

العبرة بالخاتمة

ويليام شكسبير

العبرة باخاتمة

تأليف
ويليام شكسبير

ترجمة
محمد عناني



All's Well That Ends Well

William Shakespeare

العبرة بالخاتمة

ويليام شكسبير

الناشر مؤسسة هنداوي

المشهرة برقم ١٠٥٨٥٩٧٠ بتاريخ ٢٦ / ١ / ٢٠١٧

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

تليفون: ٨٣٢٥٢٢ ١٧٥٣ (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: نورا خالد

الترقيم الدولي: ٢ ٣٩٥٥ ٥٢٧٣ ١ ٩٧٨

صدر أصل هذا الكتاب باللغة الإنجليزية عام ١٦٠٤.

صدرت هذه الترجمة عام ٢٠٠٩.

صدرت هذه النسخة عن مؤسسة هنداوي عام ٢٠٢٦.

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

٧	تقديم
٩	التصدير
١٣	المقدمة
٨٥	العبرة بالخاتمة
٨٧	قائمة الشخصيات
٩١	الفصل الأول
١٢٧	الفصل الثاني
١٦٩	الفصل الثالث
١٩٥	الفصل الرابع
٢٢٩	الفصل الخامس
٢٥٣	قائمة المراجع الأجنبية

تقديم

على نحو ما أذكر في كتابي «فن الترجمة» — وما فتئتُ أردد ذلك في كُتبي التالية عن الترجمة — يُعد المترجم مُؤلفًا من الناحية اللغوية، ومن ثَم من الناحية الفكرية. فالترجمة في جوهرها إعادة صوغٍ لفكرٍ مُؤلفٍ معين بألفاظٍ لغةٍ أخرى، وهو ما يعني أن المترجم يستوعب هذا الفكرَ حتى يُصبح جزءًا من جهاز تفكيره، وذلك في صورٍ تتفاوت من مُترجمٍ إلى آخر، فإذا أعاد صياغة هذا الفكر بلُغةٍ أخرى، وجدنا أنه يتوسَّل بما سمَّيته جهازَ تفكيره، فيصبح مرتبطًا بهذا الجهاز. وليس الجهاز لغويًا فقط، بل هو فكريٌّ ولغوي، 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 نصه المترجم، فإنه يصبح ثمرةً لما كتبه المؤلف الأصلي إلى جانب مفهوم المترجم الذي يكتسي لغته الخاصة، ومن ثَم يَتَلَوَّن إلى حدٍّ ما بفكره الخاص، بحيث يصبح النص الجديد مزيجًا من النصِّ المصدَّر والكساء الفكري واللغوي للمُترجم، بمعنى أن النص المترجم يُفصح عن عملِ كاتِبَيْن؛ 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 يترجم النصوص العلمية، مهما اجتهد في ابتعاده عن فكره الخاص ولغته الخاصة. وتتفاوت تلك الأبعاد بتفاوتِ حظ المترجم من لغة العصر وفكره، فلكل عصرٍ لغته الشائعة، ولكل مجالٍ علمي لغته الخاصة؛ ولذلك تتفاوت أيضًا أساليبُ المترجم ما بين عصرٍ وعصر، مثلما تتفاوت بين ترجمة النصوص الأدبية والعلمية.

وليس أدل على ذلك من مقارنة أسلوب الكاتب حين يُؤلف نصًّا أصليًّا، بأسلوبه حين يُترجم نصًّا لمؤلفٍ أجنبي، فالأسلوبان يتلاقيان على الورق مثلما يتلاقيان في الفكر.

فلكل مؤلف، سواءً كان مُترجماً أو أديباً، طرائقُ أسلوبيةٌ يعرفها القارئُ حَدَسًا، ويعرفها الدارس بالفحص والتمحيص؛ ولذلك تَقترن بعض النصوص الأدبية بأسماء مُترجميها مثلما تَقترن بأسماء الأديباء الذين كتبوها، ولقد تَوَسَّعتُ في عرض هذا القول في كُتبي عن الترجمة والمُقَدِّمات التي كتبتهَا لترجماتي الأدبية. وهكذا فقد يجد الكاتبُ أنه يقول قولاً مُستمدّاً من ترجمةٍ معينة، وهو يَتَصَوَّرُ أنه قولٌ أصيل ابتدعه كاتبُ النص المَصْدَر. فإذا شاع هذا القول في النصوص المكتوبة أصبح ينتمي إلى اللغة الهدف (أي لغة الترجمة) مثلما ينتمي إلى لغة الكاتب التي يُبدعها ويراهَا قائِمةً في جهاز تفكيره. وكثيراً ما تَتَسَرَّب بعض هذه الأقوال إلى اللغة الدارجة فتحلُّ محلَّ تعابيرٍ فصحي قديمة، مثل تعبير «على جثتي» (over my dead body) الذي دخل إلى العامية المصرية، بحيث حلَّ حلولاً كاملاً محلَّ التعبير الكلاسيكي «الموت دونه» (الوارد في شعر أبي فراس الحمداني)؛ وذلك لأن السامع يجد فيه معنىً مختلفاً لا ينقله التعبير الكلاسيكي الأصلي، وقد يُعَدِّل هذا التعبير بقوله «ولو متُّ دونه»، لكنه يجد أن العبارة الأجنبية أفصح وأصلح! وقد ينقل المُترجم تعبيراً أجنبيّاً 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 الْجَدِّ فَاشْتَدَّي زَيْمٌ قَدْ لَفَّهَا اللَّيْلُ بِسَوَاقِ حُطَمٍ
لَيْسَ بِرَاعِي إِبِلٍ وَلَا غَنَمٍ وَلَا بِجَزَارٍ عَلَى ظَهْرِ وَضَمٍ

فانظر كيف أدَّت ترجمة الصورة الشعرية إلى تعبيرٍ عربيٍ يختلف معناه، ويحلُّ محلَّ التعبير القديم (زَيْم اسم الفرس، وحُطَمُ أي شديد البأس، ووضَمُ هي «الْقُرْمَة» 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

التصدير

هذه هي المسرحية السابعة عشرة التي أقدمها لـ «شكسبير»، وهي ترجمة عربية كاملة لمسرحية «العبرة بالخاتمة» أو «العبرة بالخواتيم» وفق المصطلح العربي المأثور، وإن كنت أخذت بالصياغة الأولى بسبب ورود العنوان نفسه في الحوار المسرحي أكثر من مرة، والحوار منظومٌ، والصياغة الاصطلاحية يتعذر إدراجها في أي بحرٍ من بحور الشعر العربي، والأصل الإنجليزي هو:

All's Well that Ends Well.

وكثيراً ما يتلاعب النقاد بهذا العنوان، كما أُبين في المقدمة بالتفصيل، وليس التلاعب ممكناً بالعربية ما دُمنّا نريد المعنى في المقام الأول، وكثيراً ما يتلاعب بعض الشخصوس في المسرحية بكلمات مفردة منه، وهو ما أشرحه في الحواشي.

ومنهجي في الترجمة يقوم على الالتزام بالمعنى أولاً، إلى جانب تقديم صورة للأسلوب الأصلي بالعربية، فأنا أترجم النثر نثرًا والنظم نظمًا، وأحاول قدر الطاقة تقديم دلالات أي تلاعب لفظي إذا تعذر نقل التلاعب نفسه، مبتغيًا الوضوح الكامل، واضعًا نصب عيني أن الحوار حديث منطوق يتطلب توافق المخرج الصوتية وسهولة إلقائها واتصال الحوار ما بين الشخصوس، وهو ما يقتضي مراعاة الفصل والوصل، خصوصًا عندما يتراشق المتحاورون بالأفكار والصور، في الشعر والنثر جميعًا، مُهتديًا بما تعلّمته على أيدي أستاذي العظيم «شكري عياد»، وما كان يُوصينا به من الطموح إلى ترجمة الأسلوب في الأدب، فالأسلوب جزء لا يتجزأ من المعنى الأدبي، وهو ما أفصل القول فيه في كُتبي عن الترجمة.

وأكد أشعر بضرورة الاعتذار عن طول المقدمة التي كتبتها، ولكنني أدرك مدى ضرورتها، نظرًا للصعوبات الهائلة التي تكتنف هذا النص الذي عانى التجاهل طويلًا من جانب النقاد ومُخرجي المسرح حتى منتصف القرن العشرين تقريبًا، فإذا بالنقاد والدارسين ينقضون عليه منذ شيوع تقديمه على خشبة المسرح، وكلُّ مُسلح بأسلحة نقدية مختلفة، فتضاربت الآراء وتكاثرت إلى حدٍّ مُربك، وهو ما اضطررني إلى قضاء زمنٍ طويل في الدرس والتصنيف والتبويب لها، حتى أستطيع أن أقدم لقارئ العربية أفكارًا واضحة تُلقِي الضوء على النص، وتُلقي الضوء في الوقت نفسه على مسار التيارات النقدية واختلافها منذ «بعث» المسرحية في ذلك العهد غير البعيد.

وأعتمد في الترجمة على النص المُحقق الذي حرره وكتب مقدمته رسل فريزر (Frazer) في طبعة نيوكيمبريدج عام ١٩٨٥م، وفي صورتها المُنقحة عام ٢٠٠٣م التي كتب مُقدمتها ألكسندر ليجات (Leggatt)، مستعينًا بطبعة «أوكسفورد» التي حررتها سوزان سنايدر (Snyder) عام ١٩٩٣م، بصفة أساسية، وإن كنتُ أرجع أثناء الترجمة إلى الشروح الأخرى الواردة في طبعة سيجنت (Signet) ١٩٦٣م، والطبعة الجديدة المُعدلة عام ٢٠٠٥م من تحرير سليفان بارنيت (Barnet)، وفي طبعة فولجر (Folger) الصادرة عام ٢٠٠٦م، وغير ذلك من الطبعات القديمة التي أُشير إليها في المقدمة والحواشي، وما يقوله النقاد من تعليقاتٍ على النص في غضون دراساتهم النقدية، وإن لم يُدرجوها في حواشيهام المرفقة بالنص، سواء كانت تلك الدراسات في صورة مُقدمات مُسهبة، أو في صورة كتب كاملة مُخصصة للمسرحية، أو فصول في كتب متناثرة أَصَرَّتْ على أن أجمع كلَّ ما استطعتُ منها حتى أقترِب إلى أقصى حدٍّ مُمكن من نص «شكسبير».

ولا بدَّ أن أتقدّم بالشكر الجزيل لكلِّ من عاونني في العثور على هذه المادة النقدية، وعلى رأسهم ابنتي الدكتورة «سارة» التي وافتنني بما طلبته من المادة العلمية الحديثة، وصديقي العزيز، الأديب والمُترجم «ماهر البطوطي» الذي أرسل لي من نيويورك أحدث طبعات المسرحية الصادرة في السنوات الأخيرة فور طلبتي إيّاها منه، فإليهما أتقدّم بخالص الشكر والعرفان.

وأما الأرقام التي وضعتها أمام سطور النص فتُشير إلى طبعتي نيوكيمبريدج المذكورتين، وأما أسماء المحررين فأنا أُشير إليها مجردةً إذا كنتُ أُشير إلى مُقدماتهم أو تعليقاتهم في طبعاتهم، فإذا قلتُ «سنايدر»، مثلاً فإنني أُشير إلى ما تقوله في مقدمة طبعة أوكسفورد، وأما حين أقتطف قولاً لها أوردته في إحدى دراستيها عن المسرحية،

فأنا أحدد المصدر في مكان الإشارة، وإذا قلت «ليجات» وحسب كنتُ أُشير إلى مقدمته لطبعة نيوكيمبريدج الجديدة عام ٢٠٠٣م، وإذا ذكرت رأياً آخر أوردته في دراسة أخرى للمسرحية نصصتُ على ذلك في موقعه، وعندما أُشير إلى «سيلفان بارنيت» فأنا أُشير إلى طبعته الجديدة (سيجنت) عام ٢٠٠٥م للمسرحية، وهلمَّ جرّاً.

ولا أستطيع أن أختتم التصدير دون التعبير عن خالص الامتنان لصديقي الصدوق، العلّامة الفذ «ماهر شفيق فريد» الذي ما فتئ يؤازرني ولا يتردّد في قراءة ما أكتبه وتوجيهي إلى ما فاتتني نتيجة السهو أو الخطأ، فإليه أُزجي آيات الشكر والمودة، وكان أهداني نسخةً قديمةً لترجمة هذه المسرحية بقلم «عباس حافظ»، فاطلّعتُ عليها، واطمأن قلبي إلى ضرورة إعادة ترجمتها، وفي قلبي هذا ما يكفي.

وأرجو أن أكون عند حُسن ظن القارئ العربي في كل مكان، وإذا كان في العمل، رغم اجتهادي في المراجعة والتحقيق، بعض الهنات فالكمال لله وحده، ولا يسع الكاتب إلا أن يطلب الصفح من القارئ.

محمد عناني

القاهرة، يناير ٢٠٠٩م

المقدمة

هذه المسرحية

تتميز «العبرة بالخاتمة» بين مسرحيات «شكسبير» باعتبارها «كوميديا مُشكِـل»، فأما أنها كوميديا فهو ما درج النقاد عليه استنادًا إلى خاتمتها التي تُوحى بالتوافق وتعدُّ بالصفاء بعد الجفاء، أو قل إنها تؤدي إلى ما يتصور النقاد أنه مقصد «شكسبير» من رفاء وهناء، وأما أنها «مُشكِـل» فقد اختلف النقاد في تعريف المقصود بالإشكال، وإن كنا نستطيع اليوم، بفضل تعديل تعريف الإشكال واستحداث مُصطلح «الإشكالية»، أن نتيبن خطوطًا أوضح في هذا التعريف، والمعروف أن مُبتدع هذا التعريف أستاذ يدعى ف. س. بوس (F. S. Boss)، إذ أصدر عام ١٨٩٦م كتابًا بعنوان «شكسبير وأسلافه» يقول فيه: إنه لاحظ وجود عدد من مسرحيات شكسبير يُعالج المؤلف فيها مرضًا اجتماعيًا ونفسيًا يفصلها عن الكوميديا الخالصة والتراجيديا الخالصة، وهي: طرويلوس وكريسيدا، والعبرة بالخاتمة، ودقّة بدقّة، وهاملت، ومن ثَمَّ فهي تحتاج إلى أن تُوضع في قسمٍ مستقل باعتبارها مسرحيات مُشكِـل. وهو يدافع عن تعريفه قائلًا: إن هذه المسرحيات تطرح قضايا أخلاقية معقّدة تتطلب حلولًا غير تقليدية، وإن نهاياتها لا تأتي للمشاهد أو القارئ بالرضا التام (ص ٣٤٥)، مُقتطف في سنايدر (ص ١٦). ولكن ما انتهى إليه «بوس» لم يكن جديدًا كل الجدة، إذ سبقه الأستاذ إدوارد داودن (Dowden) في الاهتمام إلى الطابع الخاص الذي تتميز به المسرحيات الثلاث الأولى (فهو يستثني هاملت) قائلًا: إنه يدلُّ على أن شكسبير قد كتبها جميعًا في الوقت الذي كانت عبقريته الخلّاقة تتحول من الكوميديا إلى التراجيديا؛ ولذلك فهي كوميديات لا تُحقق المفهوم التقليدي للكوميديا، بل وتتضمّن من روح المأساة ما يكفي لوضعها في «فئة» خاصة من فئات التصنيف.

وعلى مرّ القرن العشرين دأب النقاد على مناقشة فكرة الإشكال في هذه المسرحية، وإن لم يرفضوا التعريف برمّته بسبب قدرة التسمية على تفسير ما يعسر على التفسير التقليدي، وقال عددٌ كبيرٌ منهم: إنها تتميز بما يفصلها، أو إن فيها عنصراً غلباً يفصلها، عن سائر مسرحيات الشاعر، ألا وهو التقابل، بل الصراع بين الرومانس الشعري (قصة الحب الخيالية)، وبين الواقع النثري (أي حقائق الواقع الباردة الصلبة). وحاول غيرهم أن يجد مفتاحاً لكشف مغاليق هذا «النوع» الخاص بالتركيز على النهايات «غير المرضية» التي تتميز بها كلّ منها، ولكننا سوف نرجئ تحليل ذلك حتى ننتهي من رصد مصادر الحكمة ومعالجة شكسبير للمادة التي استقاها من حكاية عجيبة قرأها، فوجد فيها فرصة معالجة درامية أعجب وأغرب.

المصادر

لا جدال في أن المصدر الرئيسي لمسرحية «العبرة بالخاتمة» حكاية جيليتا من بلدة ناربون، وهي الحكاية التاسعة في اليوم الثالث من حكايات بوكاشيو (Boccaccio) المُسمّاة ديكاميون (Decameron)، وهي مجموعةٌ من مائة حكاية يرويها عددٌ من أبناء فلورنسا لتزجية الوقت في زمن الطاعون على امتداد عشرة أيام، وهذا هو معنى العنوان، ونشرها المؤلّف في منتصف القرن الرابع عشر، وقيل إن شكسبير قرأها في الترجمة الفرنسية التي وضعها أنطوان لو ماسون (le Maçon)، وإن كان الأرجح أنه قرأها في الترجمة الإنجليزية التي وضعها وليم بينتر (Painter) في كتابٍ عنوانه «قصر المسرّات» ونشره عام ١٥٩٥م، ويخصّص باحثٌ كتاباً كاملاً لرصد ما مرّت به هذه الحكاية من تحولات، وعنوانه «قصة العبرة بالخاتمة من بوكاشيو إلى شكسبير» (١٩٨١م)، واسم الباحث هاوارد كول (Cole)، ولا حاجة بنا إلى عرض مناقشة هذا الباحث للترجمة الفرنسية (ص٨٦-٨٧)، اكتفاءً بما يكاد النقاد يُجمعون على أنه المصدر الحقيقي؛ أي الترجمة الإنجليزية، وقد أوردها جيفري بولو (Bullough) كاملةً في المجلد الثاني من كتابه الضخم «المصادر القصصية والدرامية لشكسبير» (١٩٦٨م) ونقلها عنه اللاحقون، وتوردها كاملةً طبعة «سيجنت» للمسرحية، وعليها أعتمد في التلخيص التالي.

