداد الألغاز. ونحن لا نعرف إن كان كالبيان سوف يُسَمَح له بالبقاء في الجزيرة، أم أنه سوف يصحب بروسبرو إلى «بلدي ميلانو/ حيث أتهياً في فكري وقلبي لملاقاة الموت»، إن تصوّر وجود كالبيان في إيطاليا شبه مستحيل، والذي لا يكاد يُقْبَل هو وجود أنطونيو في ميلانو، ووجود سباستيان في نابولي، والمفترض أن زواج فرديناند وميراندا سوف يحمي نابوليو وميلانو من المُغتَصِبِينَ، ولكن مَنْ يدري؟! فمن بعض الزوايا تبدو عودة بروسبرو إلى حُكم ميلانو مُستَقْبَلاً مقلّماً مثل مواصلة كالبيان تعليمه في تلك المدينة. ويقول لنا جونزالو في حديث رائع إن فرديناند:

... وَجَدَ عَرُوسًا بَعْدَ التَّيِّهِ وَفُقْدَانِ الدَّائِثِ  
وَاسْتَرْجَعَ دُوقِيَّتَهُ الدُّوقُ بُرُوسْبِرُّ فِي قَفْرِ جَزِيرَتِنَا  
وَجَمِيعًا عُدْنَا لِذَوَاتِ تَاهَتْ مِنَّا زَمَنًا.

وجونزالو يشمل في حديثه أكثر مما يقصده، فدوقية بروسبرو الحقبة ستظل دائماً تلك الجزيرة الفقيرة «إذ لا يملك أحد فيها ذاته»، ما دام كل شيء ينتمي لبروسبرو، ولا يملك فيها نفسه إلا هو. كيف يستطيع المجوسي، مَهْمَا تَكُنْ قُواه التي بقيت له، أن يجد ذاته، هو نفسه، في ميلانو؟

## الفصل الرابع والثلاثون

### هنري الثامن

كُلَّمَا أُعِدَّتْ قراءة مسرحية هنري الثامن غدوتْ أَشْكُ في صحة الفرضية التي تقول إن جانبًا كبيرًا منها يمكن أن تُنسَب كتابته إلى جون فلتشر. وعلى الرغم من أن محاسنها تزداد إذا اعتبرناها أقرب إلى القصيدة الدرامية منها إلى المسرحية، فإن هنري الثامن تتمتع فيما يبدو بوحدة متماسكة، ولا يوحى بأسلوب جون فلتشر غير لمسات قليلة. وتُعتَبَر هنري الثامن تجربة في رسم المناظر المسرحية الباهرة، وتقدم أدوارًا عظمي — مثل وولزي، وكاثرين، وهنري — لا شخصيات مسرحية، ويرجع سحرها الرئيسي (على الأقل بالنسبة لي) إلى انفصال شيكسبير عن جميع الأبطال، وهم الذين لا يثيرون اهتمامه إلا حين يبدؤون الانحدار والأفول (مثل بكنجهام، وولزي، وكاثرين، وإلى حد بعيد كرانمر) ولكنهم يثيرون في الشاعر وفينا قدرًا كبيرًا من التعاطف.

وأحجية المسرحية تنحصر في الملك، الذي يختلف عن الصورة التي رسمها له هولباين (ت. ١٥٤٣م) وقام بدوره تشارلز لوتون (ت. ١٩٦٢م)، والذي يظل غامضًا على الدوام. إذ إن شيكسبير، بما أثر عنه من حذر سياسي، يتجنب أدنى إحياء بأن هنري يتحمل أي ذنب عندما يسقط من حبهم، وإن كان الكاتب المسرحي يُحْجِم عن تبرئة الملك تبرئة تامة. بل إن المواجهة بين الكاثوليك والبروتستانت لا يُسْمَع لها صوتٌ إلى الحد الذي يبدو فيه شيكسبير غير منحاظ إلى أحد الطَرَفَيْن. وتتميز المسرحية بفصاحة ذات جرس حزين، على الرغم من أنها تقصد أن تختتم بنزعة وطنية احتفالية عندما يتنبأ كرانمر بالحكم المجدد للملكة إليزابيث التي وُلِدَتْ لِنُوْها. وعلى الجمهور أن يتأمل كيف لحقت الملكة آن بولين بكرومويل وبتوماس مور (الذي تقول المسرحية إنه حل محل وولزي) إذ قُطِعَت رءوس الثلاثة، وكيف عفا هنري عن كرانمر آنذاك ثم حرقَ حيًّا في وقت لاحق. ولا يوجد في المسرحية شخص وهبه شيكسبير أية حياة باطنة، فالجميع

صور للحَسَب والنَّسَب وذوو أصوات جميلة، وهو كل ما أراد شيكسبير لهم أن يكونوا. وينفرد الملك وحده بأنه ليس صورة تتكلم، وأما إن كان يزيد على ذلك أو ينقص فالحكم عليه عسير بسبب مراوغة شيكسبير. والواقع أن هنري الذي يكاد يَتَمَتَّع بِسُلْطَةِ مُطْلَقَةٍ، يفلت من المسؤولية عن الشرور التي باركها عند وولزي، وارتكبها ضد بكنجهام وكاثرين. والمؤلف لا يُقَدِّم إلينا حتى منظورات مُتضارِبَةٍ للملك، فهو يفتقر إلى الاتساق البشع الذي كان يمكن أن يُثير اهتمامنا، وللمُخرج والممثل أن يفعلوا أي شيء يُريدانه بدور الملك، فكل عرض مسرحي شاهده لم يَتَخَلَّ عن نمط صورة هولباين وأداء لوتون، على الرغم من أن النص لا يكاد يتضمن ما يبرره.

لماذا كتب شيكسبير **هنري الثامن**؟ والعنوان الذي يَتَرَدَّد وهو الكل صحيح يمكن تفسيره بطرائق شتَّى، وليس أي منها مُقْنَعًا إلى حدِّ كبير، فالبعض صحيح والبعض غير صحيح، وربما كان شيكسبير يُدرك ذلك. وتمثيل الملك غير مرجح، وإن يكن غير قائم تقريبًا. فإن هنري في البداية ليس ذكيًا على الإطلاق؛ إذ يخدعه وولزي، ولا ينتبه للخداع إلا حينما يخطئ الكاردينال الذي يَشْغَل منصب كبير أمناء القصر الملكي، وهو الخبيث الطَوِيَّة، فيفشي أسرارَه في مُراسلاته. وينقذ هنري الذي تَغَيَّرَ كِرامَتُه في وقت مُتأخِّر في المسرحية، ولكننا لا نعرف شيئًا عمَّا أدَّى إلى تحسين حُكْم الملك عليه. بل ولا نعرف حتى إن كان هنري قد نبذ كاثرين بسبب مزاجه الذي لا يرتوي قط، وإن يكن من غير المقبول اعتبار وولزي مسئولًا عن ذلك. وشيكسبير يَقْبَل كل شيء. «فكل شيء صحيح» عبارة تُترجم إلى: لا تصدر أحكامًا خلقية، فليس ذلك مأمونًا ولا مفيدًا، بل أبصر هذا المشهد الجليل الرائع، واستمع إلى أنغام الرثاء الحزينة، وشارك في الحنين إلى المجد الذي تمثله إليزابيث.

وتُعتَبَر مسرحية هنري الثامن تراتيل موكبية، ونكوصًا إلى المسرح قبل عهد شيكسبير، فإن شيكسبير الذي أَرَهَقَتْهُ عبقريته يَهْدِم هنا معظم ما ابتكره. فلسنا فوق خشبة المسرح في هنري الثامن، إلا إذا كان أحدنا يعتقد أنه هبط من ذروة العظمة. فالمسرحية قصيدة درامية عن وداع الأشياء الآفلة، وهي مُخَصَّصة للعرض الباهر، وربما كانت هِتاف وداع (على الرغم من أن «النيلان القريبان» لشيكسبير وفتلشر تلتها). وفي غضون امتداح رَسَلُ فريزر لشيكسبير لأنه «أحكم صوغ أنبل بلاغة صِيغَت على الإطلاق باللغة الإنجليزية»، يشير بسخرية مريرة إلى أن أبطال هنري الثامن «يرقصون على النغمة نفسها عندما تحل بهم آخر نوبة من نوبات العظمة». فأتثناء الانهيار يَتَّسِم كل

فرد بالنبل حقًا في هذه المسرحية، «فالتميزون» عند شيكسبير قد ذهبوا. وكان الدكتور جونسون يرى أن «عبقرية شيكسبير تأتي وترحل مع كاثرين» وهو حُكم يدهشني؛ إذ إنَّ النوبات الأخيرة عند بكنجهام وولزي تُشبه كلمات النَّعي من فم كاثرين، ومع ذلك فإن الدكتور جونسون ذلك الأخلاقي العظيم، يقول إنه تأثّر «بالأحزان الوديعة والأشجان الفاضلة» للملكة المنبوذة، وليس بكنجهام وديعًا ولا وولزي فاضلاً. فهذه القصيدة الدرامية مالتُ إلى أحد جانبي جونسون الذي كان يُفضّل كورديليا على جميع بطلات شيكسبير. ومع ذلك فإن هنري الثامن، لو اقتصرنا على النظر في شعرها، جديرة بتقدير جماليٍّ أكثر مما حظيت به. فهذه المسرحية، مثل **النبيلان القريبان**، تمثل أسلوبًا جديدًا وأصيلًا، وهو أسلوب يتجاوز الصور المسرحية التي تُتَشَدَّها. ونحن نسمع أول نزوة له عندما يذهب بكنجهام حيث «يهوى النصل الفولاذي الصارم على رقبتني» ويقارن مصيره بمصير والده الذي قُتِلَ بأمر أصدره ريتشارد الثالث، يقول بكنجهام:

عندما قدمتُ إلى هنا كنتُ دوق بكنجهام ورئيس جهاز الشرطة

أما الآن فأنا إدوارد برون — فرد لا حول له ولا طول!

ومع ذلك فأنا أغنى نفسًا من الحقراء الذين رموني بالنُّهم

والذين لم يدرِكوا يومًا معنى الصدق

إنني أضعُ خاتم الدم عليه، وسوف أجعلهم بهذا الدم

يصرُخون ذات يوم أُلماً وندماً!

كان والدي النبيل هو هنري دوق بكنجهام

الذي كان أول مَنْ عارض ريتشارد المُغتصب.

ولما أُحْدق به الخطر طَلَب الغوث من خادمه بانيستر،

ولكن ذلك الوغد خانه ووشى به،

فكان مَصِيرُهُ الإعدام دون محاكمة! عليه رحمة الله!

ولذلك فلمَّا تولى هنري السابع حُكْم المملكة

أحزنه مصير أبي وفَعَلَ ما يفعله كل أمير شريف؛

إذ رَدَّ لي شرفي ومنزلتي.

ومن بين الأطلال أعاد بناء اسمي النبيل الشامخ،

وها هو ابنة هنري الثامن يُجَرِّدني بضربة واحدة

من الحياة والشرف والألقاب وسعادة الدنيا كلها!

ولكنني قد مثلتُ للمحاكمة على أي حال  
وهي محاكمة قانونية لا شك جعلتني أسعد حالاً  
من أبي المسكين، وإن كانا كلانا قد لقي نفس المصير؛  
إذ إنَّ كُلاً منا قد راح ضحية خدمه،  
وضحية للرجال الذين أحببناهم حباً جماً،  
فيا لها من خدمة خئون تُنافي الطبيعة،  
لكن للسماء حكمة في ذلك!  
ولذلك فإنني أقول لكم قولاً ثابتاً  
يا من تستمعون إليَّ الآن وأنا على شفا الموت  
حذارِ ممن تُحبُّونهم كل الحب وتُسرون إليهم بأسراركم  
لا تُسرفوا في الحب وتقبلوا عليهم دون روية  
فالذين تتخذونهم أصدقاء وتقدمون لهم أفئدتكم  
سوف يخذلونكم عندما يُدبر الحظُّ عنكم  
ويفلتون كالماء لا تنضم عليه الأصابع!  
ولن يعودوا إليكم إلا حين يريدون القضاء عليكم.  
أرجو من جميع الأخيار أن يرفعوا الدعوات لي  
فلقد آن أوان رحيلي، وحانت الساعة الأخيرة  
في هذه الحياة المريعة الطويلة! وداعاً!  
وإذا أردتم يوماً ما أن تذكروا ما يُثير الأشجان  
فاذكروا هذه النهاية التي انتهت إليها!  
لقد انتهيت حقاً وليشملني الله بعفوه ومغفرته.

(١٣٦-١٠٢/١/٢)

وانشغال شيكسبير الذي يبلغ حد الهوس بخيانة أحد الأصدقاء يبدو بالغ القوة  
في هذا الحديث، وهو ما يُدكرنا بالموقف في السونيتات، وبخطاب ممثل دور الملك عن  
تناقض إرادة الإنسان مع أقداره في هاملت، كما توجد صلة أيضاً بالمرثية الجنائزية لـ  
«ول بيترو»، وهي التي كُتبت مباشرة قبل كتابة هنري الثامن، حيث نجد التعبير اللاذع  
عن المرارة التي يحسها الشاعر إزاء ما يتعرض له من مفتريات، إلى جانب عدة تعبيرات



تَسْتَبِقُ حشرات المسرحية. ربما كان شيكسبير نفسه يحس بأنه «أسعد قليلاً من والده التَّعَس». ونحن لا نعرف على وجه اليقين، كما أننا لَسْنَا واثقين من أن وحش الثروة الصارخ قد افتأت على الشاعر فيما يَتَعَلَّقُ بـ «ول بيتر»، ربما في علاقة مثل تلك التي تُعَبِّرُ السونيتات عنها. إننا نسمع موسيقى روحية في الشكاوى «الرسمية» في هنري الثامن وهي التي تحمل لحناً باطناً من الشجن الشخصي، على الأقل فيما تَسْمَعُهُ أذني. والخطب العصماء التي يلقيها وولزي عن الفُقْدَان تكاد تبدو أعظم مما يصدر عن هذا الشخص المرتشي، وجرس الألفاظ الرُّنَّانة يُلِمح مرة أخرى إلى الحزن الخاص، يقول وولزي:

وكذا وداعاً للخير القليل الذي تُكُونُهُ لي!  
وداعُ؟ بل وداعُ طويل لجميع أطراف العظْمة!  
هذا هو حال الإنسان! ينشر في يومه أوراق الأمل الغضة  
على أغصان حياته، ويشهد في غده البراعم وهي تتفتح،  
وزهرات المَجْد وهي تزهر بألوان المَجْد الكثيفة من حوله،  
ولكن الصَّقِيع القاتل يَنْقُضُ عليها في اليوم الثالث!  
وعندما يقول واثقاً، وهو يَتَقَلَّبُ في أعطاف النعيم،  
إن ثمار عَظْمَتِهِ أوشكت على النضج،  
يرى الصَّقِيع وقد نَحَرَ جذورها  
والشجرة تهوي ساقطة مثلما أسقط الآن!  
لقد نزلتُ البحر سابقاً مثل الصَّبِيَّة اللاهين  
بعَوَّامات من القَرَب المنفوخة  
وَوَظَلْتُ في بحر المَجْد صيفاً من بَعْد صيف  
حتى ابتعدتُ عن شاطئ الأمان ووصلتُ لمنطقة أعمق من طاقتي!  
وهنا انفجرتُ عوامة كبريائي المُنْتَفَخَة، وترَكْتُني خائر القوى،  
مُنْهَكًا من طول الخدمة، وتحت رحمة بحر هائجٍ مُتلاطم،  
لا بد أن يبتلعني آخر الأمر إلى الأبد.  
أَيَّتُهَا الأبْهَة الزائفة! يا مجدَ الدنيا الخاوي!  
لكم أُبْغِضُك الآن! أشعر أن قلبي يَتَفَتَّح الآن من جديد!  
ما أتعس حياة الإنسان المسكين الذي يَعْتَمِد على حظوة الأمراء!

وفيما بين الابتسامة التي نُحاول أن نحظى  
بها من الأمير، ومَخَايِل الرِّضا على مُحِيَّاه،  
وبين إسقاطنا وإهلاكنا، ألوانٌ من الألم والفَرَع  
لا تُعرَف الحروب ولا النساء! وعندما يَهْوِي الواحد منا  
فإنه يَسْقُط سقوط إبليس؛ إذ يفقد الأمل إلى الأبد!

(٣٧٢-٣٥٠ / ٢ / ٣)

وليس من الممكن للسامع أو القارئ أن يُحب وولزي، فهو كاهن وَضِيع النَّفْس  
وَيَسْتَحِقُّ أي شيء يمكن أن يناله من الفَضَح والإذلال. وهنا أيضًا، كما نرى في المراثية  
الجنائزية، يبدو لحْنُ العار قريبًا وعميقًا. هل الأمير هنا ليس حقًا هنري الثامن بل هنري  
ريوثيزلي، لورد ساوثامتون الثالث؟ وعلى الرغم من أن السؤال لا إجابة له، فله فائدة  
نقدية، وإنِ اقتصرَتِ الفائدة على أن الشعر الذي يُصوِّر سقوط وولزي بالِغ الفخامة  
ويزيد عَمَّا يَسْتَحِقُّه مثل هذا الدَّور الحقيق. ولا تَكُنْ المشكلة في شُرور وولزي بل في  
صِغاره. فليس هذا ياجو أو مَكْبَث بل رجل إدارة مُنحرف وحسب، النمط التقليدي  
لرجل السياسة. لا يستطيع وولزي أن يَسْقُط مثل لوسيفر (إبليس) فليس كوكب الصبح  
الذي يَهْوِي إلى الهلاك. ومع ذلك فإنَّ الموارد المُدهِشة لأسلوب شيكسبير في أَسْمَى درجات  
نُضجِه يَسْتدعيها الشاعر لصوغ ترنيمة حول مَتَاعِب مُجرَّد منافق. والمشهد المسرحي  
الخَلَاب يقوم بوظيفة المَشهد الخَلَاب من الزاوية التجارية، ومن حق أقوى أُسْلُوب في  
اللغة أن يُضفي ثراءه وبريقه على ما يشاء. وهكذا نرى وولزي وهو يُخاطب مساعده  
كرومويل، ويَحِثُّ هذا الخادم المُخلص على تَرْكه، بنبرات لا تَلِيْق على الإطلاق بما يَقْتضيه  
سقوط أي سياسي، يقول وولزي:

كَفِّفْ دُمُوعَكَ ودموعي!

أَنْصِتْ إلى ما سوف أقوله يا كرومويل:

غَدًا سيطويني النِّسيان، وأَرْقُد في ضريح من الرُّخام البارد الصَّلْد  
ولن يَتَرَدَّد اسمي على لسانِ أحدٍ، بل سَتُمْنَع الألسنة من ذِكْرِهِ!  
وعندها أَذْكَرُ أَنَّني عَلَّمْتُكَ درسًا مفيدًا! قُلْ إِنَّ وولزي عَلَّمَنِي!  
ذاك الَّذِي وَطِئْتُ أَقْدَامُهُ سُبُلَ المَجْدِ، وَسَبَرَ جميعَ الأعوار،

ورأى جيتان الشرف سابحةً قبل أن تتحطم سفينته!  
 قل إنه رسم لك طريقاً تَبْلُغ به مراتب العلا  
 طريقاً مُؤَكِّداً آمناً! وإن كان مُعْلِمُك نفسه  
 لم يُفْلِح في انتهاجه! ما عليك إلا أن تتأمل سقوطي  
 والأسباب التي هَوَتْ بي من حالق!  
 إني أَمُرُّك يا كرومويل أن تطرح الطموح والطمع!  
 فهذه هي الخطيئة التي أحالت بعض الملائكة إلى شياطين!  
 فكيفَ يَسْتَطِيع الإنسان، الذي خُلِقَ في صُورَةِ بارئِهِ،  
 أن يرجو الفلاح بفضلها؟ ضَعُ حُبَّ نَفْسِكَ  
 في المَرْتَبَةِ الأخيرة، وأضِمْرِ الإعزاز للقلوب التي تَكْرَهُك!  
 ولا يَفُورُ الخبيث بأكثر مِمَّا يَفُورُ به الطَّيِّبُ  
 واحمل في يَدِكَ اليمينى دوماً غُصْنَ الزَّيْتُونِ الرقيق  
 فهو قَادِرٌ على إخراس أَلْسِنَةِ الحُسَّادِ.  
 كُنْ مُنْصِفاً ولا تَخْشَ أَحَدًا! وَلْتَكُنْ جميعُ الغايات التي  
 تَرْمِي إليها هي صَالِحٌ بِلادِكَ وَذِكْرُ رَبِّكَ وإِحْقَاقُ الحقِ.  
 فإذا هَوَيْتَ يا كرومويل هَوَيْتَ كما يَهْوِي الشهداءُ الأبرار!  
 أَخْلِصِ الخِدْمَةَ لِلْمَلِكِ، وأرجو أن نَصْحَبَنِي  
 إلى حيثُ أَسْلَمُكَ قائِمةً بجميع ما أَمْلِكُ حتى آخِرِ بِنْسِ،  
 فقد أَصْبَحْتُ من حَقِّ الْمَلِكِ. لم يَعْذُ لي غيرُ تَوْبِي  
 وصفاءِ طَوِيَّتِي لله! هذا كل ما أَجْرُو على ادِّعَاءِ مُلْكِيَّتِي له!  
 أواه يا كرومويل! يا كرومويل العزيز!  
 لو أَتْنِي عبدتُ الله الذي خلَقني بنصف الإخلاص والحماس  
 الذي خدَمْتُ به الْمَلِكِ، لما تَخَلَّى عني في شيخوختي  
 دُونَ دِرْعٍ يَحْمِينِي من أعدائي.

(٤٥٧-٤٣١ / ٢ / ٣)

هذه فصاحة فوق الفصاحة، وهي رَفْعَةٌ لا تنطبق بالقطع على شيكسبير نفسه،  
 الذي لم تَكُنْ طموحاته الدنيوية تتجاوزُ تَجْدِيدَ دِرْعِ النِّبَالَةِ الخاصِّ بانتمائه إلى السَّادة،

وتأمين دَخل يَكْفُل له حياة الرِّخاء عند عودته إلى ستراتفورد. بل ولم يَكُن الحماس الرِّبَّاني يناسب شيكسبير، على الرغم من وجود خليط عجيب من الورع والتقوى باعتبارهما دِرْع المؤمن وشُكوك متناثرة حول البَعث في الرِّثاء الجنائزي لوليم بيتر. لَرُبَّما شَعَرَ الكاتب المسرحي بأنه أصبح «عاريًا أمام أعدائه» في الفترة ١٦١٢-١٦١٣م، ما دامت هذه هي الهالة الخاصة بالرياء الجنائزي، ولكن إذا كان لهؤلاء الأعداء وجود على الإطلاق، فإننا لا نعرف، مرة أخرى، من كانوا. ربما كان شيكسبير، عندما اقترب من عيد ميلاده الخمسين، يعاني من مرض جسدي أو من صدمة نفسية إلى حدٍّ ما، بسبب المُفْتَرِيات المُوجَّهة إليه، أو من هذا وذاك معًا. ونحن نذكر أنه، على عكس مارلو أو بن جونسون، كان دائمًا ما يَحْمِل في يده اليمنى «غصن الزيتون الرقيق/القادر على إخراس أَلْسِنَةِ الحُسَّاد». والمرء لا يحتاج إلى أن يكون الدكتور صمويل جونسون الصالح والعظيم حتى يَتَأَثَّر تأثَّرًا عميقًا بآخر كلمات الملكة كاثرين:

عندما أَمُوتُ أُيَّتِّها الفتاة الكريمة  
فاعْمَلِي على تكريمي في الممات، وأنثُرِي فوق جسدي  
زهورًا نَضْرَةً بيضاء حتى يَعْرِفَ العالمُ كله  
أنني كُنْتُ زوجةً طاهرة حتى دخلْتُ القبر!  
وبعد الحَنُوط أرجو أن يُسَجَّى جسدي  
حتى بعد فَقْدِ المُلْك، بِمَا يَدُلُّ على أنني كُنْتُ مَلَكَةً  
وابنةً مَلِك، وبعدها أُدْفَن في قبري  
لم أَعُدْ أَقْوَى على قول المزيد.

(١٧٣-١٦٧/٢/٤)

ومع ذلك فإن هذه السطور هي التي تُؤَثِّرُ فِينَا، فالمسكينة كاثرين في حال من الضَّعْف لا تَسْمَح لها بالحفاظ على هذا التوافق الخفيض النبرات، ولنا أن نتساءل من جديد عَمَّا أُوحي لشيكسبير بذلك. ومن المُفَارَقَات أنه وصل إلى حالة كانت الدراما التي كان قد انفصل عنها لا تزال تُذَكِّي طاقاته، بينما كان الحزن الصادق في الرِّثاء الجنائزي قد أُوحي بقصيدة تتكرر فيها الأقوال المُبْتَدَلَة (وإن لم يكن ذلك دائمًا) إلى الحد الذي جعل كثيرًا من الباحثين يرفضون نسبتها إليه باعتبارها دون مستواه.

لا أستطيع حل أحجية هنري الثامن ويصعب عليّ أن أستجيب إلى الجدل الشديد، والنشوة البالغة في نبوءة كرانمر الختامية بشأن الرضيعة إليزابيث. لقد توفّي شيكسبير في الثانية والخمسين، ولم يشعُر قط بالشيخوخة. ومع ذلك فإن أسلوب الشيخوخة يُهيمن على هنري الثامن. ونَحْن نَعْرِفُ أن فولسطاق، أحد الناطقين باسم شيكسبير — وربما إلى درجة أكبر في هذا الصدد من هاملت — كان يَرَفُضُ الاعتراف بِسِنِّه، وهو يُثِيرُ ضَحِكات أكثر بُطوليّة بسبب ذلك. ولكن الدنيا تَبْدُو كأنّها بلغت من العمر عتياً في هنري الثامن وفي المشاهد التي كَتَبَهَا شيكسبير في مسرحية النّيبِلان القريبان. وبفضل دهاء شيكسبير الغريب، كان يعرف نهاية حِقْبَتِه، أو أي اسم آخر نختار إطلاقه على ذلك الزمن. أي إن هنري الثامن مرثية لإنجاز شيكسبير في تنبيه العالم من خلال الدراما الشعرية، وهي تودع واعية أعلى طاقات الكاتب المسرحي.



## الفصل الخامس والثلاثون

### النبيلان القريبان

يَكْمُن تَفُوقُ شيكسبير، في آخِرِ المطاف، في طاقته التي لا تُجَارَى على التفكير، وما دام هذا تفكيراً شِعْرياً، وعادة ذا طابع درامي، فنحن نميل إلى اعتباره رسماً للصور لا إقامة للحجج. ولكن شيكسبير المُبتَكِر يَدْفَعُنا من هذه الزاوية إلى الحيرة. فَإِنَّ شَكْلَ تمثيله للفكر، وللعمل أيضاً، أكبر شَكْلَ نعرفه، فهل نستطيع حقاً تمييز تفكيره عن الصور التي تُمَثِّلُ تفكيره؟ فهل المُفَكِّرُ شيكسبير أم هاملت، هذا الذي يفكر لا أكثر مما ينبغي بل أفضل من كل تفكير آخر؟ إن هاملت هو ياجو الخاص به، مثلما هو فولسطاق الخاص به؛ لأن شيكسبير قد جعل هاملت أكبر شخص يَتَمَتَّعُ بحريته بين «الفنانين الأحرار في نواتهم» إذا استَعَرْنَا عبارة هيجيل. وَيَرْجِعُ تَفُوقُ هاملت على فحول الشعراء جميعاً إلى أنه، حتى بالمقارنة بدانتي أو تشوسر، يَتَمَتَّعُ بأقصى درجة من الحرية في تشكيل فَنّاني الذات الأحرار، وإظهار هذه الحرية. وكان نيتشه يُوجِي بأن هاملت الديونيسي أصابته الحقيقة بالفناء، ونظن أن ذلك كان بعد هَجْرِ الفن. والواقع أن هاملت في الفصل الخامس ليس بالقطع الشاعر الدرامي والمُخْرِج الذي كانه في الفصلين الثاني والثالث، ويسمح شيكسبير للأمير المحتضر أن يُلْمَحَ إلى أن لديه نوعاً جديداً من المعرفة لم يُصِحْ بعدُ متاحاً لنا. ومثل هذه المعرفة لا بد أن تأتي من تفكير مُخْتَلِفٍ بدأ بالتَغْيِيرُ الذي أصاب هاملت في رحلته البحرية، أثناء سفره الذي لم ينجح إلى إنجلترا. والدليل الوحيد الذي نملكه على الاختلافات التي طرأت على تفكير شيكسبير الخاص يقوم على ما نراه من أن أعظم مسرحياته أدَّتْ إلى تغييرات «بحرية» في مُؤَلَّفِها. فَإِنَّ خِبرة تأليف هاملت، والملك لير، ومكبث، وأنطونيو وكليوباترا، وحكاية الشتاء، والعاصفة تركت آثاراً نستطيع رؤيتها في عمله الأخير، **النبيلان القريبان**، وتَدُلُّ على وجود شيكسبير جديد، كاتب يختار أن يهجر الكتابة بعد أن لَمَسَ حدود الفن. وربما حدود الفكر أيضاً، وتَخْطَأُها.

في حدود ما نعرف، نُمثِّل الأجزاء الشيكسبيرية من **النبيلان القريبان** (١٦١٣م) الكتابة النهائية من أي نوع لمؤلف هاملت والملك لير. ولم أشهد في حياتي عرضاً لـ «النبيلان القريبان» إلا وشعرتُ بأنني لا أريد ذلك بصفة خاصة؛ لأن مساهمات شيكسبير في المسرحية لا تكاد تُعتَبَر درامية. ويختلف نُقاد **النبيلان القريبان** بصفة عامة، لكنني أرى أن أسلوب شيكسبير في هذه المسرحية أبرعُ وأدقُّ مما سبق، وإن يكن استيعابه بالغ الصعوبة. وأغراضه هنا ملغزة إلى حدٍّ بعيد؛ إذ يتخلَّى عن انشغاله طول عمره بالشخصية الأدبية والشخصية الإنسانية ويُقدِّم رؤية للحياة الإنسانية أكثر حلقة وبُعْداً أو غُرْبة عما سبق له تقديمه. فإن نصيب شيكسبير في المسرحية القائم على المشاهدة الخلَّابة، أو الطقوس، أو الاحتفالات أو غير ذلك مما يحلو لك أن تُطلق عليه، يَتمثِّل في شِعْر مُدهش حتى بالقياس إلى المؤلِّف نفسه، ولكنه شِعْر بالغ الصعوبة، لا يكاد يُلائِم المسرح. وهو مُضاد تضاداً غريباً مع بقية المسرحية، التي كتبها فلتشر، ربما فيما يُعتَبَر حالة التعاون الثالثة بينهما. ولما كانت كاردينيو التي اشتركا في تأليفها مَفقودة، وكان إسهام فلتشر في كتابة هنري الثامن قليلاً نسبياً أو حتى مُنعدمًا، فإن **النبيلان القريبان** تُمثِّل مشروع مشاركتهما المؤكَّد الوحيد. وقد أدرج زملاء شيكسبير الذين حرَّروا طبعة الفوليو الأولى، هنري الثامن ضمن أعمال شيكسبير، لا هذه المسرحية الأخيرة، وبذلك كانوا يُسلِّمون بأنها من تأليف فلتشر (الذي كان يُعتَبَر المؤلِّف المسرحي المقيم خَلْفاً لشيكسبير). ويَتَّفِق مُعظَّم الباحثين اليوم على أن شيكسبير كتب الفصل الأول، والمشهد الأول من الفصل الثالث، والفصل الخامس (باستثناء المشهد الثاني). فالواضح إذن أن ثلاثة أخماس المسرحية من تأليف فلتشر، وهي أجزاء ذات حيوية وإن تكن بلهاء إلى حدٍّ ما. وأما خُمُسُ المسرحية اللذان كتبهما شيكسبير فيتسمان بالرَّزانة والعُمق، وربما يُقدِّمان مدخلاً أيسر إلى حياة شيكسبير الباطنة مما نجده في سيمبلين، وحكاية الشتاء، والعاصفة.

وتُعتَبَر الأجزاء الشيكسبيرية في **النبيلان القريبان** أقرب إلى الطابع الغنائي منها إلى الطابع الدرامي، ولا تكاد تتضمَّن أي حدث، ويهبط تصوير الشخصية فيها إلى أدنى مستوياته. لكننا نسمع صوتاً لا يكاد يشبه ما نسمعه في هنري الثامن «بأسلوب الشيخوخة» إذ كان شيكسبير في التاسعة والأربعين لكنه مُصاب بالملل من العواطف المشبوبة الكبرى ومن ضروب معاناة «الأرواح العظيمة في الأصفاد» على نحو وصف تشيسترتون. وكان بروسبو، الشخصية المضادة لفاوست عند شيكسبير، آخر روح



عظيمة يُصَوِّرُها. فأما ثيسوس الذي يكاد يصبح بديلاً عن شيكسبير بحلول نهاية **النيلان القريبان**، فلا يزيد في ذاته عن كونه صوتاً وحسب، وهو صوتٌ مختلفٌ إلى حدٍّ بعيدٍ عن صوت ثيسوس الذي نسمعه في **حلم ليلة صيف**، فإن ثيسوس الأول كان أدنى منزلةً من هيبوليتا، وأما هذا الأخير فهو مُعَادِلٌ لها على الأقل. إنه آخر شاعر يرسم شيكسبير صورته، وربما كان يتجَلَّى فيه ما أتصوّر أنه لا بد أن يُوصَفَ بأنه التقاعد المُرْهَق والعسير للكاتب المسرحي. ويبدو أن شيكسبير قد عاد إلى موطنه مرة أخرى، في ستراتفورد، في أواخر عام ١٦١٠م أو أوائل ١٦١١م، ثم دأب على العودة بصورة مُتَقَطَّعة إلى لندن حتى وقت مُعَيَّن في ١٦١٣م. وبعد ذلك لم يُغادر ستراتفورد، في الأعوام الثلاثة التالية تقريباً التي سبقت وفاته، من دون أن يكتب شيئاً. وساد الصمت بعدها، ولكن ما سبب ذلك؟

ليس أمامنا إلا التكهّنات، وأظن أن أفضل مفاتيحنا مُتاحة في **النيلان القريبان**. ويُعْتَبَر هَجْر شيكسبير لِفَنِّه أمراً فريداً تقريباً في تاريخ الأدب الغربي، بل ولا أَسْتَطِيع أن أذكر مؤلفاً موسيقياً عظيماً، أو رساماً عظيماً اعتزل فنّه بصورة مُمَثِّلَةٍ. نعرف أن تولستوي ألقَ عن عمله الحقيقي فترة ما، وجعل يكتب كتابات دينية، لكنه ما لبث أن عاد عودة باهرة في النهاية بكتابة روايته القصيرة الحاج مراد، ونحن نعرف من الشعراء مَنْ كان ينبغي أن يتوقّفوا لكنهم لم يتوقّفوا؛ مثل: وردزورث بعد عام ١٨٠٧م، وويتمان بعد ١٨٦٥م اللذين كتبا شعراً ضعيفاً بل بالغ الضعف في الواقع. وتوفي موليير في سن الخمسين بعد أن كتب مسرحية المريض بالوهم وأخرجها للمسرح بالتمثيل فيها. ومن المُحْتَمَل أن شيكسبير ألقَ عن التمثيل في وقت مُبَكَّر، قُل في عام ١٦٠٤م مثلاً، ما دام قد استقرّ آنذاك في ستراتفورد. وليس في طَوْقنا إلا أن نحُدِّس إن كان قد أشرف على تقديم العاصفة عام ١٦١١م، أو إن كان حاضراً عند احتراق مسرح الجلوب أثناء عرض هنري الثامن يوم ٢٩ يونيو ١٦١٣م. ويحدس كُتّاب سيرته بعض أنشطته العائلية والمالية في السنوات الثلاث الأخيرة من حياته، ولكنهم لا يساعدوننا على التكهّن بأسباب اختياره التوقّف بعد ربع قرن من الكتابة للمسرح. ويكرر رسل فريزر، كاتب سيرة شيكسبير المُفضَّل عندي، تكراراً ملتوياً ما تخيَّله ثيودور سبنسر من أن وفداً من أعضاء الفرقة الملكية زاروا صديقهم القديم وأقنعوه بترك الكتابة لجُون فلنشر الذي أصبح بحلول عام ١٦١٣م يُمثِّل الطراز المطلوب أكثر من شيكسبير الذي عَفَى عليه الزمن. بل إنني أَسْتَطِيع أن أتخيّل الممثلين الذين أصيبوا بقدر كبير من الحيرة والإحباط

حين اطلعوا على الخُطْب التي قدَّمها لهم شيكسبير في **النبيلان القريبان**، ولكنهم كانوا يعرفون أيضًا أن فلتشر لم يكن يزيد عن بُقعة من الحبر بالقياس إلى شيكسبير، الذي كان نجاحه الهائل مصدر ثراءٍ لهم أيضًا.

وقد اتَّجَه هذا الشاعر المؤمِّن بالتجريب وذو الخُصْب اللامتناهي، في جهده الأخير، إلى تجاوُز الرومانس أو التراجيكوميديا وابتداع طراز جديد غريب، أقامه على أسس تشوسر، أصدق مَنْ أرهَص بمَقْدِمه، والذي لا يزال منافسه الحقيقي الوحيد باللغة الإنجليزية. وهكذا عاد شيكسبير إلى حكاية الفارس عند تشوسر، التي كان قد استعان بها في كتابة **حلم ليلة صيف**، لكنه تناولها هذه المرة تناولاً مباشراً، ويقول تشسترتون، الذي أدرك بذكاء علاقة تشوسر بشيكسبير، ما يلي عن حكاية الفارس:

لا يذهب تشوسر نفسه إلى السجن مع بالامون وأرسايت، مثلما يذهب شيكسبير، من زاوية مُعَيَّنة إلى السجن مع ريتشارد الثاني. كلاً! فإن شيكسبير يبدو من زاوية خَفِيَّة مُحدَّدة، وإلى حدٍّ ما، يُماهي بين ذاته وبين هاملت الذي كان يرى أن الدنمارك سجن أو أنَّ العالم كله سجن. فنحن لا نجد هذا الإحساس بالأشياء التي تُطبَّق على النفس وتَحْصُرُها عند تشوسر، في تراجيدياته البسيطة، بل ويكاد المرء أن يصفها بتراجيديات الشَّمس المشرقة. ففي دنياه لا تزيد حالات سوء الحظ عن كونها حالات سوء حظ كالغمام في السماء، ولكن السماء موجودة.

ولكن شيكسبير، عندما وصل إلى مرحلة **النبيلان القريبان**، لم يُعَد يَعْنِيه أن يذهب إلى السجن (أو أي مكان آخر) مع بالامون وأرسايت، والمسرحية (أو نصيب شيكسبير فيها) غمام كلها بلا سماء. وإذا كان شيكسبير قد بنى شخصية ثيسبوس في **حلم ليلة صيف** على أساس صورة الفارس عند تشوسر أكثر من استلهامه صورة ثيسبوس عند تشوسر، فإن ثيسبوس في **النبيلان القريبان** شخصية قاسية طوال المسرحية حتى يصل إلى الخاتمة؛ إذ يبدو تَحَوُّله إلى شخص يُشَبِّه شيكسبير نفسه. فالواقع أن الفارس عند تشوسر وثيسبوس القديم عند شيكسبير يُؤمِّنان بمذهب الشُّك في تقاليد الفرسان، وأما ثيسبوس الأخير فيمكن أن يُوصَف بأنه عدمي غاشم، وإن يكن يتظاهر بالحفاظ على السمات الخارجية للفروسية. والجو الأخلاقي لقصيدة تشوسر يُجسِّده أحد مُزدوجات الفارس، الذي يقول:

خَيْرٌ لِلْمَرْءِ تَحْلِيهِ بِهُدُوءِ الْبَالِ الْأَمْتَلِ  
إِذْ دَوْمًا يَدْفَعُ لِلنَّاسِ كَثِيرًا مِمَّا لَمْ يَتَحَمَّلْ.

(It is ful fair a man to bare himself evene,  
For alday meeteth men at unset stevene).

ويشرح صديقي القديم طولبوت دونالدوسون، المتخصص العظيم في تشوسر، هذين السطرين قائلاً إن المقصود: «من الخير للمرء أن يسلك سلوكاً يتسم برباطة الجأش، فالمرء دائماً ما يفي بوعود لم يسبق أن قطعها على نفسه». وليس هذا بالقطع موقف تيسوس في السطور الأخيرة من **النبيلان القريبان**، وهي في حدود ما نعرف آخر سطور من الشعر الجاد الذي كتبه شيكسبير في حياته:

... يَا سَاحِرَاتِنَا السَّمَاوِيَّةَ:  
مَا أَعْجَبَ الَّذِي صَنَعْتُمُوهُ هَا هُنَا بِنَا!  
إِذْ إِنَّ مَا يَنْقُصُنَا يُضْحِكُنَا، وَمَا لَدَيْنَا مَصْدَرٌ لِبُؤْسِنَا  
وَهَكَذَا نَظَلُّ كَالْأَطْفَالِ مِنْ نَوْعٍ مُعَيَّنٍ.  
فَلْنَعْتَبِطْ بِكُلِّ مَا يَكُونُ حَاضِرًا  
وَلْنَتْرُكْ النَّزَاعَ حَوْلَ كُلِّ مَا يُجَاوِزُ السُّؤَالَ  
وَلْنَنْطَلِقْ وَلْنَكْتَسِبْ مَلَامِحَ الزَّمَانِ.<sup>١</sup>

(١٣٧-١٣١ / ٤ / ٥)

وسوف أعود إلى هذه الفقرة في ختام هذا الفصل، ولكن دعني أذكر أن السطر الأخير يتضمّن عبارة «ولنكتسب ملامح الزمان» التي تعني ما يقصده تشوسر بدفع المرء كثيراً مما لم يسبق أن تحمّل «أو الوفاء بعهود لم يقطعها على نفسه» من دون الإشارة إلى رباطة الجأش «أو هدوء البال»، وهو ما يعني الانحراف عن مرمى تشوسر. فالشاعر تشوسر يكتب الهجاء بنبرات بشوشة، ويُقيم التّوريات الساخرة ببسمات مُشرّقة، وأما التّوريات الساخرة في **النبيلان القريبان** فهي وَحْشِيَّة، كما سوف نرى. وقد يتصوّر

<sup>١</sup> لم تُترجم هذه المسرحية قط إلى اللغة العربية، ربما بسبب مشاركة جون فلتشر في تأليفها.

المرء أن شيكسبير قد لمس أقصى حدود المارارة في **طرويلوس وكريسيدا**، وفي **دقة بدقة**، ولكنه يُوسّع من هذه الحدود في مسرحيته الأخيرة. إن مارس ربّ الحرب، وفيونوس ربّة الحب يحكمان **النبيلان القريبان**، ومن الصّعب أن نقرّر من منهما يتفوّق على الآخر في فضاءته، أو حقاً إن كانت المسئولية البرجماتية تُتيح لنا التمييز بينهما. كانت عبارة «ادعوا للحبّ لا للحرب!» عبارة شائعة في الستينيات، ولكنها تصبح خاوية إلى أقصى حدٍّ في **القريبان النبيلان**؛ إذ إن شيكسبير، وقد بلغ التاسعة والأربعين يُبعثر العنف المنظم، وأرباب الحب في فوزى من المحال أن تخضع للانضباط.

كان عمل شيكسبير، من زاوية المزاج ورؤى الواقع، من نحو عام ١٥٨٨م حتى الليلة الثانية عشرة في عام ١٦٠١م، تشوسري في أعماقه. فالكاتب المسرحي الذي أبدع المسرحيات المشكل، والتراجيديات الرفيعة، والرومانسات الأخيرة، كان لا يزال يكشف عن فضل تشوسر عليه، ولكن لجوءه الأخير إلى أعظم من أرهص بقدمه، يُلمح لنا بوجود شيكسبير ثالث هَجَرته روح البشاشة حتى في التورية الساخرة. لو كان لديه مسرح يكتب له، فربما كان شيكسبير قد ترك لنا ثلاث مسرحيات أو أربعاً أخرى، لكنه كان يُجسّ بوضوح أن أي مسرح لن يقبل — أو لن يقدر — أن يُقدّمها، ولنا أن نتشكك في أن صيته الدّاوي نفسه كان سيجد آنئذٍ مسرحاً لعدمية تفوق عدمية **النبيلان القريبان**، حتى ولو كان ذلك الديجور ممكناً. إن حكاية الفارس عند تشوسر تتحاشى هُوة العدمية، على الرغم من إحياءاتها الحالكة بما يكفي، وأهمها أن النزوع الهوائي المحض يحكم الحياة.

إن بطلي تشوسر، بالامون وآرسايت، شقيقان تعاهدا على الحب، ويؤمنان بمثالية الفروسية حتى شاهداً ذات يوم إيميلي ذات الفتنة الطاغية، أخت هيبوليتا التي غدت زوجة ثيسوس دوق أثينا. ومنذ تلك اللحظة المصرية، لحظة الوقوع في الحب، يُصبحان خصمين متنافسين، وقد اعتزم كل منهما أن يقضي على الآخر، بحيث يفوز الناجي منهما بإيميلي. ويعلن ثيسوس عن إقامة مباراة هائلة للفصل في الأمر، يفوز فيها آرسايت فوزاً ساخراً إذ إنه يسقط من جواده أثناء احتفاله بالنصر ويُصاب بجرح قاتل. ويحظى بالامون بالفتاة، ويلقي ثيسوس خطبة يُؤكّد فيها أن كل هذا كان الإله قد كتبه وقدره. ولكن ثيسوس لا يتكلّم بلسان الفارس الذي يروي الحكاية، ولا يتكلّم الفارس بلسان الشاعر تشوسر، على الرغم من دقة الاختلافات بين الثلاثة. أما الفارس فيرى أن الحب حدّث عارض، وأن الحياة كلها عوارض، بما في ذلك انهدام الصداقة بين بالامون

وَأرْسَايَت. وَيُفَسِّرُ الناقِد طولبوت دونالدسون ما يقوله تشوسر بأن المعنى المُضْمَر أن المُصَادَفَةَ الخالصة تحكم كل شيء، بما في ذلك الحب والموت، وهو ما يَهْدِمُ مُعْظَم حجة ثيسسيوس في تبرير العدالة الإلهية (theodicy) بل يؤكد صحة القبول الرواقي عند الفارس للوفاء بالعهود التي يقطعها المرء على نفسه. ولما كان بالامون وأرسايت لا يكاد يتميز أحدهما عن الآخر، في حين أن إيميلي المسكينة سلبية، فربما لم يكثرث القارئ كثيرًا لولا ما يورده تشوسر من إشارات منفية خفية. وَيُصَلِّي بالامون وأرسايت وإيميلي في معابد فينوس، ومارس، وديانا على الترتيب، وجميعها معابد أَلَم، حافلة بالصور الممتلئة للضحايا وقَهْر الآخرين. والفارس يَصِف هذا كله بصدر مُنْشَرَح وفَم بَاسِم، ولكننا نَجْفَل منها، والواضح أن تشوسر يقصد أن نشعر بالبشاعة.

ويشير طولبوت دونالدسون إشارة مُلتَوِيَّة تقول إنه «إذا كان تشوسر يَنْسِب هذه الأحوال في معظمها إلى الأرباب العُلَى، فإن شيكسبير يُرْجِعُهَا إلى حيث ابتدأت، أي في قلوب البشر». وإذا طَبَّقْنَا هذا على **النبيلان القريبان** وَجَدْنَا أنه يقصر عن وصف الواقع؛ إذ إن إيروس، رب الحب، هو الرُّعْب الحقيقي، فهو المرض الأقصى الذي لا ينتهي، والعامل العالمي الذي يصيب الرجال والنساء من جميع الأعمار، بِمَجَرَّد أن يَتَجَاوَزُوا الطفولة، وَيُكَابِدُوا أَشْجَان الحياة الجنسية. والواقع أن شيكسبير في الأجزاء التي كتبها من **النبيلان القريبان** قد يجعلنا نستريب في أن الحياة ليست سوى أَشْجَان. إذ يستهل الفصل الأول بثلاث ملكات نادبات، يُلقِن أنفسهن على أقدام ثيسسيوس، وهيوليتا، وإيميليا على الترتيب. وهذه النساء بملابس الجَدَاد السوداء أرمَلت لثلاثة ملوك من بين الأبطال السبعة [الذين صَوَّرَهُم أيسخولوس في مسرحيته سبعة ضد طيبة] والذين تحيط جثامينهم العفنة بأسوار المدينة التي يحكمها كريون؛ إذ يرفض هذا الطاغية أن يسمح بدفنهم. وتوسلات الملكات الناعيات ذات طابع طقسي، وتتسم بالشكل الباروكي [أي الزخرفي الهائل] في تقديم تفاصيل القضية:

نَحْنُ ثَلَاثُ مَنْ مَلَكَاتِ سَقَطَ الزَّوْجُ لِكُلِّ مَنَا  
إِذْ ثَارَ الْغَضَبُ الْجَائِحُ عِنْدَ الْقَاسِي كَرِيُون!  
قَدْ كَابَدَ كُلُّ مِنْهُمُ مَنَقَارَ الطَّيْرِ الْجَارِحِ وَبِرَاشِنَ  
حِدَاتِ الْجَوِّ وَنَقَرَ الْغُرْبَانِ بِكُلِّ حُقُولٍ خَبُتَتْ فِي طَيْبَةٍ!  
لَا يَرْضَى أَنْ نُحَرِّقَ جُثَّتَ الْمَوْتَى كِي نَضَعَ بَآنِيَةً كُلَّ رَمَادٍ كَانُوهُ!  
لَا يَقْبَلُ أَنْ نَنْزِعَ عَنْ نَظَرِ الشَّمْسِ الْقُدْسِيَّةِ وَبِعَيْنِ

جِدُّ مُبَارَكَةٍ إِنْهُمْ إِشَاعَةٌ رَائِحَةٍ عَفْنُ  
يَنْشُرُ مَقْتًا لِلْبَشَرِ الْفَانِي! بَلْ دَابُّ عَلَى  
تَلْوِيثِ الْأَنْسَامِ بِرَائِحَةِ الْمُنْتِنِ بِجَنَائِمِينَ بُعُولَتَنَا الْقَتْلَى.  
أَشْفَقُ يَا دُوقُ عَلَيْنَا! يَا مَنْ طَهَّرْتَ الْمَعْمُورَةَ!  
سَلِّ حُسَامًا يَخْشَاهُ الْخَلْقُ لِتَصْنَعَ مَعْرُوفًا فِي الدُّنْيَا!  
هَبْنَا أَعْظَمَ أَقْيَالٍ قَتَلُوا حَتَّى نَذْفِنَهُمْ بِمَعَابِدِهِمْ  
وَبِمَا أُوتِيَتْ مِنَ الْخَيْرِ الْمَمْدُودِ بَلَا أَى حُدُودٍ  
لَا حِظَّ أَنْ رُءُوسَ الْمَلَكَاتِ بَلَا تَاجٍ بَلْ لَا سَقْفَ لَهَا  
لَا بَيْتَ لَهَا إِلَّا مَتَوَى بِعَرِينِ اللَّيْلِ وَكَهْفِ الدُّبِّ  
وَسَمَاءٍ هِيَ سَقْفُ جَمِيعِ الْأَشْيَاءِ!

(٥٤-٣٩ / ١ / ١)

يستطيع المرء أن يصب صُلب هذا الاسترحام في أسطر تَقْلُ عشرة أسطر، ولكن أسلوب صوغها أهم، فالتدْفُق والثراء لا في الحزن بل في الإحساس بالغضب مُهَيِّمَن. والاستهجان هو النعمة البلاغية التي تسود النهج الأخير عند شيكسبير؛ إذ تَحْمِلُ مُعْظَم الأصوات عبء التعبير عن إحساسها بالضيق الشديد: بسبب الظلم، أو تَصَارِيفِ الزَمَنِ، أو الحب، أو الموت. وكان توماس دي كوينسي، الناقد الرومانسي المُتَمَتِّعُ بأعظم ذائقة بلاغية، يقول إن الفصلين الأول والخامس من **النبيلان القريبان** «أعظم عمل باللغة الإنجليزية» ويمتدح شيكسبير مُثْنِيًا على «أسلوبه الممتاز الذي يزهو بتفاصيله». ما الدَّوَالِفُ الشعرية إلى حشد هذه التفاصيل بهذا الأسلوب الفذِّ؟ إن ثيودور سبنسر يُحاول تفسير الحيرة التي أحسَّ بها في هذه «الإيقاعات البطيئة»، وهذه «الرشاقة الشكلية»، بتصور وجود تأثير كورالي، مُفَصِّلٌ عن الحدث:

لا يمكن أن يفوتنا إدراك وجود طابع ترنيمي ونغمي ونظام مُعَيَّن في الأجزاء التي كَتَبَهَا شيكسبير من **النبيلان القريبان**، فالترنيم إيقاع يَقْبَلُ الوهم، والطابع النغمي يَنْسَى التراجيديا، والنظام المشار إليه يَعْنِي الانصهار في الأطراف خالقًا وَحْدَةً أكبر من القبول والدهشة.

يبدو لي أن سبنسر، الذي كانت أشعاره الغنائية تُحاكي أشعار بيتس، يَصِف هنا أواخر أشعار بيتس لا أواخر شعر شيكسبير. فليس الوهم ولا القبول ولا الدهشة مادة أو أسلوبًا في **النبيلان القريبان**. فأسلوب الشيخوخة يناسب بيتس مؤلف قصائد ومسرحيات أخيرة وتوماس هاردي مؤلف كلمات شتوية، أو ستيفنز مؤلف الصخرة، لا شيكسبير في هذه المسرحية الأخيرة. فإذا كان أعظم الشعراء قد سَمَّ العاطفة المشبوبة، فقد انفصل أيضًا عن العدة الكاملة الهائلة من الأساليب التي كان قد ابتكرها من قبل. فالحذف — أي الإيجاز بالحذف (ellipsis) — يصبح شكلًا بلاغيًا مُفضَّلًا لديه، وهو ما يثير الحيرة في هذا الأسلوب الباروكي إلى حدٍّ بعيد، أي إن الاتكاء على التفاصيل مع الحذف طريقة غريبة في الكتابة، ومع ذلك فهي مُلائمة تمامًا لهذه المسرحية التي تُعالج الرُّغبة المُدمِّرة والصداقة المُنظَّمة. ويرد ثيسوس على ترنيمه الملكة الأولى بأن يَتَذَكَّر اليوم الذي انقضى دَهْرٌ عليه، يوم زفافها إلى كابانيوس القليل:

كَمْ كُنْتُ فِي ذَاكَ الزَّمانِ جَمِيلَةً  
ولَمْ يَكُنْ وَشاحُ جُونُو رَبَّةَ البَنَاتِ أَبْهَى  
مَنْ جَمالِ الشَّعْرِ فِي كُلِّ جَدِيلَةٍ.  
كَلَّا وَلَا زَهَا بِوَفَرَةٍ تَفُوقُ هَذِهِ الخُصَلاتُ  
فَحِنْطَةُ الإِكْلِيلِ فِيكَ لَمْ تَمَسَّهَا يَدٌ لِدارِسٍ أَوْ جَاءَ مَنْ يَذُرُوهَا!  
وعندما رَأَتْكِ رَبَّةَ الحُطُوطِ ابْتَسَمَتْ،  
وَكُلُّ بَسْمَةٍ غَدَتْ غَمَازَةً فِي كُلِّ خَد.