جيليتا ابنة طبيب ينتمي إلى بيت الكونت روسيون، ومعنى الانتماء أنه يُقيم في أحد المنازل التي يملكها الكونت المذكور، ويسكن فيها من يعملون لديه، وتقضي الفتاة

طفولتها في صحبة ابن ذلك الكونت واسمه بلترامو، ومن ثم تقع في حبه بصورة «تتجاوز ما هو مناسب لفتاة في مثل عمرها»، ويموت والد بلترامو، فيُصبح الملك وفق تقاليد ذلك العصر وصياً على الصبي، ومن ثم ينتقل الصبي إلى باريس ليقيم في القصر الملكي مع غيره من «اللوردات» القُصّر، أي الذين لم يبلغوا سن الرشد، وتعزم جيليتا أن تتبعه، ولكنها «غنية ویتيمة» وتعيش وسط أقارب يُحاولون أن يفرضوا عليها أزواجاً لا تريد، وتتأهبها الحيرة أول الأمر؛ إذ لا تجد وسيلة مقبولة أو ذريعة تُبرر رحيلها في طلب حبيبها، وعندما يبلغها أن ملك فرنسا يُعاني من مرض غريب (إذ كان لديه ورم في صدره لم يُعالج العلاج الصحيح، فتحوّل إلى خُرّاج ضخم)، تجد في ذلك ذريعة للسفر إلى باريس حاملةً علاجاً من الأعشاب كان والدها قد ركبهُ لمثل هذه الحالات المستعصية. وعندما تعرض جيليتا على الملك أن تُعالجه يبيدي أولاً بعض التشكُّك، لكنه يقول في نفسه «ربما كانت هذه المرأة رسالةً من عند الله»، ويسمح لها من ثم بتطبيبه، وتقول له جيليتا إنها تريد منه أن يكافئها إذا مَنَّ الله عليه بالشفاء، بأن يسمح بزواجها من رجلٍ تختاره بنفسها، فذلك هو الأجر الذي يُرضيها دون غيره. وعندما يُشفى الملك تقول له إنها تريد الزواج من بلترامو، ولكن بلترامو يرفض (لأنه يعرف أنها تنحدر من أسرة لا تُلائم أُسرته النبيلة)، ويريد الملك أن يفي بوعدِهِ للفتاة، ويصرُّ على تزويجه منها قائلاً: «إن الفتاة جميلةٌ وحكيمةٌ، وتُحبُّك حباً فاق كل الحدود.»

ويقبل بلترامو الزواج على مضض، ولكنه لا يبني بزواجه، بل يفرُّ من القصر الملكي، كي يلتحق بالجيش الفلورنسي الذي يُحارب جيش سينا في توسكانيا، وعندها تعود جيليتا إلى روسيون، والراوي يُشير إليها بلقب الكونتيسة، فتتولّى إدارة ضيعة زوجها الشاسعة، ويحبها العاملون فيها (وبينتر يُشير إليهم باسم «رعية الكونت») وتُحرز نجاحاً ساحقاً في إصلاح حال الضيعة، بعد أن تدهور حالها، ويُرسل بلترامو إلى جيليتا زوجته رسالةً تقول إنه يرفض أن يعيش معها إلا إذا استطاعت أن تجعله يخلع من أصبعه خاتماً، يحرص عليه حرصاً شديداً «بسبب ما يعرفه فيه من صفاتٍ مُعينة»، وأن تُريه ابناً أنجبته من صلبه.

وتعتبر جيليتا هذين المطلبين نوعاً من التحدي لها، «فتستدعي أنبل وأعظم رجال بلديها وتجتمع بهم»، وتعلن لهم أنها ستذهب للحج، ولكنها بدلاً من أن ترحل إلى ضريح القديس يعقوب في إسبانيا تذهب إلى فلورنسا، وتكتشف أن برترام الذي يتمتع بسُمة

«الفارس الشهم وحُب أهل المدينة»، يخطب وُدَّ فتاةٍ فقيرةٍ من أسرةٍ كريمةٍ المحتد. وتروي جيليتا حكايتها لوالدة تلك الفتاة، وتتفق معهما أن تتظاهر الفتاة بقبول برترام بشرط أن يُهديها الخاتم المذكور تأكيداً لصدق عاطفته، فإذا حصلت على الخاتم قبلت مضاجعته. ويوافق برترام فتأخذ جيليتا الخاتم من الفتاة وتحلُّ محلَّها في فراش برترام، وتحمل جيليتا من زوجها في الليلة الأولى في توعم (صبيّين)، ثم تتكرَّر لقاءاتهما السرية، وما إن تطمئن جيليتا إلى أنها حامل حتى تُكافئ الفتاة بمهرٍ يبلغ خمسمائة جنيه، أي بمبلغ يُمثل خمسة أضعاف ما طلبته الفتاة وأمها، وبعد ولادتها تواجه زوجها الكونت في حفلٍ ضخم أقامه في قصره، وتجنو أمامه باكيةً تحت قدميه، وتهتف قائلة: «إنني زوجتك المسكينة التلسة».

وعندها تُقدِّم إليه الخاتم والطفلين لإثبات وفائها بالشرطين اللذين اشترطهما، ويتعرَّض بلترام للضغط من جانب «رعاياه» ونساء قصره فيوافق على قبولها «وهو ما يُدخل أقصى درجات السرور في قلوب الحاضرين، ويُرضي أصدقاءه جميعاً». «ومنذ تلك اللحظة يُظهر الحبَّ والتكريم لها باعتبارها زوجته وصاحبة».

وتشارك مسرحية شكسبير مع حكاية بوكاشيو في أن حيكته قائمة على ما يُسمى «حل المشكلة»، وعلى قدرة التصميم والدهاء على الاستجابة للتحدي وقهره، ولكن شخصيات بوكاشيو لا تزيد مشاعرهما عما هو مطلوب لدفع عجلة القصة، وأما مسرحية شكسبير فنقدم لنا شخصيات تضمُّ عناصر كثيرة بعضها مُتكامل وبعضها مُعقَّد، ومن ثم فليس من المحتمل أن تكون استجابة القراء أو المشاهدين استجابة بسيطة يسهل وُصفها، إذ يضيف الشاعر إلى ما يزهو به برترام من كبرياء طبقتِه الراقية لمساتٍ واقعيةً تنمُّ عن فظاظَةٍ وفجاجة، ففي لحظة الكشف الأخيرة عند بوكاشيو نرى بلترام صاحب الحفل، وهو يستمع إلى ما ترويه زوجته ويقبل روايتها وما انتهت إليه، وأما برترام فيبدو في المشهد الأخير في المسرحية مُتهمًا لا صاحب سلطان، ونراه وقد وقع في الشَّرِك وجعل يتملَّص للخروج منه، متوسلاً بأكذوبةٍ بعد أخرى وأفانين خداع عجيبة حتى تظهر هيلينا وتُنقذه، وقبول برترام لزوجته يقوم على حرف الشرط «إن»، وبدلاً من النهاية التي تُبشِّرُ بالهناء للأبد يقول الملك عند شكسبير «تبدو الأحوال بخيرٍ في أعيننا»، مُردِّفاً قوله بعبارةٍ تبدأ بحرف الشرط «إذا» من جديد!

فإذا نظرنا إلى البطلة وجدنا جيليتا ذات مكانة اجتماعية مرموقة، تتمتع بالثراء والعلاقات بكبار القوم، كما أنها تنجح في إدارتها أملاك زوجها الغائب، وأما هيلينا فهي

فقيرة، ومنطوية، وتؤثر العُزلة، وتتميز بما يُسميه بعض النقاد «الاختفاء»، والتعاطف الذي تفوز به لا جذور له في المجتمع العريض، بل هو مُستمد من أفرادٍ يعرفونها، كلٌّ على حدة، مثل الكونتيسة العجوز، ومثل لافيه (وهما من ابتكار شكسبير) ومثل الملك. وكما ذكرتُ في تلخيصي للقصة، ما إن تتزوج جيليتا حتى يُشير إليها الراوي بلقب الكونتيسة، وهو ما لا يخطر على بال أحدٍ من قراء المسرحية أو مُشاهديها حين تُذكر هيلينا. ولا أدلُّ على صفة الاختفاء المذكورة من أن هيلينا لا تزال تُخفي جنينها (فهي حاملٌ وحسب)، في حين تدخل جيليتا على زوجها مع صبيّين جميلين يُشبهان والدهما.

ولكنه إذا كان بوكاشيو يُمثل المصدر الرئيسي للحبكة، فإن الباحثين يُوردون مصادر مُتعددة وتراثاً خصباً نهل الكثيرون منه مثلما نهل شكسبير، فخذُعة الفراش مثلاً ذات جذور تضرب في أعماق تاريخ البشرية، ففي سفر التكوين في الكتاب المقدس نجد نموذجاً مبكراً؛ حيث يتصور يعقوب أنه يتزوج راحيل في حين يستبدل بها أبوها لينة (٢٩ / ٢٥). وقصة أمفيتريون (ملك طيبة) مشهورة وتتخذ صوراً كثيرة، وتتعلق بزوجة تظن أنها تُضاجع زوجها وهي في الحقيقة تُضاجع زيوس (أو جوبيتر رب الأرباب الوثنية)، وتكرر الإشارة إلى «خدعة الفراش» المذكورة لدى الكاتبين مَاندَر وتيرينس، كما أصدرت باحثة تدعى مارليس س. ديسنز (Marliss C. Desens) كتاباً عام ١٩٩٤م بعنوان: «خدعة الفراش في الدراما الإنجليزية في عصر النهضة: استطلاعات في علاقة الرجل بالمرأة والحياة الجنسية والسلطة» أحصت فيه أربعاً وأربعين مسرحية تنتمي لعصر شكسبير تستخدم في حبكة خدعة الفراش بصورٍ مُتعددة ومتفاوتة. ويقول ألكسندر ليجات (Alexander Leggatt) إن هذه الحيلة تُعتبر صيغةً يُستعان بها في إعداد حبكة القصة «ووسيلة لابتكار مشكلةٍ والإتيان بحلٍّ لها، كما تُعتبر أسطورة ما تفتأ تعتاد الذهن وتتعلق بالفصل بين الجنس والشخصية، والقلق الكامن في أشدِّ صور العلاقات خصوصية» (ص ٣)، وإذن فلم يكن شكسبير يستعير حبكةً وحسب من بوكاشيو، بل يرتكن إلى تراثٍ إنساني زاهر.

ويقول رسل فريزر (Russell Fraser) إن في خلفية المسرحية بعض الشخصيات التاريخية، من بينها كريستين دي بيزان (١٣٨٥-١٤٣٠م)، التي كانت من دعاة نصرة المرأة وتتمتع بسعة الحيلة والذكاء الفطري، فدرست الفلسفة واللغات والعلوم على يدي والدها الذي كان مُتخصصاً في الطب والفلك، وكان يُحاول عبثاً أن يشفي الملك الفرنسي

شارل الخامس من خُرَاجٍ أُصِيبَ به. كما يُقول فريزر إن المسرحية ترتبط تاريخياً (أو تُوحى بارتباطٍ تاريخي) بكونت من بيرجندي يُدعى جيرار دي روسيون، فهو يحمل لقب برترام، كما أن اسمَه الأول يُشبه اسم والد هيلينا. وفي الملحمة التي تحمل اسمه، يرفض هذا الكونت الزوجة التي اختارها له شارلمان، ثم يُعلن ندمَه وتوبَتَه، فيبني كنيسة حتى يدفن فيها رفات مريم المجدلية في مرسيليا، وهي من الأماكن التي تترادها هيلينا في مسرحية شكسبير، كما تقول إنها موقع انطلاق رحلتها لتحجّ مزار القديس المذكور. (ص ٥-٦)، وتُشير سوزان سنايدر (Susan Snyder) إلى مصدرٍ مُحتمل للحوار حول العُذرة بين هيلينا وبارول، وهو حوار وَجَدْتُهُ عند إرازموس بعنوان «الْخُطَابُ وَالْفَتَيَات»، وفيه يتحاور اثنان حول المزايا النسبية للزواج والعذرة، وتُورده كاملاً في ملحِقٍ بطبعة «أوكسفورد» بعد الإشارة إليه في ص ٦-٨.

والواقع أن بارول نفسه، تلك الشخصية التي أضافها شكسبير إلى الحبكة المُستعارة من بوكاشيو، ينحدر من «سلالة طويلة» كما يقول ليجات؛ فشخصية الجندي المزهو المُتفاخر شائعة في الكوميديا الكلاسيكية عند اليونان والرومان، واستمرَّ ظهورها على المسرح في عصر النهضة والعصور التالية، وأشهر تلك الشخصيات عند القدماء شخصية بيرجوبولينيكيس (Pyrgopolynices) الذي جعل بلاوتوس (Plautus) اسمَه عنواناً لإحدى مسرحياته، وإن كان رُسم الشخصية نفسها يستند إلى «أصل» يوناني هو الأزون (Alazon) أي المُتفاخر. وأما في مسرحية بلاوتوس فإن المؤامرة التي تُحاك ضد الشخصية التي تحمل عنوان المسرحية لا تتعلّق بزيف تفاخُرِه بالمُنجزات الحربية، بل بزُهوه بنجاحاته مع المرأة، وهو يُعاقَب بالضرب المُبرِّح والتهديد بالخِصاء، كما يُنهي المؤلف المسرحية بتقديم درسٍ أخلاقي عن عقوبة الفسق والفجور، ولا شك أن النّسَقَ المعهود للفتاخر المُزري والمُضحك الذي ينتهي بالإذلال واضحٌ في بارول، ولكن شكسبير يحوّل دفة عقوبة الفسق إلى برترام (هذا إذا كان قد خطر له أن يُحاكي بلاوتوس أصلاً). ومن الطريف أن نجد في مطلع القرن السابع عشر عدداً من المسرحيات، التي تتناول موضوع الأزواج الفاسدين الذين يُسيئون إلى زوجاتهم والزوجات اللاتي يصبرنَ عليهم ويتحملنَ مساوئهم، وهي التي رصدها باحثٌ يُدعى روبرت ي. تيرنر (Robert Y. Turner) في دراسةٍ نشرها في P.M.L.A. عام ١٩٦٠م (العدد ٧٥، ص ٤٩٧-٥٠٢)، وكانت معظمها كوميدية، وتظهر في إحداها صورة الزوجة الصابرة التي تتحمّل الهوان، بل التي تهبط في هوانها إلى حدٍّ من المُحال أن تبلُغَه هيلينا، إذ تقول زوجةٌ تدعى مدام

آرثر لزوجها في مسرحية عنوانها «كيف يُميز الرجل بين الزوجة الصالحة والزوجة الطالحة» (١٦٠٢م):

إِنْ كُنْتُ تَرَى أَنِّي لَا أَجْدُرُ أَنْ أَحْمَلَ
لَقَبَ الزَّوْجَةِ ذَاتِ الْعِفَّةِ فَاجْعَلْنِي جَارِيَةً لَكَ
أَوْ أُمَةً أَوْ خَادِمَةً لَكَ أَوْ مَا تَبْغِي
مَا دُمْتُ مُقَابِلَ أَنْ أَصْبِحَ خَادِمَةً أَوْ أُمَةً
أَحْظَى بِالْبَسْمَةِ مِنْ شَفَتَيْكَ ... مَا بَيْنَ الْفَيْئَةِ وَالْفَيْئَةِ!

(مقتطف في ليجات، ص ٤)

ويشير تيرنر في الدراسة المذكورة إلى أن هذه المسرحيات كانت تُمثل إطار «الأعراف» المسرحية، التي يعمل في داخلها شكسبير، ولكن النقّاد المُحدّثين يُبيّنون الفوارق الهائلة التي تفصل بين شخصياته وتلك الشخصيات، فكأنما يُعارضها شكسبير، إذ تبرز في هيلينا شخصية صلبة تؤمن بالمبادرة، وبالفعل، كما أن شكسبير لا يُكرّر ما فعله في «السيدان من فيرونا» حين جعل البطل يتوب ويُعلن صلاحه آخر الأمر حتى يضمن إرضاء الجمهور، فهو في العبرة بالخاتمة يتعمّد جعل الخاتمة مفتوحة، بمعنى أن تغرّ برترام ليس مؤكّداً، بل هو مُحتمل وحسب، والملك يُعلن أن الأحوال تبدو لعينيّه بخير، وهو ما لم يُرض الجماهير في زمنه وفي العصور التالية حتى النصف الثاني من القرن العشرين، وأوائل الحادي والعشرين.

تاريخ كتابة المسرحية

لا نجد إشارة قاطعة إلى هذه المسرحية باسمها قبل عام ١٦٢٣م، وذلك في التصريح المُسجل في شركة المكتبات (الشهر العقاري لدينا)؛ أي التصريح الذي يسمح بنشرها في الأعمال الكاملة للشاعر (طبعة الفوليو)، وإن كان بعض الباحثين يظن أن الإشارة الواردة في كتاب نشره أديب من رجال الدّين يُدعى «فرانسيس ميرز» عام ١٥٩٨م، إلى مسرحية عنوانها «فاز سعي العشاق» إشارة إلى هذه المسرحية، ما دُمنّا لم نعثر على نصّ لمسرحية كتبها شكسبير تحمل ذلك العنوان، وكان أول باحثٍ يقول ذلك هو الأسقف بيرسي في خطابٍ أرسله عام ١٧٦٤م إلى الباحث الشكسبيري ريتشارد فارمر، الذي قبل

هذا الرأي، ثم انضمَّ إليه إدموند مالون عام ١٧٧٨م في طبعته لأعمال شكسبير التي تضمُّ دراسات نقدية، ولكن مالون عاد فنقض هذا الرأي وقال إن المسرحية كُتبت في عام ١٦٠٦م، ومع ذلك ظلَّ القول بأن «العبرة بالخاتمة» تنتمي للفئة الأولى من حياة شكسبير يتردد، وإن اتخذ صورة مختلفة، إذ سمعنا من يقول، اهتداءً برأي كولريدج (النقد الشكسبيري، الجزء الأول، ص ١٠٢)، إنها كُتبت في أواخر القرن السادس عشر، ثم راجعها الشاعر مراجعةً شاملة في السنوات الأولى من القرن السابع عشر، في وقتٍ ما بين عامي ١٦٠٣م و١٦٠٦م، استنادًا إلى تاريخ الفرقة المسرحية التي قدّمت النص، وهو ما لم يُقَمَّ به الباحثون إلَّا في القرن العشرين، إلى جانب الأدلة الأسلوبية.

وقد وَجَدَتْ في الأدلة الأسلوبية التي يناقشها الباحثون ما يفيد قضية البحث العلمي في الأدب بصفةٍ عامة، وقد يفيد القارئ العربي بصفةٍ خاصة؛ فالباحثون العرب اليوم يدرسون الأسلوب دراسةً علمية، ويحددون مراحل تاريخية للتطور الذي شهدته اللغة العربية، وإن كان الاستناد إلى اللغة وحدها لا يكفي، إذ أعتقد (مع بعض كبار دارسي الأسلوب المحدثين مثل جون ميدلتون مري (Murry) في كتابه «مشكلة الأسلوب» ١٩٩٢م، وف. ل. لوكاس (Lucas) في كتابه «الأسلوب» ١٩٥٥م)، أن الأسلوب يضم الفكر واللغة معًا، وأن الاستناد إلى الأبنية اللغوية وحدها دون الفكر قد يكون مُضللًا، كما أننا قد نجد في فترةٍ زمنية واحدة كُتَابًا يكتبون بأساليب لغوية مُتباينة، أو نجد في زمنٍ ما كُتَابًا يحاكون القدماء كما فعل شعراء البعث العرب في مطلع القرن العشرين؛ ولذلك أحب أن أعرض الأدلة التي تُساق على أن الأسلوب أو بعض ما فيه من ملامح ينتمي إلى فترةٍ مُبكرة لحياة الشاعر، والحجج التي تنقض هذه الأدلة، إذ دأب من ينسبون المسرحية للفترة «الرومانسية» الأولى في حياته التي خرجت فيها «روميو وجوليت» على القول بأن المزدوجات المُقفَّاة (rhyming couplets) من سمات أعمال الشاعر الأولى، بل واستخدام القافية أصلًا، فالخطاب الذي تُرسله هيلينا إلى الكونتيسة في مُستهل المشهد الرابع من الفصل الثالث يتخذ صورة السونيّة، وكان القدماء يقولون إنه «رومانسي» بل ومُصنَّع، مثل الحوار الذي يتبادلُه روميو وجوليت في أول لقاء لهما، ولكنَّ الفكر فيه مختلف، و«النعمة» بالغة الاختلاف (ولوكاس يعتبر «النعمة» مفتاح الأسلوب)، فاللغة يسيرة المأخذ، ولكنها لا تهبط إلى مستوى الحديث اليومي الساذج، والنعمة التي تنشأ من الإشارات الكلاسيكية والكتاب المقدس تُكسِبُ الأسلوب نعمة تربطه بالمرحيات الأخيرة

أو بفترة نُضج الشاعر. ويضرب رسل فريزر مثلاً من حديث هيلينا إلى الملك في الفصل الثاني، حين تُشير هيلينا إلى أن القادر على تحقيق «أجل الغايات/ كثيرًا ما يجدُ العَوْنَ بأوهى أسبابٍ أو أدواتٍ».

ولقد جاءَ الإنجيلُ بأنَّ الطِّفلَ لَدَيْهِ طاقةٌ حَكَمٍ فائِقةٌ،
وأَنا مِن بَيْنِ الأَطْفالِ قُضاةُ! وانْبَثَقَتْ أَنهارٌ دافِقَةٌ
مِن أدنى مَنبَعٍ! بل إِنَّ بِحارَ الأَرْضِ المُعطَاءِ
قَلْبَتِ يابِسَةٌ حينَ نَفَى العُظماءُ المعجزةَ السَّماءِ.

(١٣٧-١٣٢/١/٢)

فالإشارة إلى قدرة الطفل على الحُكم تستند إلى إنجيل متى ٢٥/١١، والإشارة إلى البحر الذي شُقَّ فيه طريق يابس تُذكرنا بعبور بني إسرائيل للبحر الأحمر، وأما الإشارة الأولى إلى «أوهى أسباب أو أدوات»، فتلمح إلى ما جاء في العهد الجديد من أن الله «اختار ما هو ضعيفٌ في العالم ليُخْجَلَ المُقتدرين» (كورنثوس الأولى ١/٢٧)، ومثل هذه الإشارات إلى ما هو غير «عقلاني»، بمعنى أنه ينتمي لعالم الروح يتطلَّب وزناً وقافية، والبساطة البادية في اللغة خادعة؛ لأن المقصد هو تأكيد البساطة، ما دام الحديث يدور عن قوة من لا يبدو لنا في موقع قوة! أي إِنَّ المعنى (أو الفكر) هو الذي يُملي شكل اللغة، مثلما ينبع من شكلها معنًى يؤكد دلالة الألفاظ، وهو ما أدى إلى نشأة مصطلح «الخطاب» (discourse) وترسيخه.

ويقول فريزر إن الكثير من الشعر في «العبرة بالخاتمة» يتحوَّل إلى ترانيم، كأنما كان المُنشد يستلهم قوة علوية، حتى في الصور التي تبدو في ظاهرها مرَكَّبة أو توحى بالفترة الرومانسية في حياته:

مِن قَبْلِ أَنْ يَدُورَ دورَتَيْنِ مَرَكِبَ الشمسِ المُنيرِ في السماءِ،
تَجْرُهُ خُيولُها بِشعلةِ النهارِ كي تَجِيءَ كُلُّ يَوْمٍ بالضياءِ.
وقَبْلَ أَنْ يُطْفِئَ هيسبيروسُ ذُو الأنداءِ مُصباحَ النعاسِ مرَّتَيْنِ
في بركةِ الظلامِ والكأبةِ التي تُصاحبُ الغروبَ ليلَتَيْنِ

بلْ قَبْلَ أَنْ تَدُورَ سَاعَةُ الْمَلَّاحِ هَا هُنَا عِشْرِينَ مَرَّةً وَأَرْبَعًا
كِي تَسْرِقَ الدَّقَائِقُ الْأَثِيمَةُ الزَّمَانَ مِنْ أَعْمَارِنَا وَتُسْرِعَا.

(١٦٢-١٥٧/١/٢)

والترنيمه لازمة لأن هيلينا تعرض أن تأتي للملك بعلاجٍ مُختلف عن كل دواءٍ بشري
قدَّمه الأطباء؛ ولذلك فهي تُشبه النظم الذي نجده في عُطيل أو في مكبث (خصوصًا في
أناشيد الساحرات)، والواقع أن الشعر المرسل (غير المُقَفَّى) يشهد بل يكاد يقطع بأنه
ينتمي لفترة النضج في حياة الشاعر، انظر إلى النماذج التالية:

عاشَ طويلاً لكنَّ الزمَنَ المَقْبُوح أَنَاخَ بِكُلِّهِ فَوْقَ كُلِّينَا
حَتَّى أَصْبَحْنَا نَعْجُزُ عَنْ كُلِّ طِعَان!

(٣٠-٢٩/٢/١)

لكنِّي ما زلتُ أَصْبُ مِيَاهَ غِرَامِي فِي هَذَا الْغُرْبَالِ الشَّاسِعِ
ذِي الْفَجَوَاتِ الْوَاسِعَةِ وَلَا يَنْقُدُ مَا عِنْدِي مَهْمَا أَسْكُبُ.

(١٧٥-١٧٤/٣/١)

... الْخَيْرُ الْحَقُّ لَدَيْنَا
خَيْرٌ حَتَّى لَوْ لَمْ يَحْمِلْ لَقَبًا! وَيُقَالُ عَنِ الشَّرِّ بِمِثْلِهِ.

(١٢١-١٢٠/٣/٢)

فَأَطْعَنِي الْآنَ وَإِلَّا أَخْرَجْتُكَ مِنْ كَنْفِ رِعَايَتِنَا لَكَ
كِي تَسْقُطَ فِي دَوَامَاتِ شَبَابٍ مِنْ عِبَثٍ وَاسْتِهْتَارٍ
يَحْدُوها الْجَهْلُ ...

(١٥٦-١٥٤/٣/٢)

الفرصة سانحة ولنُمسِك من ثَم بناصية اللحظة!
نحنُ تقدّمنا في السنّ وهذي أقدامُ الزّمن تدبُّ بلا
صوتٍ وبصمتٍ كي تمنعنا من تنفيذٍ أشدّ
مراسيمي الملكيّة إلحاحًا!

(٤٢ / ٣ / ٥)

ويضرب «فريزر» نماذج أخرى تزخر المسرحية بها، مُحللاً استخدام شكسبير للكلمات المهجورة، ومؤكداً روح الورع التي كان يتّصف بها قائلًا إنها كانت تنزع به أحياناً إلى «الوعظ» (على استهجانه في المسرح)، ومشيراً إلى أنه يُفضل التقرير على التصوير في المسرحية، مُتّكئاً على قدرة اللغة على الإيحاء وتأدية بعض «المهام» الفنية التي كان يُوليها في بداية حياته «للحركة» المسرحية، أي للفعل المسرحي، وينتهي أخيراً إلى القطع بأنها كُتبت ما بين عامي ١٦٠٣م و١٦٠٦م.

وحتى لا يختلط مفهوم مصطلح «النغمة» (الذي أستخدمه هنا) بمصطلح «الجرّس»، أي الصوت الناجم من نُطق الألفاظ، أقول: إن المقصود بها في مفهوم «النقد الجديد» موقف الشاعر من مادته: هل هو جاد أم هازل؟ هل يعني ما يقول أم يسخر؟ هل يريد المعاناة الظاهرة أم الموحى بها؟ هل يستخدم التورية عمداً للإيحاء إلى معانٍ مقصودة أم عَرَضاً من باب التلاعب اللفظي؟ إلى آخر هذه التساؤلات التي ما فتئت تشغل بال مُحلي النصوص الأدبية، وقد يضمّ تعبير «النغمة» ما نقصده أيضاً بتعبير «المزاج» أو «الحالة النفسية»، التي يُنشئها العمل الفني في مُجمله، والنغمة في الكوميديا قطعاً هازلة ساخرة، والتوريات فيها تهدف أكثر ما تهدف إلى الإمتاع بالتلاعب اللفظي، على نحو ما بيّنت في مناقشتي لمسرحية «ضجة فارغة» (القاهرة ٢٠٠٩م)، ولكننا لا نجد أيّاً من ذلك كله في «العبرة بالخاتمة»، وهو ما يعود بنا إلى قضية «المسرحية المُشكّل»، لكنني أودُّ قبل أن أطرح هذه القضية تفصيلاً أن أشير إلى بعض مناهج التحليل الأسلوبية الحديثة التي بدأ تطبيقها في العقود الأخيرة من القرن العشرين.

وقد استند إلى هذه المناهج التي تقوم في معظمها على تحليل الأبنية اللغوية وأطوال العبارات والوقفات أثناء الحوار والمفردات وبُحور الشعر تحليلاً إحصائياً، بعضُ الباحثين الذين قدموا لنا كتاباً ضخماً عام ١٩٨٧م يعرض نتائج هذا التحليل، بعنوان «وليم شيكسبير: مرافق نصّي»، يقول فيه جاري تايلور (Gary Taylor) أحد

المؤلفين الأربعة الذين شاركوا في وضعه: إن نتائج التحليل الإحصائي التي قام بها عددٌ من الباحثين تؤيد انتماء المسرحية لفترة المسرحيات التي سبق أن ذكرتها، ويقول في تلخيصه:

من زاوية المفردات «النادرة» ترتبط «العبرة بالخاتمة» أشدَّ ارتباطاً (بترتيب تنازلي للتواتر) بمسرحية «دقة بدقة»، و«طرويلوس» و«كريسيديا»، و«عطيل»، ثم «كوريلانوس» (انظر سليتر ١٩٧٧م)، ويُبين تطبيق اختبار مدى استخدام المفردات العامة في النظم أنها تأتي من حيث التواتر بعد «دقة بدقة» و«عطيل»، وتُبين اختبارات «أوراس» للوقفات أثناء الحوار أنها تأتي في الترتيب بعد «مكبث» و«أنطونيو وكليوباترا»، وتدلُّ دراسة الجور الشعرية فيها على أنها تتلو «عطيل» و«الملك لير»، وطبقاً لتحليل أشدَّ تفصيلاً لأبنية النظم في المسرحية، وهو المسمى «اختبار لووس»، تنتمي المسرحية للفترة (١٦٠٦-١٦٠٨م)، كما أن المنهج الإحصائي الذي وضعه «برينرد» عام ١٩٨٠م يُبين أنها كُتبت في تلك الفترة (ص ٢٢٩)، كما أن التحليل الموثوق به للوقفات الخاصة بتحديد الدلالات في الصياغة، يُشير إلى أن «العبرة بالخاتمة» كُتبت ما بين «دقة بدقة» و«الملك لير» (ص ٣٠٠).

(ص ١٢٦-١٢٧)

ورغم ذلك كله، فلا يجوز أن يكون «كولريديج» على صواب، أي إن المسرحية قد كُتبت في فترة مبكرة (ولنقل قبل عام ١٥٩٨م)، ثم راجعها المؤلف مراجعةً شاملة في السنوات الأولى من القرن السابع عشر، وإذا صحَّ هذا، أفلا يكون المنهج الإحصائي الذي يتناول المسرحية كلها باعتبار كتابتها في وقتٍ واحد مشكوكاً فيه؟ والرأي السائد اليوم هو أن المسرحية كُتبت في مطلع القرن السابع عشر، أو في الفترة (١٦٠٤-١٦٠٥م) كما تذهب إلى ذلك «سوزان سنايدر»، أو في نحو عام ١٦٠٣م كما يذهب إلى ذلك «ألكسندر ليجات»، وإن كان يضع رأيه في صورة سؤال قائلاً: ألا يُحتمل أننا نشهد مسرحية كُتبت في فترة الانتقال بين حكم الملكة «إليزابيث» والملك «جيمز»؟ ثم يختتم القسم الذي يناقش فيه تاريخ الكتابة بقوله: «إذا استندنا إلى المعلومات المتاحة الآن فلن نستطيع القطع بتاريخ مُحدد لكتابة «العبرة بالخاتمة»، ولكننا إذا قلنا إنها كُتبت في عام ١٦٠٣م فلن نبتعد كثيراً عن الصواب» (ص ١١).

وتمهيداً لمناقشتي لما يُسمَّى بـ «المسرحية المُشكِـل» أقول إن بعض النقاد حاولوا تحديد تاريخ كتابة المسرحية استناداً إلى أدلة بيوغرافية (من حياة الشاعر)، وتاريخية (استناداً إلى المزاج العام للأمة الإنجليزية في فترة القلق المعروفة)، فقال بعضهم إن المسرحيات المُشكِـل بصورةٍ مُجملة تتجلى فيها ضغوط خارجية تتمثل في تغيُّر الأذواق/ الذوائق المسرحية، وقال آخرون إن الضغوط كانت تتمثل في الأحداث التي شهدتها إنجلترا على المستوى القومي، وكان من أهمها: فشل المؤامرة التي دبَّرها إسيكس لقلب نظام الحُكم، وتدهور صحة الملكة العجوز ووفاتها، والمخاوف التي شاعت إزاء من يخلفها على العرش، وقال غيرهم إن «نغمة» الإحباط التي تسود تلك المسرحيات ترجع إلى فترة اكتئابٍ لا يعرف أحدٌ سببها في حياة الشاعر، ولكنَّ الأستاذ العظيم «ر. و. تشيمبرز» (R. W. Chambers) نقض هذا كله بأدلة تاريخية دقيقة (لا حاجة بنا إلى الخوض فيها) في محاضرة ألقاها عام ١٩٣٨م بعنوان «دقة بدقة وشكسبير اليعقوبي»، وتستند إلى ما جاء فيها سوزان سنايدر في القول بتاريخ المسرحية الذي تقول به، ثم تنتهي إلى أن تأتي بما يمكن أن يُرجح رأي كولريدج (أي إن الشاعر راجع النص الأول مراجعةً شاملةً)، وما يمكن أن يؤيد أدلة التحليل الإحصائي في الوقت نفسه، وهو ما أظن أنه أقرب إلى أن يحظى بالقبول في أيامنا هذه بسبب اعتماده على الأرقام، فنحن نعتبر العدد والأعداد أقرب إلى روح العلم، ونحترِم كلَّ مَنْ يأتي بقوائم من أرقام وأعداد، ونُرَدِّد المقولة المضللة: الأرقام لا تكذب! لكنها قد تكون في العلوم الإنسانية من أكبر الكذابين!

المسرحية المُشكِـل

ألمحتُ من قبل إلى شيوع الإشارة إلى هذه المسرحية باعتبارها إحدى المسرحيات المُشكِـل التي كتبها شكسبير، مُرجِعاً هذا التصنيف — أي استثناء عدد مُعين من مسرحيات شكسبير من فئة الكوميديا الخالصة أو التراجيـديا الخالصة — إلى ف. س. بوس (ومن قبله داودن)، ومحددًا عنصر الإشكالية في القضية الأخلاقية الرئيسية؛ أي في وجود مرض اجتماعي ونفسي، يستعصي على الحلول التقليدية التي نجدها في الكوميديا أو التراجيـديا، وقلت: إن من تلا بوس من النقاد يرون، مع اختلافاتٍ طفيفة فيما بينهم، جوهر المسرحية المُشكِـل في التقابل أو الصراع بين الرومانس الشعري (أي قصة الحب الخيالية) وبين الواقع النثري (أي حقائق الواقع الباردة الصلبة) تقابلًا أو صراعًا لا يقبل النهاية السعيدة للكوميديا ولا النهاية الفاجعة للتراجيـديا، ومن ثم كانت نهايات

المسرحيات المُشكل «غير مُرضية» للجمهور أو للنقاد، وسوف أفضّل القول إلى حدّ ما فيما يُسمّى بالنهايات «الصعبة» أو التي لا تأتي للمُشاهد أو للقارئ بما اعتاده في الصيغة الفنية التقليدية التي يُلخّصها البعض في عودة التوازن أو ضبط الميزان الذي اختل. معنى هذا أن هذه المسرحيات تثير بنهاياتها «الصعبة» (أي التي يصعب تقبّلها على من اعتاد الكوميديا أو التراجيديا) قضية عودة التوازن نفسها، باعتبارها صيغة قد يفرضها المؤلّف على مادته بالقوة، ما دامت هذه المادة قائمة على حقائق الطبيعة البشرية المُعدّدة التي لا تقبل «التوازن»، وهو ما نجده في «العبرة بالخاتمة» وفي «دقة بدقة»، وقد تتمثل «صعوبة» النهاية في عدم وجود «نهاية» تقليدية للمسرحية، أو في وجود ما يُسمى بـ «النهاية المفتوحة»، على نحو ما نرى في **طرويلوس وكريسيديا**. ولننظر الآن إلى نهاية «العبرة بالخاتمة»: إن هيلين تواجه حبيبها وزوجها برترام في المشهد الأخير قائلة له: «وانظر ما جاء هنا بخطابك لي ... ولقد أفلحت وحققت الشرطين» (٣٠١-٣٠٤)، وهي صادقة فيما تقول؛ أي في الوفاء حرفياً بنصّ الشرطين، ولكنها تتجاهل روح خطاب برترام وهو الرفض القاطع والكامل لها، وهي في هذا تُشبه الدوق المُسيطر في ختام مسرحية «دقة بدقة» الذي يفرض على البعض التكفير عن ذنوبهم، ويفرض الزواج على البعض الآخر دون اعتبار لميولهم أو رغباتهم الفعلية، ويرصد بيتّر أور (Ure) في تحليله العميق لإحدى الخصائص التي تُميز المسرحية المُشكل ملمحاً مشتركاً بينها قائلاً:

إنه فن تجاهل واحتقار آليات تحقيق الاتساق وانتظام سير دولاب الحياة، وتجاهل الشاعر لهذه الآليات واحتقارها يشهدان على قوة وصلابة ذهنه الذي يُدرك أعمق إدراك أن المعنى والطاقة في المسرح قد ينبُعان من محاولة تمكين الأشكال المسرحية من تجسيد المقاومة التي تُبديها الحياة لكلّ مَنْ يُحاول أن يترجمها إلى أساليب تعبير فنية.