(١/١/٦٢-٦٦)

وعندما يوشك ثيسوس نفسه على الزواج، إذا به ينعى فجأة (أمام عروسه بأسلوب جارج) ما فَقَدَتْهُ الملكة الأولى من جمالها:

يا أَيُّها الحُزْنُ العَمِيقُ! يا أَيُّها الزَّمانُ!  
يا أَكِلانِ مُرْعَبانِ! فَأَنْتُمَا لِلْكُلِّ مُلْتَهَمَانِ.

(١/١/٦٩-٧٠)

وأما ما يجعل ثيسوس يُقرّر تأجيل زواجه ابتغاء الزحف على كريون وطيبة فهو ذلك الإحساس بالفقدان، أكثر من تَوَسُّلات المَلَكات بل وهيوليتا وإيميليا. ويؤدّي هذا المشهد الأول ذو التكتيف الخاص بالحسب والنسب إلى مشهد مُتَعَمِّد بالدرجة نفسها، ويتضمن تقديم بالامون وآرسايت. ولا يَبْذُل شيكسبير أيّ قدر من فَهْم في التمييز بينهما على الإطلاق، فالحق أنهما، بِصِفَتِهِمَا أبناء عمومة لا ينفصلان، يشاركان، فيما يبدو، في الطابع الأخلاقي الرفيع نفسه، وإن يَكُنْ مُتَزَمِّتًا بعض الشيء، من دون أن تظهر لهما شخصية إنسانية من أي نوع. ويرجع اهتمام شيكسبير، واهتمامنا بهما، إلى هجومها الجدي على لندن عام ١٦١٣م، وهي المدينة التي هَجَرَهَا الكاتب المسرحي مفضلًا ستراتفورد عليها، وإن يكن ذلك بدرجة مُعَيَّنَةٍ من القلق، ما دام قد احتفظ لنفسه بمكان في العاصمة. ففي عام ١٦١٢م كان المَهْرَطِقُونَ والسَّحرة لا يزالون يُعَدَمُونَ، وأما في العام التالي فإن السير توماس أوفربري قد قَتَلَ بِالسُّم في برج لندن، بناء على طلب كونتيسة إيسيكس، بعد أن اعترض أوفربري على زواجها من روبرت كار اللواتي الخاص بالملك جيمز الأول. وقرر شيكسبير الحَذَر، كدأبه على الدوام، أن يجعل تعليقاته عويصة غامضة وغير مُحدَّدة، على الرغم من وُضوح إشارة طيبة في ظل حكم كريون إلى لندن العَفَنَةِ في ظل حكم الملك جيمز الأول؛ يقول آرسايت:

هَذِي فَضِيلَةٌ  
وَلَيْسَ تَحْظَى بِاخْتِرَامٍ عِنْدَنَا فِي طِيبَةٍ ... إِنِّي أَقُولُ طِيبَةً!  
لَشَدَّ مَا يَوَاجُهُ الْأَخْطَارُ فِيهَا مَنْ يَصُونُ شَرَفَهُ.  
قُلْ إِنَّهَا مَكَانٌ عَيْشِنَا وَحَيْثُ كُلُّ شَرٍّ يَكْتَسِي أَلْوَانَ خَيْرٍ  
وَكُلُّ مَا يَبْدُو لَنَا خَيْرًا هُوَ الشَّرُّ بِعَيْنِهِ،  
وَحَيْثُ إِن لَمْ تَلْتَزِمْ بِمَا عَلَيْهِ النَّاسُ عَدُّوكَ غَرِيبًا.  
فَإِنْ بَدَوْتَ هكَذَا أَصْبَحْتَ وَحْشًا شَائِهًا.

(١/٢/٣٥-٤٢)

أي إنك إذا التزمت على وجه الدقّة بطبيعة الأحوال في طيبة/لندن فسوف تهبط بسرعة من حالة البراءة التي يُوَاصِلُ بالامون، وآرسايت الاحتفال بها. إنهما مُقاتلان أخلاقيّان، فهما ابنا أخي كريون الذي غَضِبَ عليهما، وهما يَنْعَمَانِ مَعَا «بلمعة الشباب»، وبكونهما «لم تَشَدَّ سواعدهما/ في جرائم الطبيعة». ومع ذلك فهما من الشُّبَّانِ الوطنيين،



وَيَهْبَانُ للدفاع عن طيبة عندما يعرفان أن ثيسوس بدأ الزَّخْفَ عليها، مَهْمَا يَكُنْ نُبْلُ قَضِيَّتِهِ. ويرفض شيكسبير، بِجَهَامَةٍ تَزِيدُ عَمَّا سَبَقَ، تَجْمِيدَ الحرب، ويقدم حديثاً صادماً حَقّاً تلقّيه الأمازونة هيبوليتا، أثناء وداعها مع أختها إيميليا للشاب بيرثيوس، ابن عم ثيسوس وصديقه الصدوق، قبل انطلاقه لِلْحَاقِ بالدوق في ساحة القتال:

كُنَّا مُحَارِبَاتٍ ... لَا نَسْتَطِيعُ أَنْ نَبْكِي  
إِذَا ارْتَدَى أَحْبَابُنَا خُودَاتِهِمْ أَوْ أَبْحَرُوا  
أَوْ إِنْ حَكَّوْا لَنَا عَنْ بَعْضِ طِفْلِ مَرْقَتِهِمُ الْحِرَابِ  
أَوْ عَنْ نِسَاءٍ قَدْ سَلَقْنَ رُضْعًا لَهُنَّ  
فِيمَا ذَرَفْنَ مِنْ دُمُوعٍ مَالِحَاتٍ عِنْدَ قَتْلِهِمْ  
ثُمَّ التَّهْمَنَ لَحْمَهُمْ.

(١/٣/١٨-٢٢)

إذا لم يَسْتَطِعِ المرء أن يبكي عندما تَسْلُقُ الأمهاتُ أطفالهن الرُّضْعَ في دموعهن الملحة لألكنهم في العشاء، فربما استطاع المرء أن يَضْحَكَ في دفاع ذاتي سيكولوجي. ولما كانت هذه الرؤية الجروتسك لا تدعو إلى الألم أو إلى الدهشة من جانب هيبوليتا، فنستطيع أن نحس أن شيكسبير قد حَقَّقَ من جديد تأثير التّغريب بالأسلوب الذي اتبعه في مسرحية تيتوس أندرونيكوس قبل عقدين. ولكن تلك المسرحية كانت مُوَجَّهَةً شنيعة لمارلو وكيد. وإذن فما شأن هذا الشعور في **النبيلان القريبان**؟ ولا تستطيع هيبوليتا نفسها ولا إيميليا أن ترى هذه الصورة الفظيعة، فيما يبدو، إلا بصفتها مُجَرَّدَ حقيقة واقعة، وهذه علامة أخرى على التّغريب الشيكسبيري في هذه المسرحية الغريبة. وسوف تكون ذات صعوبة مُعَادِلَةٍ على الأقل لقياس عدم غيرة هيبوليتا عندما تنظر في عمق العلاقة بين بيرثيوس وثيستوس:

كَمْ عَاشَا فِي أَكْوَاحٍ تَجْمَعُ بَيْنَ الْخَطَرِ وَضِيقِ الْيَدِ  
فَكَأَنَّ الْخَطَرَ يُنَافِسُ فَاقَتَهَا.  
كَمْ رَكِبَا سُفُنًا تُبْجِرُ فِي تَيَّارَاتٍ تَزَارُ طَاغِيَةً  
أَوْ تَهْدِرُ بِالْجَبَرُوتِ وَأَدْنَاهُ رَهِيْبٌ مُفَزِعٌ  
وَاشْتَرَكَا فِي الْحَرْبِ مَعًا بِمَعَارِكَ يَسْكُنُ فِيهَا الْمَوْتُ بِنَفْسِهِ

لَكِنَّ الْقَدَرَ قَضَىٰ بِنَجَاتِهِمَا مِنْهَا. عُقْدَةُ حُبِّهِمَا  
رُبِطَتْ بَلْ نُسَجَّتْ مُتَشَابِكَةً بِفُنُونٍ صَادِقَةٍ طَالَتْ زَمَنًا  
بِأَصَابِعِ بَارِعَةٍ ذَاتِ دَهَاءٍ ذِي عُمُقٍ بَالِغٍ  
حَتَّىٰ أَنْ الْعُقْدَةَ قَدْ تَبَلَّىٰ لَكِنْ لَنْ تَنْفَكَّ عَلَيَّ مَرَّ الْأَيَّامِ  
لَا يُمَكِّنُ أَنْ يُصْبِحَ ثِيْسِيُوسَ فِي ظَنِّي حَكَمًا  
يَحْكُمُ بِالْعَدْلِ عَلَىٰ ذَاتِهِ  
إِذْ يُقَسِّمُ فِي الْحَالِ إِلَىٰ قِسْمَيْنِ ضَمِيرَهُ  
كِي يَتَسَاوَىٰ الْإِنْصَافُ الْمُنَوَّحُ لِكُلِّ مَنْ هَذَيْنِ الْقِسْمَيْنِ  
فَيَنَالُ بِذَلِكَ أَفْضَلَ مَا يَهْوَاهُ.

(٤٧-٣٥ / ٣ / ١)

أن تقول امرأة إن زواجها قد يظل قائماً بعد أن تبلى علاقة زوجها بأقرب رفقاءه الذُّكُور، لكن زواجها لا يستطيع أن يهدم تلك العلاقة، يعني أنها تُبدي خواءً عاطفياً غريباً، خصوصاً ما دامت هيبوليتا لا تكثر، كما هو واضح، لتحديد أفضل الرجال الذين يحبهم ثيسوس. وتجيب إيميليا إجابة مُؤدَّبة ولكنها أشد خواءً عاطفياً؛ إذ تقول: «لا شك/ في وجود مَنْ هو أفضل، والعقلُ لا أخلاقُ له/ إذ يقول إنه ليس أنت». إن لم يكن شيكسبير يَقصد المحاكاة الساخرة لانطلاقاته الكبرى في دنيا الغيرة، بما في ذلك عطيل وحكاية الشتاء، فإنه يُقدِّم إلينا مدخلاً إلى وعي الأمازونات [النساء المحاربات] يختلف اختلافاً شاسعاً عن أي شيء صَوَّره في النساء حتى تلك اللحظة. وما ذاك كله إلا مُقدِّمة لوصف شيكسبير للحب بين صغار الفتيات، وهو أشد أوصافه إثارة للمشاعر في هذا الصدد. كانت روزالند وسيليا، حسبما يشهد على ذلك اشتهاؤهما لأورلاندو وأوليفر، على الترتيب، صديقتين لا تنفصلان، وإن كانتا تختلفان اختلافاً كبيراً عن إيميليا الأكبر سناً وفيلافينا الراحلة، وهي التي فُقدت عندما كانت كل فتاة لا تتعدى الحادية عشرة من عمرها:

**إيميليا:**

أَنْتِ تَكَلَّمْتِ عَنِ الْحُبِّ الرَّابِطِ بَيْنَ فُؤَادَيِ بِيرِيُوسَ وَثِيْسِيُوسَ  
ذَلِكَ حُبٌّ يَسْتَنْدُ إِلَىٰ أُسُسٍ أَكْبَرَ ... وَنَمَا فَازْدَادَ النَّضْجُ بِهِ

وَتَرَابَطَ بِالْحُكْمِ الرَّاشِدُ. كَانَتْ حَاجَةً كُلٌّ مِنْ هَذَيْنِ لِصَاحِبِهِ  
 مَاءٌ يَرُوي كُلَّ جُذُورِ الْحُبِّ الْمُشْتَرَكَةِ بَيْنَهُمَا. لَكِنِّي مَعَ صَاحِبَتِي  
 - مَنْ أَتَاوَهُ إِذْ أُنْكَرُهَا - كُنَّا أَطْفَالًا وَذَوَاتِ بَرَاءَةٍ  
 كَانَتْ كُلٌّ مِنَّا مُعْرِمَةً بِالْأُخْرَى ...  
 كُنَّا مِثْلَ عَنَاصِرِ هَذَا الْكَوْنِ الْمُتَمَازِجَةِ الْفَعَالَةِ  
 لَا تَعْرِفُ «مَاذَا» وَ«لِمَاذَا» بَلْ تَحْتَطِطُ لِتَنْتِجَ ثَمَرَاتِ نَابِرَةٍ  
 هَذَا مَا فَعَلْتَ رُوحَانَا، كُلٌّ مِنْهَا لِلْأُخْرَى  
 إِنْ عَشَقْتَ شَيْئًا أَحَبَّيْتَهُ ... إِنْ نَبَذْتَهُ لَمْ أَلْبَثْ أَنْ أَنْبَدُهُ  
 مِنْ دُونِ نِقَاشٍ أَوْ جَدَلٍ. إِنْ أَقْطَفُ يَوْمًا زَهْرَةً  
 وَأَدَسَ الزَّهْرَةَ بَيْنَ النَّهْدَيْنِ - وَقَدْ كَادَا يَرْتَفِعَانِ  
 هُنَالِكَ عِنْدَ الْبُرْعَمِ - حَتَّى تَشْتَاقَ إِلَى أَنْ تَقْطِفَ أُخْرَى  
 وَتَدُسَّ الزَّهْرَةَ فِي الْمَهْدِ الزَّاهِي بِبَرَاءَتِهِ  
 فَإِذَا هِيَ مِثْلُ الْعَنْقَاءِ تَمُوتُ بِأَحْضَانِ شَذَاهَا  
 لَمْ يَكْ فَوْقَ الرَّأْسِ لَدَيَّ حُلِيٌّ لَكِنْ  
 نَسَقُ الْحُبِّ لَدَيْهَا يَكْفِي  
 مَلْبَسُهَا كَانَ جَمِيلًا مُؤْتَلِفًا غَيْرَ مُعَقَّدٍ  
 وَأَنَا حَاكَيْتُ مَلَابِسَهَا قَاصِدَةً أَقْصَى الزُّخْرُفِ  
 وَإِذَا اسْتَرَقْتُ أُذُنِي بَعْضَ غِنَاءٍ مُسْتَحَدِّثٍ  
 أَوْ غَامَرْتُ بِدُنْدَنَةٍ خَافَتِهِ بِلُحُونٍ مِنْ وَضْعِي  
 أَصْبَحَتِ الْأَنْغَامُ لَدَيْهَا كَالْمَسْكَنِ تَنْزِلُ فِيهِ - بَلْ لَا تَبْرَحُهُ -  
 بَلْ تُنْشِدُهَا فِي كُلِّ نَعَاسٍ. كَانَ التَّكْرَارُ لَهُ يَعْنِي هَذِي الْغَايَةَ  
 - إِذْ يَعْرِفُ كُلُّ بَرِيءٍ أَنَّ التَّرْدِيدَ ابْنُ سِفَاحٍ لِلتَّمَكِينِ -  
 وَالْغَايَةُ أَنَّ الْحُبَّ الْمُتَبَادَلَ بَيْنَ صِغَارِ الْفَتَيَاتِ  
 قَدْ يَتَفَوَّقُ بِالْحَقِّ عَلَى حُبِّ بَيْنَ الْجِنْسَيْنِ الْمُتَفَصِّلَيْنِ.

وهكذا نرى السبب الذي يجعل إيميليا — وإلى درجة أكبر مما نشهده في إيميلي عند تشوسر — سلبية إلى حد اليأس إزاء منحها بصفقتها جائزةً إلى آرسايت أو إلى بالامون. وطولُ الإعلان المقتطف أعلاه، وثقله وتعقيده أمر فريد عند شيكسبير، وجدير بأن يشتهر بأنه الحجة التي يستشهد بها دفاعًا عن مثل هذا الحب باللغة الإنجليزية. وحديث إيميليا ينطق بأقوى عاطفة مشبوبة في المسرحية على نحو ما تقول هيبوليتا دون انفعال، وسخرية هيبوليتا المهذبة لا تستطيع تخفيف القوة اللاذعة لامتداح إيميليا لفلافينا الراحلة، أو إن شئنا مزيدًا من الدقة، امتداحها للحب الكامل بين الفتاتين في الفترة السابقة للمراهقة، حيث تجد كلُّ منهما هويتها الكاملة في الأخرى. والتضاد بين هذه الوحدة بين الطابعين الرزينين وبين العنف القاتل في صرح بالامون وآرسايت للظفر بإيميليا مُقنع إلى أقصى حد. ويختتم شيكسبير المشهد بلماحية لازعة؛ إذ يُقدِّم مُناظرة بين الأخنتين تتميز بالتهذيب الرصين، وإثارة قلق معادل له في الوقت نفسه:

#### هيبوليتا:

تَقَطَّعْتُ أَنْفَاسِي! وَسُرْعَةُ الْكَلَامِ فِي حَدِيثِكَ  
تُوَكِّدُ الَّذِي أَرَاهُ: مِنَ الْمَحَالِ أَنْ تُجَبِّي مَنْ يُسَمَّى رَجُلًا  
عَلَى غِرَارِ تِلْكَمُ الْعَذْرَاءِ ... مَنْ مَاتَتْ فَلَا فِينَا.

إيميليا: إِنِّي وَاثِقَةٌ مِنْ ذَلِكَ.

#### هيبوليتا:

وَأَسْفَاهُ إِذَنْ يَا أُخْتِي الْوَاهِنَةُ الْمُسْكِينَةُ!  
لَا بُدَّ بَأَنْ أُقْلَعَ عَنْ تَصْدِيقِكَ فِي هَذَا الْأَمْرِ  
حَتَّى وَأَنَا أَعْرِفُ أَنَّكَ صَدَقْتَ كَلَامَكَ  
أَكْثَرَ مِمَّا أودِعُ ثَقَاتِي فِي شَهْوَةِ نَفْسٍ مُعْتَلَّةٍ  
تَكْرَهُ حَتَّى مَا تَشْتَأِقُ إِلَيْهِ! كُونِي وَاثِقَةً يَا أُخْتِي  
لَوْ كُنْتُ تَهَيَّأْتُ لَأَنْ أَقْتَنَعَ بِقَوْلِكَ  
فَلَقَدْ قُلْتُ كَلَامًا يَكْفِي كِي أَتَحَرَّرَ مِنْ أَيْدِي ثِيْسْيُوسِ  
أُنْبِلْ خَلْقَ اللَّهِ! فَأَنَا أَشْرِكُ نَفْسِي الْآنَ بِمَا قُدِّرَ لَهُ

رَاكِعَةً وَاثِقَةً كُلَّ الثَّقَةِ بَأَنَّا نَمْتَلِكُ الْعَرْشَ الْعَالِي  
فِي قَلْبِهِ ... أَكْثَرَ مِمَّا يَمْلِكُهُ بِيرِيْتُوسُ حَبِيبُهُ.

إيميليا:

لَسْتُ أَعَارِضُ مَا آمَنْتَ بِهِ  
لَكِنِّي لَنْ أَتَخَلَّى عَمَّا أُوْمِنُ بِهِ.

(٩٨-٨٢/٣/١)

الصيغة اللغوية الرئيسية هنا هي «شهوة نفس معتلة/ تكره حتى ما تشناق إليه» فهي تعبير رائع عن التّضادّ الحادّ في الدلالة. ومن الصعب ألا نستنتج من ذلك أن التّضاد كان إلى حدّ بعيد ينتمي إلى شيكسبير الذي كان في التاسعة والأربعين، والذي يشعر بالحرية التي وجدها أخيراً — إن لم يكن من الرغبة فمن طغيانها — فيما يبدو، مثلما يتجلى في موقفه حزين إلى أشكال أخرى من الحب. والطابع المركّب للحياة الجنسية عند شيكسبير، وهو الذي ربما كان يلوم نفسه في رثاء وليم بيتر، يتجاوز الحدود في **النبيلان القريبان**، وإن اقتصر ذلك على بعض الإشارات الساخرة إلى الإحساس بالرضى، ما دام يتجنب الاحتفال بأي شيء مثل نشوة التّوحد بين إيميليا وفلافينا في وصفه للعلاقة بين بيريّتوس وثيسوس، والعلاقة بين بالامون وآرسايت.

ويقسم ثيسوس الظافر، بعد أن أسر بالامون وآرسايت الجريحين، أن يعالجهما ثم يواصل أسرهما لأسباب لا يشير إليها شيكسبير إلا إشارات مضمرة توحى بوجود لذة الامتلاك الصادية، والتي تشي بميول جنسية مثلية، والزهو بالسيطرة على مثل هذين المحاربين الرائعين المنهزمين. ويدور الفصل الأول الذي كتبه شيكسبير دورة كاملة، عندما تعود الملكات الثلاث إلى الظهور، وهن يقمن بدفن رفات أزواجهن، ونعي فقدانهم بمزدوج غامض لا ينسى:

الدُّنْيَا بَلَدٌ زَاخِرَةٌ بِشَوَارِعَ شَارِدَةٍ وَتُضَلِّلُنَا  
وَالْمَوْتُ السُّوقُ مَكَانٌ تَقَابُلُ كُلُّ مَنَّا.

(١٦-١٥/٥/١)

وقد نجد في هذا أكبر استجابة مباشرة من جانب شيكسبير للتحذير الوارد في حكاية الفارس والذي يقول إننا دائماً ما نفى بمواعيد لم نقطعها على أنفسنا قط. ثم نذهب بعد ذلك إلى السجن مع بالامون وآرسايت، ولكن ذلك جزء من نصيب جون فلتشر في المسرحية، ونستطيع أن نتجنبه باستثناء الإشارة إلى أن المذكورين، وهما من أبناء العم، يقعان في حب إيميليا من أول نظرة، وبذلك يهدمان صداقتهما إلى الأبد، على نحو ما نرى عند تشوسر. وعاد شيكسبير إلى الكتابة فوضع مشهداً أول للفصل الثالث، حيث نرى آرسايت، بعد أن تحرر منذ فترة طويلة بفضل أحد المعارف القدماء لبريتسوس، صديق ثيسوس، ونجده يتجول وقد أضناه شوق المحب الوامق وسط الغابة، بينما يتنزه الجميع مُحْتَفِلِينَ بالربيع. وفي عيد أول مايو، ذلك اليوم المصيرى، نرى بالامون بعد أن هرب من السجن والأصفاد لا تزال في قدميه، وهو يواجه آرسايت، ويتفق الاثنان على مبارزة لا بد أن تنتهي بموت أحدهما، بحيث يظفر الفائز بإيميليا. ويتسم المشهد بجاذبية جنونية وغير واقعية؛ إذ يضع شيكسبير بلاغة الفروسية الرفيعة عندهما جنباً إلى جنب مع حاجتهما المخبولة المتبادلة لإحراق بعضهما بعضاً. ومن العسير وصف كوميديا لقائهما، فأمثاله قليلة، ولكن بعض سطور آرسايت تعبر عن نكهة ذلك اللقاء. يقول آرسايت:

قُلْ إِنِّي أَعْتَزُّ بِالَّذِي لَدَيَّ مِنْ أَمَانَةٍ وَمِنْ شَرَفٍ  
فَإِنَّمَا هُمَا رَكِيزَتِي. وَلَنْ أَبَالِي يَا ابْنَ عَمِّي الَّذِي  
يَمْتَارُ بِالْإِنْصَافِ إِنْ طَرَحْتَ أَيُّهُمَا ...  
إِذْ إِنِّي مُحَافِظٌ عَلَى التَّزَامِي بِهِمَا فِي كُلِّ مَا أَفْعَلُ.  
أَرْجُوكَ أَنْ تَفْضِيَ بِلَا ضَعِيفَةٍ إِلَيَّ بِالَّذِي يَسْوُوكَ!  
أَسْهَبُ فَإِنَّ ذَلِكَ النَّزَاعَ قَائِمٌ مَعَ الَّذِي يُعَادِلُكَ.  
وإِنَّهُ لِيُعْلِنُ التَّزَامَهُ بِأَنْ يَشُقَّ فِي غَدٍ طَرِيقَهُ  
بِفِكْرِ سَيِّدٍ مُهَذَّبٍ وَسَيْفِهِ الْمَسْلُوكِ.

(٧٥-٥٠ / ١ / ٣)

ولا يلبث هذا الخلط الدقيق بين الطنطنة وبين المجاملة أن يختفي حين يستأنف فلتشر الكتابة ليصف المبارزة التي يقاطعها ثيسوس وحاشيته التي تضم إيميليا، وبعد أن يهدد الدوق الغاضب العاشقين المخبولين بالإعدام أو النفي، يوافق على تنظيم مسابقة بينهما بحيث يستند كل مبارز إلى نصرته ثلاثة فرسان من اختياره، وبحيث ينال المنتصر

إيميليا، وأما المهزوم (ومساندوه) فتقطع رقابهم، وهكذا يتحتم أن يحقق ثيسوس رضاه المشكوك فيه، ويتقرر عندها أن يكتب شيكسبير الفصل الخامس (باستثناء المشهد الثاني الضعيف الذي يكتبه فلتشر) لكنه لا يتفوق على تشوسر إلا بأن يجعل آرسايت وبلامون يدعوان الربَّ مارس والربَّة فينوس، على الترتيب، بأدعية فظيعة رائعة، قبل بدء المباريات. ويتلو هذه الأدعية الشنيعة دعاء إيميليا العفيف إلى ديانا، وهو الذي من المحال أن ينافس شيكسبير الذي لا يتراجع عن عزمه على إثارة بعض القلقلة في الأشعار السابقة للنزال. ويبدأ آرسايت بأقوال تمهيدية يشجع فيها الفرسان المناصرين له ويحثهم على الاستعداد («باعتبارهم ضحايا له!») لطلب الغوث من مارس رب الحرب:

لَا بُدَّ مِنْ طَلَبِ الشَّفَاعَةِ مِنْهُ!  
 ذَاكَ الَّذِي يَذُرُّ الْمُعْسَكِرَ مِثْلَ صَهْرِيحٍ عَظِيمٍ  
 مَلَأَتْهُ حَتَّى الْحَافَةِ الْعُلْيَا دِمَاءُ الْقَوْمِ  
 مَدُّوا سَوَاعِدَكُمْ لِعَوْنِي وَانْشُدُوا بِالرُّوحِ ذَاكَ الرَّبِّ.

(٤٨-٤٥ / ١ / ٥)

وصورة الصهريج الممتلئ بدماء الناس تعتبر تمهيداً لذروة ترنيمه آرسايت، حتى نرى شيكسبير يستمتع بوضوح بتصوير الشر فيبالغ تكاد تحول دون إثارة الضحك:

يَا مَنْ يُصَحِّحُ فِي عِلَاهُ كُلِّ أَرْمَانٍ أُصِيبَتْ بِالْوَرَمِ!  
 يَا مَنْ يُزَلِّزُ كُلَّ حَالٍ زَادَ فِيهَا الْعَفَنُ!  
 يَا أَيُّهَا الْحَكَمُ الْعَظِيمُ لِكُلِّ أَلْقَابٍ طَوَاهَا الدَّهْرُ طَيًّا  
 فِي التُّرَابِ! يَا مَنْ يُعَالِجُ بِالدَّمَاءِ الْأَرْضَ إِنْ مَرَضَتْ!  
 يَا مَنْ لَدَيْهِ شِفَاءُ هَذَا الْعَالَمِ الْمُكْتَظِّ بِالْبَشَرِ اكْتِظَاطَ الْعِلَلِ!  
 إِنِّي قَدْ اسْتَبَشَرْتُ بِالْآيَاتِ حِينَ بَعَثْتَهَا لِي  
 بَلْ إِنِّي أَنْجَزْتُ بِاسْمِكَ خُطِّي ذَاتَ الْجَسَارَةِ فِي النَّزَالِ.  
 هَيَّا بِنَا لِلزَّحْفِ يَا خَيْرَ الرُّجَالِ!