(وليم شكسبير: المسرحيات المُشكل، ١٩٦١م، ص ٧)

ورغم «تلايف» عبارة «أور» فإن معناه واضح، ألا وهو أن آليات تحقيق التوافق في الكوميديا، أو عقاب الخطأ التراجيدي في المأساة بفاجعة متوقعة، «آليات» زائفة لتحقيق الاتساق في المسرح؛ إذ لا يتوافر ذلك في الحياة الواقعية التي قد تتكوّن من حلقات إحباط متوالية، كما أن ذهن كاتب المسرح الذي يزدري مثل هذا الزيف ينشد إبراز صعوبة تحقيق

أي اتساقٍ زائف، وذلك برفض الإتيان بنهاية سعيدة للكوميديا أو فاجعة للتراجيديا، وهكذا يشهد الذهن على قوّته وصلابته، وعلى إدراكه أن في تجسيد هذه الصعوبة (أو محاولة تجسيدها) معنىً أعمق وطاقاة كامنة أكبر. وقد انتهت «آن بارتون» (Barton) إلى مثل هذا الرأي في مُقدمتها لطبعة ريفرسايد للمسرحية عام ١٩٧٤م، مثلما انتهى إليه قبلها هوارد فليبيرين (Felperin) في كتابٍ عنوانه «رومانس شكسبير» (١٩٧٢م ص٩٦)، ولم يتوقّف هذا التوجّه النقدي عند معظم من درس المسرحية حتى اليوم.

ولكنني صادفتُ بعض النقاد الذين يُحاولون تفسير وصف «المسرحية المشكل» من زاوية ما تُسمّيه سوزان سنايدر «الشذوذ النوعي» (ص١٨)، بمعنى أن «النوع» المسرحي هنا نوعٌ يشذُّ عن القوالب التي جرى العُرف عليها، فإن طاقات التراجيديا الكامنة في **طرويلوس وكريسيدا** مثلاً تتعرّض باستمرارٍ للتقويض من خلال الهجاء والسخرية المضادة لمفهوم البطولة، وكذلك من خلال أحداثٍ غير حاسمة بل مُبهمة، كما أن «التشكيل الكوميدي» (حسبما تُسميه سنايدر) لمسرحيتي «دقة بدقة» و«العبرة بالخاتمة»، وهو «تشكيل» تفصيلي زاهر، لا يصلح إطاراً، أو لا يُعتبر إطاراً مناسباً للظواهر التي تبعث الألم وتستثير الرغبة، ولا لِمَا يبدو لنا من تشاؤمٍ عميقٍ الجذور بشأن قيمة الإنسان وطاقاته.

ويقول فليبيرين في الكتاب المشار إليه إن «العبرة بالخاتمة» تُساهم إلى حدٍّ ما في إشاعة هذا الشعور بالتشاؤم بشأن الطبيعة البشرية الخطّاءة إذا تُركت دون هداية، أو إذا لم يرحمها الله! فإن برترام وبارول (مثلثهما في ذلك مثل أنجلو ولوسيو في **دقة بدقة**) خطّاءان لا يستطيعان، فيما يبدو، اكتشاف أية جوانب خير أو فضيلة في أنفسهما، وكلاهما يُرغم إرغاماً على التوبة والتكفير عن ذنبه، بل إن البطل (برترام) لا ينجح حتى في معرفة ذاته مثلما ينجح الطفيلي (بارول). ويقول فليبيرين إن المسرحيات المشكل تفتقر إلى وجود «أي عالمٍ ثانٍ مُحقق الملامح بصورة كاملة، بحيث يُتيح للخيال الرومانسي أن ينطلق فيه وأن «يُناور»، وبحيث يُتيح له حرية إنشاء أبنية تنافس العالم الأول وتُصلحه»، وإن هذا الافتقار يُعَبِّرُ التعبير البنائي (أو البنيوي) عن هذه النظرة القائمة إلى ضربٍ من ضروب الانحطاط الراسخ الذي يقاوم التحوّلات الميسرة التي امتازت بها الكوميديات الأولى عند شكسبير (ص٨٢).

ويشير تليارد (Tillyard) في كتابه العمدة «مسرحيات شكسبير المشكل» (١٩٥٠م) إلى أن «العبرة بالخاتمة» تشترك مع المسرحيات المشكل الأخرى في الميل

إلى التعليقات الأخلاقية التجريدية، فالمُهرج لافاتش، والملك، بل واللوردان الفرنسيان، يشتركون جميعاً في هذه النزعة مع يوليسيز وثيرسيتيز في «**طرويلوس وكريسيدا**»، ومع دوق فنشنتيو، بل وسائر الشخصيات في «**دقة بدقة**». ويُضيف تليارد أن المسرحيات المشكل تقدّم لنا الشاعر الذي يهوى التأمّلات الفلسفية المجردة، وهو ما ينطبق قطعاً على «**طرويلوس وكريسيدا وهاملت**»، وإن لم يكن يظهر بالوضوح نفسه في الملهاتين السوداوين، والنماذج التي يأتي بها في ص ٣-٤ أقرب للدلالة على وعي عميق بالضعف البشري منها إلى الإيحاء بالميل إلى التأمّلات المجردة. ومع ذلك، فإنه يقول (ص ٦-٨) إن المسرحيات الثلاث التي جري العرف على اعتبارها من المسرحيات المشكل تشترك مع **هاملت** في أنها تعالج قضية وصول مراهق يافع إلى مرحلة النضج.

ومن الطبيعي أن يلتقط النقد النسائي هذه الملاحظة التي تدلّ على نظرٍ ثاقب عند تليارد، فيبرزها ويتعمق في دلالتها بالنسبة للعلاقة بين الجنسين، ما دام هذا المراهق ذكراً، إذ تُضيف سوزان سنايدر أن «المراهق» يتلقّى صدمات تؤدي إلى نضجه، وأن هذه الصدمات أقرب ما تكون إلى الطابع الجنسي، إذ يتعرّض كلوديو لتجربة إنجاب ولد له والقبض عليه بتهمة موقعة أنثى، ويشعر هاملت بالتقرّز والاشمئزاز من والدته لارتكابها الزنا أو زنا المحارم، ويكابد طرويلوس ما يكابده بسبب هجر كريسيدا وخيانتها إيّاه، ويُفرض الزواج على برترام فرضاً، ثم يُماط اللثام آخر الأمر عن إغوائه لفتاة دون وازع من ضمير. وتقول سنايدر في ختام عرضها لوجهة نظرها:

وهكذا فإن ثيمة الشاب الذي يتعرض لأزمة ما تؤدي إلى ملمح آخر من ملامح كل مسرحية مُشكل (بما في ذلك **هاملت**)، ألا وهو أن هؤلاء الشبان تُسيطر عليهم صورة الشهوة المجردة، أو الحياة الجنسية التي تتعرض للعذاب وتأتي بالعذاب. وقد أدرك «ألكسندر ولش» (Welsh) سمة مشتركة بين «**العبرة بالخاتمة**» و«**دقة بدقة**»، ألا وهي عزوف الشباب عن الزواج، ورغبته في الوقت نفسه في موقعة عذراء (وهو ما يُمثل مفارقة)، كما يقرأ في هذا الموقف نصّاً باطناً طريقاً يقوم على منطق ذكوري في اللاوعي، وطبقاً لهذا المنطق فإن مُضاجعة الرجل لزوجته لإنجاب طفل، أي لإنجاب بديل عن ذاته، تعني الموافقة على غروب شمس الجيل الذي ينتمي إليه، وأما الشبان فهم يُنكرون ما كُتب عليهم من فناء محتوم، ويفضلون إغواء عذراء وإيقاعها في شباكهم مرة

واحدة تُمثل إنجازًا عسيرًا لا يتطلب منهم التزامات مُستمرة، ونجد في «العبرة بالخاتمة» تأييدًا لما ذهب إليه «ولش» ما دامت قضية الميراث وانتقال السلطة من جيلٍ إلى جيلٍ تُمثل إحدى القضايا التي تشغل بال الشخص في حياتها. وهكذا فإن برترام لا بد أن يواجه الموت في مسرحيته، وهو في هذا الجانب يُشبه هاملت، وإن كانت مواجهة برترام أشدَّ خفاءً من مواجهة هاملت له وأقلَّ شهامة.

(ص ١٩)

والمرجع الذي تستند إليه سنايدر هو دراسة بعنوان «ضياع الرجال وإنجاب الأطفال» ونشرها «ولش» في مجلة اللغات الحديثة بالعدد ٧٣ (١٩٧٨م) ص ١٧-٢٨. وغني عن البيان أن المقصود هو أنَّ الشاب الذي يؤثر أن يغوي عذراء، ثم يفر على أن يتزوج ويُنجب أطفالاً، شابٌ لم يبلغ درجة النضج التي تجعله «يقبل» بل يتمنى إنجاب الأطفال. وفي دراسة «ولش» ما يؤكد الدراسات الكثيرة التي قرأتها، ويؤكد فيها أصحابها أن برترام غرَّ ساذج تبريراً لما فعله أو إعفاءً له من المسؤولية، ولكنَّ ذلك اليفاع، مهما تكن سنُّه، لا يغفر له يُفوعه ما يفعله في المسرحية، وأراه، مثل كثير من النقاد الذين لا يحاولون تحسين صورة «البطل»، ذا عيب أساسي في شخصيته من المحال أن يُعزى إلى صغر السن وحده.

وأظن أن ما عرضته من الملامح التي تتسم بها المسرحية المشكل يكفي لإيضاح الطابع الخاص الذي تتفرد به الكوميديات الشكسبيرية، وسوف أنتقل الآن إلى «مشكلة» أخرى تتعلق بالنهاية وبالبطلة هيلينا على وجه التحديد، أو فلأقل إنني سوف أنتقل من المسرحية المشكل إلى مشكلة المسرحية، وكيف عانت على المسرح وعلى أيدي النقاد حتى النصف الثاني من القرن العشرين، مستندًا إلى بعض المراجع، أهمها «الكوميديا النعسة: العبرة بالخاتمة»، من تأليف جوزيف سي برايس (Price) (١٩٦٨م)، والثاني كُتيب في سلسلة عروض شكسبير من تأليف ج. ل. ستايان (Styan) (١٩٨٤م) و«شكسبير: التراث النقدي» (١٩٧٤-١٩٨١م) من تحرير بريان فيكرز (Vickers)، وعرض مُفيد (على قصره) لآراء النقاد في النص والعروض المسرحية حتى الثمانينيات من القرن العشرين، من تأليف شيلدون ب. زيتنر (Zitner) بعنوان:

Twayne's New Critical Introductions to Shakespeare: All's Well That Ends Well, 1989, pp. xix-xxv.

مشكلة المسرحية

لم تحظ «العبرة بالخاتمة» على امتداد تاريخها الطويل بإقبال الجمهور أو القراء حتى عهد قريب، كما سبق أن ذكرت، وربما كان أول من أعرب عن رأي نقدي «مكتوب» هو الملك «تشارلز الأول» الذي كتب إلى جانب عنوان نُسخته من الطبعة الثانية للفوليو «مسيو بارول» (فيكرز، ص ١٩٥)، وكان رأي الملك الذي يعتبر أن بارول «أهم» شخصية يُمثل الرأي شبه السائد على امتداد القرن الثامن عشر، إذ امتدحه نيكولاس رو (Rowe) في طبعته لأعمال شكسبير عام ١٧٠٩م، وظلّت أصداء هذا المديح تتردد إلى أواخر القرن، حيث نقرأ رأيًا أعرب عنه توماس ديفيز (Davies) في كتاب أصدره عام ١٧٨٤م بعنوان «ضروب درامية متنوعة»، يقول فيه إنه يشعر أن هذه الشخصية لا تتكوّن من عنصر واحد، بل تتركّب من عناصر كثيرة: «فهي مُركّبٌ غريب من الجبن، والحمق، والجهل، والوقاحة، والتبجّح، إلى جانب التظاهر بالشجاعة، والعقل، والمعرفة، والمهارة، واللامحية» (فيكرز، ص ٣٧٥).

وأما الموقف النقدي من المسرحية التي أعرب عنه الدكتور جونسون عام ١٧٦٥م فقد كُتِبَ له أن يتجاوز بقوة تأثيره القرن الثامن عشر، بل وأن يصمد في أذهان النقاد حتى ما بعد الحرب العالمية الثانية، وسوف أوردّه كاملاً حسبما جاء في طبعة ذلك الناقد لأعمال شكسبير. يُعلق الدكتور جونسون على السطر ٥ / ٢ / ٤٢-٤٣ الذي يخاطب فيه لافيه بارول قائلاً: «ولئن كنتَ أحمقٌ ووغداً فلن تُحرَمَ من الرزق»، فيقول:

يَتَّسَم بارول بالكثير من ملامح فولسطاق، ويبدو أنه الشخصية التي كان شكسبير يستمتع برسمها، فهو رجلٌ لديه من اللامحية أكثر مما لديه من الفضيلة، ورغم أن العدل يقضي بكشفه وفضحه، فإن «خصال السوء لديه تُناسبه بالفطرة»، ومن ثم فهو لا يُعاني الموت جوعاً آخر الأمر.

ويعلق على السطر «وحالما نراه ننسى كل ما مضى» (٥ / ٣ / ٢١) قائلاً:

يسرع شكسبير الآن نحو نهاية مسرحيته، ويجد لديه من المادة ما يكفي للمء المشاهد الباقية، ومن ثمَّ يعمد، كشأنه في مناسباتٍ أخرى، إلى ضغط حوارهِ وزيادة سرعة الحدث، كانت اللياقة تقضي بأن نشهد المزيد من الاستياء من جريمة برترام التي تجمع بين القسوة والعصيان، ولو كان من حقِّ أمّه أن

تصفح عنه بسهولة، فلقد كان الواجب أن يُصرَّ الملك على تأكيد سُلطته وامتيان هيلينا. ومن المحال أن يكون شكسبير جاهلاً بذلك كله، ولكن شكسبير كان يُريد اختتام مسرحيته.

وينتهي جونسون إلى التعليق العام على المسرحية قائلاً:

في هذه المسرحية مشاهد مُمتعة كثيرة، وإن لم تكن مُحتملة الوقوع إلى الحدِّ الكافي، وفيها تصوير مُوفَّق لبعض الشخصيات، وإن لم تكن جديدة، كما لا ينم تصويرها عن أية معرفة عميقة بالطبيعة البشرية. فإن بارول مُتفاخرٌ وجبان، وتلك من الصفات التي طالما تَلَهَّى الناس بها على خشبة المسرح، وربما لم ينجح أحدٌ في جعلها تبعث على الضحك أكثر مما فعل شكسبير.

لا أستطيع أن أجعل قلبي يقبل برترام، فهو نبيلٌ معدوم الكرم، وشابٌّ معدوم الصِّدق، يتزوَّج هيلينا جُبْنًا ويَهجرها فسقًا، وعندما يبلغه أن قسوته قتلنها يتسلَّل عائداً لبيته ليتخذ لنفسه زوجةً ثانيةً، وعندما يسمع اتهام المرأة التي أساء إليها يُدافع عن نفسه بأكاذيب، ثم يُطلق سراحه كي يهنأ ويسعد.

(مقتطف في طبعة سيجنت ص ١٧٥-١٧٦)

وقد دأب النقاد على اقتطاف الفقرة الأخيرة وحدها، والتركيز على عدم رضا جونسون عن شخصية برترام، ولكن مُجمل تعليقات جونسون (ولهذا أوردتها كاملة) تفيد الإحساس الصادق لذلك الناقد بوجود فجواتٍ مُعينة، وهي لا تقتصر على الفجوة بين ما نتوقَّعه من برترام، وما هو عليه في الواقع، أو بين ما يستحقه وبين ما يناله آخر الأمر، ولكنها تنسحب على شخصياتٍ أخرى، وهي الفجوات التي ينسبها جونسون إلى عدم «تعمُّق» شكسبير في معرفة الطبيعة البشرية.

وأنا أركز على هذه الفجوات لأنها الفجوات نفسها التي أصبحت تجتذب دعاة النظرية النقدية الحديثة، وإن كان النقاد على مرِّ تاريخ المسرحية يرونها عيباً، ولا يُستثنى من ذلك الرومانسيون الذين كانوا يدافعون عن شكسبير قلباً وقالباً، وها هو ذا «صمويل تايلور كولريدج» يُشارك جونسون في الإحساس بوجود فجوةٍ حتى في شخصية هيلينا التي يصفها بأنها «أجمل شخصيةٍ عند شكسبير» (ج ١/ ص ١٠٢)، فهو يُعلق على إنكارها معرفتها ببرترام قائلاً: إنه يتساءل إن كانت قد كذبت، ومن ثم يعلق على دلالة

الكذب للشخصية، ويتساءل إذا ما كانت الكذبة البيضاء مُباحة، وهو في موقع آخر (ج ١، ص ١٩٩)، يُعرب عن رأيٍ أخطر إذ يقول: «والحق أن علينا أن نعترف بأن شخصيتها لا تتسم برقّة بالغة، وهو ما اضطر شكسبير إلى استخدام مَهَارَتِهِ الفائقة في إثارة اهتمامنا بها، معتمداً أو متوسلاً في ذلك أساساً بالشخصيات الأخرى مثل الكونتيسة ولافيه وغيرهما. وهكذا فنحن نُحب هيلينا آخر الأمر بسبب امتداحهم الشديد لها وإطرائهم البالغ». أي إن الفجوة هنا تفصل بين ما يمكن أن نرى هيلينا عليه في ذاتها، وبين ما تدفعنا أقوال الآخرين إلى رؤيته فيها. وإذا كان «كولريديج» يختلف مع جونسون في موقفه من برترام، إذ يدافع «كولريديج» عنه استناداً إلى صِغَر سنّه وتقاليده طبقته الاجتماعية، فإنه يتفق مع جونسون في الإحساس بأن استجابة القارئ أو المُشاهد للمسرحية ليست «صافية» أو «موحدة»؛ إذ تجمع ما بين القبول والرفض لهذا العنصر أو ذاك، ولكن الموقف النقدي العام في أوائل القرن التاسع عشر كان مناصراً لهيلينا، فقال ناثن دريك (Drake): «إن هيلينا الرومانسية التي أضناها الحب لا بد أن تُثير في كل صدر حسّاس شعوراً غامراً بالتعاطف» مع «صبرها في المعاناة ... المتضافر مع أدبها وجمالها»، ناهيك عن «تواضعها الأخاذ ... ورقة قلبها الساحرة» (برايس، ص ٨٤). وإذا كان القرن الثامن عشر قد وجد في بارول النمط الفكاهي الأخاذ، فقد وجدت الفترة الرومانسية في هيلين البطلة العاطفية التي تنشدّها، بل إن «أنا بُرمويل جيمسون» تقول: «ربما لم نشهد من قبل صورة أجمل للمرأة العاشقة ... إن حبّها يُشبه الإيمان الديني، فهو طاهرٌ ومقدسٌ وعميق» (المرجع نفسه والصفحة نفسها)، ولكن أمثال هذه التفسيرات «المثالية» سرعان ما غربت شمسها، وسرعان ما تحوّلت دقة النقد في العصر الفكتوري ومطلع القرن العشرين إلى الهجوم، وهو ما سوف نتوقف عنده قليلاً للغوص فيما أسمىته مشكلة المسرحية، والتي تدور كما ذكرت حول محور «هيلينا-برترام».

بين الرجل والمرأة

كان نقاد أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين يُبدون ما يُشبه «الحرج» عند الحديث عن هذه المسرحية المشكل، وهم في أفضل الأحوال يتّخذون موقف المدافع الذي يتلمّس الذرائع والمبررات، وكان جوهر اعتراضهم، كما سبق أن ألمحْتُ، يكاد ينحصر في عدم إحكام نسج «الخيوط المُختلطة» في المسرحية؛ أي التوحيد بينها، وهو «العيب» الذي يُفقد المسرحية وحدة الانطباع، أو ما أصبح بعض الحداثيين يُسمّونه «الوحدة العضوية».

ونحن نحسُّ برنةً اعتذارٍ في قول تليارد الذي يقول (مع كويلار-كوتش وجوزيفين بينيت) إنها فاشلة، ثم يردف ذلك بقوله: «وذلك يقتصر على اعتبارها نصًّا مقروءًا، ولكن هل شاهدتها أحدٌ من النقاد معروضةً على المسرح؟ لم أٌشاهدها أنا على أية حال، وأعتقد أنها تُحقَّق على خشبة المسرح من النجاح ما لا تُحقِّقه قراءتها» (ص ٨٩). وقد تحوَّل مصدر الضيق بالمسرحية من برترام في القرن الثامن عشر إلى هيلينا في الفترة المذكورة، وكانت بدايات التحوُّل باديةً في تبرير كولريديج لمسلك برترام، كما ذكرتُ في الفقرة السابقة، وما زلنا نجد بين المُحدثين من يتبعه مثل ريتشارد هويلر (Wheeler) الذي يشرح بوضوح الموقف «الصعب» الذي يجد الشابُّ نفسه فيه، إذ يهرب مما يُسميه «السياق الأنثوي للأسرة»، لكنه سرعان ما يُرغمُ على زواجٍ يُعيدُه رغم أنفه إلى ذلك الفلك قبل أن يُحقِّق استقلالاً ذاتياً حقيقياً، أو يؤكد وعيه «بذاته الذكورية»، ومن ثم يهرب من جديد «وهو ما نفهمه وإن كنَّا نُدينه»، إلى مشهد رفقاء ذكور؛ حيث يُحقِّق بعض الإنجازات في ساحة القتال (تطور شكسبير والكوميديات المُشكل، ١٩٨١م، ص ٣٥-٤٥). وأمثال هذه الحجج تُولي أهميةً أكبر مما ينبغي للنجاح «الحربي» الذي يُحقِّقه برترام باعتباره دليلاً على نُضجه، وهو أكبر مما ينبغي لأننا لا نجد في النصِّ ما يُسانده، بسبب «الإشكالية» (بالمعنى الحديث) التي تُثيرها هذه الحرب، وما يترتَّب على ذلك من «إشكالية» الشرف الحربي: فنحن لا نعرف القضية التي يُحارب الناس في سبيلها، وملك فرنسا يرفض مساندة أيٍّ من الجانبين (فلورنسا وسيينا)، واللوردات يشاركون في الحرب من باب «التدريب» على مُمارسة القتال والتخلُّص من رخاوة العيش في القصر الملكي، وربما لدفع المُلل وحسب، ناهيك عن انفصال مسألة الحرب كلها انفصالاً خارجياً عن جوهر حدث المسرحية.

كما نجد بين نقاد الفترة الذكورية من يرى في الكشف عن حقيقة بارول خطوة من خطوات مسيرة برترام نحو النضج، وإن كان كبار المُحدثين (وعلى رأسهم ليجات) لا يرون أن نقطة التحول المزعومة تجعلنا نرى فيه، أي في برترام، أي وعي جديد بذاته، أو تحوُّلاً في القول والفعل. وتُورد سوزان سنايدر رأياً لناقِد ألماني يدعى كارل إلزي (Elze) يُلح فيه إلى أن «العبرة بالخاتمة» تُعتبر مسرحية «مقابلة» لترويض السلطة؛ لأن برترام، مثل كيت في تلك المسرحية، «حيوانٌ يافع شارد نشهد ترويضه حتى ينهض بالدور الاجتماعي المنوط به» (سنايدر ص ٢٩). وتقول سنايدر في حاشية لها: إن إلزي يبني رأيه هذا على ما قاله له كريسيغ (Kreyssig) وشليجل (Schlegel)، مُبيناً في الكتاب

الذي أصدره عن المسرحية وتُرجم إلى الإنجليزية عام ١٨٧٤م أن بالمسرحية صورًا شعرية كثيرة تربط ما بين برترام وبين الخيل النافرة التي سوف تُروّض، مثلما تُشَبّه كيت في المسرحية «المنظرة» بالصقر الذي يمرُّ بطور الترويض.

ويرى إلزي (وفقًا لتلخيص سنايدر) أن شخصية برترام لا بد أن تتَّصف بما تتَّصف به في المسرحية، حتى تُمكن شكسبير من تنفيذ قراره «المهم»، وهو أن يكون القائم بالترويض امرأة لا رجلًا، وهكذا تبرز صورة برترام العنيد الفج الذي لم تتشكّل شخصيته بعد. وتُطلق سنايدر على موقف هؤلاء جميعًا قائلة: إن استياء النقاد دائمًا ما يقودنا، ولو كُثرت الطرق والشعاب، إلى هيلينا، أو قلّ إنه يعود بنا إليها، فهم لا يستطيعون أن يُكنّوا الإعجاب لها، رغم إبدائهم ذلك الإعجاب في الظاهر، فهي التي دبّرت حيلة الفراش التي تُسبب للمشاهد أو القارئ أشدّ الضيق باعتبارها خداعًا لبرترام وامتهانًا لهيلينا نفسها. وتقول سنايدر إن النقاد بعد جونسون كانوا يُبدون ضيقهم بالبطل، ثم يُحوّلون دفة هذا الضيق إلى هيلينا، وإن لم يُعربوا عنه صراحة، إلّا فيما ندر، نظرًا لرضا شكسبير عنها (ورضا شخصيات المسرحية عنها أيضًا)، ثم تقول إن هذا الضيق نفسه بالبطلة كان يدفع البعض إلى اعتناق النظرة المضادة التي تُعلي من شأن هيلينا إعلاءً فاق كل الحدود، فصوّرها بعضهم في صورة القديسة التي تتميز بالإيثار وإنكار الذات، وتُهنئ نفسها حتى تفدي زوجها.

فإذا عُدنا إلى نصّ المسرحية وجدنا ما يؤيد ما ذهبنا إليه سنايدر، لا في مقدمتها للمسرحية فقط (١٩٩٣م)، بل في دراسة مُمتعة نشرتها عام ١٩٨٨م في مجلة «النهضة الأدبية الإنجليزية» عن «الشخصيتين اللتين تحملان اسم هيلينا عند شكسبير» (العدد ١٨، ٦٦-٧٧)، وكيف تختلف هيلينا في هذه المسرحية عن بطلات شكسبير السابقات، فتقول إن لنا أن نعثر على مفتاح الاختلاف في المشهد الذي نرى فيه الملك، وقد استعاد صحته داخلًا مع هيلينا التي عالجتة، فإذا بحوارٍ غريبٍ بين بارول ولافيه: إذ يقول بارول «يا عجبًا كل العجب! أليست هذه هيلينا؟» ويرد لافيه قائلًا: «أقسم إنني أظنّها هي!» (٣٩-٣٨/٣/٢) كيف يعرف لافيه لأول مرة أن المرأة التي أنقذت حياة الملك هي الفتاة التي شاهدها من قبل في روسيون، بعد أن قدّمها بنفسه إلى الملك في المشهد الأول من الفصل الثاني؟ وقد اضطرَّ الشراح إلى افتراض نبرة سخرية في رد لافيه، أو افتراض تغيير في ملابسها أو حالتها النفسية بعد نجاحها الذي يكاد يفصلها عن هيلينا القديمة، ويقترح تايلور في المرافق النصّي الذي أشرتُ إليه آنفًا أن تكون «الطبيبة» التي تقدم نفسها في

١ / ٢ إلى الملك مُنكرة، وهو ما أَّحَدَتْ به طبعة أوكسفورد (وأَّحَدَتْ به في الترجمة)، ولكن الانطباع المباشر الذي يوحى به هذا الحوار هو أن لافيه يبصر امرأة تختلف اختلافاً كاملاً عن المرأة التي كان يُزكّيها قبل مشهدين وحسب، وتقول سنايدر إن لنا أن نرى فيها رمزاً للتاريخ النقدي لهذه المسرحية، وهو الذي تبرز فيه بطلتان مختلفتان على الأقل. وتمضي هذه الناقدة بعد ذلك في إيضاح جوهر ما تعنيه قائلة:

إن مفتاح الصورتين الرئيسيتين لهيلينا يكمن في قلب نظام الأدوار المنوطة بكل من الرجل والمرأة رأساً على عقب، وهو الذي يبتكره شكسبير بأن يجعل زمام المبادرة الجنسية في يد المرأة لا الرجل. فأما اعتراضات العصر الفكتوري على «فضاظة» الحوار الهازل بين هيلينا وبارول حول العذرة فقد خبّت جذوتها عندما خبّت جذوة معايير اللياقة في العصر الفكتوري، ولكن استيلاء هيلينا على دور الذَّكر في طلب الجنس الآخر ظلَّ يؤذي المشاعر.

(١٩٩٣م، ص ٣١)

وتشرح سنايدر في دراستها التي أشرتُ إليها (١٩٨٨م) أن هيلينا هنا تتفرّد بين بطلات شكسبير بأنها هي البائدة بطُلب الرجل، فهي تشترك مع هيلينا بطة «حلم ليلة صيف» في الاسم وفي تعقُّب ديمتريوس حبيبها، ولكننا نعرف أنه كان قد بدأ بحُبها وطارحها الغرام ثم تخلّى عنها، فهي تبغى أن تستعيد ما فقدته، وأما بورشيا، بطة «تاجر البندقية» فهي تشارك هيلينا هنا إقدامها وحُبها باسانيو، ولكنها لم تُثر الاستياء ولا «ضروب الدفاع المحمومة» نفسها؛ لأنها تدع باسانيو يُمسك بزمام المبادرة في القضية الأساسية؛ أي في الزواج، وهي تنتظر، مثل روزاليند بطة «كما تحب»، أن يتقدّم الرجل فيخطبها. ومهما يكن من المشاعر الدفينة لهذه وتلك أو طرائق اجتذابهما لمن تُحبانه وتقبّلهما له، فإن أساليبيهما تتفق مع الأدوار التقليدية لكل من الجنسين، وقس على ذلك مبادرة بطلتي «السيدان من فيرونا»، فكلُّ منهما تبدأ في موقع **المطلوب** (المفعول) لا الطالب (الفاعل)، ثم تجتهدان دون الإخلال بهذا الموقع، حتى تلتفتا نظر الطالب إلى المطلوب، أو تحديد التفاتته ورغبته في كلٍّ منهما.

ويؤكد دعاة النقد النسائي مدى رسوخ هذه النظرة في التراث الأدبي، ومدى حفاظ المخرجين في السينما والمسرح على عدم الإخلال بها، خصوصاً في إخراج هذه المسرحية،

فتتناول لورا ملفي (Mulvey) في دراسة لها خضوع المخرج لما درج عليه المجتمع من التوسل بوسائط بصرية وحركية للإبقاء على مبادرة الرجل بطلب المرأة حتى لو لم ينص عليها المؤلف، إذ يجعل المخرجون البطل «ينظر نظرة غريبة» إلى المرأة، كأنما ليُوحى بطلبها قبل أن تطلبه، وهو ما يعني الحفاظ على النظرة التقليدية، وينفي قلق المجتمع الأبوي من الإخلال بما درج عليه السلف، قائلة إنه في جوهره تقسيم للعمل بين ما هو إيجابي وما هو سلبي، أي بين الرجل والمرأة، وتُضيف قائلة:

في إطار مبادئ الأيديولوجية الحاكمة والأبنية النفسية التي تدعمها، لا يستطيع من يمثل دور الذكور أن يتحمل عبء معاملته معاملة «الشيء» المطلوب، فذلك يعني «تشويته» ... ومن ثم وقع الانفصال بين ما نراه على الشاشة وما يجري في صلب القصة، وهو انفصال يؤيد دور الذكر باعتباره الدور الإيجابي الذي يدفع بعجلة القصة والتسبب في وقوع أحداثها.

(«المتعة البصرية والسينما القصصية» مجلة الشاشة ١٦،

رقم ٣، ١٩٧٥م، ٦-١٨، والمقتطف هنا من ص ١٢)

ويقول يمثل هذا دافيد ماكاندليس (McCandless) في كتاب عنوانه «تصوير الجنس والاداء التمثيلي للكوميديات المشكل لشكسبير»، ١٩٩٧م، وإن كان المؤلف هنا يستثنى بعض المسرحيات التي لم يلتزم المخرجون فيها بما أسمىته «التراث الأدبي»، وما تسميه ملفي «الأيديولوجية الحاكمة»، شارحاً أن الخروج على تقاليد «تقسيم العمل» بين الجنس كان يؤدي إلى انصراف الجمهور عن المسرحية أو الفيلم، وسوف نعود لهذا الناقد فيما بعد.

ويعود بنا هذا إلى ما ذكرته عن مشكلة المسرحية في العصر الفكتوري ومطلع القرن العشرين، وكيف كان النقاد يعيبون على المسرحية «فجواتها»؛ أي عدم اتساق الشخصيات، ويُعربون عن ضيقهم بحيلة الفراش، وتجاوز البطلة في نظرهم حدود اللياقة بل وحدود الأدب، إذ كيف «تتحول رفيقة الرجل ومعاونته الرقيقة ... إلى صائدة له، مُصممة على الظفر به ولا تحيد عن مقصدها»، كما يقول أ. ك. تشمبر (E. K. Chambers) في كتابه «شكسبير: استقصاء» (١٩٢٥م، ص ٢٠٣)، ويقول «جون ميسفيلد» (Masefield): إن شكسبير كان يُشاركه الامتعاض من «امرأة تُمارس فناً مُستعاراً، لا من أجل الفن، ولا في سبيل الخير، بل لتحقيق غاية أنانية، كما هو معهود في النساء»، ويدهش لها كيف

تتسبَّب في إلقاء «رجل في هوة عارٍ لا يُحتمَل ولا يُطاق، ثم تتآمر مع نساءٍ أخريات للإبقاء عليه في هذه الهوة» (وليم شكسبير، نيويورك، ١٩١١م، ص١٤٨)، وإزاء مديح هازليت الذي يقول:

تعتبر شخصية هيلينا بالغة العذوبة والرقّة، فلقد وُضِعَتْ في ظروفٍ بالغة التعقيد والحرَج، واضطُرَّت مِن ثَمَّ إلى أن تخطبَ ودَّ زوجها بصفتها عذراء وزوجةً في الوقت نفسه، ولكنها لا تنتهك ولو مرةً واحدة أدق دقائق حدود الحشمة والأدب الأنثوي، ولا تأتي بفكرةٍ أو عملٍ واحد من شأنه أن يكسو وجنتيها بحُمرة الخجل، أو أن ينتقص من قدرها في أعيننا ولو للحظة واحدة.

(الأعمال الكاملة لهازلت، ١/ ٣٢٩،

مقتطف في طبعة أوكسفورد)

يعترض أندرو لانج (Lang) في مقالٍ قديم له على القول بأنها لا تنتهك حدود الحشمة الأنثوية، مؤيداً بذلك رأياً كانت قد أعربت عنه كاتبةٌ في القرن الثامن عشر تُسمى «شارلوت لينوكس» (Lennox) (ونص هجومها منشور في برايس ص٧٩)، وتتنحصر تُهمُّها الرئيسية للبطلة في الغطرسة والقسوة والمُخاتلة، وهي التي يغذوها جميعاً انتهاكُها لمبادئ اللياقة الأنثوية. وقد استمرَّ ذلك الهجوم حتى عهدٍ قريب، وتنوّعت التُّهم الموجهة إليها، وكان آخرهم برنارد إيفانز (Evans) في كتابه «كوميديات شكسبير» (١٩٦٠م) الذي يُسهب في الهجوم على ضروب خداعها (ص١٤٥-١٦٦)، مُعرباً عن نفوره الشديد منها قائلاً: «إنها لم تقصد قطُّ زيارة القديس يعقوب، بل فحولة حبيبها» (ص١٥٧)، وبذلك يختتم تراثاً عريضاً من الهجوم على إمساك هيلين بزمَام المبادرة.

معضلة المرأة الجديدة

ذكرتُ في مقدمتي لمسرحية «ضجة فارغة» أن شكسبير كان يُبشر في موقف بياتريس وفي رسم شخصيتها بنشأة المرأة الجديدة في عصر النهضة، وأنه لم يكن يستند في تصويره إلى حقائق عصره بقدر ما كان يُحاول الإسهام في تغيير بعض ظواهر عصره، كما يذهب إلى ذلك دُعاة التاريخة الجديدة، ولكنَّ صورة المرأة الجديدة التي كان يُبشر بها كانت أبعد ما يكون عن القبول المباشر، ففي كل صورةٍ يرسمها دائماً ما نجد عناصر مُتباينة

قد تنحصر في عنصرين متضادين، وقد تتكوّن من عدة عناصر تُتيح للقارئ أو المشاهد أن يوازن بينها، فيقبل ما يقبل، ويرفض ما يرفض، ولكنه يُضطرّ في جميع الأحوال إلى التفكير فيما يقرأ أو يُشاهد، وأن يحلّل ما يجول بخاطرهِ وفق ما يشعر به في استجابته للعمل الفني، أي أن يجعل الإحساس يتضافر مع الفكر في تشكيل موقفهِ، وهذا هو سرُّ كل عملٍ درامي ناجح، ولسوف أعود إلى ذلك عند عرض مدخل التحليل النفسي لمسرحية «العبرة بالخاتمة»، ولكنني أكتفي الآن بالإشارة إلى أن الصورة الدرامية — تعريفاً — قد تتضمن معضلة، وأن تحديد ملامح تلك الصورة نفسه قد يتلوّن بتلوّن المداخل النقدية أو الأيديولوجية في كل عصر، وأن ذلك سرُّ المعضلة التي نواجهها في رسم شخصية هيلينا في هذه المسرحية.