(٦٩-٦٣ / ١ / ٥)

ويطل اشمئزاز شيكسبير من لندن في ظل حكم الملك جيمز الأول من خلال هذه المبالغات، وهي التي كان يمكن أن تكون «مُتطرِّفة» لو قالها حتى تمبرلين الأعظم في مسرحية مارلو. والأزمان «المتورمة» تعني غير المنتظمة وغير الطبيعية، و«الأحوال التي زاد فيها العفن» تتضمن بلاط الملك جيمز، الذي زاد نضجًا إلى حد التعفن. وأما العلاج «بالدما» فيشير إلى الممارسات الطبية السيئة القائمة على فصد الدم، وأما العبارة التي يسهل تذكرها [لغرابتها] وهي pleurisy of people فتعني اكتظاظ السكان باعتبارها علّة؛ أي إنها تجمع بين الدلالة على الكثرة الكثيرة والعلل التي زادت عن الحد. والطبع الفولسطا في عند شيكسبير الذي يمتاز بالدقة والخفاء في هنري الخامس [هكذا؛ ربما يقصد هنري الرابع] يغالي في سخريته هنا، لإحداث تأثير كبير، وإن يكن ذلك مجرد «تسخين» لتقديم أشد أحاديته بذاءة، بحيث يتفوق فيه حتى على ثيرستيز في طرويلوس وكريسيدا، ومع ذلك فكله في إطار «تسبيح» مثالي. هذا ما يقوله بالامون الذي يحتفل بفينوس:

هَذَا سَلَامِي مَلَكَةَ الْأَسْرَارِ يَا ذَاتَ السَّيَادَةِ!  
يَا مَنْ بِطَوْقِكَ أَنْ تُرَدِّي الطَّاعِي الْجَبَّارَ عَنْ غَضَبِهِ  
كِي يَذْرِفَ الْعَبْرَاتِ كَالطَّفَلَةِ.  
يَا مَنْ لَدَيْكَ الْقُدْرَةُ الْعَلِيَاءُ فِي لَمَحِ اللَّحَاطِ  
كِي تَخْنُقَ الطَّبْلَ الْمُدْمِمَ عِنْدَ رَبِّ الْحَرْبِ مَارِسَ  
وَتَحَوِّلَ الْبُوقَ الرَّهِيْبَ إِلَى حُرُوفِ هَامِسَةٍ  
يَا مَنْ بِبَاسِكَ يَسْتَحِيلُ الْعَاجِزُ الْمُسْكِينُ جَبَّارًا بِعُكَاظِهِ  
مَنْ بَعْدَ أَنْ عَالَجْتِهِ فِي حَضْرَةِ الرَّبِّ أَبُولْلُو!  
قَدْ تُرْغِمِينَ الْعَاهِلَ الْجَبَّارَ أَنْ يُبْذِيَ الْخُضُوعَ لِمَنْ يَسُودُهُ  
أَوْ تَقْنَعِينَ فَتَى لَهُ طَبْعٌ وَقُورٌ خَامِدٌ بِالرَّقْصِ مَرَحًا!  
أَوْ تَرْقُبِينَ فَتَى أَصَرَ عَلَى قَضَاءِ حَيَاتِهِ عَزَبًا  
مَنْ بَعْدَ أَنْ يَنْجُو بِأَيَّامِ الْيُفُوعِ مِنَ السَّقُوطِ بِمَوْقِدِكَ  
— فَكَأَنَّهُ الصَّبِيَّانُ تَلْهُو بِالْوُثُوبِ بِخَفَّةٍ مِنْ فَوْقِ نَارٍ  
أَوْقَدْتَ بِحَدِيقَةِ الْمَنْزِلِ — حَتَّى إِذَا كَانَ الْفَتَى  
قَدْ حَلَّ بِالسَّبْعِينَ مِنْ عُمرِهِ ... فَأَنْتِ تَصْطَايِدِينَهُ!



إِذْ ذَاكَ قَدْ لَا تَأْبِهَيْنَ بَأَنَّهُ قَدْ بَحَّ صَوْتُهُ! بَلْ تَجْعَلِينَهُ  
 يَشْدُو بِالْحَانَ الْغَرَامِ الْيَافَعَاتِ النَّاشِرَاتِ!  
 أَتَرَكَ يَا فِينُوسُ تَفْتَقِدِينَ أَيًّا مِنْ قُوَى الْأَرْبَابِ؟  
 بَلْ أَنْتِ تَضْفِينِ عَلَى الشَّمْسِ لَهِيْبًا نَارُهُ أَكْبَرُ  
 إِذْ إِنَّ نِيرَانَ السَّمَاءِ قَدْ اكْتَوَى وَلَدُ الشُّمُوسِ بِحَرِّهَا  
 ثُمَّ اكْتَوَى بِلَهِيْبِكَ! حَتَّى لَقَدْ بَدَتِ الَّتِي خَرَجْتَ تَصِيدُ وَقَدْ  
 عَزَاهَا زَمْهَرِيرٌ وَمَطَرٌ! بَلْ قِيلَ إِنَّ لَهِيْبِكَ الضَّارِي أَلَمَ بِهَا  
 فَالْقَتَ قَوْسَهَا وَتَنَهَّدَتْ! فَلْتَشْمَلِينِي بِالرُّضَى!  
 إِذْ إِنَّنِي جُنْدِيكَ الْمُخْلِصَ ... وَأُحْسُ نَيْرِكَ لَا كَقَيْدِ حَوْلَ هَذَا الْعُنُقِ  
 لَا بَلْ كَطُوقٍ مِنْ وُرُودٍ وَزُنُّهُ أَكْبَرُ مِنْ وَزْنِ الرَّصَاصِ  
 وَلَدَعُهُ أَشَدُّ إِيْلَامًا مِنَ الْأَشْوَاكِ!  
 أَنَا مَا شَتَمْتُ بِأَيِّ يَوْمٍ شَرَعَكَ الْأَعْلَى  
 بَلْ لَمْ أَبْحُ يَوْمًا بِسَرٍّ مَا ... فَكَأَنَّنِي بَعْضُ جَهُولٍ  
 أَوْ قُلْ: كُنْتُ عَامِدٌ حَتَّى وَإِنْ كُنْتُ عَلِيمًا بِالْخَبَايَا كُلِّهَا  
 إِذْ مَا خَدَعْتُ زَوْجَةً لَأَيِّ رَجُلٍ  
 بَلْ مَا أَحْطَطْتُ بِالسَّبَابِ إِذْ تَلَوَّكُهُ شِفَاهُ كُلِّ لَمَاحٍ وَتَنَشَّرُهُ  
 مَا بُحْتُ يَوْمًا فِي ذَرَا كُبْرَى الْوَلَائِمِ بِالْخَبِيءِ الْمُرِّ فِي دُنْيَا الْحِسَانِ  
 بَلْ كُنْتُ أَخْجَلُ حِينَ أَلْمَحُ فِي وُجُوهِ الْآخَرِينَ تَبَسُّمًا مُصْطَنَعًا  
 وَيَنَمُّ فِي صَمْتٍ عَلَى مَا قَدْ أَدَاعُوا!  
 وَلَكُمْ قَسَوْتُ عَلَى كِبَارِ الْكَهَنَةِ  
 مِمَّنْ يَلُومُونَ النِّسَاءَ عَلَى اعْتِرَافَاتِ الْخَطِيئَةِ  
 بَلْ كُنْتُ أَسْأَلُهُمْ بِالْحَاحِ أَمَا كَانَتْ لَدَيْهِمْ أُمَمَهَاتُ  
 أَمَا أَنَا فَلَقَدْ أَتَتْ بِي وَالِدَةٌ ... أَغْنِي امْرَأَةً  
 وَهُمْ يُسَيِّئُونَ الْكَلَامَ عَنِ النِّسَاءِ  
 قَدْ كُنْتُ أَعْرِفُ صَاحِبًا وَعُمُرُهُ كَانَ ثَمَانِينَ شِتَاءً  
 وَذَاكَ مَا قُلْتُ لَهُمْ ... وَلَقَدْ تَزَوَّجَ مِنْ عُرُوسٍ لَمْ تَزِدْ

فِي السَّنِّ عَنْ أَرْبَعِ عَشْرَةَ  
 تِلْكَ يَا فِينُوسُ كَأَنَّتِ سُلْطَتُكَ  
 إِذْ أَنْتِ نَافِثَةٌ الْحَيَاةَ بِمَنْ غَدَا صِنُوهُ التُّرَابِ  
 إِذْ قَلَصْتَ عَضَلَاتَهُ شَيْخُوخَةً مَالَتْ بِهِ حَتَّى انْحَنَتْ قَدَمُهُ  
 وَالنَّقْرُسُ الْمُعْهُودُ قَدْ شَبَكَ الْأَصَابِعَ فِي عُقْدٍ  
 وَبَدَتْ بِعَيْنَيْهِ الْكِبَارِ تَشْنُجَاتٌ مُؤَلِّمَةٌ  
 فَتَضَاعَلَتْ أَفْلَاكُهَا وَتَكَادُ أَنْ تُطَوَّى  
 حَتَّى أَحَسَّ بَأَنَّ مَا كَانَ الْحَيَاةَ غَدَا عَذَابًا  
 وَإِذَا بِصَاحِبِ ذَلِكَ الْجِسْمِ الْعَجِيبِ غَدَا أَبًا  
 إِذْ أَنْجَبَ الشَّيْخُ الْكَرِيمُ مِنَ الْفَتَاةِ ابْنًا!  
 وَأَنَا هُنَا صَدَقْتُ أَنَّ الطُّفَلَ لَهُ ... إِذْ أَقْسَمْتُ تِلْكَ الْعَرُوسُ  
 بِأَنَّهُ وَلَدُهُ ... مَنْ ذَا الَّذِي فِي طَوْفِهِ تَكْذِيبُهَا؟  
 وَالْقَوْلُ أَوْجَزُهُ بِأَنِّي لَسْتُ صَاحِبَ مَنْ يُتْرَكُ وَأَنْتَهَى أَمْرُهُ  
 وَأَنَا هُضُ الْمُتَفَاخِرِ الْمَرْهُومِ مِنْ دُونِ عَمَلٍ.  
 وَأَجِسُّ فَرْحًا وَابْتِهَاجًا بِالَّذِي يَرْجُو وَيَطْلُبُ ثُمَّ لَا يُفْلِحُ.  
 لَكِنَّمَا عِنْدِي نَفُورٌ مِنْ فَتَى يُفْشِي خَبَايَا النَّاسِ  
 وَبِأَبْشَعِ الْأَلْفَاظِ ... أَوْ مَنْ يُسَمِّي مَا اخْتَفَى وَبِأَحْرَفِ رَنَانَةٍ!  
 هَذَا أَنَا! لَكِنِّي أَقْسَمْتُ أَنْ مَا فَاقَنِي فِي صِدْقِ آهَاتِي مُجِبُّ مُخْلِصٍ  
 وَإِذْنِ أَقُولُ: يَا اللَّطْفَ الرَّبَّاتِ يَا ذَاتَ الْعُذُوبَةِ  
 فَلْتَمْنَحِينِي النَّصَرَ فِي هَذِي الْقَضِيَّةِ.  
 وَهُوَ الَّذِي مِنْ حَقِّ قَلْبِ الْعَاشِقِ الْمُخْلِصِ.  
 أَصْغِي إِلَيَّ وَبَارِكْنِي أَرْسِلِي لِي آيَةً  
 حَتَّى تُعَبِّرَ عَنْ رِضَاكَ الْحَقِّ عَنِّي!  
 [تُسْمَعُ أَصْوَاتُ مُوسِيقَى، وَتَرَى بَعْضَ الْحَمَائِمِ وَهِيَ تَتَرَفَّرُ  
 بِأَجْنَحَتِهَا. يَسْجُدُونَ مِنْ جَدِيدٍ ثُمَّ يَرُكَعُونَ.]  
 يَا مَنْ عَلَيْنَا تَحْكِيمٌ وَذَاتُ سُلْطَانٍ عَلَى كُلِّ الصُّدُورِ  
 مِنْ سِنِّ حَادِيَةٍ وَعَشْرٍ ... حَتَّى إِلَى التَّسْعِينَ

يَا مَنْ جَعَلْتَ مَسَارِبَ الدُّنْيَا مَجَالَ الصَّيْدِ لَكَ  
وإِذَا بَنَا الْقُطْعَانُ مَنْ وَقَعْتَ طَرَائِدَ لَكَ!  
إِنِّي لِأَشْكُرُ مَا بَعَثْتَ إِلَيَّ مِنْ آيَاتٍ  
إِذْ إِنَّهَا حِينَ اسْتَقَرَّتْ فِي فُؤَادِي الْمُخْلِصِ الْبَرِيِّ أَضَحَّتْ  
عِنْدَهَا دُرُوعًا حَوْلَ جِسْمِي مِنْ ثِقَةٍ  
أَحْتَاجُهَا حَتَّى تُسَاعِدَنِي عَلَى خَوْضِ الْقَضِيَّةِ  
هَيَّا إِذَنْ نَنْهَضُ ... كِي نُنْخَنِ بَيْنَ الْأَيَادِي لِلْأَلْهَةِ!  
[يركع الجميع.]  
الآن حَانَ الْوَقْتُ.

(١٣٦-٧٧/١/٤)

لما كنتُ في السابعة والستين فقد ارتسم الألم على وجهي وأنا أقرأ هذا الكلام، وأدركُ ما فيه من رُؤى للسبعين والثمانين والتسعين، وهي التي تذكرني، من جانب مُعَيَّن، بأن شيكسبير، الذي كان في التاسعة والأربعين، لم يكن يستبق أو يرحب بالوصول إلى تلك المراحل «المفرحة» من مراحل الوجود! وهذه الترنيمة العجيبة إلى فينوس تتجاوز التورية الساخرة، وتُغْتَبَرُ خاتمة ذات رفعة سلبية للشعر الدرامي الذي كتبه شيكسبير على مدى رُبْع قرن. كيف يمكن للمرء أن يدرك ما يفعله شيكسبير، فيما يشبه شكلاً درامياً جديداً حتى بالقياس إليه، وهو الشكل الذي رفض أن يُطَوَّرَه؟ لن نجد مدخلاً نقدياً يساعدنا على مُوَاجَهَةِ هذا الشعر المُتَجَدِّد باستمرار واستيعابه، قل إنه صوت الوداع لشاعر بلغ من زيادة قُوَّتِهِ على الجميع أن أصبح هذا الاختلاف في الدرجة عنهم يُحْدِثُ تأثيره باعتباره اختلافاً برجماتياً في النوع. وإذا كان الرجال يتألمون وهم يقرءون دعاء بالامون (وينبغي أن يتألموا) فلا بد أن السبب يرجع إلى أن الدعاء يُفَعِّلُ إحساساً بالذنب والعار يكاد أن يكون عالمياً، فلم أقرأ فقرة أخرى في كل ما كتبه شيكسبير تُضَارِعُ هذه في جمعها بين الإيلام الشديد والطابع الشخصي العميق، ما دام بالامون يتكلم بلسان الأبرياء مثله فقط، لا بلساننا جميعاً، ومن بيننا شيكسبير. وهكذا نرى أن بالامون قد وُهِبَ فجأة شخصية إنسانية، وأصبح يتميز جذرياً عن آرسايت، وعن أفراد الجمهور الذكور في المسرح، باستثناء قلة قليلة، إن وجدت. إننا نعيش الآن في جو يجمع ما بين ثقافة الإحساس بالذنب وثقافة العار، وسوف يثير هذا الخطاب ذو القوة الغريبة، بلا مرأى، إحساساً

بالعار والذنب في كثير منا، إن كانت قد بقيت لنا أذان باطنة بعد الهجوم البصري علينا في حقبتنا الراهنة. ولستُ نأقداً أخلاقياً على وجه الدقة، وحيي لشيكسبير ينبثق من موقف جمالي، وهكذا أُنقل الآن إلى التقدير الجمالي المحض لهذا الخطاب الفائق.

يكاد وصف السُّلطة الرهيبة التي تتمتع بها فينوس هنا أن يقتصر تماماً على صور شعرية «جروتسك» [غريبة مخيفة مضحكة] وفاجعة، ومع ذلك فهي مُبرّاة من إيذاءنا، على الرغم من التصوير الذي لا يُنسى لتعاستنا. لقد علّم تشوسر درساً أخيراً لشيكسبير يتجاوز به مُجرّد التورية الساخرة، فإن بالامون رائع كل الروعة، لكنه لا يعرف تماماً ما يقوله؛ إذ لا يستطيع إلا الممثل الصادق لشرعة الفروسية أن يتكلم بسُلطته الخاصة من دون أن يبدو سخيفاً. فإذا لم تكن فينوس مُذنبة، وكنا نحن وحسب المسؤولين عن الجنون الذي تثيره فينا، كان علينا أن نسأل (وبالامون لا يسأل) عن سبب عجزنا للحفاظ على سيطرتنا من دون إحداث كوارث والإحساس بالخزي والعار. ربما كان بالامون يَتَمَتَّع بفضيلة أصلية، ولكن معظمنا ما بين الحادية عشرة والتسعين من عمرنا لا نتمتع بها، ولا يوجد في هذه المسرحية، ولا في باقي ما كتبه شيكسبير، ما يؤيد المذهب الذي يُنسب إلى القديس بولس والقديس أوغسطين، وهو مذهب الخطيئة الأصلية، فإذا استندنا إلى الدليل المرجح الذي يقدمه النبلان القريبان والمرثية الجنائزية لوليم بيتر، وجدنا أن شيكسبير تلقى من الضربات ما يكفي لإحساسه بالسرور للخلاص من هموم الحياة برمتها، ولكن دعوته إلى أن نؤمن وحسب «بمزية الحب المخلص» غير ملائمة، فيما يبدو، للزوج ذي الموقف الملتبس إزاء زوجته آن هاثاواي [زوجة شيكسبير]. وبالامون واقعي في نظرته للحب، فهو يقدم تقديراً دقيقاً، ويصف بدقّة سلطان فينوس الرهيب علينا، بما له من آثار فظيعة على الرجال من سن الحادية عشرة حتى التسعين، حتى وهو يُؤكّد مُحِقّاً فضله باعتباره العابد العفيف لها. ولا يسمح شيكسبير في الخطاب كله بظل دلالة واحدة تُثني بنبرته الكبرى التي تتجاوز التورية الساخرة؛ إذ إن بالامون، على غرار إيميليا من بعده، يمكن اعتباره مستلهماً لديانا [ربة العفاف] ما دامت في الواقع الربة التي يؤمن بها.

إن بالامون لديه رؤية مزدوجة لفينوس، وشيكسبير، مثل معظمنا، يؤمن بالوحدانية في الحب، وعلى الرغم من أنه يصون حديث بالامون من أية ظلال توحى بالسخرية البلاغية، فإنه يحرص على أن يَمْنَحنا لحنًا باطنًا يعدل تعديلاً شديداً من صورة فينوس غير المذنب والبريئة من العيوب. ربما لم يكن تشوسر، على الرغم من تَمَكُّنه من التورية الساخرة، يثق في جمهور سامعيه (الذين كان يقرأ شِعْره عليهم في البلاط وخارج

البلاط) ثقة شيكسبير في جمهوره، على ما يبدو، هنا، وإن كنتُ أَرْجَحُ أن شيكسبير قد وصل في هذه المرحلة إلى اليأس من جميع أنواع الجماهير، وأظن أنه يُقدِّم المُفارقة في خطاب بالامون لنفسه ولعدد ضئيل من خُلصائه. ومثل هذا الموقف يؤدي إلى الامتناع عن كتابة المسرحيات، وكان ذلك فعلاً مقدمة شيكسبير إلى السنوات الثلاث التي سادها الصمت الدرامي واختتم بها حياته. إن المُصادفة هي الرِّبة الحاكمة في حكاية الفارس عند تشوسر، وفينوس، لا مارس ولا ديانا هي الطاغية التي تحكم **النبيلان القريبان**. أما فيما يتعلق بخطبة بالامون العصماء، فينبغي أن نثق في الأنشودة لا في المنشد، مَهْمَا يَكُنْ تَصَوُّر هذا المحارب الشاب والكمال الإخلاص، لنفسه. فإن فينوس عنده مُدمِّرة باطنة، على عكس مارس المُدمِّر لما في الظاهر، وترنيمة السحق والطمس مُطلقة، ما دامت فينوس تُطارِدُنَا وتقضي علينا جميعاً. والشيوخ الفانون [«الوقور الخامد»] يرقصون رقصة الموت. والعزب العاطل في السبعين من عمره يُنشِد بصوت مبجوح أناشيد غرام، والمُقعد يَتَخَلَّص من عُكَّازِه. وفيبيوس أبولو، رب الشمس، يسمح لابنه فايثون بأن يقود عربة الشمس في مُغامرة مُهلكة. وديانا تقع في غرام إندميون وتتخلص من قوسها. وأفضل صورة يرسمها صورة صاحب الجسد العجيب ابن الثمانين وعروسه في الرابعة عشرة، فنحن هنا نشهد محاكاة ساخرة للخلْق؛ أي كيف بَثَّ الله روحاً في آدم الذي كان تراباً، فتلك سُلطة تُنسب لفينوس، ويتبعها قُبْح مُتعمد لا يشبه أي شيء آخر عند شيكسبير:

إِنْ قَلَّصْتَ عَضَلَاتَهُ شَيْخُوخَةً مَالَتْ بِهِ حَتَّى انْحَنَتْ قَدَمُهُ  
وَالنَّقْرُسُ الْمَعْهُودُ قَدْ شَبَكَ الْأَصَابِعَ فِي عُقْدُ  
وَبَدَتْ بِعَيْنَيْهِ الْكِبَارِ تَشْنُجَاتٌ مُؤْلِمَةٌ.  
فَتَضَاءَلَتْ أَفْلَاكُهَا وَتَكَادُ أَنْ تُطْوَى  
حَتَّى أَحَسَّ بِأَنْ مَا كَانَ الْحَيَاةَ غَدَاً عَذَابًا.

(١١٣-١٠٨/١/٥)

المُقتَلان مُتهدِّلَتان والقدمان والكفَّان مشوهة، وصاحب العضلات المتقلصة المسن الذي تَدْفَعُهُ الشهوة يبدو أقرب إلى أن يكون ضحية للتعذيب من التمتع بالم لذات. ونبرة بالامون تُعَبِّرُ عن الازدراء، ولكننا نشعر بالربعب. وكان أكثر من أعرب عن غضبه من هذه الفقرة المُستفزة طولبوت دونالدسون الذي يقول:

الجانب الذي لا يُكرّسه بالامون للحديث عن قُدرة فينوس على الإذلال والإفساد في مناجاته إياها، يكرسه لامتداح نفسه لأنه لم يتأمر جنسياً ضد المرأة قط، أو صاغ فكاهات بذیئة تسخر منها، فهو يُذكّر نفسه دائماً، مثل كل وَلَد صالح بأنه كانت له والدة.

المسألة بالقطع تتعلق بالمسافة التي أقامها شيكسبير بيننا وبين أبطاله، وهي التي تعني هنا تحاشي التوريات الساخرة عند تشوسر. ولكن شيكسبير يحاكي تشوسر في إتاحة النصر لآرسايت، والإشارة إلى أن ثيسسيوس يصر على الاستعداد لإعدام بالامون ومساعديه الأبطال الثلاثة. ولكن جواد آرسايت يلقي براكبه المنتصر عن ظهره، ويصاب عندها بجرح قاتل، يجعله وهو نصير مارس رب الحرب، يبدي كرمه بالتنازل عن إيميليا لبالامون. وما دام شيكسبير قد أكد أن قلب البطلة في القبر مع فلافينا التي تُوْفِيت وهي في الحادية عشرة، فنحن لا نكاد نَغْتِيط بالتغير في موقف ربة الحظ. وشيكسبير يمنح الكلمة الأخيرة لثيسسيوس الذي يبدو واعياً بسخف القضية كلها، بحيث يخلط صوته بصوت شيكسبير:

أَرْجُو أَنْ يَبْدُو الْحُزْنُ عَلَيْنَا يَوْمًا أَوْ يَوْمَيْنِ  
حَتَّى نَمْنَحَ كُلَّ مَظَاهِرِ تَكْرِيمٍ لَجَنَازَةِ أَرْسَايْتِ  
وَلْنَحْمِلَ أَوْجَهَ عَرْسَانٍ مَعَ بِالَامُونِ  
أَيُّ أَنْ يَتَبَسَّمَ كُلُّ مِنَّا مَعَهُ!  
مَنْ زَمَنَ مَا زَادَ عَلَى السَّاعَةِ  
كُنْتُ شَدِيدَ الْحُزْنِ عَلَيْهِ  
شَدِيدَ الْفَرْحِ بِنَصْرِ الْفَارِسِ أَرْسَايْتِ  
وَالآنَ أَحْسُ الْفَرْحَ مَعَ النَّاجِي  
وَيَقْدِرُ الْحُزْنَ السَّالِفَ.

(١٢٤-١٣١ / ٤ / ٥)

وبشاشة هذه المراجعة تُؤدِّي إلى الفقرة الختامية الرائعة، التي يختفي ثيسسيوس على ما يبدو، فيها، بحيث نشعر كأنما يودعنا شيكسبير نفسه الوداع الأخير:

... يا سَاحِرَاتِنَا السَّمَاءِيَّة:  
ما أَعْجَبَ الَّذِي صَنَعْتُمُوهُ هَا هُنَا بِنَا!  
إِنَّ مَا يَنْقُصُنَا يُضْحِكُنَا، وَمَا لَدَيْنَا مَصْدَرٌ لِبُؤْسِنَا  
وَهَكَذَا نَظَلُّ كَالْأَطْفَالِ مِنْ نَوْعٍ مُعَيَّنٍ.  
فَلْنَعْتَبِطْ بِكُلِّ مَا يَكُونُ حَاضِرًا  
وَلْنَتْرِكْ النَّزَاعَ حَوْلَ كُلِّ مَا يُجَاوِزُ السُّؤَالَ  
وَلْنَنْطَلِقْ وَلْنَكْتَسِبْ مَلَامِحَ الزَّمَانِ.

(١٣٧-١٣١ / ٤ / ٥)

ليست تلك الساحرات السماوية، فيما يبدو، فينوس ومارس وديانا، بل إن المناجاة موجهة إلى شيء ذي طابع هوائي أكبر. لقد صُرِفَت الشخصيات الكرتونية الأربع جميعًا؛ أي بالامون، وأرسايت، وإيميليا، وثيسسيوس، ولا يَتَبَقَّى إِلَّا شيكسبير وإيانا. فلقد تَعَلَّمَ أن يضحك على ما ينقصه، ويبتئس بما لديه، وهكذا فإن النقص والامتلاك بالغًا الخفة، على نحو ما نشعر به في أفضل حالاتنا النفسية عندما كنا أو لا نزال أطفالًا. ولا يجوز أن نقول إذن «لا يَتَبَقَّى إِلَّا الصمت» بل ولا أن نقول «لم يَبْقَ إِلَّا اعتدال المزاج»، ما دما نواصل الوفاء بوعود لم نقطعها قط على أنفسنا، فإن اكتساب ملامح الزمان لا يعني مجرد الحفاظ على لحظة خاصة، بل مسامرة كل ما يظل قائمًا على مر الزمن. لا يبدو لي أن أية أسطر ختامية أخرى كتبها شيكسبير تضارع هذه الأسطر فيما تجلبه من العزاء والسلوان.