وعلى امتداد الشهور التي قضيتها في دراسة «العبرة بالخاتمة» وتراثها النقدي (في الكتب التي أشرتُ إليها في ختام القسم الرابع من هذه المقدمة، والفصول التي حصلتُ عليها مصوّرة من كتبٍ أخرى، وسوى ذلك من الدراسات المنشورة في الدوريات العلمية) لاحظتُ التآرجح ما بين التطرف في المدح والتطرف في القدح من فترةٍ إلى فترة، وأن هذا وذاك قد يجتمعان معاً في فترةٍ واحدة، وإن غلب أحدهما على الآخر. فالمشاهد الذي قد تعجبه صورة هيلينا على المسرح ويتجاوب في أعماقه معها قد يحاول أن يجد مبرراتٍ منطقية لذلك، فيبتكر من الأسباب العقلانية ما قد لا يؤيده نص شكسبير، والقارئ الذي قد ينفر من هذه الصورة في الكتاب (مثل المشاهد على المسرح) قد يبتكر أسبابه الخاصة، سواء كان النص يساندها أم لا، وقد أوردتُ كلمات هازليت التي تدلُّ على تطرفٍ في التفسير لا يسانده المنطق، فهو يقول إنها «وُضِعَتْ» في ظروفٍ معقدة، وأنها «اضطُرَّت» إلى أن تفعل ما تفعل، فكأنما أجبرها أحدٌ على حبّ برترام، وكأنما أرغمها أحدٌ على أن تتحايل ذلك التحايل الغريب على غيرها للإيقاع به! وكذلك تقول «أنا جيمسون»، المشار إليها في كتابها «خصائص المرأة» (الطبعة الثانية ١٨٣٣ م، ١/ ١٠٩، مقتطف في برايس ص ٨٤) إن زواج هيلينا وضعها في موقفٍ مُهين، وهي بهذا تتجاهل أن سعي هيلينا للزواج من برترام رغم أنفه هو الذي وضعها في هذا الموقف. وهكذا فإن فصل الشخصية عن الحكمة هو الذي يُتيح للنقاد أن يتغلبوا على شكوكهم بإغداق ما يُغدقونه من مدحٍ عليها، أي أن يحاولوا تبرير إحساسٍ قوي لديهم بأدلةٍ غير «علمية»، بمعنى أنها لا تستند إلى واقع النص.

ولقد دأب المدافعون عن هيلينا على سلوك هذا المسلك، فأضفوا على هيلينا صفاتٍ تقترب من المثالية، على نحو ما رأينا عند كولريديج وهازليت، ولم يتغير الحال كثيراً وإن

تغيّرت النغمة عند «داودن» (الذي أشرتُ إليه في مُستهل المقدمة)، إذ يبدأ بالنص على أنها تجسيدٌ للإرادة والطاقة، ثم يُحاول إنقاذها من الموقف الذي قد تبدو فيه «غير أخلاقية» بإثبات قيامها بتشكيل «الحدث المزدوج» للمسرحية من خلال دورها باعتبارها «المعالج» الذي أرسلته العناية الإلهية؛ إذ تتدخلُ لشفاء جسد الملك العليل، ثم شفاء روح برترام العليلة، وهكذا فإن «داودن» يتجاهل عشقها لصاحبها (وهو عشقٌ قد لا يروق لا للرجال ولا للنساء)، أو يعتبره حبًّا يقوم على الإيثار ونكران الذات، ويُبرر ما تفعله استنادًا إلى ما ترمي إليه، أي «خدمة» زوجها، دون الاستدلال على ذلك بأدلة نصّية.

كان هذا في عام ١٨٧٥م، لكنه استمرَّ في مطلع القرن العشرين عندما أصدر هـ. ب. تشارلتون (H. B. Charlton) **الكوميديا الشكسبيرية** عام ١٩٣٨م، فتراجع عما كان يراه من إدانة لهيلينا بسبب عشقها «المعيب» لبرترام، وقال في أواخر هذا الكتاب: إن عملها يُشبه كفاح القديسين والمُصلحين الاجتماعيين (ص ٢١٧، ٢٥٨-٢٦٥). ويُبالغ «ويلسون نايت» (Knight) كشأنه دائمًا في التعبير عن حُبّه لهيلينا، فيصفها بالطُهر ويقارنها بجان دارك، ويقارن وظيفتها في تحقيق الخلاص بعمل المسيح نفسه! (**الزهرة ذات السيادة** ١٩٥٨م، ص ٩٥-١٦٠)، وهو يقول مثلًا في أواخر ذلك الفصل الطويل إنها تقوم بما يُعتبر مزية من مزايا الرجل، أي المبادرة إلى «الفعل»، ما دام ذلك يرمز في نظره إلى غاية سامية، «فهي تخرج خروجَ جان دارك للكفاح في سبيل القيم الأثوية، ولشرف الأنثى، ولسلطة «العذرة»، باعتبارها قوة غزو قاهرة» (ص ١٥٨)، وهكذا يُبرئ عملها من مشاعر العشق «البشرية»، وما قد تُوحى به وجود للجسد، ويجعل كل ما تفعله قائمًا على مفهوم روحاني صرف! ومع ذلك فإن نايت لا يخفي إعجابه الأكبر بهيلينا حين تُبدي الخضوع والخنوع (ص ١٤٢)، ويكثر من ضرب الأمثلة على ذلك من النص، وهو ما يجعلنا نتساءل عما يعنيه حقًا بإشارته إلى «القيم الأثوية»، وظني أنها تختلف لديه عما يراه دُعاة النقد النسائي.

أراني أسهب في الحديث عن معضلة هيلينا، ولكنني أسهب لأنني أراها معضلة المرأة الجديدة منذ أن تشكلت صورتها في العصر الحديث أو بواكيره، وهي معضلة تُمثّلها هيلينا أصدق تمثيلٍ لأنها تجمع بين النقيضين اللذين يُمثّلان عنصري «الإشكالية» وفق التعريف الحديث لهذا المصطلح الجديد، فهي امرأةٌ تتمتع بالاستقلال وتُمسك بزمام المبادرة، ولكنها في الوقت نفسه لا تتخلّى في أعين الناس، وخصوصًا في عيني «زوجها»،

عن موقف التابع الذليل! وليس «ويلسون نايت» وحده في تقبل هذه الإشكالية، إذ استمرَّ تقبُّلُها حتى السبعينيات من القرن العشرين، وشهدنا من يُحاول التوفيق بين النقيضين، فأبدى بعضهم شطحات يصعب قبولها مثل تبرير «خدعة الفراش» بأنها إذلال متعمدٌ للنفس في سبيل غاية سامية (روحانية لا «بشرية») مثل «وليم ب. تول» (Toole)، في كتابه «مسرحيات شكسبير المشكل: دراسات في الشكل والمعنى، لاهاي»، (١٩٦٦م، ص ١٥٠)، وتلته الأستاذة فرانسيس م. بيرس (Pearce) التي تُشَبِّه ما فعلته هيلينا بما فعله المسيح الذي توسَّل بوسائل مُهينة لإنقاذ البشرية، أي إن هيلينا أهانت نفسها عمدًا لإنقاذ برترام («في طلب الوحدة: دراسة للسقوط والتكفير عنه في العبرة بالخاتمة»، مجلة شكسبير الفصلية ٢٥، (١٩٧٣م)، ص ٧١-٨٨، وإشارتها إلى المسيح والمقارنة به في ص ٨٤-٨٥).

وأما التفسير الخاص الذي أجده مقبولًا لهذه الإشكالية فيقوم على ما كان نقاد النصف الأول للقرن العشرين يأخذونه على شخصية هيلينا، ومن ثم على بناء المسرحية بصفة عامة، إذ كانوا يُفسرون تأرجح هيلين ما بين تأكيد ذاتها وإظهار الخضوع بأنه دليل تناقض، فيقول شوكنج (Schücking) وغيره إن هذا التأرجح دليل تناقض داخلي أو عيب في بناء المسرحية (مشكلات الشخصيات في مسرحية شكسبير، ١٩٢٢م، ص ١٩٥-١٩٦)، ويوافقه «دونالد ستوفر» (Stauffer) قائلًا: إن التناقض في هيلينا ما بين شخصية المرأة الصابرة التي تتحمَّل المعاناة وبين «المرأة العصامية التي لا ترحم»، يؤدي إلى فشلها كشخصية مسرحية (عالم الصور عند شكسبير، نيويورك، ١٩٤٩م، ص ١١٩). وقولي إن التفسير الذي أقبله يقوم على ما كان هؤلاء يروونه عيبًا، يعني أن دراسة بناء المسرحية تُبين لنا أن هذا التأرجح يقوم على نسقٍ بالغ الإحكام: فأول حوار لها مع بارول نشعر فيه بالسلبية يتلوه حديثها الذي يكاد يكون منفردًا، رغم وجود بارول، والذي يبدأ بالسطر ١٤٠ (في المشهد الأول من الفصل الأول). ويظنُّ النقاد، إما فيه من نبرات اعتداد بالنفس، أنه لا يتصل بما سبق، بل ويحدث المحررون بلا استثناء «سقوط» سطرٍ أو سطرَيْن للربط بينه وبين ما سبق، ولكن القراءة الحديثة للمسرحية تدل على أنه يُمثل أول أرجحة «للبن دول»، إذ تتحوَّل هيلينا من رنة السخرية إلى الجد، أي من الظاهر الهازل إلى الباطن الجاد (١٤٠-١٦١)، ثم إذا بها تؤكد ذاتها وتُفصح عن تفاصيل الخطة التي تفتقَّ عنها ذهنها في السونيّة الشهيرة، التي تبدأ بقولها إننا كثيرًا ما

نكتشف في أنفسنا علاج ما يُضنينا (١٨٦-٢٠٠)، وتُبرز فيها أنها تُمسك في يدها بزمام قَدَرها، وذلك في المشهد الأول نفسه:

ما من فتاةٍ حاولتْ
إثبات ذاتها وحقها في أن تنال مَنْ تُحِبُّ إِلَّا نَجَحَتْ
لسوف أرحل الغداة كي أعالج المليك من هذا المرض
وقد أكون وإهمة! لكن عزمي ثابت وفي فؤادي حاسم الغرض!

(٢٠٠-١٩٧/١/١)

وعندما تظهر الخضوع لبرترام في ٢/٣ / ٩٤-٩٦، أي عندما تقول إنها تهبه نفسها وجهدها «بل سخرت حياتي لك / فافعل ما شئت بها»، تكون قد اختارته قبلها زوجاً، وهو ما لم يعتدّه المجتمع ولم يقبله، فهو بمثابة انتهاك للعرف، وقد يكون إظهار الخضوع هنا وبعد ذلك، في حديثها مع بارول (٢/٤ / ٣٨، ٤٣، ٤٥)، ثم في حديثها مع برترام نفسه (٢/٥ / ٤٩، ٦٦)، حيث يتكرّر القول بأنها تأتمر بأمره وبأنها خادمة مطيعة له، محاولة منها لتلطيف الصدمة التي أحدثتها بانتهاك تلك الأعراف. وأما المونولوج الذي يمتدحه «ويلسون نايت» (٣/٢ / ٩١-١٢١)، ويستند إليه بعض من يقولون إنها تترك المكان راضية حتى يعود برترام لبيته، ويتقي أخطار الحرب:

إنني راجلة قطعاً
حتى تحمل ربّات الأنباء المشفقة إلى آذانك
خبر رحلي فتسرّي عنك! أقدم يا ليل فبدد ضوء نهاري
فأنا السارقة المسكينة أنتظر ظلام الليل لأبدأ فيه مساري.

(١٢١-١١٨/٢/٣)

فإنه يؤدي إلى رحيل لا عن برترام بل إليه! وسرعان ما نكتشف أن موقفها الذي يفيض بمشاعر التضحية يؤدي في الواقع إلى خطة عملية مُحكمة للظفر بمن تحب! وعندما تواجه هيلينا حبيبها وزوجها في المشهد الأخير، نراها تجمع بين الاستعطاف

وإثبات حَقِّها بقوة، بل إنها أقل من يتكلم في هذا المشهد، إذ يقتصر كل ما تقوله في الحوار على ١٣ سطرًا من مجموع سطور المشهد وهو ٣٢٢ سطرًا!

وهكذا فإن هيلين تُمثل معضلة المرأة الجديدة التي سلبت الرجل زمام المبادرة منذ اللحظة التي قرَّرت فيها أن تتزوَّجه، ولكن بناء المسرحية يقوم على المُقابلة بين الأضداد، فكل فكرة تُقابلها فكرة مضادة، وكل تعبير عن إحساس يُقابلُه تعبير مضاد بنظام الموسيقى «الكونترابنطية» (كلمة الدكتور حسين فوزي)، وهو ما يُمكننا من إدراك مقصد شكسبير من تقديم شخصية لافاتش المهرج نفسه، فهو «الموقف المضاد» لموقف هيلينا في الفصل الأول، حين يقول ما يقوله ضدَّ المرأة في المشهد الثالث، فكلامه إذا نظرنا إليه في ذاته وجدناه ترهات قُصِدَ بها الإضحاك وحسب، ولكنها في الإطار العام للحدث ترضي الجمهور الذي لم يعتدَّ مشاهدة مثل تلك البطلة، أو قلَّ إنها تُحدِّر مشاعر الجمهور مؤقتًا قبل أن يُفِيق على الصدمة! وبذاته تبدو في الإطار العام للحدث مقصودة، فنحن لا نشهد مشاعر قداسة وتضحيات، بل نشهد امرأة تطلَّب رجلًا، ومن المحال أن يُصرح أحدُ بهذا، ولا سبيل إلى الإيحاء به إلا من طريق الهزل، فهو هزل يُقصد به جد، وإن كان المقصد مُقنَّعًا!

ومغالاة مَنْ يمتدحون هيلينا (إلى حدِّ التقديس) قد تستند عند البعض إلى ما يقوله سائر الشخص عنهما، فالجميع يُثْنون عليها ابتداءً من الكونتيسة فالملك ثم لافيه واللوردين الفرنسيين، بل والمهرج لافاتش نفسه! ولكن سوزان سنايدر تقول إنهم يمتدحونها لما هي عليه لا لأفعالها، وإن هذه الفتاة صالحة في ذاتها مثلما هي صالحة لبرترام لو أنه استطاع أن يُقدرها حق قدرها، أي إنهم يحاولون إعادة رسم صورة هيلينا بإخراجها من موقع الطالب (الفاعل) إلى موقع المطلوب (المفعول)، بعد أن استولت على موقع الفاعل بذلك الأسلوب غير المعهود، فموقع المفعول مقبولٌ من الزاوية الأيديولوجية، وقد يحاول بعضهم أن يراها في صورة «قناة توصيل العناية الإلهية، أي في صورة وعاء لإرادة فاعل سامٍ مُتعالٍ، لا باعتبارها تعمل لتحقيق ما تراه خيرًا لها» (ص ٣٦-٣٧).

والحق أن قراءة المسرحية نفسها أو مشاهدتها لا بد أن تنفي رفعها إلى مصافِّ المثل العليا، مثلما تنفي الحطُّ من شأنها وإدانتها بالصورة التي أدانها بها تاريخ المسرحية النقدي حتى الفترة الأخيرة. وأعتقد أن مناهج التحليل النفسي تُفيدنا في هذا الصدد، وهو ما سوف أعرض له في القسم التالي من المقدمة، مركِّزًا على كتاب كتبه جوزيف وستلند (Westlund) بعنوان «كوميديات شكسبير التصحيحية: دراسة للمسرحيات

الوسطى من زاوية التحليل النفسي» ١٩٨٤م (ص ١٢١-١٤٦)، ونشرت طبعة سيجنت مُقتطفاً مطوّلاً منه مع مقدمة كتبها المؤلف عام ٢٠٠٥م، ومُهتدياً بما كتبه آخرون في هذا الموضوع نفسه.

التحليل النفسي

ويجعل «وستلند» عنوان ذلك المقتطف «الشوق، والمثالية، والأسى في العبرة بالخاتمة»، ويبدوّه قائلاً: إن نظرية التحليل النفسي تعتبر أن مجالها هو العلاقة بين الفكر والإحساس في البشر، وهي علاقة كثيراً ما يكتنفها الغموض، وهكذا فإن أهميتها تبدو محتومةً لتفسير الأدب. ولما كانت نظرية التحليل النفسي مُستمدة إلى حدٍّ بعيد من المحاولات الإكلينيكية لتغيير الحالات الشعورية، فإنها تصلح أكثر من سواها لإيضاح أساليب تأثير الأعمال الأدبية في الجمهور. ويرجع أحد أسباب الارتياح بهذه المدرسة النقدية إلى تأكيدها وتركيزها الشديد على المراحل «النفسية-الجنسية»، كما يرجع سبب آخر، أعمق من هذا، إلى تركيزها الدءوب على العدوان، والصراع، والإحساس بالذنب، وإلى التجاهل شبه التام لمشاعر بشرية أخرى، تشغل مكاناً رئيسياً في حياة البشر مثل الحب الرومانسي، والتصحيح، وزهو الفرحة.

ويواصل «وستلند» مقدمته قائلاً:

ولما كان الحب الرومانسي، إلى جانب شتى درجات زهو الفرحة، يكمن في قلب نظرة معظم الناس لكوميديات شكسبير، فإنني أريد أن أضع الخطوط العريضة لما اعتبره نظرةً بديلة، تستطيع أن تُفسر لنا هذه المشاعر في ضوء التحليل النفسي، وأعتمد فيها أساساً على اثنتين من أصحاب النظريات التجديدية، وإن كانت في جوهرها فرويدية، وهما: ميلاني كلاين (Klein) وهابنز كوهوت (Kohut)، فأما «كلاين» فتراعي مُراعاة كاملة نزعة البشر إلى التدمير، ولكنها تقول إنهم يستطيعون تصحيح الخطأ إذا استطاعوا الاعتراف بالذنب وبعد أن يعترفوا به، وإن الناس يعمدون بانتظام إلى كُسر حلقة العدوان والتدمير من خلال «التصحيح» المشار إليه. ونظريتها تُلقي الضوء على خبرات مُعينة في الحياة اليومية، مثل: الزواج وتربية الأطفال والعمل، كما أنها تساعدنا في

تفسير سبب الفن — باعتباره تصحيحاً من جانب المؤلف — وتفسير تأثيره في أفراد الجمهور.

(ص ١٤٩-١٥٠)

هذا ما يقوله المؤلف في المقدمة المكتوبة في عام ٢٠٠٥م، وأما في كتابه الذي يُعالج فيه العبرة بالخاتمة، فإنه يُقيم الحجّة على أن كوميديات شكسبير أعمالٌ فنيةٌ تصحيحية، بفضل قدرتها على «احتواء» الصراع، وتجاوزه داخل عالم كلٍّ منها، وبفضل قدرتها على أن تَهَبِنَا إحساساً ما بقيمتنا أو بالسعادة، قائلًا: إن هذه المسرحيات تُساعدنا في تصحيح إدراكنا لأنفسنا وللحياة، بحيث يكتسي العيش في أعيننا، ولو مؤقتًا، ثراءً أكبر وخيرًا أوسع نطاقًا. ولا تؤدي مشاهدة هذه المسرحيات إلى زيادة «تصالح» أفراد الجمهور مع دنيانا وشدائدها، إلا إذا عالجت المسرحية مشاعر الغضب والإحساس بالذنب التي نحملها بين جوانحنا عند مشاهدتها، باعتبارها تُمثل جانبًا من جوانب الطبيعة البشرية.

وعندما يتناول «وستلند» «العبرة بالخاتمة» يقول: إن خطوات التصحيح المذكورة قد تضلُّ الطريق عند مشاهدتها، فمهما اختلفت أسباب تسميتها مسرحية مُشكلاً عند النقّاد، فإنه يرى أن الصعوبات الكثيرة التي تُثيرها تنشأ من قضية التنزيه أو الرفع إلى مستوى المثل الأعلى، وهو ما يفعله الشخص إزاء بعضهم البعض، أو الحطّ من شأن بعضهم البعض لأنهم عجزوا عن تحقيق معايير الكمال المُتوقَّع، كما أن المسرحية تقول إن كل شيء سوف ينتهي «على خير»، ثم تُحبط «الخير» المُتوقَّع من جانب الشخص وجانب أفراد الجمهور معًا.

ويقول «وستلند» إن هذا الاختلاف في التركيز في الكوميديات الشكسبيرية جعله يتوسّع في تطبيق نظرية «كلاين»، بحيث تشمل النظرية رؤية كوهوت النرجسية، فالأخير يقول إن النرجسية عنصر جوهري من عناصر الشخصية للجميع، على الرغم من إمكان اتخاذها صورًا مرَضِيَّةً، فأما الصور لدى الأصحاء (الأسوياء) فتتضمّن إعلاء شأن الذات وإعلاء شأن الغير، ورغم أنها تُعتبر جانبًا من جوانب مرحلة النمو، فإنها لا تفقد مكانتها الجوهرية ولا يتخلّى الفرد عنها قط. ويؤكد المؤلف الصّلة بين رؤية «كوهوت» للنرجسية ونظرية التصحيح عند «كلاين»، قائلًا: إن القدرة على التصحيح تتطلب من الفرد إيمانًا بقيمته الذاتية وقيمة الآخرين، وقد عاد «وستلند» إلى تفصيل القول في هذا في دراسة له عنوانها «ماذا تستطيع الكوميديا أن تفعل من أجلنا: التصحيح وإقامة

المُثل الأعلى في كوميديات شكسبير نشرها عام ١٩٨٧م، في كتابٍ عنوانه «مداخل التحليل النفسي للأدب والسينما» من تحرير موريس تشارني (Charney) وجوزيف ريبن (Reppen)، ويقول فيها: إنه من المُحتمل أن الحالة النرجسية الحيوية التي تدعّمها مشاهدتنا للكوميديا هي التي تهبُّنا القوة اللازمة للاعتراف بنزعتنا التدميرية، وللإيمان بأننا نستطيع إصلاح أنفسنا.

وهكذا يقول «وستلند» إن الاتجاه إلى إقامة المُثل العليا يُفُلت زمامه في «العبرة بالخاتمة» أو يضل الطريق! فالبطلة تعتبر حبيبها مثلاً أعلى وترى نفسها جديرةً بطلبه زوجاً، وهيلينا تُخفي بهذا إحساسها بتواضعٍ مَحْتَدّها، وتخلق لنفسها دور الزوجة المثالية، فما تفعله تراه تصحيحاً وحميداً، وبرترام يراه خداعاً وتحايلاً وتدميراً، ومن ثمّ يلجأ هو إلى التحايل، وإزاء موقفه يُرغمه الملك إرغاماً على الزواج منها، وتُشارك الملك والدة برترام، ثم تتحايل هيلينا من خلال ديانا ووالدتها للإيقاع ببرترام، ثم يتصافر الملك مع هيلينا آخر الأمر لإجباره على الاعتراف بها زوجةً له، وهكذا فإن برترام يجد نفسه في مواجهة ضغوطٍ عجيبة تُنشئ لديه حالة إشكالية يصفها «وستلند» قائلاً: إنها صادقة نفسياً وجديدة على كوميديات شكسبير.

ويُدين المؤلف جنوح بعض النقاد إلى تأكيد الصفات الحميدة في برترام (شجاعته في الحرب) على حساب صفاته الحطيطة مثل الخداع والجبن وبرود الإحساس، مدفوعين برغبتهم في رؤية بطل جدير بصفة البطولة، كما يُدين النقاد الذين يتجاهلون مساوئ هيلينا، مثل: تحايلها وإملاء رغبتها بالقوة في سبيل إعلاء شأن مُثابرتها. وأمثال هذه المواقف من كلا الجانبين تعني أنهم يشوّهون الواقع نشداناً للكمال، وتشهد بأنهم ينشدون في «العبرة بالخاتمة» خيراً صافياً، ولا بد أن تُمنى جهودهم بالفشل نظراً لطبيعة الحكمة وطبيعة الحياة نفسها، ثم يقول:

وأظن أننا سنجد فائدةً أكبر إذا قلنا إن الإحساس بالضيق والتوتر والأسى إحساسٌ جوهرى للمسرحية ولقيمتها السيكولوجية، بدلاً من محاولة فضّه بتبريرات عقلانية كما فعل الكثيرون، فنحن لا نستطيع في هذه الدنيا، مثل هيلينا ومجتمعها، أن نجعل كلّ شيءٍ ينتهي إلى خير، رغم رغبتنا في ذلك، **فالعبرة بالخاتمة** تجعلنا نشعر بالشوق والأسى اللذين يدفعاننا إلى إقامة المُثل العليا، واللذين كثيراً ما ينشآن من سعينا إلى تلك المُثل، ولو لم نعرّف بأن حال

الإنسان يقوم في جوهره على الأسى لظللنا معزولين عن الواقع، عاجزين عن الشعور بالحرص على الآخرين، وهو الذي يؤدي إلى التصحيح.

(ص ١٥٢)

ويُدل وستلند على صدق حجته بتحليل شخصية هيلينا، قائلاً: إن إصرارها وتحايلها يبيّن أن لا تستطيع أن تشعر بالأسى الذي ينشأ من الاشتباك الكامل مع الواقع، وهي محصورة في ذاتها، لا ترى حقيقتها، ولا حقيقة برترام، بل تخلق مثلاً أعلى كما تنجح في جعل الكثيرين يُصدقونها، وفي جعل الجمهور يتطلّب ما لا تستطيع المسرحية تحقيقه؛ أي تقديم صورة حميدة لبرترام، ويقول إن المسرحية تصل بنا إلى نقطة تقبل تغير حال برترام، مثلما تقبل بقاءه على ما هو عليه، ومن هذا تنشأ قدرتها على التصحيح إذا أظهرنا استعدادنا لقبول النهاية وقدرتنا على تقبلها؛ إذ إن من مصادر جاذبية الكوميديات المُشكِـل أن نهاياتها غير حاسمة، ما دامت تُحاكي الحياة كما نعرفها.

ويتوسع «وستلند» في تحليل انحصار هيلينا في ذاتها، فيتوقّف طويلاً عند مونولوجها شبه المنفرد الذي أشرتُ إليه في القسم السابق من هذه المسرحية، والذي تردّد فيه على السؤال الذي يوجهه إليها بارول عن العذرة، قائلاً: «ماذا تصنعين بها؟» فتقول:

لَمْ يُصِبْ هَذَا شَأْنُ الْعُذْرَةِ عِنْدِي بَعْدُ!
فَسَيَلْقَى مَوْلَاكَ هُنَاكَ أَلْفَ حَبِيبٍ:
أُمَّا وَكَذَلِكَ صَاحِبَةٌ وَخَلِيلَةٌ.

(١٤٢-١٤٠ / ١ / ١)

وهو يبدأ بأن يعرب عن تمسّكه بنصّ شكسبير المطبوع (الفوليو)، وهو ما تأخذ به طبعة «نيوكيمبريدج» حتى ٢٠٠٣م وجميع الطبعات الحديثة، وبهذا تختلف عن طبعة أردن (هنتر ١٩٥٩م) التي تضع فاصلةً بعد العذرة، بحيث يتغيّر معنى yet ليرتبط بالسطر التالي، وذلك حتى يجعل المُحرر كلمة «هنالك»، تشير إلى القصر الملكي لا إلى العذرة كما في نص شكسبير، لكي ينفي عن هيلينا أي انشغال بالموضوع، ومن ثمّ يؤكد «وستلند» أن هيلينا تقول إنها تعني مُستقبلها مع حبيبها لا مستقبل حبيبها في القصر الملكي، ويُفسر كلماتها التفسير الذي سبق إليه «ويلسون نايت» الذي يقول إن هيلينا

هنا تخلق «تعريفًا للحُب الكامل الذي يسعى إلى الخير مكافأة على جهده» (ص ١٤٠)، أي إن هيلينا تُحدد الدور الذي سوف تقوم به، لا دور برترام. والحق أن نايث قد سبق «وستلند» إلى إدراك مرمى هيلينا، قائلاً إنها لا ترى برترام في صورته الحالية «بل في الصورة التي يُمكن أن يتَّخذها» وفق هواها، وهو الهوى الذي سبق أن ذكرت أنه يقوم على الجاذبية الجنسية:

... مَا عَادَ بَخَلْدِي وَجْهٌ
غَيْرُ مَلَامَحِ وَجْهِ حَبِيبِي بِرْتَرَامِ!
... كَانَ عَذَابًا لَكِنْ كَانَ جَمِيلًا
أَنْ أَبْصِرُهُ فِي كُلِّ الْأَوْقَاتِ وَأَنْ أَجْلِسَ كَيْ أَرْقُبَ
قَوْسَ الْحَاجِبِ فَوْقَ الْعَيْنِ الْبَرَّاقَةِ كَعُيُونِ الصَّقْرِ
وَأَنْ أَرْقُبَ خُصَلَاتِ الشَّعْرِ وَأَرْسُمَ ذَلِكَ أَجْمَعَ فِي لَوْحَةِ قَلْبِي
قَلْبٌ يَتَجَاوَبُ مَعَ كُلِّ خُطُوطِ الْوَجْهِ وَتَعْبِيرَاتِ الْوَجْهِ الْجَذَابَةِ!

(٨٤-٨٠، ٧١-٧٠ / ١ / ١)

كان هذا في أول مونولوج لها، والآن تتحوّل هيلينا إلى الصفات الخلقية والاجتماعية فيما يعنيهها هي دون غيرها، قائلة إنها سوف تُصبح له «أمًا وكذلك صاحبةً وخليلة»، وإنها سوف تمثل بالنسبة إليه «طموح المُتذلل وتواضع ذي الأنفة» (١٤٦)، أي إننا «لا نعرف شيئاً على الإطلاق عن رأيها في شخصيته، أو في إمكان نموه في القصر الملكي، فهي تُركز على ذاتها وما يُمكن أن تتحوّل إليه، وهو السبب الذي يجعلها تبدأ بكلمة «أم»، وهي الكلمة الوحيدة التي تشدُّ عن الصفات الخاصة بالقصر الملكي فيما يلي ذلك» (ص ١٥٥)، وعندما تتحول هيلينا إلى نسبة القدرة إلى تحقيق المرامي إلى الإنسان لا إلى السماء، فإنها تتجاهل قيود الحياة الواقعية وحدودها، وتكاد تضع نفسها في موضع القدرة على كل شيء، مؤكّدة أن الفرد يُمسك بزمام قدره.

وينطبق نشدان المثل الأعلى على برترام، دون أن يُبدي ما تُبديه هيلينا من تفكير خلاق ومُثابرة وصلابة في مواجهة الشدائد. إنه ينشد مثلاً أعلى يتمثل في الشرف الموعود بخوض الحرب في فلورنسا، فما شأن تلك الحرب؟ نعرف أن فرنسا ليست رسمياً في حالة حرب مع سيبينا، كما أنها ليست منحازة إلى جانب فلورنسا، والملك يقول في مطلع

المشهد الثاني من الفصل الأول: إن ملك النمسا قد حذّره من الاستجابة لطلب العون الذي سوف تتقدّم فلورنسا به؛ ولذلك فهو يرفض الطلب قبل تقديمه، لكنه يقول قولاً يزيد من غموض تلك الحرب:

أَمَّا إِذَا انْتَوَى أَشْرَافُنَا الْقِتَالَ فِي تَوْسْكَانِيَا
فَإِنَّنِي أُعْطِيهِمُو حَقَّ اخْتِيَارِ أَيِّ جَانِبٍ يُحَارِبُونَ فِي صُفُوفِهِ.

(١٤/٢/١)

ولكن برترام يُقرر القتال في صفوف الجانب الذي تلقى الملك تحذيراً بعدم معاونته، أي إنه، كما يقول «وستلند»، يشارك في «قتال ذي طابع سلبي غامض»، وهو ما ينتقص من القيمة الإيجابية لقتال برترام (ص١٥٧)، كما أنه ما إن يُحرز «الشرف» حتى يلوّثه، وإغواء ديانا يكتسي باللون السلبي الذي يغلب على المسرحية كلها، فخدعة الفراش كلها تقوم على قيمٍ سلبية، «وتعتمد في ذاتها على الإنكار، إذ تفترض انفصال جسد العاشقين عن شخصيتيهما، وهو ما يدفع الجمهور إلى القلق»، بل ويدفع هيلينا نفسها إلى القلق والضيق بطبيعة الشهوة التي «تلهو بغريب تكرهه مُستبدلةً إيّاه بما هو غائب» (٢٥/٤/٤)، وهكذا نُجس أن نكايتها تُطارد مثل ذلك الرجل.

وترغماً المسرحية — بعد أن يتعرض برترام لخدعة الفراش — على مواجهة مثال آخر على سوء خلقه، إذ إنه يتلقّى، قبل ذهابه للموعد الذي ضربته ديانا له، خطاباً من والدته، ويقول اللورد الثاني إنه كان فيه ما وحَزَ ضميره، إذ كاد يُصبح رجلاً آخر عند قراءته (٤/٣/٤)، والنقاد يُبالغون في أهمية ذلك في محاولة لإثبات التحسّن الذي طرأ على برترام، ولكن ذلك اللورد نفسه يقول عندما يسمع أن هيلينا تُوفيت (وهو الخبر الذي جاء في الخطاب المذكور) «لشدّ ما يحزُّ في نفسي أن يسرّه هذه النبأ» (٥٤)؛ أي إن برترام لم يتغيّر فيصبح رجلاً آخر، بل سرعان ما يدخل مزهواً مسروراً بما أنجز في ذلك المساء، وكان آخر ما أنجزه تلبية «حاجات كثيرة أدق وأرق» (٧٦)، أي لقاءه مع ديانا. ويقول «وستلند» إننا نسمع في غضون سبعين سطرًا أنه تغيّر، لكن دون أن يتغيّر موقفه من هيلينا، ثم نراه وهو يتصرّف بجمود إحساسه المعتاد، فيتأهّب للعودة إلى فرنسا بعد أن تُوفيت زوجته «وربما كنا نريد مثل اللوردين أن نعتقد أن برترام قد نضج، فأصبح رجلاً آخر، ولكن المسرحية تُحبط رغبتنا في كل لحظة» (ص١٥٨).

ويقول «وستلند» إن برترام يرفض الإقرار بذنبه، بل يحتج بأن سوء فعالة كانت نتيجة يُؤسَفُ لها لحُبّه الطويل الأمد لمودلين (ابنة لافيه)، وهو ما يُفاجئنا مثلما يفاجئ الشخصيات الأخرى به (٥ / ٣ / ٤٤-٥٤)، وهنتر يقول في مقدمته لطبعة أردن (ص ٥٧): إننا لا نكاد نفهم ما يُحاول برترام أن يقوله، فلم يُحاول قبل ذلك أو بعده استخدام مثل تلك اللغة المجازية المعقدة، بل إن لغته السائدة أبسط من لغة الجميع، والملك يقول له:

أَحْسَنْتَ التَّبرِيرَ! حُبُّكَ إِيَّاهَا يَمْحُو
بَعْضَ ذُنُوبِكَ مِنْ لَوْحِ حِسَابِكَ!

(٥ / ٣ / ٥٥-٥٦)

لكن التبرير يختلف عن التوبة، كما يشرح الملك في رده. والخلاصة أن الملك يرفض أن يطلب منه التوبة، وبرترام يطلب الصفح ثم يُقدم التبرير، ويقول الملك إن التبرير حَسَنٌ، ولكنه يُنكر أنه يكفي. ويقول «وستلند» إنه يتعذّر علينا أن نقبل تخصيص سبعين سطرًا لمثل هذا الحوار الغريب، إلا إن كان شكسبير يريد أن يجعلنا على استعدادٍ لتقبُّل «الأقوال الناقصة القاصرة التي تسلب اللبّ في الخاتمة» (ص ١٥٩)، ثم يشرح أنه يعني بها السلسلة التي لا تنتهي من العبارات المنفية، حيث تتكاثر أدوات النفي (لم ولا وليس)، بصورةٍ لم نعهدها في أية مسرحية أخرى لشكسبير، فالجميع يُنكرون وينفون حتى يشيع جو التكذيب الذي يُقيم الشكَّ محلَّ اليقين، حتى إننا حين نسمع الحوار التالي:

الملك: ... هَلْ مَا أَشْهَدُهُ وَقَعَ؟
هيلينا: لَا يَا مَوْلَانَا الْأَكْرَمُ! بَلْ تَشْهَدُ ظِلًّا لِلزَّوْجَةِ!
مَنْ تَحْمِلُ الْإِسْمَ وَلَكِنْ لَيْسَتْ بِالزَّوْجَةِ!
برترام: بَلْ أَشْهَدُ الْإِسْمَ وَصَاحِبَتَهُ! أَرْجُوكِ الصَّفْحَ!

(٥ / ٣ / ٢٩٦-٢٩٨)

لا نعرف هل نُصدق برترام أم نُكذبه، و«وستلند» يقول: «إن لدينا أسبابًا وجيهة تدفعنا إلى تكذيبه استنادًا إلى أكاذيبه السابقة» (ص ١٦٠).