## خاتمة

ماذا أضاف شيكسبير

١

إذا كان حدسي صحيحًا، فإن شيكسبير عندما ابتكر أكثر الأشكال قبولًا لتمثيل الشخصية الأدبية والإنسانية تمثيلًا لغويًا، ومن ثم ابتكر الشخصية الإنسانية على نحو ما نعرفها اليوم، يكون قد عدّل تعديلًا هائلًا أفكارنا الخاصة بالحياة الجنسية. كان المرحوم جويل فاينمان يحاول أن يفهم ما يسميه «التأثير الذاتي»، فاكشف في السونيتات نموذجًا لجميع رؤى الثنائية الجنسية عند شيكسبير (وفي الأدب). وإذا نَحَيْنا انغماس فاينمان في الطرز النقدية التي تنسب كل شيء إلى «اللغة» لا إلى ذات المؤلف، وجدنا أنه يقدم إلينا نظرة عميقة أصيلة في العلاقة بين الصور التي رسمها شيكسبير للذات الباطنة التي ما تفتأ تنمو، وبين الوعي الخارق عند شيكسبير بالثنائية الجنسية والصور التي تتخذها. ويُعتَبَر شيكسبير في هذا الصدد، كَعَهْدنا دائمًا به، عالم النَّفْس الأصيل، في حين يبدو فرويد صاحب بلاغة تأخّر ظهورها؛ إذ إن شيكسبير لا يكف عن الشعور بأن الطبيعة البشرية ذات ثنائية جنسية، فلدى كل منا بطبيعة الحال والدّة ووالد. وسواء «نسينا» عنصر الميل للجنس الآخر أو للجنس نفسه في رغباتنا، أو «ذكرناهما» معًا، فإن ذلك لا يُعتَبَر في السونيتات والمسرحيات مسألة اختيار، بل ونادرًا ما يكون مثيرًا للوُعة. وبيدو أن شجن أنطونيو في تاجر البندقية الاستثناء الأكبر. إذ إن حُزنه على ضياع باسانيو من يده واستيلاء بورشيا عليه يتسم بنبرات انتحارية. ونحن نعرف أن شيكسبير كان

على الأقل ساخراً شگاكاً، وهكذا فإنَّ الصور التي تمثل الثنائية الجنسية عنده دائماً ما تتسم بـتَحَفُّظَاتٍ ساخرة، تجعلها أقرب إلى التضاد الغامض منها إلى التَّضاد السافر. وكان نيتشه يحذو حذو هاملت في عبارته الغامضة القائلة إننا لا نستطيع أن نجد ألفاظاً إلا لما سبق أن مات في قلوبنا، بحيث يَنْضَمَّنُ فِعْلُ التَّكَلُّمِ دائماً نوعاً من الاحتقار. وقبل أن يُعَلِّمَنَا هاملت ألا نثق في اللغة ولا في أنفسنا، كان وجودنا الإنساني أبسط كثيراً، لكنه لم يكن يثير اهتمامنا الحالي، وهكذا استطاع شيكسبير، من خلال هاملت، أن يجعلنا نَتَشَكَّكُ في علاقاتنا بأي أحد؛ لأننا تَعَلَّمْنَا أن نستريب بالقدرة على الإفصاح في مجال الحب. فإذا عَبَّرَ لنا أحد بيسر شديد أو بفصاحة بَيِّنَة عن مدى حبه الكبير لنا، فإننا نميل إلى عدم تصديقه؛ لأن هاملت قد استولى علينا مثلما كان يسكن نيتشه. وقُدِّرَتْنَا على أن نضحك من أنفسنا بالسهولة التي نضحك بها على الآخرين تَدِين بالكثير إلى فولسطاق، فهو الذي كان سبب اللامحية عند الآخرين مثلما كان ذا لامحية هو نفسه. وإذا أُرِدَتْ أن تكون سبب اللامحية عند الآخرين، فلا بد أن تَتَعَلَّمَ كيف يضحك الآخرون منك، وكيف تَسْتَوِعِب ذلك، وكيف تنتصر أخيراً على ذلك، بروح التَّفَكُّه الرفيع. وقد امتدح الدكتور جونسون فولسطاق بسبب مرحة الذي لا يكاد يَتَوَقَّف، وذلك، على صحته، يتجاهل رغبة فولسطاق السافرة في التعليم. والذي يعلمه فولسطاق لنا هو الطابع الشامل للتفكه الذي يَتَجَنَّبُ القسوة التي لا لزوم لها؛ لأنه يؤكد ضَعْف كل «أنا»، بما في ذلك الأنا الخاصة بفولسطاق نفسه.

قد تكون روزالند في **كما تحب أكثر النساء** حكمة عند شيكسبير، ولكن أشد نساءه شمولاً هي كليوباترا؛ إذ إن الكاتب المسرحي قد علمنا من خلالها مدى تعقيد عاطفة الحب، وكيف يصبح من المُحَال الفصل بين تمثيل دور المحب وبين حقيقة الوقوع في الحب. وكليوباترا مصدر حيرة متألِّقة لنا، ولأنطونيوس ولنفسها. ولا يتوقف التَّحَوُّل قط في وجودها العاطفي، وهو يستبعد الإخلاص بصفته لا علاقة له بالحب. فزيادة الجرعة الإنسانية في الحب تعني الآن محاكاة كليوباترا؛ إذ إن التنوع في صورة حبها يجعل الخمود محالاً، واليقين أيضاً غير مُرَجَّح.

لم يُؤَدَّ انصرام أربعة قرون إلا إلى زيادة التأثر العالمي لشيكسبير، ومن الصواب فيما يبدو أن عدد الذين قَرَعُوا مسرحياته قراءة خاصَّة أو في المعاهد الدراسية أكبر ممن شاهدوها على خشبة المسرح أو شاهدوا حتى صوراً منها في السينما والتلفزيون. هل يختفي ذلك في القرن الجديد، ما دامت عادة القراءة العميقة تتدهور، وما دام شيكسبير

قد بدأ اختفاؤه — باعتباره قلب الأدب الغربي المُعتمد — من المعاهد الدراسية مع ذلك الأدب؟ هل ستُصدّق الأجيال المقبلة الخرافات الجارية، وتلفظ من ثمّ العبقرية، استناداً إلى اعتبار كل نظرة فردية وهماً من الأوهام؟ لو لم يكن شيكسبير إلا نتيجة «للعملات» الاجتماعية، فربما بدا أي مُنتج اجتماعي مساوياً لغيره في القيمة، في الماضي أو في الحاضر. إننا مُقبلون على ثقافة الواقع الرقمي التي تنبأ بجانب منها ألدوس هكسلي، وتنبأ بصورة أخرى لها جورج أورويل، فهل يظل فيها فولسطاق وهاملت نماذج، فيما يبدو، للشخصية الإنسانية؟<sup>١</sup> ولقد ذهب أحد الصحفيين الذين يَحْتَقرون ما أسموه «العبقرية المفردة» إلى أن «الأفكار» الأساسية في لحظتنا الراهنة هي النسوية، أو المذهب النسوي، والبيئية أو الدعوة للحفاظ على البيئة الطبيعية، والبنوية. ولكن ذلك يعني أنه يُخطئ فيتصور أن الطُّرُز السياسية والأكاديمية الشائعة أفكار، وهو ما يدفعني من جديد إلى أن أسأل: مَنْ إلى جانب شيكسبير يمكنه أن يغزو على الدوام الفكرة الصادقة عن الشخصية الإنسانية؟

لو كان شيكسبير قد قُتل في التاسعة والعشرين من عمره، مثل كريستوفر مارلو، لكانت حياته العملية قد انتهت بمسرحية تيتوس أندرونيكوس أو ترويض الشرسة، ولكانت أروع مسرحياته هي ريتشارد الثالث. كان يمكن للعمليات الاجتماعية أن تواصل انطلاقها، تحت حكم الملكة إليزابيث ثم الملك جيمز الأول، ولكن المسرحيات الخمس والعشرين التي تنمّعت بأقصى أهمية لم تكن قد أُنتجت في بريطانيا إبان عصر النهضة الأوروبية. وكان من الممكن فعلاً أن تشغل الشعرية الثقافية [أي المبادئ الفنية ذات الجذور الثقافية] بكاتب؛ مثل جورج تشابمان، أو توماس هايوود، ما دامت الطاقة الاجتماعية مُجرّد طاقة اجتماعية إن كان ذلك معيارك للقيمة أو للأهمية. كان من الممكن أن نَظُلَّ جميعاً نتواش ونتراقص، ولكننا لو حُرِمنا شيكسبير الناضج لاختلّفنا اختلافاً كبيراً، وذلك لأن تفكيرنا وشعورنا وكلامنا سوف يختلف. وسوف تختلف أفكارنا، وخصوصاً أفكارنا عن الشخصية الإنسانية؛ لأنها كانت في حالات كثيرة أفكار شيكسبير

<sup>١</sup> «الواقع الرقمي» ترجمة للمعنى المقصود بتعبير virtual reality الذي شاعت ترجمته بالواقع الافتراضي أو الوهمي، مثلما شاعت ترجمة «الرقمي» بمصطلح digital، ولكن الافتراضي مصطلح قد يكون putative، أو fictional، وأما «الرقمي» فيحدد المقصود وهو الذي يخلقه الحاسوب أو الكمبيوتر ويلتقي مع معنى hypertextual في دلالاته الجديدة. (المترجم)

من قبل أن تصبح أفكارنا. ولهذا السبب ليس لدينا تشابمان النُسوي، وتشابمان البنيوي، وتشابمان داعية الحفاظ على البيئة، ولكن ربما أصبح لدينا، للأسف، شيكسبير داعية الحفاظ على البيئة الطبيعية.

## ٢

ظل شيكسبير يتمتع بمكانة الكتاب المقدس العلماني على امتداد القرنين السابقين، وتكاد الدراسة العلمية لنصوصه تماثل دراسة نصوص الكتاب المقدس في النطاق والعمق، وأما حجم النقد الأدبي المخصص لشيكسبير فيُنافس التفاسير اللاهوتية للكتاب المقدس. ولم يُعد في طوق أحد أن يقرأ كل شيء ذي قيمة أو طرافة مما يُنشر عن شيكسبير. وعلى الرغم من وجود نقاد لشيكسبير لا غناء عنهم — مثل صمويل جونسون، ووليم هازليت، وربما صمويل تايلور كولريدج، وقطعاً أ. سي برادي — فإن معظم التعليقات على شيكسبير، في أفضل حالاتها، تفي بحاجات جيل مُعَيَّن في بلد من البلدان. وتتفاوت هذه الحاجات: إذ لا يسعى المخرجون والممثلون، ومُشاهِدو المسرح والقراء، والباحثون المعلمون والطلاب، بالضرورة إلى طلب الأشياء نفسها لمساعدتهم على الفهم. وشيكسبير يمتلكه المجتمع الدولي؛ إذ يتجاوز حدود الأمم واللغات والمهن. ويتمتع شيكسبير بموقع فريد في الثقافة العالمية، لا في المسارح العالمية فقط، وهو موقع يفوق مكانة الكتاب المقدس الذي يُنافس القرآن الكريم، ويُنافس الكتابات الدينية الهندية والصينية.

وهذا الكتاب — شيكسبير: ابتكار الشخصية الإنسانية — عمل تأخر ظهوره، فقد جاء في أعقاب نقاد شيكسبير الذين أُكِنُّ لهم أشد الإعجاب — جونسون، وهازليت، وبرادي وتلميذهم هارولد جودارد الذي ينتمي إلى منتصف القرن العشرين — وهكذا استفدتُ من التأخير مزية طرح سؤال دائم يقول: لماذا شيكسبير؟ لقد سبق له تمثيل الأدب الغربي المعتمد، وقد أصبح الآن ذا مكانة مركزية في الأدب المعتمد المُضَمَّر على مستوى العالم. وعلى نحو ما أقول في أثناء الكتاب كله: من الواضح أن هاملت، وفولسطف، وروزلند، وياجو، ولير، وكليوباترا، أكبر من مُجرَّد أدوار عظمى للممثلين والممثلات. ومن الصعب أحياناً ألا نفترض أن هاملت ليس بطلاً قديماً؛ مثل أخيليس أو أوديب، أو ألا نتصور أن فولسطف كان شخصية تاريخية مثل سقراط. وعندما يخطر الشيطان ببالنا فمن المحتمل أن نتأمل ياجو مثلاً نتأمل إبليس، وأما كليوباترا التاريخية فليست غير ظل للساحرة المصرية عند شيكسبير، المرأة الفتَّاكة المُجسَّدة.

والواقع أن تأثير شيكسبير الشديد في الحياة أكبر حتى من تأثيره الهائل في الأدب، وغداً من ثَمَّ يستعصي على الحصر بل إنه، فيما يبدو، يزداد شدة في الآونة الأخيرة؛ إذ يتجاوز تأثير هوميروس وأفلاطون، وينافس الكتب السماوية في الغرب والشرق معاً في تعديل صورة الشخصية الأدبية والإنسانية. والباحثون الذين يريدون حصر شيكسبير في سياقه — التاريخي والاجتماعي والسياسي والاقتصادي والعقلاني والمسرحي — قد يُلقون الضوء على جوانب مُحدَّدة من عمله لكنهم يعجزون عن شرح تأثير شيكسبير فينا، وهو فريد، ومن المُحال اختزاله في موقف شيكسبير الخاص، أي في عصره والمكان الذي عاش فيه.

إذا كان من الممكن أن يَتَمَتَّعَ العالم بثقافة عالمية تُوحِّده، وبأية درجة بارزة، فلا يمكن أن تنبثق هذه الثقافة من الدِّين. فاليهودية والمسيحية والإسلام تشترك في جذر واحد، ولكنها أقرب إلى التَّنَوُّع منها إلى التماثل، وأما التقاليد الدينية العظمى الأخرى، المرتكزة في الصين والهند، فإنها بعيدة بعداً شديداً عن سلالة إبراهيم الخليل — عليه السلام — وتزداد مُشاركة العالم في التكنولوجيا نفسها، وهي التي يمكن على مر الأيام أن تصبح حاسوباً واحداً هائلاً، ولكن ذلك لن يكون ثقافة بالمعنى المفهوم. لقد أصبحت الإنجليزية لغة العالم فعلاً، ونفترض أن عالميتها ستزداد في القرن الحادي والعشرين، مثلما أصبح شيكسبير، أفضل وأهم كاتب بالإنجليزية، المؤلف العالمي الوحيد الذي تُقدِّم مسرحياته على المسارح وتُقرأ في كل مكان. وليس هذا التفوق تعسفياً على الإطلاق، فأساسه مُجرَّد موهبة واحدة من مواهب شيكسبير، وهي أجملها وأشدّها إلغازاً، ونعني بها حشد الرجال والنساء الذين لا مثيل لهم في الأعمال الأدبية الأخرى. كانت أيريس ميردوك ذات طموح رفيع وإن يكن مستحيلاً، ألا وهو أن تصبح روائية شيكسبيرية، وقالت ذات يوم في مقابلة شخصية إنها «تواجه، بطبيعة الحال، المشكلة الكبرى — أي القدرة على أن تكون مثل شيكسبير — وهي التي تعني خَلْق جميع أنواع الأشخاص المختلفين الذين لا يشبهونك.»

وأما طبيعة شيكسبير الحقّة فالواضح أننا لن نعرفها أبداً. قد نخطئ إذا اعتقدنا أننا نعرف طبيعة بن جونسون، وكريستوفر، مارلو، ومع ذلك فيبدو أن لدينا إدراكاً واضحاً لشخصيتيهما الإنسانيّتين. ولكننا في حالة شيكسبير لا نعرف إلا عدداً معقولاً من الأمور الخارجية، من دون أن نعرف أساساً أي شيء مطلقاً. كان شيكسبير يتعمد ألا يكتسب أي لون، وقد يكون ذلك أحد الأفضة الكثيرة التي تُخفي الاستقلال والأصالة

الفكريتين والشاسعتين إلى الحد الذي يجعل مُعاصريه، بل وسابقيه ولاحقيه، يفقدون بهاءهم بالقياس أو بالمُقارنة به. ومن الصعب أن نُبالغَ مَهْمَا أَكَّدْنَا مَا يَتَمَتَّعُ شيكسبير به من حرية باطنة، فهي تتسع اتساعاً يشمل أعراف عصره وأعراف المسرح أيضاً. وأعتقد أن علينا أن نَتَعَمَّقَ في إدراك هذا الاستقلال تَعَمُّقًا يَزِيدُ عَمَّا فعلناه حتى الآن. تستطيع أن تثبت أن دانتلي أو ملتون أو بروسست كانوا نواتجَ مُحْكَمَةٍ للحضارة الغربية، على نحو ما وَصَلَتْ إليهم، بحيث يمكن اعتبارهم قِمَمًا ونماذجَ مُوجزة للثقافة الأوروبية، في أوقات مُعَيَّنَةٍ وأماكن مُحدَّدة. ولكن مثل هذا الإثبات مُحال في حالة شيكسبير، من دون أن يكون ذلك بسبب أي «تعالية أدبية». فإن عند شيكسبير شيئاً يبقى في كل حالة، قل إنه شيء فائض يظل قائماً، مَهْمَا يَكُنُ الأداء المسرحي فائقاً، ومَهْمَا تكن براعة التحليل النقدي، ومَهْمَا يَكُنُ حجم البحث العلمي المُفَصَّل، سواء كان بالأسلوب القديم أو الأساليب المُستحدثة، وشرح شيكسبير جهد لا ينتهي، فالإجهاد يصيب المرء قبل أن تفرغ المسرحيات مِمَّا فيها. والمُعالجة الرمزية لشيكسبير، أو تحليل توريّاته الساخرة بتطبيق الأنثروبولوجيا، أو التاريخ المسرحي، أو الدين، أو التحليل النفسي، أو السياسي، أو مذهب فوكوه، أو ماركس، أو النقد النسوي، لا ينجح إلا بطرائق محدودة. فمن الأرجح لو كنت حصيفاً أن تكتسب نظرات شيكسبيرية عميقة في العمل الذي تهواه، ولكن احتمال حصولك على نظرة عميقة فرويدية، أو ماركسية، أو نسوية من شيكسبير احتمال ضعيف، فإن طابعه العالمي سوف يَهْزِمُكَ، ومسرحياته أكثر مما تَعْرِفه أنت، ومعرفتك سوف تتعرض من تَمَّ لخطر التضاؤل إلى حدود الجهل.

هل يمكن أن توجد قراءة شيكسبيرية لشيكسبير؟ إن مسرحياته يقرأ بعضها بعضاً، وقد استطاعت حفنة مزدوجة من النقاد أن تتابع المسرحيات في ذلك المشروع. وأود أن أعتقد أنه لا يزال في طَوْقنا أن نقوم بإخراج مسرحي شيكسبيري لشيكسبير، ولكنني لم أُشاهد مثل هذا الإخراج منذ زمن طويل. ويُقدِّم هذا الكتاب ما يعتزم أن يكون قراءة شيكسبيرية لشخصيات مسرحياته، وذلك إلى حدٍّ ما باستخدام شخصياته في تفسير بعضها بعضاً. وكنتُ أحياناً أُلجأ إلى شخصيات أخرى أَدْعَاهَا مؤلفون آخرون، وخصوصاً تشوسر وسيرفانتيس، ولكن الخروج من شيكسبير لِفَهْم شيكسبير فهماً أفضل عَمَل خطر، حتى وإن اقتصر على حفنة أو أقل من الكُتَاب الذين لا تُحطِّمهم مقارنتهم بَمَن ابتدع فولسطف وهاملت. ووَضَع شخصيات شيكسبير إلى جوار شخصيات منافسيه من كُتَّاب المسرح المعاصرين له يثير الضحك، على نحو ما أشرتُ إليه في هذا الكتاب. إن

التعالية الأدبية قد أصبحت طاراً عفا عليه الزمن، ولكن شيكسبير مُتعالٍ عن زملائه من كُتّاب المسرح إلى الحد الذي يجعل السُّخف النقدي يحوم بالقرب منا حين نسعى إلى حصر شيكسبير في زمنه ومكانه ومهنته. لم يَعدُ النقاد في هذه الأيام يُجِبُّون أن يقفوا في رهبة من شيكسبير، ولكنني لا أعرف سبيلاً آخر للبداية معه. فالتعجب والامتنان والصدمة والدهشة تُمثّل الاستجابات الدقيقة التي ينبغي للمرء أن ينطلق في عمله منها. لم يَذْكُرْ جي كوكب بوركهارد، صاحب المذهب التاريخي القديم، شيكسبير إلا مرة واحدة في كتابه العظيم حضارة النهضة في إيطاليا (١٨٦٠م) ولكن الكتاب بالغ القسوة على حضارة إيطاليا وعلى سادتها الإسبانيين. ولا بد لنا أن نُسلم بأن شيكسبير كان ذا حظ عظيم لوجوده في تلك الحقبة وذلك الموقع، ولكن عدة عشرات من كُتّاب المسرح الآخرين المنتمين إلى جيله كانوا يتمتعون بتلك المزية. وأما الفكرة الحقيقية التي يقدمها بوركهارد فهي «إن مثل ذلك الذهن من أندر مواهب السماء». وهكذا فإن بوركهارد، مع زميله الأصغر سنّاً في بازل، أي فريدريش نيتشه، قد اشتركا معاً في إحياء الحس اليوناني بالنضال، أي رؤية الأدب باعتباره كفاحاً مستمراً ولا يتوقف. فعلى الرغم من أن شيكسبير كان عليه أن يبدأ باستيعاب مارلو ثم الكفاح ضده، فإنه قد اكتسب قوة جبارة بابتداع شخصيتي فولسطاق وهاملت، إلى الحد الذي يتعدّر معه علينا أن نتصوّر أنه ينافس أي أحد، عندما وصل إلى مرحلة التفرد الكامل، وهكذا، واعتباراً من مسرحية هاملت فصاعداً، كان نضال شيكسبير يدور في المقام الأول مع نفسه، والأدلة التي توفرها المسرحيات وتاريخ تأليفها تشير إلى أنه كان مدفوعاً إلى التفوق على نفسه. كان تشارلز لام، الناقد الرائع، يتعرض للقدح الشديد أثناء القرن العشرين بسبب إصراره على أن قراءة شيكسبير أفضل من مشاهدة مسرحياته على المسرح. ولو كنا نستطيع أن نثق في أن يقوم بالتمثيل رالف ريتشاردسون أو جون جيلجود أو إيان ماكيلان فسوف يمكننا أن نختلف مع لام، أما أن نشاهد رالف فيين، في إخراج سيئ، يؤدي دور هاملت باعتباره غلاماً ثرياً صغير السن، أو نحتمل المحاكاة الساخرة لمسرحية العاصفة التي أخرجها جورج سي. وولف، فإن لنا أن نتأمل حكمة تشارلز لام. فعندما تقرأ تستطيع أن تُخرج المسرحية وتمثلها وتفسرها بنفسك (أو بمساعدة هازليت، أو أ. سي برادلي وهارولد جودارد)، أما في المسرح فإن جانباً كبيراً من التفسير يقوم به غيرك، كما تتعرض للإساءة إليك من جانب الطُّرز السياسية الراهنة. ويقدم إلينا هاري بيرجر الابن، في كتاب حصيف عنوانه الاستماع الخيالي (١٩٨٩م) تعليقاً ساخراً جميلاً يقول:

لا شك أنه من قبيل الانحراف أن نجد أن الرغبة في إحراق المسرح من خلال نصوص شيكسبير يَعْتَرِضُهَا يَأْسُ مُعَيَّنٍ من المسرح؛ أي من المسرح الذي يُغْوِي النصوص والمسرح الذي تُغْوِيهِ، وهو يَأْسُ محفور في لَدَّةِ اختلاس الاستماع التي تتجاوز بها اللغة المنطوقة سامعيها، ملقية تَفَاحَاتٍ ذهبية في الطريق ابتغاء الانحراف بالأذن الشرهة التي تتوق إلى التهام خطابها.

من المفترض أن ذلك الانحراف الساخر ينشأ من اللامبالاة الظاهرة عند شيكسبير ببقاء نصوص مسرحياته؛ إذ إن الثراء الحي الخلاق عند شيكسبير قد أُوْحِيَ باللامبالاة لبن جونسون الذي يَهْتَمُّ بنصوصه اهتماماً فائقاً، على الأقل في بعض حالاته النفسية، ولكنه ينبغي ألا يُوقَعْنَا في الحيرة. والحق أنه يوجد تيار سيئ اتَّخَذَ شكل الطراز الشائع بين بعض الباحثين في شيكسبير وهو حصر عمل الشاعر وكاتب المسرح في بعض النصوص غير المُنْقَحَةِ التي يمكن اعتبارها أصلية حقيقية. وقد احتج السير فرانك كيرمود احتجاجاً بليغاً ضد هذا العمل الهدام، والذي يمكننا أن نراه في أسوأ حالاته في طبعة أوكسفورد التي حرَّرها جاري تيلور. وتؤيد روزالي كولي تأييداً بشوشاً ما يقوله تشارلز لام، إذ تُذَكِّرُنَا بالنصيحة التي أدلى بها مُحَرِّراً طبعة الفوليو الأولى؛ وهما: هيمنجز، وكوندل اللذان كانا من الممثلين من زملاء شيكسبير، وتقول «اقرأه إذن، المرة تلو المرة». وأضافت كولي تذكيراً جميلاً لنا قائلة: «لا توجد ذريعة لمعاملة نصوص تشوسر معاملة المادة المقروءة على الرغم من معرفتنا أنه كان يقرؤها بصوت عالٍ، باعتبارها أداءً، في ذلك الوقت.»

وقيام شيكسبير بإخراج شيكسبير، في مسرح الجلوب، لا يعني إشرافه على عَرْضِ هاملت أو الملك لير عَرْضاً يفي بكل تعقيدات النص المُحْيِرَةِ؛ إذ إن المُخْرَجَ، حتى وإن كان شيكسبير، كان عليه أن يختار توكيدَ مَنْظُورٍ ما، وهو ما يُمَثِّلُ أحد أوجه قُصور كل مُخْرَجٍ وكل مُمَثِّلٍ. أي إن شيكسبير، ما دام يُواجِه مسرحيات ذوات نطاق يكاد يكون لا نهائياً، كان عليه (مهما تكن مُعاناته أو مهما تكن لا مبالاته) أن يُقَلِّلَ من مدى التفسير الممكن. ولا بد أن القراءة النقدية لشيكسبير، لا من جانب الأكاديميين، بل من جانب المُتَحَمِّسين الحقيقيين في الجمهور، قد بدأت باعتبارها انشغالاً معاصراً، ما دامت طبعات الكوارتو المُبَكِّرة — الجيد منها والرديء — كانت مُتاحة لمن يشتريها، وكانت تُشْتَرَى وتُعاد طباعتها. وقد ظهرت ثمانى عشرة مسرحية لشيكسبير في مجلدات مُنفصلة قبل نشر طبعة الفوليو الأولى عام ١٦٢٣م، ابتداءً بمسرحية تيتوس أندرونيكوس عام



١٥٩٤م، الذي شهد أول عَرَض لها، عندما بلغ شيكسبير الثلاثين من عمره. وكان قدوم فولسطاق (باسمه القديم أولدكاسل) في عام ١٥٩٨م، مصحوبًا بطبعتين من طبعات الكوارتو، وإعادة الطبع في عام ١٥٩٩م، و١٦٠٤م، و١٦٠٨م، و١٦١٣م، و١٦٣٩م. وأما هاملت، المنافس الوحيد لفولسطاق في إقبال الجماهير المعاصرة، فقد ظهر في طبعتي كوارتو في غضون عامين من أول عرض مسرحي له. ومعنى هذا أن شيكسبير كان يعرف أن لديه قراء مُبَكِّرين، أقل عددًا إلى حدٍّ بعيد من جمهوره المسرحي، لكنهم كانوا أكثر عددًا من الصفوة المختارة. كان يكتب أساسًا من أجل العرض المسرحي، بلا مراةٍ، ولكنه كان يكتب أيضًا حتى تقرأه مجموعة مختارة أكثر تحديدًا. ولا يعني هذا وجود شيكسبيرين اثنين، بل المقصود أن نذكر أنفسنا أن شيكسبير الواحد كان ذا دلالات أدقّ وطابع أشمل مما لا يحرص بعض المختزلين المسرحيين على الاعتراف به.

كتب وليم هازليت في عام ١٨١٤م مقالًا قصيرًا عنوانه «عن الشهرة بعد الموت: هل تأثر شيكسبير بحبها؟» وللمرء أن يعجب من الخاتمة التي انتهت هازليت إليها، وهي أن شيكسبير كان مُتحرِّرًا تحرُّرًا كاملاً من مثل هذه الأنانية. ويحب كثير من النقاد أن يتصوَّروا أن شيكسبير كان أندرو لويد ويبر [أشهر مؤلِّف موسيقي مسرحي] في عصره؛ إذ يسك النقود ويسمح للخلق بأن يهتموا بشئونهم، ولكن هذا يبدو مشكوكًا فيه إلى حدٍّ بعيد، فإن شيكسبير لم يكن بن جونسون، وإن يكن كثيرًا في صحبة جونسون، وربما كانت لديه نظرة صادقة إلى حدٍّ بعيد في طاقاته الخاصة، إلى الحد الذي منعه من مُشاركة جونسون أو جورج تشابمان بواعث قلَقهم على البقاء الأدبي. وسونيتات شيكسبير تتخذ موقفًا شديد الانقسام إزاء ذلك، وإزاء مُعظَم الأمور، ولكن طموحه إلى الخلود الأدبي يظهر بقوة فيها. ربما كان كولريديج، في عمقه التعلّلي، أفضل من عبّر عن ذلك قائلًا: «إن شيكسبير هو الرّب الذي يصوره سبينوزا، أي الطاقة الخلّقة الموجودة في كل مكان.»

كان سبينوزا يقول إننا ينبغي أن نُحب الإله، من دون أن نتوَقَّع من الإله حبًّا في مقابل حُبِّنا إياه. وربما إذا كان شيكسبير يُعْتَبَر ربًّا كان عليه أن يتقبَّل حب جماهيره من دون منحهم أي شيء في مقابل ذلك، وربما يكون هاملت بالفعل البديل الحقيقي عن شيكسبير، مثيرًا لحب الجمهور لأن هاملت، على وجه الدقّة وبصورة ملموسة لا يحتاج إلى حُبِّه ولا يريده، لا حب الجمهور ولا حب أي أحد. ربما كان شيكسبير يَتَمَتَّع بالقوة التي تكفل عدم الحاجة إلى ما يُعادل الحب عند الشاعر المسرحي؛ أي التصفيق له على

مدى الدَّهر. ومع ذلك فإن هذا المؤلف المولع بالتَّجريب بلا هوادة، والذي يزداد رفضه لتكرار نفسه، والذي يَسْتَعْمِلُ القديم في كل حالة تقريبًا لِصُنْعِ شيء ذي جدة جذرية، يبدو لنا — بصفته كاتبًا مسرحيًا — طالبًا بانتظام ما يثير اهتمامه الباطن، حتى أثناء حرصه على التَّفُوقِ على منافسيه. ويرى الدكتور جونسون أن جوهر الشُّعر الابتكار، ولا يُوجَد بين أيدينا شُعر يُقَارِبُ مسرحيات شيكسبير باعتبارها ابتكارًا، وخصوصًا ابتكار الشخصية الإنسانية.

ذلك جوهر المسألة، وهو في الوقت نفسه موضوع هذا الكتاب وعلامة اختلافي عن النقد الشيكسبيري الراهن كله تقريبًا، سواء أكان أكاديميًا أو صحفيًا أو مسرحيًا. ومن المرجَّح إلى حدٍّ بعيد أن شيكسبير لم يكن يدرك مدى أصالته في تمثيل الطبيعة البشرية، أي أفعال البشر، وكيف كانت تلك الأفعال في حالات كثيرة مُناقضة لألفاظ الإنسان. نستطيع أن نقول إن مارلو وجونسون كانا — بطرائق مختلفة ومترابطة — يُؤمنان بأن قيمة الألفاظ أعلى من قيمة الأفعال، وربما يكون من الأصح أن نقول إنهما كانا يريان أن المهمة الحقيقية للكاتب المسرحي تنحصر في تبيان أن الألفاظ هي الصورة الأصلية للفعل. ومبدأ الشك الظاهر عند شيكسبير، وهو بادرة اختلافه عن مارلو وجونسون جميعًا، يطلب منا أن نلاحظ كيف نفعل ما يختلف كثيرًا عما تقوله ألفاظنا. والمبدأ الأساسي في التمثيل الشيكسبيري يبدو للوهلة الأولى مذهب شك يفوق مذهب الشك عند نيتشه ما دام هاملت يعرف أن الشيء الذي يجد له ألفاظًا سبق أن مات في قلبه، ومن ثم فهو لا يكاد يستطيع الكلام من دون الإحساس بالاحتكار لفعل التَّكَلُّم. وأما فولسطاق الذي يَهَبُ كل شيء للماحية، فإنه يستطيع أن يتكلم من دون احتقار، لكنه دائمًا ما يتوسل بالتوريات الساخرة التي تتجاوز حتى قدرة تلميذه الأمير هال على الفهم الكامل. وأحيانًا ما أتصوّر أن ياجو وإدموند، لا هاملت وفولسطاق، هما أشد الشخصيات اتصافًا بالطابع الشيكسبيري؛ لأننا نرى فيهما ومن خلالهما أكمل استغلال للثغرة الأساسية بين الأقوال والأفعال. ومذهب الشك (skepticism) بصفته مصطلحًا، يلائم مونتاني أو نيتشه أفضل مما يلائم شيكسبير؛ إذ لا يمكننا حصره في موقف قائم على الشك مهما توسَّعنا (أو بلغنا حد الشطط) في تعريفه. وأفضل مُحلٍّ لهذه الحرية الشيكسبيرية جراهام برادشو، في كتابه الرائع مذهب الشك عند شيكسبير (١٩٨٧م) وهو من أفضل الكُتب الحديثة التي تبلغ ستة أو نحو ذلك (أي منذ كتاب أ. سي برادلي) عن شيكسبير.

ويرى برادشو أن إحكام شيكسبير للتورية الساخرة التي تكفل إقامة مسافة [تفصل بين القارئ وما يقرأ] من المواهب الرئيسية للشاعر المسرحي؛ إذ إن هذه المسافة تخلق شكًا برجمانيًا فيما يتعلّق بجميع مسائل «القيمة» الطبيعية. وأود أن أقدم تعديلًا لهذه النظرة بأن أنحرف مبتعدًا عن مثل ذلك الشك، مثلما أعتقد أن شيكسبير نفسه فعل، وذلك بأن قدم لنا جميع النظرات المتنافسة للطبيعة، من خلال قبول القول بلامبالاة الطبيعة. ونستطيع أن نحسد أن شيكسبير الذي يحمل في باطنه ضخامة الطبيعة، يشهد على لا مبالاة الطبيعة، وكذلك — أخيرًا — على لا مبالاة الموت. ومع ذلك فإن شيكسبير الذي يحمل في باطنه أيضًا ضخامة الفن الكبرى، لا يتخذ موقف لا مبالاة ولا موقف شك بالمعنى المفهوم، فهو ليس مؤمنًا ولا عديمًا. فإن مسرحياته تقنعنا جميعًا أنها تبالي، وأن الشخصيات فيها ذوات أهمية وإن لم يكن ذلك من أجل الأبدية أو إلى الأبد.

أحيانًا ما تكون هذه الشخصيات ذوات أهمية للأخرين، ولكن أهميتها دائمًا ما تنتمي آخر الأمر إلى ذواتها، حتى هاملت نفسه، وحتى إدموند، بل والتعس بارول في العبرة بالخاتمة وثيرستيز العفن في **طرويلوس وكريسيدا**. فالقيمة عند شيكسبير، على نحو ما تعلمت جين أوستن ذلك الدرس الرائع منه، تكتسبها شخصية ما عندما تضيفها عليها شخصية أخرى، أو من خلال شخص آخر أو أشخاص آخرين، ولسبب واحد هو المشاركة في المكانة الرفيعة. فنحن نتشكك في تقدير هاملت الختامي لفورتنبراس، حتى ونحن نشعر بالحيرة إلى حدٍّ ما إزاء مُبالغات هاملت المستمرة في تقدير مكانة هوراشيو المخلص وإن يكن شخصًا لا لون له. ونحن لا نتشكك على الإطلاق في قيمة هاملت نفسه، على الرغم من يأسه الخاص منها؛ لأن كلَّ مَنْ في المسرحية، حتى أعداء هاملت، يشهدون على نحو ما بهذه القيمة.

لا نستطيع الاكتفاء بالمنظورات المتوافرة لهاملت، بل دائمًا ما نطلب المزيد؛ لأن ضخامة شخصيته ولا مبالاته لا تؤديان إلى مزجه بالطبيعة بقدر ما تخلطان بينه وبين الطبيعة، ومحيط دائرة الوعي المعادل عند فولسطاق يوحى بأن الطبيعة لا تستطيع أن تحظى بالعقل إلا إذا ارتبطت بفولسطاق فاكستبت بذلك قدرًا من لماحيته. ويخطئ إدموند حين يستلهم الطبيعة باعتبارها ربّته، في حين أن إنجازه الفعلي السلبي يتمثّل في تحويل الطبيعة إلى كيان شره مُلتهم؛ أي إلى عقل (من نوع ما) يستبعد كلَّ مشاعر الحب إلى حدٍّ بعيد. وأما ياجو فإنه أكثر دقة في استلهامه «ربوبية الجحيم»، وينجح بذلك في

مشروعه المتألق الرامي إلى تدمير الواقع الأنطولوجي الوحيد الذي يعرفه، ألا وهو الحرب المنظمة، فهو واقع يتلخص رمزياً في رب الحرب عليل، ويرمي ياجو إلى الاستعاضة عنه بحرب دائبة فوضوية هي الحرب الشاملة بين الجميع. ويقوم ياجو بذلك باسم العدمية التي تستطيع تعويضه عن جرحه الخاص؛ أي إحساسه بأنه تعرّض للتجاهل والرفض من جانب القيمة الوحيدة التي كُتِبَ له أن يعرفها يوماً ما، أي المجد الحربي لعطيل.

وتمثيل شيكسبير للشخصية الإنسانية ليس عودة إلى الطبيعة، على الرغم من الإحساس العجيب الذي ساد منذ معاصري شيكسبير وحتى اليوم، والذي يقول إن الرجال والنساء والأطفال عند شيكسبير أقرب بصورة ما إلى «الطبيعة» من الشخصيات الدرامية والأدبية الأخرى. فإذا كنت تؤمن، مثلما يزعم عدد كبير من رسل «الدراسات الثقافية» بأنهم يؤمنون، بأن «الأنا» الطبيعية كيان وهمي عفا عليه الزمن، وبأن الأسلوب الفردي لا يزيد عن تعمية من طراز أكل الدهر عليه وشرب، فسوف ترجع أهمية شيكسبير على الأرجح، مثل أهمية موزار أو رمبرانت، في المقام الأول إلى صفات يشترك فيها جميع الفنانين مهما يكن تفوّقهم النسبي. إن إنكار وجود نفس خاصّة بالفرد نوع من الهرطقة العلمانية النخبوية، وربما لم تكن مُتاحة إلا عند طائفة «الدراسات الثقافية». فإن موت المؤلّف، تلك البدعة التي تنتمي إلى فوكوه في حقبة ما بعد نيتشه، مُقنّعة للأنصار المحتشدين تحت ألوية باريسية، ولكنها لا تعني شيئاً لكبار الشعراء والروائيين وكُتّاب المسرح في هذه اللحظة؛ إذ لا يكادون يختلفون في تأكيدهم لنا أنهم يسعون إلى زيادة تنمية تجديدهم الذاتية أو الأنوية [نسبة إلى «الأنا»]. ولست أرغب في اعتبار فرويد مسئولاً عن «ما بعد الحداثيّة» الباريسية، لكنني أظن أن الثقة الرفيعة التي يبديها ذلك الأستاذ في ابتكار فواعل باطنة، ونسبة وجود مستقل لأمثال هذه التخيلات البديعة، تُعتبر المقدمة لفكرة «موت الذات» عند أنبياء ما بعد البنيوية في حركة الاستياء resentment، فإذا كان من اليسير افتراض وجود الذات باليسر الذي يمكن به إخلاؤها وإنكارها، فسوف يمكننا التخلّص من النفوس أو الذوات بتهتك أو تهافت ثقافي رفيع. ما الذي يحدث للسير جون فولسطاق إذا أنكرنا أن له «أنا» أو ذاتاً؟ والسؤال ذو غرابة مزدوجة، ما دام بعضنا سوف يبدي استخفافه بالأمر قائلاً: «إنه ليس إلا كياناً لغوياً على أية حال». وقد يريد عدداً منا أن يقول إن التمثيل الحيوي لمثل تلك الذاتية (selfhood) أي الذات القوية، ينفي كل شكوك في وجود «الأنا» (ego) في الواقع. والسير جون نفسه لا يشعر قطعاً بأي شك في ذاته: فإن حماسه الحيوي يحول دون أي تأرجح

هاملتي بين القول بأننا أشد امتلاءً أو أشد خواءً مما ينبغي، فربما تنشأ في باطنه هوة عميقة تُمثّل الفقدان، بمعنى أنه يشعر أنه سوف يَلْقَى حَتْفَهُ نتيجة خيانة حبه. وأما إمبسون الذي يُصمّم على ألا يبدي أية رقة مصطنعة إزاء جاك البدين، فهو يريدنا أن نتصوّر أن الشخصية الكوميديّة العظمى شخصية مكيفيلي شديد البأس المُنذر بالخطر. كان إمبسون ناقدًا عظيمًا، ولكنه على الرغم من ذلك ينسى أن المكيفيليين الكبارين عند شيكسبير — ياجو وإدموند — يعرفان أنهما بلا كيان أنطولوجي، وليس هذا، إن شئنا الدقة — مرض فولسطافي؛ إذ إن فولسطاف يتمتع بالوعي الذاتي القائم على المذهب الحيوي، وهو في ذلك الموقف ابن حقيقي «للزوجة من مدينة باث» عند تشوسر، كم كان يرجو أن ينال من الملك هنري الخامس نقودًا تملأ جيوبه، ولكن الحزن الذي أدّى إلى وفاته نتيجة صدّه ونَبْذِه ليس في المقام الأول كارثة دنيوية.

## ٣

هل يمكننا تحليل عالمية شيكسبير، وإحساسنا بتفردِه؟ لا أنكر أن شيكسبير في نظر أمريكا يختلف عنه في نظر بريطانيا أو اليابان أو النرويج، لكنني أعترف أيضًا بشيء ينتمي في الواقع إلى شيكسبير ودائمًا ما يظل حيًّا في هجرته الناجحة من بلد إلى بلد. وعلى عكس جميع جهودنا الراهنة لتجريد التألُّق الثقافي من أية صفة أسطورية، فأنا أواصل إصراري على أن شيكسبير ابتكرنا (مهما نكن) ابتكارًا يفوق إلى حدٍّ ما ابتكارنا لشيكسبير. إذ إن اتهام شيكسبير بأنه ابتكر شخصًا ما، قل إنه نيوت جنجريتش [الذي رأس مجلس النواب الأمريكي من ١٩٩٥-١٩٩٩ م، وهو جمهوري] أو هارولد بلوم، لا يعني بالضرورة إضفاء أية قيمة درامية على جنجريتش أو على بلوم، بل يعني فقط أن نرى أن جنجريتش محاكاة ساخرة لشخصية جراتيانو في **تاجر البندقية** وأن بلوم محاكاة ساخرة لفولسطاف. وصاحب المذهب التاريخي الجديد (A nouveau historicizer) سوف يرفض ذلك باعتباره مذهبًا سياسيًا قائمًا على الهوية، ولكنني أظن أنه كان يمثل العادة المتبعة عند الجمهور في مسرح الجلوب، وعند شيكسبير نفسه؛ إذ جعل بن جونسون يظهر في شخصية مالفوليو [في الليلة الثانية عشرة] ومارلو في شخصية إدموند [في **الملك لير**] ووليم شيكسبير في صورة من؟ لك أن تختار من تشاء. فكُتَاب المسرح الذين يصورهم شيكسبير هواة ملهمون؛ مثل: بيتر كوينس، وفولسطاف، وهال، وهاملت، وياجو، وإدموند وبروسبرو، وأنصور أن شيكسبير الكاتب المحترف

ليس له بديل يُمثِّله في هذه المجموعة المُنوَّعة إلى حدٍّ ما. والدَّورَان الوحيدان اللذان قام بتمثيلهما، يقيناً، هما الشَّبح في مسرحية هاملت، وآدم الهرم في **كما تحب**. والذي نفهمه أنه كان متاحاً للقيام بأدوار المسنين، ولنا أن نتساءل عن العدد الكبير من الملوك الذين قام بأدوارهم. ويطلق عدد من النقاد على شيكسبير صفة موحية وهي ممثل دور المَلِك، ويضيفون أنه كانت تشغله دائماً صور وثيقة الصلة بالصور التي يتخذها فولسطف وهال عندما يتبادلان القيام بدور الملك هنري الرابع في تمثيلتيهما المُرْتَجَلة. ربما قام شيكسبير بدور هنري الرابع، وهو ما لا نعرفه يقيناً. كان العمل بالتمثيل يمثل بوضوح لشيكسبير مصيراً ملتبس الدلالة، وهو عمل كان ينطوي على بعض الشَّجْو الاجتماعي. ونحن لا نعرف كيف نقيم علاقة تكاملية بين حياة شيكسبير ومجموعة السونيتات، ولكن بعض النقاد يذكرون ما أراه مُقْنِعاً وهو أن علاقة فولسطف بالأمر هال لها نظير في علاقة الشاعر، في السونيتات، باللورد ساوثامتون، الذي كان يراه وربما كان حبيبه، ومَهْمَا يَكُن ما مر به شيكسبير في علاقته بساوثامتون فلقد كان له بوضوح جانب سلبي، وكان يُذَكِّرُهُ بصورة مُؤلمة بأنه ممثل في الواقع لا ملك.

ولماذا شيكسبير؟ لقد أنجب مَنْ غَدَوْنَا نتبناهم، ومن المُحال أن يكون قد قصد أن يجعل من شخصياته أو من أفراد جمهوره أطفالاً له، ولكنه كان والدًا لجانب كبير من المستقبل، لا من المسرح فقط، ولا حتى من الأدب وحسب. وأما الدِّين، في صورة الشعائر واللاهوت، فيكاد يكون الانشغال الإنساني الدائم الوحيد الذي يمكننا أن نقول إن شيكسبير لم يكن مُولِعاً بحبه. وعلى الرغم من حرصه على تَجَنُّب السياسة والدين معاً، كي لا يُدَقَّ عنقه، فقد أثر في السياسة تأثيراً كبيراً، وإن يكن هذا التأثير أقل كثيراً من تشكيله لعلم النفس والأخلاق (على حذره فيما يتعلق بالأخلاق، على الأقل بأسلوبه الخاص). وباعتباره مبتدعاً للنفوس بقدر ابتداعه للغة، فيمكننا أن نقول إنه رَقَّ ولان ثم أعاد تمثيل الذات لغوياً ومن خلال اللغة. وهذه المقولة صلب هذا الكتاب، وأدرك أنها سوف تبدو لكثير من القراء مُبالغة أو مغالاة. ولكنها صادقة وحسب، ولم يحجب حقيقتها إلا أننا لا نقول إلا أقل القليل عن تأثير الأدب في الحياة، في هذا الزمن الرديء الذي يقوم فيه المعلمون الجامعيون بتعليم كل شيء إلا الأدب، ويناقشون شيكسبير بأساليب لا تكاد تختلف عن الأساليب المُستعملة في مسلسلات التلفزيون وفي الحديث عن المغنية الفذة مادونا. والذي يَجْري في التلفزيون وحول مادونا يشبه عرض حصار الدببة [بكلاب تنهشها] ومشاهد تنفيذ الإعدام علناً في العصر الإليزابيثي. لقد

كان شيكسبير فعلاً، ولا يزال، يتمتع بالإقبال الجماهيري، ولكنه لا ينتمي إلى ما يسمى «الثقافة الجماهيرية [أو الشعبية]» لا في عصره ولا الآن، على الأقل بالمعنى الحالي الغريب الذي يجعل هذا المصطلح يزداد إحياءً بالتناقض.

لماذا شيكسبير؟ من ذا الذي يستطيع أن يحل محله في القدرة على تمثيل الأشخاص؟ إن ديكنز يتمتع بقدر من العالمية التي يتميز بها شيكسبير، ولكن شخوص ديكنز جروتسك، بل إن شخوصه العادية، أو المعيارية، تعتبر كاريكاتورية، وأقرب إلى نهج بن جونسون منها إلى نهج شيكسبير. وسيرفانتيس أقرب إلى المناقسة الحقيقية؛ إذ إن دون كيخوته يوازي هاملت، وسانشو بانزا يوازي فولسطاق، ولكن أين نظائر ياجو، ومكبث، ولير، وروزالند، وكليوباترا عند سيرفانتيس؟ وأظن أن تشوسر أشد اقتراباً من شيكسبير، كما يعتبر تشوسر الشاعر الذي أرهص حقيقة بفن شيكسبير؛ إذ يبدو تأثيره الصادق في فولسطاق وياجو أكثر مما يمكن أن نراه من تأثير مارلو «وأوفيد» في أية شخصيات شيكسبيرية. لا شك أننا نقرأ بل ونذهب إلى المسرح طلباً لما يزيد عن الشخصيات الإنسانية، ولكن معظم أبناء البشر يشعرون بالوحدة أو الوحشة، وكان شيكسبير شاعر الوحدة أو الوحشة ورؤاها للفناء. وأنا مُقْتَنِع بأن معظمنا يقرأ ويذهب إلى المسرح طلباً لذوات أخرى. أما حين يطلب المرء ذاته فهو يصلي أو يتأمل أو يُنشد قصيدة غنائية، أو يحس باليأس في العزلة، وترجع أهمية شيكسبير العظمى إلى أننا لن نجد من يقدم لنا مثل هذا العدد الكبير من الذوات، وهي أضخم وأشد تفصيلاً مما يبدو عليه أقرب الأصدقاء أو العشاق. ولا أتصور أن ذلك يجعل شيكسبير بديلاً عن الحياة، وهي التي تبدو، للأسف، وفي حالات كثيرة، بديلاً قاصراً عن شيكسبير. ويعتبر أوسكار وايلد، بملاحظته العجيبة التي تقول إن الطبيعة تحاكي شيكسبير بأقصى ما تستطيع، هو المرشد الصحيح لنا في هذه الأمور، كان أوسكار وايلد يُتِمِّم قائلاً إن العالم قد غداً حزيناً؛ لأن دمية تسمى هاملت حزينة. لقد أنشأ شعراء آخرون كوناً آخر [heterocsm]، أو طبيعة ثانية [second nature]، وكان من بينهم سبنسر وبليك وجويس. أما شيكسبير فهو مملكة ثالثة، فلا هو بالطبيعة ولا هو بالطبيعة الثانية، وهذه المملكة الثالثة تنتمي إلى الخيال (imaginal) أي إنها ليست مُفْتَرَضَةً أو مُنَوَّهَةً (imaginary).

وأعني بالانتماء إلى الخيال فكرة شيكسبير عن المسرحية، وهي الفكرة التي عرضها بدقة وبراعة عدد من النقاد منذ أن قدَّمَتَهَا آن بارتون. فعندما ازداد قلق شيكسبير

فأزال جانبًا كبيرًا من افتخاره بالمسرح، كانت ثقته المضمرة في قدرته الخاصة على رسم الشخص قد حلت، إلى حد ما، محلَّ صِلته المتدهورة بجمهور المسرح. وكان انقشاع الوهم عند شيكسبير يربط ما بين التمثيل والدعارة، ولم يُؤدَّ نفوره من هذا المزيج إلا إلى أن تصور أن المسرحيات نفسها، باعتبارها خداعًا، ضروب من المحاكاة الشبحية لحقائق الواقع الكريهة. ولكن ما بال تلك الظلال العظمى، أولئك الرجال والنساء في «الكوميديات السوداء»، وفي التراجيديات الرفيعة، والتراجيكوميديات التي نطلق نحن عليها (لا شيكسبير) صفة «الرومانسيات الأخيرة»؟ إنك إذا انقلبت فأصبحتَ تنأهضُ التمثيل كنتَ تُجَدِّدُ الحجة التي يسوقها أفلاطون ضد الشعراء، ومع ذلك فنحن لا نشعر بأي عنصر تعاليٍّ في النفور الجدي عند شيكسبير من الظلال. فالتعالية عند شيكسبير لا تُتاح لنا، فيما يبدو، إلا عند انسحابها ورحيلها، على نحو ما نسمع موسيقى الرب هرقل وهو يتخلَّى عن حبيبته أنطونيو. وشيكسبير، حتى في أحلك لحظاته، يرفض التخلي عن أبطاله. ولا نستطيع أن نتصور شيكسبير، مثل بن جونسون، وهو يجمع مسرحياته في مجلد ضخم من ورق الفوليو عنوانه أعمال وليم شيكسبير ومع ذلك فإن بروسبرو لا يعتبر شخصية تمثل التضالُّ مهما تكن الخاتمة التي اختارها. ونحن لا نرى المجوسي الشيكسبيري بوضوح شديد على مسارحنا هذه الأيام، فالأغلب أن يقدم في صورة مُستعمر أبيض البشرة يكابد الحيرة ولا يدري كيف يتعامل مع متمرد بطولي أسود (أو حتى اثنين إذا كُتِبَ لوهم جورج سي. وولف، الذي يجعله يرى أرييل في صورة امرأة سوداء متمردة، أن ينتشر). ومع ذلك فإن بروسبرو يظل قائمًا باعتباره صورة لتباهي شيكسبير (ذي المعنى الملتبس إلى حد ما) بسحره الخاص في خلق الأشخاص.

#### ٤

يقول ليدز بارول، في تنقيحه المقنع لتواريخ كتابة مسرحيات شيكسبير، إن الشاعر كتب الملك لير، ومكبث، وأنطونيو وكليوباترا في نحو عام وشهرين، في ١٦٠٦-١٦٠٧م، ويضيف بارول إن هذه السرعة الفذة كانت معيارية عند شيكسبير؛ إذ كتب سبعة وعشرين مسرحية في السنوات العشر من ١٥٩٢-١٦٠٢م، ومع ذلك فإن تصوُّر كتابة المسرحيات الثلاث المذكورة في أربعة عشر شهرًا يصيبنا بما يشبه الصدمة. وعلى الرغم من ذلك فإنني كلما قرأتُ الملك لير أذهلني أن يستطيع إنسان فرد أن يؤلِّف مثل تلك الفاجعة الكونية الشاسعة في أية فترة زمنية. وأظن أننا نعود إلى أساس عبادة شيكسبير



الذي لم يعد الآن مقبولا على نطاق واسع؛ إذ إننا نجد عند شيكسبير شيئا خارقا، مثلما نجد ذلك عند ميكيلانجلو وموزار. فالسهولة التي يتميز بها شيكسبير، والتي لاحظها معاصروه، تبدو لنا أكثر من ذلك. فمهما كانت العوامل الاجتماعية والاقتصادية التي حَفَزَتْه، فإنها لم تكن تختلف لا في النوع ولا في الدرجة عن العوامل الموازية تماما التي تأثر بها غيره، ولَنَقُلْ توماس ديكر، أو جون فلتشر. والمعنى المضمَر في كلام بارول يقول إن لغز شيكسبير لا يكمن في أنه كتب ثلاث تراجيديات في ستين أسبوعا، بل في أنها كانت الملك لير ومكبث وأنطونيو وكليوباترا.

لامني صديقي القديم روبرت بروستايين، مدير مسرح الريبورتوار الأمريكي في جامعة هارفارد؛ لأنني قلت إنني أُفضِّل تقديم قراءات جماهيرية لنصوص شيكسبير، على الشاشة أو خشبة المسرح. والحال المثالي بطبيعة الحال تقديم عرض تمثيلي للنص الشيكسبيري، ولكنه لما كان في كل الحالات تقريبا يتسم بضعف الإخراج، وانخفاض مستوى التمثيل، فربما يكون الاستماع إلى إلقاء جيد للنص خير من مُشاهدة عرض سيئ له. فالممثل إيان ماكيلين يمكن أن يُؤدِّي دور ريتشارد الثالث أداءً رائعاً، ولكن إذا أصر المخرج على أن يؤدي ريتشارد في صورة السير أوزوالد موزلي [زعيم حزب اتحاد الفاشيين البريطاني] الذي كان يريد أن يصبح النسخة الإنجليزية من هتلر، فإنني أفضل في هذه الحال أن أستمع إلى هذا الممثل المرموق وهو يلقي كلام هذا الدور علينا. والممثل [الأمريكي الأسمر] لورانس فيشبيرن شخص مهيب الطلعة، ولكن انظر كم من الوقت يمكن أن يقضيه المرء في الاستماع إلى إلقائه دور عطيل. والحق أن نصوص شيكسبير تشبه النوتة الموسيقية إلى حدٍّ ما، وتحتاج إلى إلقاء ظلها عن طريق الأداء، ولكن ما دام جهازنا المسرحي قد خرب، أفلا يكون الإلقاء على الجمهور أفضل من المحاكاة السيئة غير المقصودة؟

من الحقائق المشهورة كثرة التعليقات على شيكسبير، بل وزيادتها على شروح الكتاب المُقدَّس. ويعتبر الكتاب المُقدَّس أصعب كتاب في نظرنا اليوم، على عكس شيكسبير، فمن المُفَارَقَات أنه كتاب مفتوح أمام الجميع ويثير تفسيرات لا تنتهي. والسبب الأول لذلك، إن شئنا البساطة القصوى، ذكاء شيكسبير الذي لا نهاية له. فشخصياته الدرامية الرئيسية حافلة بصفات متعددة الأشكال، وتزخر مجموعة مختلطة منهم بالذهن الوَقَّاد؛ مثل: روزاند، وفولسطف، وهاملت، وياجو، وإدموند. فهي أذكى منا، وهو قول قد يبدو للناقد الشكلي أو التاريخي مُجَرَّد هُراء من جانب عابدي شيكسبير. ولكن المخلوقات

يَتَجَلَّى فيها خالقها بصورة مباشرة؛ إذ إن ذكاءه أشمل وأعمق مما يتصف به أي كاتب نعرفه. ولا يمكن فصل الإنجاز الجمالي لشيكسبير عن طاقته المعرفية. وأتصور أن هذا يفسر لنا تأثيره المختلط في الفلاسفة؛ فإن هيجل ونييتشه يحتفلان به، ولكن هيوم وفتجنشتاين يريان أنه يحظى بتقدير مُبالغ فيه، وقد يكون ذلك لأن وجود إنسان يَتَمَتَّع بذكاء فولسطاق أو هاملت مُستبعد. فإن فولسطاق يعتبر كوناً كاملاً وشخصاً أيضاً، وهاملت الأشد غموضاً شخص ويمكن أن يكون ملكاً. والأمير هال، مكيافيلي ملتبس الدلالة، وهو شخص بلا مرء، ويصبح ملكاً جباراً، ولكنه لا يصل إلى أن يكون «عالمًا كاملاً في ذاته» مثل فولسطاق وهاملت أو حتى روزالند. وكل من ياجو وإدموند هوة سحيقة في ذاته يتحمس لخلق زائف.

ويقدم لنا أ. د. ناطول، الذي أعتبره من أعظم نقاد شيكسبير، عبارة رائعة تقول إن شيكسبير لم يكن حللاً للمشاكل ولم يُذلل أية صعوبات «وقد يكون ذلك سبب عدم تقدير هيوم وفتجنشتاين لمُبدع فولسطاق وهاملت التقدير الجدير به». فالواقع أن شيكسبير، مثل كيركجارد، يُوسَّع من نطاق رؤيتنا لألغاز الطبيعة البشرية، وأما فرويد الذي أخطأ فأراد أن يكون عالماً فقد أهدر عبقريته في مذهب اختزالي، ولكن شيكسبير لا يختزل شخوصه فيقصرها على أمراضها [النفسية] المفترضة أو رومانساتها الأسرية. ففي المنظور الفرويدي تتعدّد عوامل التحكم فينا، ولكنها جميعاً تسير في الطريق نفسه إلى حدّ كبير. وأما عند شيكسبير، كما يقول ناطول، فإن تعدّد عوامل التَّحكُّم فينا يعني وجود طرائق متنافسة وبألغة الكثرة إلى الحد الذي يجعل ثراء ذلك التعدّد في ذاته ضرباً من الحرية، ويعرض روجر بول نهج كيركجارد عرضاً رائعاً يبين أنه يقوم على الاتصال غير المباشر، وهو الذي تعلمه كيركجارد من هاملت. وربما يكون هاملت قد أتى إلى العالم مثل كيركجارد للمساعدة على إنقاذه من المذهب الاختزالي. وإذا كان شيكسبير يأتينا بحل علماني؛ فذلك لأنه يساعد من جانب مُعَيَّن على استبعاد الفلاسفة الذين يريدون أن يَنَتِجُوا الأعذار لحياتنا برمتها، كأنما كنا لا نزيد عن عقبات كثيرة مُحدّدة تتطلّب اقتحامها وإزالتها.

ذكرت آنفاً أننا ينبغي لنا أن نَتَخَلَّى عن المسعى الفاشل لمُحاولة قول الصواب عن شيكسبير، أو حتى المسعى الإليوتي الساخر لمُحاولة الخطأ بطريقة جديدة عن شيكسبير. نستطيع أن نواصل العثور على معاني شيكسبير، لا على معنى أوحده، فإن ذلك يشبه البحث عن «معنى الحياة». نعرف أن فتجنشتاين، وجميع النُّقاد من أصحاب

المنهج الشكلي، والمسرحيين والتاريخيين المعاصرين، يتكاتفون لإخبارنا أن الحياة شيء وشيكسبير شيء آخر، ولكن الجمهور العالمي يرى غير ذلك بعد أربعة قرون، وليس من اليسير دحض رأيهم. كان بن جونسون، أذكى أصدقاء ومعاصري شيكسبير، قد بدأ بالإصرار على أن شيكسبير كان يريد الفن، ولكن جونسون شعر بغير ذلك بعد وفاة شيكسبير. كان جونسون يرشد العاملين إلى طريقة تحرير طبعة الفوليو الأولى، ولا بد أنه كان يقرأ نصف المسرحيات للمرة الأولى، ويبدو أنه انتهى إلى رأي شيكسبير نفسه الذي يقول «إن الفن نفسه هو الطبيعة». ويدافع ديفيد ريجز، كاتب سيرة بن جونسون، عنه نافياً اتهام درايدن له بأنه يشتم شيكسبير؛ إذ يبين على العكس من ذلك أن الشاعر المسرحي الأقرب إلى الكلاسيكية الجديدة غير رأيه عندما أتيح له الاطلاع على جميع أعمال شيكسبير. فالذي اكتشفه بن جونسون واحتفل به هو الذي يواصل القراءة العاديون والمشاهدون العاديون اكتشافه، وهو أن رسم شخصيات شيكسبير يتسم بقدر هائل من الفن الذي يجعلها تبدو طبيعية تمامًا.

## ٥

لا يواجه الباحثون في شيكسبير ما تزيد صعوبة فهمه وإدراكه عن طاقته المعرفية، فلقد تفوّق شيكسبير على كل كاتب آخر — شاعرًا كان أو كاتبًا مسرحيًا أو فيلسوفًا أو عالمًا نفسيًا أو لاهوتيًا — في إعادة النظر في كل شيء بنفسه، وهذا ما يجعله الرائد الذي بشر بكيركجارد وإيمرسون ونيتشة وفرويد بقدر إرهافه بإبسن، وسترنديج، وبيرانديلو وبيكيت. ولما كان شيكسبير يعمل كاتبًا مسرحيًا في عهد الملكة إليزابيث، ثم في ظل حكم الملك جيمز الأول، كان لزامًا عليه أن يُقدّم أفكاره بطريق غير مباشرة، وألا يسمح لنفسه إلا نادرًا باتخاذ بديل أو مُتحدّث بلسانه من بين شخوصه الدرامية، وحتى عندما يظهر هذا البديل فنحن لا نستطيع أن نعرفه. وكان الروائي، المرحوم أنطوني بيرجيس، يقول إن السير جون فولسطاق هو البديل الأول لشيكسبير. وما دمتُ أنا من أنصار فولسطاق المخلصين، ناقمًا على الروائيين الذين ينكرون امتنانهم لفولسطاق، فإنني أود أن أظن أن بيرجيس كان على حق، وإن لم أستطع أن أقطع بذلك؛ إذ أميل إلى أن أرى شيكسبير في شخصية إدجار، ربما لأنني أرى أن كريستوفر مارلو يمثله إدmond، ولكنني لا أستطيع إقناع نفسي إقناعًا كاملًا. ربما يقول الواقع إنه لا توجد شخصية معينة — لا هاملت ولا بروسبرو ولا روزالند — تتحدّث «بلسان» شيكسبير نفسه. بل

ربما يكون الصوت الفذ الذي نسمعه في السونيتات متخيلاً مثل أي صوت آخر نسمعه عند شيكسبير، وإن كان يصعب عليّ كثيراً أن أعتقد ذلك.

كان شيكسبير، في حرصه وفي شططه، يتلاعب بكل مفهوم «مقبول» متاح له، وإن لم يكن مقتنعاً بأي منها على الإطلاق. فإذا دأبت على قراءة مسرحياته المرة بعد المرة، وتفكرت في كل عرض مسرحي شاهدته، فمن المحتمل ألا تعتبره بروتستانتياً أو كاثوليكياً، أو حتى من أصحاب الشك المسيحي؛ إذ إن حساسيته علمانية، لا دينية. وأما مارلو الذي يوصف «بالإلحاد» فقد كان لديه طبع أقرب من طبع شيكسبير إلى التدين، وأما بن جونسون، فإنه على الرغم من علمانيّته المسرحية المماثلة لعلمانية شيكسبير، فإنه كان شخصياً أكثر إيماناً بالدين (وإن يكن ذلك في فترات متقطعة، على أية حال). ونحن نعرف أن بن جونسون كان يفضل السير فرانسيس بيكون على مونتاني، ونظن أن شيكسبير ربما لم يتفق في ذلك مع بن جونسون. وقد يمثل مونتاني صلة واهية بين شيكسبير ومولير؛ أي إن مونتاني قد يمثل كل ما كان يمكن أن يشتركا فيه، ويصبح شعاره «ماذا أعرف؟» مقتطفاً استهلالياً للكاتبين المسرحيين معاً.

مهما يكن ما يعرفه شيكسبير (وهو لا يقل عن كل شيء، فيما يبدو) فإنه قد توصل إليه بنفسه. كانت له علاقة ملموسة بأوفيد وتشوسر، كما كان تأثره بمارلو كبيراً حتى تغلب عليه بالظهور الظافر لفولسطاق. وهكذا فباستثناء هؤلاء الشعراء الثلاثة، وبالإشارات العابرة إلى الكتاب المقدس، لم يكن شيكسبير يستند إلى الثقافات ولا إلى السلطة. وعندما نواجه تراجيدياته العظمية — هاملت، وعطيل، والملك لير، ومكبث، وأنطونيو وكليوباترا — فإننا نواجه شيكسبير وحده، ونحن ندخل مملكة معرفية لن تساعدنا مفاهيمنا السابقة الأخلاقية والعاطفية والفكرية على تفهم الرفعة والجلال فيها. وعندما يخطئ الباحثون المتحمسون خطأً مضحكاً فيقعون في شرك حماسهم ويؤكدون لنا أن شيكسبير كان يضع ثقته في وجود «نظام أخلاقي عالمي من المحال أن يُهزم في النهاية» فإنهم يضلون الطريق في الملك لير أو في مكبث اللتين لا تقع أحداثهما في مثل هذا النظام. أما الإنسان شيكسبير، الحذر الخجول، فلم يكتب إلا مسرحية واحدة تقع في إنجلترا في عهد الملكة إليزابيث، وهي الهزلية التي لا تدعو إلى «تخريب شديد» وعنوانها زوجتان مرحتان من وندسور. كان شيكسبير شديد الحذر والحرص على ألا يختار لمسرحية من مسرحياته إنجلترا أو سكوتلندا في عهد الملك جيمز الأول، فأما الملك لير ومكبث فتراقبان الملك المذكور، وأما أنطونيو وكليوباترا فتتجنب أي تشابه وثيق مع

بلاط الملك الذي تكتنفه الشبهات إلى حدٍّ ما. كان مقتل كريستوفر مارلو درسًا لم يَنْسَه شيكسبير قط، كما كان تعذيب توماس كيد، وحبس بن جونسون دائمًا ما يحلقان في وعي شيكسبير. ولا يوجد أدنى دليل حقيقي في المسرحيات على أن شيكسبير كان يحاول تعضيد النظام القائم أو هدمه، مهما يكن من خفاء ذلك.

وتفصح السونيتات عن شجو عميق لمؤلَّفها بسبب عمله الذي نسميه ممارسة فنون التَّسْرية أو الفُرْجة، ولكنني أعتقد أن شيكسبير كان يمكن أن يشعر بشجو أعمق إذا وجد أنه يُمارس ما نسميه الدعوة الأخلاقية. كان شيكسبير يريد أن يسيطر على الجمهور سيطرة أكبر من سيطرة مارلو، في حدود اعتباره سابقًا على شيكسبير. كان شيكسبير يهاجم الممثلين، لكنه لم يُهاجم الجمهور قط مثلما كان بن جونسون يفعل. لقد أُصيب بن جونسون بصدمة أليمة عندما هاج الجمهور وماج مهاجمًا مسرحيته سيجانوس عند عرضها في مسرح الجلوب. ولما كان شيكسبير يقوم بدور في المسرحية فقد خطر له أنه لم يَتعرَّض لمثل هذه التجربة، ولم يَتعرَّض بالفعل لمثلها قط؛ إذ كان جمهوره يحب فولسطاق وهاملت منذ البداية، ولا شك أن فقراء المتفرجين أعربوا عن استهجانهم لمسرحية سيجانوس لبعض الأسباب نفسها التي أدَّت إلى استدعائه للحضور أمام المجلس [مجلس الخاصة الملكية] حيث وجهت إليه تهمة «مملأة البابوية وتهمة الخيانة العظمى»، ولكن من المُحتمل أنهم وجدوها مملة مثلما نجدها اليوم. كان جونسون كاتبًا مسرحيًا لودعيًا للكوميديا، في مسرحياته فولبوني، والخيميائي، وسوق بارثولوميو، ولكنه للأسف كان متحذلقًا في كتابة التراجيديا. وأما شيكسبير، الذي لم يُضجر أحدًا قط، فقد كان يحرص أيضًا على عدم الإساءة إلى «الفضلاء» في بلده إنجلترا، وإن يكن ذلك قد حدث مؤخرًا، ووَجَدَ مَنْ يُمجِّده الآن، في جامعاتنا التي لا تعرف الفكاهة. وكون شيكسبير لا يزال حاكمًا باعتباره مُقدِّم فنون التَّسْلية العالمية، وذا التعدد الثقافي والطابع المُتغيِّر الذي يثير الدهشة، يعود بنا إلى السر الذي لم يَتَكشَّف بعد، تُرى ما الذي يتجاوز التاريخ عنده؟

لا يكفي أن نقول إن شيكسبير «خالق للغة» حسبما أسماه فتنشتاين، بل ولا يكفي أيضًا أن نقول إنه «خالق شخصيات» أو حتى «خالق للفكر». فإن اللغة والشخصية والفكر تُعتَبَر جميعًا جزءًا من ابتكار شيكسبير للشخصية الإنسانية، ومع ذلك فإن الجزء الأكبر منها هو الكيان العاطفي. لقد ظل بن جونسون أقرب إلى نهج مارلو منه إلى نهج شيكسبير، وذاك لأن شخوص جونسون كرتونية أو كاريكاتورية تفتقر إلى

الحياة الباطنة. ولهذا السبب لا نجد صراعًا بين الأجيال في مسرحيات جونسون، ولا شيئًا مما كان فرويد يسميه «الرومانسات الأسرية». وأما أعمق الصراعات عند شيكسبير فهي التراجيديات، والمسرحيات التاريخية، والرومانسية، بل حتى في كوميديات الدم. فعندما ننظر في الشخصية الإنسانية، فأول ما يخطر على بالنا الآباء والأطفال، والإخوة والأخوات، والأزواج والزوجات. ونحن لا ننظر في هذه العلاقات من زاوية هوميروس والتراجيديا الأثينية، أو حتى من زاوية الكتاب المقدس العبراني؛ لأن الأرباب والإله لا يشاركون فيها في المقام الأول. بل نحن ننظر في الأسرار باعتبار وجودها وحدها، مع بعضها البعض، بغض النظر عن السياقات الاجتماعية، ومعنى هذا أننا نفكر من زاوية شيكسبيرية.

## ٦

التغيير — في الحظ وعلى مرّ الزمن — أكبر ما يشيع عند شيكسبير، والموت باعتباره الشكل الأخير للتغيير، يمثل انشغال شيكسبير السافر في التراجيديا والمسرحيات التاريخية، كما يُعتَبَر الشغل الشاغل الخبيء في كوميدياته. وتراجيكوميدياته — أو رومانساته، حسبما نسميها اليوم — تعالج الموت معالجة أشد أصالة من معالجة تراجيدياته الرفيعة له. وقد تميل جميع السونيئات، التي تتناول الحب في آخر المطاف، إلى نغمة الرثاء، فظلال شيكسبير تظهر في صورة الموت نفسها. وسفير الموت الفريد إليه هو هاملت؛ إذ لا نجد شخصًا آخر، مُتَخَيِّلًا أو تاريخيًا، يشغله ذلك القطر غير المكتشف، إلا إذا رغبت في وضع يسوع — عليه السلام — جنبًا إلى جنب مع هاملت، وسواء وضعت شيكسبير تحت عنوان الطبيعة أو الفن، فإن له امتيازًا غريبًا سائدًا، ألا وهو أنه يعلمنا طبيعة الموت. ويقول بعض النقاد إن سبب هذا اقتراب شيكسبير من أن يغدو كاتبًا مُقَدَّسًا علمانيًا. ويبدو لي أن معاملة شيكسبير (أو مونتانّي) باعتباره كذلك أقرب للصحة من مُعاملة فرويد أو ماركس أو الهايديجرين الفرنسيين، أو النيتشيين الفرنسيين باعتبارهم كذلك. ويكاد شيكسبير ينفرد بأنه يجمع بين أدب التسلية وأدب الحكمة. والحقيقة التي تقول إن أعظم من يَهْبُنُ المتعة من الكُتَّاب يعتبر أيضًا أذكاهم حقيقة تكاد تبعث فينا الحيرة. لقد أذاب شيكسبير عددًا كبيرًا من «خرافاتنا الثنائية» (وفقًا لتسمية وليم بليك لهذه التقسيمات) إلى الحد الذي قد يفيدنا مُجَرَّد وضعها في قائمة، وها هي ذي: العاطفي ضد المعرفي، والعلماني ضد المقدس، والتسرية ضد التلقين، وأدوار الممثلين ضد الشخصيات الأدبية والإنسانية، والطبيعة ضد الفن، و«المؤلف» ضد «اللغة»، والتاريخ ضد الخيال،

والسياق ضد النص، والهدم ضد المحافظة. فمن حيث الثقافة يُشكّل شيكسبير أكبر كتيبة لنا، فشيكسبير هو التاريخ الثقافي الذي يضم العوامل المتعددة التي تتحكم فينا. وتؤدي هذه الحقيقة المركبة إلى إهدار جميع محاولتنا لاحتواء شيكسبير في المفاهيم التي تقدّمها الأنثروبولوجيا، أو الفلسفة، أو الدين، أو السياسة، أو التحليل النفسي، أو «النظرية» الباريسية بشتى أنواعها. فالواقع أن شيكسبير هو الذي يحتويه. فهو دائماً ما يصل قبلنا، ودائماً ما ينتظر وصولنا، سابقاً إيانا إلى مكان ما.

يشيع في الوقت الراهن اتجاه بين بعض الكتاب الأكاديميين حول شيكسبير، يحاول أن يجد تفسيراً لتفرده يقوم على وجود مؤامرة ثقافية، وفرض الإمبريالية البريطانية، ومن ثم على اعتباره سلاحاً يستخدمه الغرب ضد الشرق. ويرتبط بهذا الاتجاه الشائع رأي يتسم ببلاهة أكبر ألا وهو القول بأن شيكسبير الكاتب المسرحي والشاعر ليس أفضل أو أسوأ من توماس ميدلتون، أو جون وبستر. وبعد هذا يلقي بنا في هوة الجنون؛ إذ يقال إن ميدلتون كتب مكبث، وإن السير فرانسيس بيكون أو لورد أوكسفورد كتب أعمال شيكسبير كلها، أو إن لجنة كاملة من كتّاب المسرح كتبت أعمال شيكسبير، ابتداءً بمارلو وانتهاءً بجون فلتشر. وعلى الرغم من أن النقد النسوي الأكاديمي، والماركسية، واللاكانية [نسبة إلى لاكان]، والفوكولتية [نسبة إلى فوكوه]، والدريدية [نسبة إلى دريدا] وهلمّ جراً، تحظى باحترام «في الجامعات» يفوق ما يلقاه أنصار بيكون ولورد أوكسفورد، فإننا نواجه الظاهرة نفسها، وهي لا تسهم بشيء في التقدير النقدي لشيكسبير. ولقد بدأ هذا الكتاب بالتّنگر لمُعظم الكتابات الأنجلوأمريكية الراهنة حول شيكسبير وطُرق تدريسه، ولم أكن أشير إليها إلا لماماً؛ لأنها لا تستطيع أن تساعد أي قارئ أو مُشاهد مسرحي يتمتع بانفتاح الذهن والأمانة في سعيه للارتقاء بمعرفته بشيكسبير.

لا تتوقّف عجلة الحظ، ولا يتوقّف الزمن والتّغيير عن الدوران عند شيكسبير، وينبغي أن يبدأ أي تفهم دقيق له بإدراك هذه التغييرات التي تستند إليها شخصيات شيكسبير، فإن شخصيات دانتي لا تستطيع التّطوّر عمّا وصلت إليه، وأما شخصيات شيكسبير فهي، كما ذكرت آنفاً، أشد اقتراباً من شخصيات تشوسر، ويبدو أنها تدّين إلى روى تشوسر المتغيرة للرجال والنساء بأكثر ممّا تدّين به إلى أي مصدر آخر، بما في ذلك صور البشر في الكتاب المقدّس أو عند شاعر شيكسبير المفضّل، أي أوفيد، الشاعر اللاتيني. ويقول لينارد باركان في دراسته التي يرصد فيها تأثير أوفيد في شيكسبير، وعنوان كتابه أرباب اكتسبت أجساداً: «إن عدداً كبيراً من كبار الأشخاص في قصيدة

أوفيد يُعَرَّفُونَ أنفسهم بكفاحهم لابتكار لغات جديدة.» والتحوُّلات عند شيكسبير ترجع في كل حالة تقريباً إلى مُحَاوَلَة الكاتب الدائبة للعثور على لغة مُميّزة لكل شخصية رئيسية، بل والكثير من الشخصيات الثانوية، وهي لغة تستطيع التغيُّر عندما يتغيَّر الأشخاص وأن تشرد وتشتطَّ عندما يشردون ويشتطُّون. والانقلاب عند شيكسبير كثيراً ما يتخذ الصورة التقليدية للدوران، فالعجلة الدائرة قد تتخذ صورة عجلة الحظ التي ترمز إلى التطرف أو التجوال خارج الحدود.

كانت جماهير مسرح شيكسبير قد اختارت فولسطاق وأحبَّته مُفضِّلة إياه حتى على هاملت، ولم تكن عجلة الحظ ذات صلة بالآخرين؛ إذ إن ما حطَّم فولسطاق كان حُبُّه الأبوي للأمير هال حُبًّا يائساً وفي غير محله. ويموت هاملت في الفصل الخامس الذي تجاوز فيه جميع هوياته السابقة في المسرحية. ومن ثمَّ فإن فولسطاق ليس من «حمقى الزمن» بل من «حمقى الحب»، وأما هاملت فلا يمكن اعتباره إلا ضحيَّة ذاته أو من «حمقى الذات» فقد حلَّ محلَّ بديل والده، المهرِّج يوريك. ومن المناسب أن الشخصيتين المتضادتين، لير وإدموند، يوحى كلاهما بصورة العجلة، وإن كان ذلك يحقق آثاراً وأغراضاً متضادة. إن مسرحيات شيكسبير عجلة حياتنا كلها، وهي تُعلِّمنا أن نعرف إن كنا من حمقى الزمن، أو من حمقى الحب، أو من حمقى الحظ، أو من حمقى الوالدين أو من حمقى أنفسنا.



# كلمة في النهاية

التصدير أو إيلاء الصدارة (Foregrounding)

«أهنتك في بداية حياة عملية عظيمة، ولا بد أن يكون قد سبقها تصدير طويل في مكان ما، حتى تبدأ هذه البداية.»

إمرسون إلى ويطمان، ١٨٥٥م

و«التصدير» الذي يراه إمرسون في حياة ويطمان ليس خلفية (background)، على نحو ما يبين باستخدامه الغريب والأصيل لهذه الكلمة، أما «الخلفية» فمصطلح يستخدمه مؤرخو الأدب في القرن العشرين ليعنوا به السياق الخاص (سواء كان تاريخاً فكرياً أو اجتماعياً أو سياسياً) الذي تتشكّل في إطاره الأعمال الأدبية. ولكن إمرسون يعني تصديراً زمنياً «أو صدارة زمنية» من نوع آخر؛ أي إنه مجال من التاريخ الشعري لا الفكري الذي يُرهّص بمقدّم غيره، وربما لنا أن نقول إنه تاريخ مكتوب أو مُدوّن في الشعر نفسه. وفعل التصدير يعني الإبراز أو لفت الانتباه إلى معالم محدّدة في العمل الأدبي.

ما التصدير الطويل للسير جون فولسطاف، أو للأمير هاملت، أو لإدموند النغل؟ قد يقول الناقد الشكلي أو النصي بعدم وجود مثل هذا التصدير؛ لأن هؤلاء رجال صنعتهم الكلمات. وأما الناقد السياقي أو التاريخي فقد يقول بوجود خلفية لا تصدير. ولقد سقتُ الحجة في هذا الكتاب، على امتداده، على أن شيكسبير قد ابتكر (أو «أحكم» ما

ابتكره تشوسر من قبل) من طريقة التمثيل المُعتمَدة على تصدير شخصياته؛ أي إن شيكسبير يدعو جمهوره إلى أن يحسد كيف وصل فولسطاق وهاملت وإدموند إلى ما أصبحوا عليه، وأنا أعني بذلك مواهبهم واهتماماتهم وشُغلهم الشاغل. لن أسأل ما الذي جعل فولسطاق يَتَمَتَّع بهذه اللماحية الهائلة، وحدا بهاملت إلى اتِّخاذ موقِف الشك البالغ، وأكسب إدموند ذلك البرود الثلجي؛ إذ إن تصدير شيكسبير يُنَحِّي أسرار الشخصية الإنسانية أو ألغازها جانبًا، إلى حدٍّ ما.

والواقع أن الفن الأدبي عند شيكسبير، وهو الأرفع بين ما كُتِبَ لنا أن نعرفه، يعتبر فن إيجاز بالحذف بقدر ما هو ذو ثراء فائق. فالمسرحيات تعلو عَظُمَتُها حيث تتسم بأكبر قدر من الإيجاز القائم على الحذف. فإن عطيل يحب دزدُمونة، ولكنه فيما يبدو لا يرغب فيها جنسيًّا، فمن الواضح أنه لا يعرف إن كانت عذراء، ولا يجامعها قط.<sup>١</sup> ماذا يكون من أمر أنطونيو وكليوباترا عندما يَحْتَلِيَان بأنفسهما؟ لماذا لم يُنَجِب مكبث أطفالاً من زوجته الضارية الطَّبْع؟ ماذا يُعَذِّب بروسبرو تعذيبًا شديدًا، ويتسبب في أن يجعله يَتَخَلَّى عن طاقاته السحرية، ويقول إنه سوف ينشغل بالموت عندما يعود إلى وطنه الذي استعاد حُكْمه؟ لِمَ لا يَتَصَرَّف أحد إلا ببلاهة في الليلة الثانية عشرة، وبعنون في دقة بدقة؟ ما سبب إرغام شايلوك على قبول اعتناق المسيحية، أو سبب تعذيب مالفوليو بهذا الأسلوب المُنكَر؟ لا بد من التصدير للإجابة عن هذه الأسئلة. وسوف أبدأ بهاملت، وذلك إلى حدٍّ ما لأنني سوف أقول إن شيكسبير قد بدأ بها على الأرجح، فليست لدينا هاملت الأصلية التي كَتَبَها توماس كيد، ومن المحتمل وجود هاملت أخرى كتبها شيكسبير عام ١٥٨٨م. والسبب الآخر لابتدائي بهاملت أن المسرحية، على الرغم مما يقوله ت. س. إليوت، مسرحية شيكسبير الرائعة حقًّا، وتُمثِّل أقصى ما وصل إليه فنُّه معرفيًّا وجماليًّا. إن الأمير الذي نقابله أول مرة في النص النهائي لهاملت طالب في جامعة ويتنبرج، عاد إلى دياره في عطلة مع زملائه في الدراسة روزنكرانتس، وجيلدنستين، وهوراشيو، ولمَّا يَنْقُض شهران على وفاة والده المفاجئة، وشهر واحد على زواج أمِّه بعمه الذي

<sup>١</sup> انظر دحض هذا الرأي في الهامشين الموجودين في [الفصل الرابع والعشرون - ٣] من هذا الكتاب، وتقنييد حجة المؤلف تفصيلًا في الهامشين ٣، ٤، لكن ذلك لا ينقض القول بالحذف؛ فإن شيكسبير يعتمد على فطنة القارئ في افتراض بناء عطيل بزوجه، فهو يحذفه لدواعي اللياقة والصنعة المسرحية.

استولى على التاج. ويُبدي النُّقاد استعدادًا أكبر مما ينبغي للاعتقاد بأن اكتئاب هاملت أو شَجَنه العميق ناجِم من هاتين الصَّدْمَتَيْن، ومما كشف عنه الشبح بعد ذلك من أن كلوديوس قام بدور قابيل. ولكن التصدير الطويل لهاملت موجود في حياة شيكسبير وعمله، وفيما يفعله هاملت في المسرحية، وهو يوحي بغير ذلك. ويُعتَبَر هاملت أغرب شخصية بين جميع شخصيات شيكسبير (بما فيهم فولسطف وياجو ولير وكليوباترا) فهو، إلى جانب صفات كثيرة أخرى، فيلسوف يائس، وموضوعه الرئيسي هو العلاقة المُعْضلة بين الذاكرة والغرض. وطريقته المختارة في تناول تلك العلاقة هي المسرح، وهو الذي سوف يعرض فيه معرفة محترف المهنة والآراء الصلبة للكاتب المسرحي. ومدينة وتينبرج هي برجماتيًا لندن، وجامعته لا بد أن تكون المسرح اللندني قطعًا. ويُسمح لنا بأن نشاهد فنه عمليًا، وفي خدمة فلسفته، وهي التي تتجاوز مذهب الشك عند مونتاني، ومن خلال ذلك يبتكر العدمية الغربية.

ويعتبر ياجو أنسب تلاميذ هاملت. ويقول هارولد جودارد، الناقد الشيكسبيري الذي يعاني الآن من التجاهل الشديد على الرغم من بصيرته الصادقة، إن هاملت كان يحمل دور فولسطف في ذاته. وأضيف إنه كان يحمل في ذاته أيضًا دور ياجو. ويقول أ. سي برادلي إن هاملت هو الوحيد بين شخوص شيكسبير الذي كان يستطيع أن يكتب المسرحية التي يظهر فيها. وهنا أضيف أيضًا إن هاملت كان يستطيع تأليف عطيل ومكبث والملك لير. ونشعر من الزاوية البرجماتية بوجود شيء قريب قرابة شديدة إلى انصهار هاملت في شيكسبير الشاعر التراجيدي، وأنا لا أعني بهذا أن هاملت كان يمثل وليم شيكسبير أكثر مما أعني من تمثيل أوفيليا إياه، أو أي شخصية تختارها، بل أعني أن هاملت تولى حتى وظيفة شيكسبير بصفته الممثل وكاتب المسرح، كما كان يتولَّى أيضًا سلطة جعل شيكسبير يتكلَّم بلسانه؛ أي الممثل الذي يلعب دور الملك ويتلقَّى التعليمات. فالواقع أن المخلوق هنا يغتصب مَن خَلقه، وهاملت يستغل ذاكرة شيكسبير لتحقيق أغراض تنتمي لأُمير الدنمارك أكثر ممَّا تنتمي إلى شيكسبير الإنسان. وعلى الرغم مما في هذا من مُفارقة فإن هاملت «يسمح بوجود» ذات شيكسبير التجريبية، في حين أنه يستولي على الذات الأنطولوجية لكاتب المسرح، ولا أظن أن شيكسبير قد تَعَمَّد حدوث هذا، أو أنه كان قصده السافر، لكنني أظن أن شيكسبير، حين أدرك ما يحدث، لم يَعْرِض عليه. إذ إن «تصدير» هاملت، كما سوف أُبَيِّن، يعتمد اعتمادًا كاملاً على النتائج والاستنباطات المستقاة من المسرحية نفسها وحسب؛ إذ إن حياة شيكسبير الإنسان لا تكاد تُقدِّم لنا

أية مفاتيح تفسيرية تساعدنا على فهم هاملت. ولكن هاملت، حتى يكتمل «تصديره» يمثل مع فولسطاق المفتاحين اللذين يفسران — إذا استعرنا مصطلحاً شيكسبيرياً — ما نسميه «النفس ذاتها» عند شيكسبير. والإحساس بوجود «النفس ذاتها» يتعرض لاختبار بالغ القسوة من جانب شخصية هاملت، فهو أشد الصور التمثيلية تلوناً وتغيّراً وحركةً على الإطلاق.

لا بد أن شيكسبير قرأ مخطوط مونتاني الذي ترجمه فلوريو؛ إذ لا يبدو لنا ما هو أقرب إلى شيكسبير من المقال العظيم الختامي بعنوان «عن الخبرة» الذي ألفه مونتاني في عام ١٥٨٨م، وهو الوقت الذي كان شيكسبير في ظني يضع للمساة الأخيرة فيه للنسخة الأولى من هاملت. يقول مونتاني إننا جميعاً رباح، ولكن الريح أكبر حكمة منّا، ما دامت تحب أن تحدث جلبة وتتحرك في كل مكان، ولا تشاق إلى التصلب والثبات، فهي صفات غريبة عليها، ومونتاني يتسم بحكمة الريح فينظر نظرة إيجابية إلى نفوسنا المتحركة، والمتحولة، ومع ذلك فهي تتمتع بحرية مدهشة. ومونتاني، مثل أعظم شخصيات شيكسبير، يتغير لأنه يسرق السمع إلى ما يقوله هو نفسه. إذ إن مونتاني يصبح أثناء قراءة النص الذي كتبه الشخص الذي يرهص بقدم هاملت ويسبقه في تمثيل الواقع في ذاته ولذاته. كما يصبح أيضاً مرهصاً بنيتشه، أو ربما يمتزج بهاملت باعتباره مرهصاً مزدوجاً ومركباً تاركاً علامته دائماً على كتابيه الحافلين بالحكم والأمثال، وهما ما وراء الخير والشر وشفق الأصنام. والإنسان ذو الخبرة عند مونتاني يتجنب لحظات النشوة الديونيسية، إلى جانب الهبوط المؤلم من هذه الانتشاءات. ولا ينسى لنييتشه أنه استطاع إدراك هذا الجانب من هاملت في كتابه المبكر مولد التراجيديا، حيث يدحض قول كولريديج إن هاملت (مثل كولريديج) يفكر أكثر مما ينبغي دحضاً سليماً، ويستعيز عنه بالحقيقة التي تقول إن هاملت يجيد التفكير إجادة تزيد عما ينبغي. وأنا أقتطف هذا القول مرة ثانية بسبب ما يكشف عنه من بصيرة ونظرات ثاقبة دائمة:

إن النشوة التي تأتي بها الحالة الديونيسية التي تنفي حدود الوجود وقصوره تتضمن، طالما استمرت، عنصرًا من الخمول الذي تغرق فيه جميع خبرات الماضي الشخصية. وتفصل هوة النسيان المذكورة عالم الواقع اليومي عن عالم الواقع الديونيسي. ولكن ما إن يستأنف هذا الواقع اليومي دخول الوعي حتى

يشعر المرء بحقيقته مصحوباً بالاشمئزاز، وتنشأ حالة نفسية من الزهد النافي للإرادة ثمرة لهذه الحالات.

وبهذا المعنى يشبه الإنسان الديونيسي هاملت: فكلاهما قد نظر ذات يوم نظرة حقيقية في جوهر الأشياء، فاكسب المعرفة، والاشمئزاز يكبح الفعل؛ إذ إن فعلهما لا يستطيع تغيير أي شيء في الطبيعة السرمدية للأشياء؛ وهما يشعران أنه من السخرية أو المهانة لهما أن يطلب منهما تصحيح حال عالم انفصمت غراه، فالمعرفة تقتل الفعل، والفعل يتطلب ستائر حاجبة من الأوهام. هذا هو مبدأ هاملت، لا مبدأ الحكمة الرخيصة لفلان الحالم الذي يبالغ في التأمل، فتزداد الإمكانيات أمامه زيادة تمنعه من القيام بأي فعل. ليس التأمل إذن، كلاً، بل المعرفة الصادقة؛ أي البصيرة التي تكشف الحقيقة الرهيبة، هي التي تُرجح الكفة المقابلة لأي دافع للفعل، سواء عند هاملت أو عند الإنسان الديونيسي.

ومعنى أن هاملت يرى أن الفكر يَقْتُل الفعل تكرار الحجب العدمية التي يُؤْلَفها هاملت للمُمتل الذي يقوم بدور الملك (ومن المُرجَّح أن شيكسبير كان يُؤدِّيه بنفسه على خشبة مسرح الجلوب، إلى جانب دور الشبح). وعاد نيتشه في كتاب لاحق له وهو شفق الأصنام إلى هاملت الديونيسي، وإن لم يذكره صراحة. ويسترجع نيتشه المونولوج الذي يقول في مطلع هاملت: «ما أكثر ما أشبه وغداً أو عبداً جاهلاً»، ويشتم نفسه لأنه «لا يملك إلا التنفيس بألفاظ مثل العاهرة المُنحطَّة عمَّا في قلبي»، ثم يصل نيتشه إلى صيغة تعتبر جوهر هاملت وهي «إن ما نجد ألفاظاً له شيء مات في قلوبنا من قبل، دائماً ما يُوجد نوع من الاحتقار في فعل التَّكَلُّم». وما دام هاملت قد فَقَدَ إيمانه باللغة وبذاته، فإنه يُصبح كاتباً مسرحياً للذات، فَيَتَفَوَّق على القديس أوغسطين، ودانتي، وحتى مونتاني، فإن ذلك أعظم ابتكار حَقَّقَه شيكسبير؛ أي الذات الباطنة التي لا تتغير باستمرار وحسب، بل تنمو أيضاً على الدوام.

ج. هـ. فان دن بيرج طبيب نفسي هولندي تَعَلَّمَتْ منه الكثير، وهو يطعن في أسبقية شيكسبير إلى ابتكار الشخصية الإنسانية، بأن يُحدِّد «تاريخ ميلاد الذات الباطنة» في عام ١٥٢٠م، أي قبل جيلين من كتابة هاملت. ويقول فان دن بيرج إن ذلك القطر غير المكتشف قد عثر عليه مارتن لوثر، في حديثه عن «الحرية المسيحية»، وهي التي تفصل بين الإنسان «الباطن» والكيان الجسدي. فالإنسان الباطن هو الذي يؤمن ولا يحتاج إلا إلى كلمة الإله. ولكن تلك الكلمة لا تسكن داخل الإنسان، حسبما كان يرى مايستر

إيكهارت، وجيكوب بيمة (Böhme) وهما من المتصوفة الأفذاذ، بل لا بد أن تأتي من فوق. ولكن كلمة الشبح هي وحدها التي تأتي إلى هاملت من عل، وهي في نظر هاملت موثوق بها وغير موثوق بها في آن واحد. إذا كنت تحتقر الإفصاح عمّا في قلبك بالألفاظ، فلماذا تنق في فعل التكلّم من جانب الشبح أو تؤمن به؟ إن الموات في قلب هاملت يسبق قدوم الشبح بوقت طويل، وسوف تبين لنا المسرحية أنه كان في قلب هاملت منذ الطفولة. والتصدير في حالة هاملت بالغ الأهمية «والألم» لأنه يتعلق بالتاريخ السابق لأول ذات باطنة بصورة مُطلقة، وهي التي لم تكن تنتمي إلى مارتن لوثر بل إلى وليم شيكسبير. وقد سمح شيكسبير بشيء أشبه كثيرًا بالانصهار بين هاملت ونفسه في الربع الثاني من التراجيديا، وهو الذي يبدأ بوصول الممثلين في المشهد الثاني من الفصل الثاني، ويستمر إلى آخر تظاهر هاملت بالجنون فرحًا عندما يفر كلوديوس من مشاهدة مصيدة الفئران في المشهد الثالث من الفصل الثالث.

لقد أَلَفْنَا مسرحية هاملت أَلْفَةً زادت عن الحد فأصبحنا نتجاهل بعض ملامحها الرائعة الغربية، فالواضح أن أمير الدنمارك كثيرًا ما يتهرّب من جامعة وتينبرج ويغشى مسارح لندن، وهو يحرص على أن يسمع آخر الشائعات و«الألعاب النارية» في عالم المسرح الشيكسبيري، ويُسَعِّده أن يعرف أحدث الأنباء من مُمثِّل دور الملك. وهكذا يسأل هاملت سؤالًا يتعلق بوضوح بشيكسبير وفرقته المسرحية، قائلاً «هل يمتّع الممثلون بما كانوا يُحاطون به من تقدير أثناء وجودي في المدينة؟ ألا ينعمون بإقبال الجمهور؟» ويشعر النظارة في مسرح الجلوب بالفكاهة فيَقْهَقْهون عندما يجيب روزنكرانتس: «لا بل لم يَعودوا كذلك!» وكانت حرب المسارح تُناقش بحيوية كبيرة في قصر إلسينور، على مَقَرِّبة شديدة من مسرح الجلوب وفي الشارع نفسه. ويحدث شيء يثير عجبًا أكبر بعد برهة قصيرة عندما يَتَحَوَّل هاملت إلى شيكسبير، ويَحْضُ الممثلين على أن يلتزموا بالنص المكتوب. وهكذا لا يُصْبِح الشرير الحقيقي في المسرحية كلوديوس، بل يصبح الممثل «ول كيمب» الذي يلعب دور المُهرِّج، وتصبح تراجيديا الثأر وسيلة انتقام شيكسبير من الممثلين الضعفاء. وعندما تنعَى أوفيليا تَدهُورُ حال هاملت، نجد أنها تبكي فيه رَجُلُ البلاط والجندي وطالب العلم، كما سبق أن ذكرت، وربما كان ينبغي أن تضيف كونه كاتبًا مسرحيًا وممثلًا ومديرًا للمسرح، إلى جانب كونه باحثًا في الميتافيزيقا وعلم النَّفس واللاهوت العلماني. إذ إن أشد الأبطال تنوعًا (أو الأبطال الأشرار في نظر البعض) كان يهتم بالمسرح اهتمامًا يفوق اهتمام جماع الشخصوس الشيكسبيرية الأخرى. إذ لا يرى

هاملت أن تمثيل دور ما يُعتَبَر مجازًا من نوع ما، وليس طبيعة ثانية، بل إنه موهبة هاملت الأصلية. وعندما يصبح فورتنبراس مُطالبًا بتكريم هاملت تكريمًا عسكريًا لأنه، لو قُدِّر له أن يعتلي العرش، لاستحق هذا التكريم، يخطئ خطأ واضحًا، فلو قُدِّر لهاملت أن يعيش، جالسًا على العرش حينًا، واقفًا خارجه حينًا آخر، لكتب مسرحية هاملت، ثم واصل العمل فكتب عطيل، والملك لير، ومكبث، وأما بروسبرو، الذي يعتبر فاوستوس الشيكسبيري الذي حقق لنفسه الخلاص، فكان يمكن أن يكون رؤيا هاملت الإشراقية الأخيرة.

كان يمكن لشيكسبير أن يصبح كل واحد ولا أحد في الوقت نفسه، على نحو ما يقول بورخيس، ولكنه — اعتبارًا من الفصل الثاني، المشهد الثاني حتى آخر الفصل الثالث، المشهد الثالث، — لا يمكن التمييز بينه وبين هاملت إلا إذا فصلت بين الأمير وبين الممثل كاتب المسرح، وعلاقة هاملت بشيكسبير تشبه على وجه الدقة موقف ذلك الكاتب المسرحي بمسرحيته هاملت الأصلية، ولنا أن نقول إن الأمير يُنقِّح الحياة العملية لشيكسبير مثلما يُنقِّح الشاعر دور بطله فيجعله أميرًا. لا يمكن أن يكون من قبيل المصادفة أننا لا نستطيع أن نجد في أي عمل شيكسبيري آخر، أن هذا الشاعر يُخاطر بالزج عمدًا بين الحياة والفن. فالسونيتات تجسد إحساس قائلها بالنَّذْب، وهو شديد الشبه بالنَّذْب الذي حطَّم فولسطاق، ولكن شيكسبير لا يسمح بأن تتدخل حياة المسرح في هنري الرابع/٢. ولا معنى لأن يتحدث الإنسان عن «التدخلات» في هذه «القصيدة غير المحدودة» — أي هاملت — لأن كل شيء فيها يعتبر، ولا يعتبر، تداخلًا. إذ من الممكن توسيع المسرحية بحيث تتكون من جزأين؛ لأنها تستطيع استيعاب المزيد من اهتمامات شيكسبير المهنية. فعندما ينصح هاملت الممثلين ويعلمهم، نجد أنه ملتزم هو والمسرحية بدورهما المرسوم: فإن مصيدة الفران ذات صلة طبيعية بعالم مسرحية هاملت، مثل المبارزة الزائفة التي نظَّمها كلوديوس بين هاملت ولايرتيس.

ولكن ما الذي نعرفه من ذلك عن هاملت ووجوده قبل بداية المسرحية؟ لا نستطيع أن نتجاهل المعلومات التي تقول إن هذا الرجل كان دائمًا مرتبطًا بالمسرح، بصفته ناقدًا ومراقبًا، وربما باعتباره كاتبًا فعليًا للمسرح لا مجرد قادر على الكتابة المسرحية. و«التصدير» في حالة هاملت من شأنه أن يوضح لنا أكبر مفارقة لديه، وهي أنه، من زمن طويل قبل مقتل أبيه وإغواء كلوديوس لوالدته، كان بالفعل عبقريًا مسرحيًا يُمَسِّحُ نفسه، وقد دفعه إلى ذلك احتقار فعل التكلم أو التلفظ بما سبق أن مات في قلبه. والوعي

الذاتي الهائل لهذه الشخصية الكارزمية كان يمكن أن يؤدي إلى حدث خطر، أو نزعة قتالة تتنبأ بمكبث، لولا توافر التنفيس عنها من خلال العمل المسرحي. أي إن صفات هاملت [التي أوردتها أوفيليا] أي كونه من رجال البلاط، وجندياً، وطالب علم، صفات ثانوية، فهو في المقام الأول شخص فذ «ويدرك ذلك»، فهو كاتب مسرحي من الأسرة المالكة ويرى أن «التمثيلية خير سبيل» بكل معاني التعبير. وتتفرد هاملت بين جميع أعمال شيكسبير بأنها مسرحية المسرحيات؛ لأنها مسرحية المسرحية. لا يمكن أن تنجح نظرية درامية في مساعدتنا على قبول أي شيء بعد الأحداث الواقعة من الفصل الثاني، المشهد الثاني حتى آخر المشهد الثالث من الفصل الثالث، إذا أدركنا أن كل شيء سابق أو لاحق في هاملت لهذه الأحداث يُعتَبَر مقاطعة لها، فإن سر هاملت ولغز شيكسبير يرتكزان فيهما.

رصد خلفية شيكسبير عملٌ مُضِنٌ لا غناء فيه لأنه لا يقدم أي شيء يساعد على تفسير التفوق الهائل لشيكسبير على معاصريه، حتى أفضلهم مارلو وبن جونسون. فإن فاوستوس عند مارلو شخصية كرتونية، وأما فاوستوس عند شيكسبير فهو بروسبرو. ويتخذ الدكتور فاوستوس عند مارلو عفريتاً تابعاً له هو مفيستو فيليس [الشيطان] الذي يُعتَبَر شخصية كرتونية أخرى. وأما آرييل، «العفريت» التابع لبروسبرو، فإنه على الرغم من كونه بالضرورة غير بشري، ذو شخصية إنسانية تكاد تتسم بصفات مميزة لها مثل صفات المجوسي العظيم. والذي كان شيكسبير يشترك فيه مع عصره قادر على أن يشرح كل شيء عن شيكسبير إلا الخصائص التي جعلته يختلف عن زملائه في الدرجة اختلافاً هائلاً إلى الحد الذي جعله يختلف آخر الأمر اختلافاً نوعياً عنهم. ويبدأ «التصدير» لشخص شيكسبير بملاحظة ما يذكره شيكسبير عنهم بصورة مضمرة، لكنه لا يُمكن أن ينتهي بتجميع ما يُوحون به عند شيكسبير. نستطيع أن نصل إلى بعض التكهّنات، خصوصاً عن هاملت وفولسطاق، اللذين يعيشان، فيما يبدو، وبصور كثيرة عند حدود وعي شيكسبير الخاص. وحتى إن تكن الأدوار الشيكسبيرية المتاحة [للنظر فيها] قليلة — هاملت، وفولسطاق، وروزالند، وياجو، ومكبث، ولير، وكليوباترا — فإننا نستطيع أن ندرك إمكانياتها التي لا نهاية لها، لكننا لا نستطيع أن نتفوق على استعمال شيكسبير لها. ففيما يتعلق بالملك لير — وإلى حدٍّ أقل بعطيل وأنطونيو — نشعر أن شيكسبير يسمح لنا بمعرفة حدودهم، في إطار ما سماه تشيسترتون «الأرواح العظمى المغلولة». وربما كان تشيسترتون المناصر لفولسطاق يرى أن هاملت شخصية من هذا النوع؛ إذ إننا إذا نظرنا بمنظور كاثوليكي وجدنا أن هاملت (وبروسبرو) من



الشخصيات التي تتعذب كي تتطهر، في أحسن حالاتها، ودانتي لا «يصدر» إلا دانتي الحاج، وسائر الآخرين لديه لم يعودوا قادرين على التغيير، ما دامت الأرواح الموجودة في المطهر لا تستطيع إلا أن تنعم بالتهذيب، لكنها لا تستطيع أن تتغير تغييراً جوهرياً. وفن التصدير عند شيكسبير هو الذي يتيح لرجاله ونسائه التغيير إلى حدود مدهشة، حتى في اللحظات الأخيرة، مثلما نشهد تغيير إدموند في آخر مسرحية الملك لير. فإذا لم يتوافر لك التصدير الكافي، لن تقدر أبداً على أن تسترق السمع حقاً لذاتك.

يعتبر شيكسبير أستاذاً عظيماً في تصوير البدايات، ولكن ما البُعد الزمني الذي يمكننا الإحساس بوجوده قبل بداية المسرحية؟ إن بروسبرو يضع تصديره لمسرحية العاصفة في محادثته المبكرة مع ميراندا، ولكن هل تبدأ الدراما حقاً بطرده من ميلانو؟ إن معظمنا يقول إنها تبدأ بالعاصفة التي أصبحت — بغرابة — عنوان المسرحية، وهي عاصفة تنتهي بعد الفصل الأول. ولما لم يكن بالمسرحية حبكة تذكر — وأي تلخيص لها يؤدي إلى الخبل — فنحن لا نعجب حين يقول لنا الباحثون إن الحبكة لا مصدر لها. ولكن التصدير يبدأ باختيار شيكسبير اختياراً دقيقاً لاسم بطله بروسبرو، فهو الترجمة الإيطالية للاسم اللاتيني فاوستوس أي «المصطفى». وربما كان شيكسبير يعرف مثل مارلو أن فاوستوس بدأ باعتباره الكُنْيَة التي اتخذها سايمون ماجوس السامري عندما ذهب إلى روما، حيث هلك أثناء مسابقة للطيران، يتعذر احتمال وقوعها، مع القديس بطرس. ومن أغرب الأشياء أن تصبح العاصفة صورة شيكسبير لمسرحية الدكتور فاوستوس، التي تختلف اختلافاً شاسعاً عن آخر مسرحية كتبها مارلو. ولنتصور كم يتشتت انتباهنا لو أن شيكسبير سمّى الساحر فاوستوس بدلاً من بروسبرو. ولا يوجد شيطان في العاصفة، إلا إذا أقمت الحجة على بروسبرو حتى يعتبر كاليبان المسكين شيطاناً، أو على الأقل ابن شيطان بحري. والتصدير الخاص بالعاصفة في نهاية الأمر يكمن في اسم الساحر فيها؛ إذ إن استبداله بفاوست يعني أن المسيحية لا ترتبط بصلة مباشرة بالمسرحية. والتميز بين السحر «الأبيض» والسحر «الأسود» ليس قضية أساسية، فإن فن بروسبرو فن معارض لبيع الروح وسقوطها مثل فن فاوستوس.

إن هاملت وبروسبرو وفولسطف وياجو وإدموند قد نشئوا جميعاً من خلال زمن سابق يُعتبر في ذاته خلقاً مضمراً لتخيلات شيكسبير. وإذا كان هاملت وبروسبرو يتصوران وجود حساسيات حالكة سبقت فاجعتهما، فإن فولسطف يوحى بانطلاق مُبَكِّرٍ لِلْمَاحِيَةِ، في حين اتجه هاملت إلى المسرح واتجه بروسبرو إلى السّحر الهَرْمِسي.

والياس النابع من التفكير العميق إلى حدٍّ أكبر مما ينبغي، وبسرعة أكبر مما ينبغي، يأس يشترك فيه، فيما يبدو، هاملت وبروسبرو، وأما فولسطاق، الجندي المحترف، فلقد سبق له من زمن بعيد أن اكتشف حقيقة الفروسية وأمجادها [الزائفة]، ومن ثم فقد قرر بعزم وإصرار أن يمرح ويفرح ولا يقرب اليأس. وهو يموت بسبب الحسرة، طبقاً لما يقوله زملاؤه الأوغاد، وهكذا فإن نَبَذَ هال له يبدو المُعَادِلِ الفولسطا في لرفض هاملت للحياة نفسها ورفض الحياة له.

ومن المناسب فيما يبدو أن أختتم هذا الكتاب بفولسطاق وهاملت، وما داما يُمَثَّلان أكمل صور الشخصية الإنسانية الممكنة عند شيكسبير. فسواء كُنَّا ذكوراً أو إناثاً، مُسِنَّين أو شباباً، فإن فولسطاق وهاملت يتحدثان باسمنا وإلينا في عجلة. فهاملت يمكن أن يكون تعالياً أو ساخرًا، وفي الحالين يبدي قدرة مطلقة على الابتكار. وأما فولسطاق، في أشد حالاته تَفَكُّهًا وأشد حالاته تأملًا، فإن مبدأ الحيوية لا يَتَخَلَّى عنه قط، وهو الذي يجعله ذا حياة تستعصي على التصديق. وعندما نشعر باكتمال إنسانيتنا ونعرف أنفسنا حق المعرفة، فإننا نصبح أشبه ما نكون إما بهاملت وإما بفولسطاق.