ويلفت «وستلند» نظرنا إلى اختلافٍ طفيف بين حكاية بوكاشيو (مصدر الحكّة) وأحداث مسرحية شكسبير، فبوكاشيو يقول إن جيليتا تعود إلى بلترامو حاملةً طفلين

أكملت رضاعتهما وتربيتهما، ولكن هيلينا تعود إلى زوجها بعد أن حملت منه وحسب، ثم يُعلق على هذا قائلاً:

إن هذا التغيير الذي يقع في مشهدٍ يزيد تعقيده كثيراً عن مشهد الختام في حكاية بوكاشيو، يدل على اتساق البناء عند شكسبير، فلحظة الكشف هنا تحفل بتفاصيل بالغة الدقة عن خاتمين مُحَدَّدَيْن معروفين، ولكل منهما تاريخٌ طويل ودلالات رمزية (وخصوصاً الخاتم الذي يُضيفه شكسبير). والمؤلف هنا يُحوّل، في الوقت نفسه، الطفل الوليد ذا الوجود الحقيقي المنصوص عليه في شروط برترام (وفي المصدر) إلى طفلٍ قد يُكْتَب له البقاء وقد لا يُكْتَب، ناهيك عن استكمال «رضاعته وتربيته». والنقاد يتجاهلون هذه التفاصيل، وقد يكون ذلك بسبب سعيهم إلى نهايةٍ سعيدة (أو غير سعيدة) لا غموض فيها. ولم يكن من الممكن حتى عهد قريب أن نفترض أن الحمل يعني مولد طفل، والولدان اللذان تُنجبهما جيليتا يُضيفان الفرحة على القلب؛ لأنهما يضمنان وجود وريثٍ يخلف الكونت في سلطانه، بدلاً من ولدٍ واحدٍ ما أيسر أن يمرض ويموت. واقتصار هيلينا على الحمل ليلائم الطابع الخاص للمسرحية القائم على ما هو مُمكن أو مُحتمل، وبذلك تعتبر هيلينا رمزاً كاملاً «للاحتمال»، وهو رمزٌ يُسهم فيما تنشئه المسرحية من شوقٍ إلى خيرٍ أو شيء حميد، قد يتحقق وقد لا يتحقق.

(ص ١٦٠-١٦١)

ويختتم «وستلند» دراسته قائلاً: إن الشوق يظلُّ قائماً، وإن التصحيح المباشر يختفي في الكوميديات المُشكِلة، وقد يكون ذلك سبب عدم تمتُّعها باستقبال جماهيري إيجابي، ثم يقول إن «العبرة بالخاتمة» قد تُساعدنا على أن ندرك بوضوح، ونحس إحساساً أعمق بالعلاقة بين المثل العليا الحقبة التي تغذو سعي الإنسان (كشأن المثل الكثيرة في الليلة الثانية عشرة)، وبين الإقدام على خلقٍ مُثلٍ عليا موهومة تحدُّ من سعي الإنسان وتُعَرِّضه للخطر (كشأن الكثير منها في «العبرة بالخاتمة») فأما «الليلة الثانية عشرة» فتطمس التمييز بينهما، وأما «العبرة بالخاتمة» فتوضّحهما وتؤكدُهما بإظهار حاجتنا إلى أن نجد

شيئاً ذا خيرٍ فائقٍ أولاً، ثم تنتهي بإحباط هذه الرغبة، بحيث ندرك آخر الأمر أن التمني لا يُحقق الأمانى! وهي في هذا تُشبه «دقة بدقة»:

ولا يرجع سبب الإشكال الصارخ في هاتين الملهاتين إلى حبكة تعسفية أو شخصيات غير جذابة، بل إلى التركيز على ما هو مُشكِـل في الحياة نفسها، وليس ذلك بجلال المأساة ولا بزهو الفرحة في الملامى الأولى والأخيرة، ولكنه المزج بين الأسى واللذة الذي يتَّسم به حالنا نحن البشر.

(ص ١٦٢)

وقد توسَّعت بعض الشيء في عرض هذا الفصل من كتاب «وستلند»؛ لأنه يُقيم الإطار «المطوَّر» الذي مهدَّت له الدراسات السابقة التي تتناول مفاهيم سيكولوجية عَرَضاً أو دون تحليلٍ للتأثير في الجمهور (مشاهدين وقراء)، مثل كتاب ر. أ. فوكس (R. A. Foakes) الذي يركّز على انحصار هيلينا في ذاتها، مثل برترام وبارول، ويقول إنها تُطارد برترام بغضّ النظر عما هو عليه في الواقع، وبغضّ النظر عما إذا كان يُريدها أم لا، ولكنه يقول إننا لا نستطيع الحكم عليها، مقارناً إيّاها بشخصية «آن هوايتفيلد» التي تطارد «جاك تانر» في مسرحية «الإنسان والسوبرمان» لبرنارد شو، باعتبارها «قوة حيوية تُرادف قوة الحياة وعنفوانها نفسه» (شكسبير: الكوميديات السوداء إلى المسرحيات الأخيرة: من الهجاء إلى الاحتفاء، ١٩٧١م، ص ١٦، ١٩). كما يختلف «وستلند» عمّن جاء بعده مثل «روبرت أورنشتاين» (Ornstein) الذي يتناول المسرحية من زاوية نفسية أيضاً، فيقول: إن هيلينا تُشبه أنجيلو في «دقة بدقة»، فكلُّ منهما يشعر بالخرج من رغبته، ويجاهد لكبّ هذه الرغبة، كما يؤكّد أورنشتاين عُزْلتها النفسية في البداية باعتبارها فتاة نشأت «على مشارف» منزل أسرة نبيلة، بل تظل على الهامش دون أن تتمتع بمنزلة مؤكدة فيها، وهي لا تتعلَّم إلّا في وقتٍ لاحقٍ، ومن خلال علاقتها بالأرملة وابنتها ديانا، كيف تُقيم الصّلة مع الآخرين، وإن كانت خبرتها تُولّد لديها موقفاً أصدَق وأكثر واقعيةً تجاه عاطفتها (كوميديات شكسبير: من الهزلية الرومانسية إلى مسرحية الأسرار الرومانسية، نيو آرك، ديلوير، ١٩٨٦م، ص ١٧٢-١٩٤).

ومن أوائل الذين حاولوا تطبيق المدخل النفسي، دون إحراز نجاح كبير، نقاد يقوم تفسيرهم على افتراض «تطوُّر» في شخصية هيلينا يُماثل إلى حدٍّ ما «نمو» برترام وتطوُّره،

مثل «جون رسل براون» (Brown) في كتابه «شكسبير وكوميدياته» ١٩٥٧م، ص ١٨٧، ومثل مايكل شابيرو (Shapiro) في دراسة له بعنوان: «نسيج حياتنا: الضعف البشري والتكفير المتبادل في «العبرة بالخاتمة»» (مجلة فقه اللغة الإنجليزية والألمانية، العدد ٧١، ١٩٧٢م، ص ٥١٤-٥٢٦)، فكلُّ منهما يقول إن هيلين تُحاول أن تتجاوز «الغطسة» التي تحاول فرض الحُب، ولكن أمثال هذه التفسيرات على جاذبيتها لا تُقدم من النص نفسه أدلة على أن «التطور» المُفترض قد وصل إلى غايته، إذ لا يُقنعنا أي هذين الباحثين بأن هيلينا تتمكن من تفهّم نفسها آخر الأمر، أو أن برترام قد صلح حاله، وأصبح يُدرك حقيقة ذاته، فالباحث «براون» يتجاهل تمامًا سبب زهاب هيلينا إلى فلورنسا، ويلتزم الصمت إزاء تحويل رحلتها من إسبانيا إلى إيطاليا، والباحث شابيرو يقول إن هيلينا تُكرّر الخطأ الذي ارتكبته، عندما حاولت الظفر بالحُب عَنوةً من خلال تدبير خدعة الفراش، ولكنها تُضطر إلى أن تتعلّم التواضع عندما تدخل المسرح في مذلة في آخر المسرحية.

أقول إن هذه التفسيرات الأولى كانت قاصرة بسبب افتقارها إلى أدلة مُقنعة من النص، على عكس التفسيرات الحديثة التي تربط ما بين البناء الدرامي وصورة الشخصية أو صورها المتعددة على المسرح، فإذا كان باحث مُبكر «نسيباً» مثل «جيمز أ. كولدرود» (Calderwood) يكتفي بتحليل الحبكة المزدوجة في المسرحية من زاوية امتزاج الخير بالشر في دراسته المنشورة عام ١٩٦٣م («النسيج المُختلط الخيوط في العبرة بالخاتمة» مجلة فقه اللغة الألمانية والإنجليزية، ٦٢، ص ٦١-٧٣)، ومثل جوزيف برايس في كتابه المُشار إليه آنفاً (ص ١٣٧-١٧٢)، فإن «كارول توماس نيلي» (Neely) تُحاول في كتابها الذي أشرتُ إليه من قبل في بعض مقدمات ترجماتي الشكسبيرية، وهو **الزيجات المُبتسرة في مسرحيات شكسبير**، ١٩٨٥م، أن تجد رابطة حيوية بين بناء المسرحية وما نشهده من تناقضات في موقف هيلينا، لا بين ما أشرتُ إليه في القسم السابق بتعبير «التأرجح» بين إثبات الذات والخضوع فقط، بل أيضاً بين صانعة المعجزات والمُدبرة الواقعية للقاءات الغرامية، فنقول إن ذلك ما يقتضيه بناء الحبكة «الهجين»، أي التي تجمع بين جنسين أدبيين لا يجتمعان أو لم ينجح اجتماعهما من قبل، وهما: الرومانسة الفولكلورية؛ أي قصة الحُب الخيالية التي تقبل الشطحات والمعجزات، والحكاية الواقعية التي تعتمد على منطق الحياة اليومية «البارد الصلب»، والباحثة تُحوّل ما بدأ في الفصل الخاص بالمسرحية (ص ٥٨-١٠٤) في صورة دراسة نفسية إلى دراسة من وجهة نظر النقد النسائي، إذ

تتحوّل من صورة هيلينا التي تقول إنها ترمز للعبء النفسي الذي تتحمله امرأة أنيط بها أن تُحقّق «الوحدة الجسدية» بين الرجل والمرأة في الزواج، إلى صورة المرأة التي تتحمّل الضغوط الناشئة من المعاناة الفردية لكلّ منهما، وكذلك الضغوط الاجتماعية التي يفرضها عليهما المجتمع والأبوان بل والحكام! وتقول «نيلي» إن الشاعر في الكوميديات «الاحتفالية» يُطوّع رغبات الجيل السابق (جيل الآباء والكبار) لما تقتضيه قصّة الحب من انتصار الجيل الجديد، وأما في «العبرة بالخاتمة» فإنه يعكس هذه الصورة بأن يُوجّه رغبات الشباب «إلى خدمة المتطلبات الاجتماعية للجيلين معاً» (ص ٨٦). وتحلّل «نيلي» تظاهر هيلينا بالموت، وما يؤدي إليه ذلك من توبة برترام وندمه (وهو ما لا تُقيم الدليل عليه من النص، على عكس ما نرى في «ضجة فارغة») إلى جانب استكمال زواجهما الناقص، قائلة إنه يؤكد ما تتمتع به من فضيلة، ولكن فوزها آخر الأمر له ثمنٌ فادح، ألا وهو حبسها في سجن المجتمع الأبوي «باتخاذها الصورة النمطية القاصرة للمرأة، أي صورة الزوجة العفيفة المحبة الطيعة التي تتحمل المعاناة زمناً طويلاً» (ص ٩٠). وتؤكد «نيلي» أنّ تعمّد شكسبير اختتام مسرحيته بمشهد لا يُقدم حلّاً حاسماً أو نهاية قاطعة، يدلّ على أنه لا يرى في الزواج «نهاية سعيدة بل بداية مفتوحة ... تحمل في طياتها إمكان الحلّ والوفاق» (ص ٩٩).

وكان من أوائل من قالوا إن شكسبير كان واعياً بتحوّل صورة هيلين باحث يدعى هارولد س. ويلسون (Wilson)، في دراسة له نشرها عام ١٩٥٠م في **المجلة الفصلية لمكتبة هنتنجتون** ١٣، ص ٢١٧-٢٤٠، بعنوان: «التأكيد الدرامي في العبرة بالخاتمة»، وهو يقول إن: «فكرتنا عن هيلينا (باعتبارها شريفة فاضلة متواضعة) هي التي تُوحى لنا بأنها شخصية مُتسقة العناصر في أثناء الحدث الثاني، ويستمر ذلك حتى تعود إلى الظهور في دورها القديم باعتبارها زوجة متواضعة مُخلصة» (ص ٢٢٦)، وتلاه «بيتر أور» (Ure) في الكتاب الذي أشرّت إليه في القسم الرابع، فقال: إن شكسبير كان واعياً بتغيّر صورة هيلينا، وأنه يُغيّرها عمدًا حتى لا يفقد تعاطف الجمهور (ص ١٤).

وإذا كنت تجاهلت دراسات أخرى للمسرحية من وجهة نظر التحليل النفسي حتى الآن، أو فضلت عليها ما أسهبْتُ في عرضه آنفًا، فالسبب أن أصحابها لا يُقيمون ما يكفي من الروابط الحيوية بين تحليلهم والعمل المسرحي، وسوف أعرض عرضاً سريعاً لدراستين، الأولى: تعزل التحليل النفسي عن الدراما، والثانية: تُوظّفه في خدمة النقد

النسوي (أو نصرة المرأة تحديداً)، وهو ما أتناوله في القسم الثاني، عنوان الأولى: «الدافع والمعنى في العبرة بالخاتمة» بقلم روث نيفو (Nevo) في كتاب عنوانه:

Fanned and winnowed Opinions: Shakespearean Essays Presented to Harold Jenkins, edited by John W. Mahon and Thomas Pendleton, pp. 26–51, London, 1987.

وأعيد طبعها عام ١٩٩٨م في أمريكا وبريطانيا معاً، والمؤلفة تقدم تحليلاً فرويدياً خالصاً لما تُسميه «الحيز النفسي للإثارة والصدى»، وهو الذي تقول إن الجمهور يُشارك شخوص المسرحية فيه، وتقول بناءً عليه إن **العبرة بالخاتمة** ليست مسرحية من «المسرحيات المُشكِلة»، بل هي «خليفة ذات طرافة خاصة» للكوميديات الاحتفالية. وترجع «نيفو» قلق النقاد والجمهور من هذه المسرحية إلى «هُويّاتهم اللاواعية بالأنوثة أو الذكورة ... وبضروب دفاعهم ومقاومتهم» لما يُعارضها ... فالمسرحية تنفرد «بثراء وتركيز أو تكثيف»، وهو ما ينتج عن «التفاعل والتشابك» ما بين الرغبات والخيالات والذكريات لدى الجيل الأكبر سنّاً والجيل الجديد. وأما «التصالب» ما بين برترام وهيلينا فمرده في رأيها خوف برترام من صورة أمّه المحرمة عليه في هيلينا، وسعي هيلينا إلى صورة والد مُحرم عليها في برترام (!) (ص ٣٢). وترى المؤلفة أن «العبرة بالخاتمة» «تمثل حيزاً وأسلوباً لتعارض ثلاثة أحلام (لا تتناغم قط) وهي: حلم كبار السن الذين يَحْيُونَ حياتهم في أطفالهم، وحلم الشاب الذي يَفِرُّ من سيطرة الوالدين، وحلم الفتاة التي ترغب في إنجاب طفلٍ وفي والدٍ لها» (ص ٤٠). وتقول «نيفو» إن بارول «أروع ابتكارٍ درامي» في المسرحية، فهو صنو ذات برترام (الأنا الثانية)، فهو يُمكن الجمهور من مشاهدة «مسيرة حياة الفاسق باعتباره انعكاساً صادقاً للمراهقة الذكورية» (ص ٥٠). وعلى ما في آراء هذه الباحثة من طرافة، فإنها لا تزيدنا فهماً للعمل المسرحي، ولا تزيدنا علماً (أو هداية) إلا فيما تنصح به، بالأنا نذكر (مُشاهدين أو قراءً) أننا نذكر أو إننا!

وأما الدراسة الثانية فعنوانها «الذاتية والرغبة والصدقة ما بين الإناث في العبرة بالخاتمة»، وهي منشورة في مجلة «الأدب وعلم النفس» (٣٢: ٤) عام ١٩٨٦م، والمؤلفة هي كارولين آسب (Asp) (ص ٤٨-٦٣)، وتقدّم فيها عرضاً موجزاً يقوم على التحليل النفسي، وتستند فيه إلى آراء جاك لاكان عن «المُتخيّل» (أو المُتوهّم) و«الرمزي» والتطوّر في مرحلة النمو داخل الشخصية البشرية وما بين الشخصيات كذلك، في رسم صورة مُحددة لمسيرة «كفاح» هيلينا للانتصار على المواقف والنظريات التي تفرض الحرمان والدونية

على المرأة في المجتمع. وبعد أن تعرض المؤلف لمعنى الماسوكية (التلذذ بالتألم) والسادية (التلذذ بالإيلام)، تقول: إن وراء ما تبديه هيلينا أول الأمر من ماسوكية أنثوية تجاه برترام تكمن صورة سيكولوجية للسادية، وتحدد تلك الصورة قائلة: «إنها تتمثل في الاستياء أو الحقد الشديد إزاء حرمانه إيّاها من إثبات ذاتها، وفي استعدادها المضمر لإيلامه» (ص ٥٢). ولكن هيلينا تنجح آخر الأمر في تحقيق استقلالها الأنثوي من ثلاثة طرق، الأول: إرساء وتأكيد رغبتها وعزمها الوطيد على اختيار زوجها بنفسها. والثاني: رفضها القاطع لأن تُعامل معاملة «الشيء». والثالث: «تمكين» نفسها؛ أي الوصول إلى مركز قوة من خلال إقامة روابط صداقة أنثوية، أي مع غيرها من بنات جنسها، ومن ثم تنتقل إلى فكرة أخرى وهي تَفَرُّدُ «العبرة بالخاتمة» بين أعمال شكسبير كلها في تأكيدها أن الذكر لا يصلح سيِّداً، بل يظل «ناقصاً»، وفي التحدي الذي تمثله لكل من «الثقافة والنظرية ... اللتين تعتبران قضية النظر إلى المرأة في صورة كائن يُشْتَهَى وَيُرْعَبُ فيه، قضية ثانوية أو تقع على هامش صورة الرجل باعتباره الذات التي تَشْتَهِي وَتُرْعَبُ» (ص ٥٩)، وتنتهي «آسب» بأن تقول إن هذا «التحليل النفسي» يبين أن المسرحية تُدخل بعض التعديلات على النظام الأبوي السائد في المجتمع، مهما تكن هذه التعديلات طفيفة، نتيجة لإعادة تعريف المزايا الممنوحة لكل من الجنسين، بفضل إصرار هيلينا ومثابرتها فيما تسعى إليه، مؤكدة أن «هيلينا التي تلهبها الرغبة ترفض الخضوع للأساطير التي تُفرق بين الجنسين، وتربط ما بين الأنثى والخسارة، إلا إذا كان من الممكن تحويل الخسارة إلى مكسب» (ص ٦١). وانتهاء المسرحية نهاية غير مؤكدة الهناء أو بهناء مشروط، يعني أن العلاقات الجنسية لن تصل إلى مرحلة التناغم قط، وأن «الوحدة النفسية بين الجنسين سوف تكون واهية على أحسن الفروض» (ص ٦٣).

النقد النسائي

أشرت في مكان ما من القسم السابق إلى تحوّل «كارول نيلى» من تناول المسرحية من وجهة نظر نفسية (في الفصل الخاص بهذه المسرحية في كتابها المشار إليه آنفاً)، إلى تناول من وجهة نظر النقد النسائي، وسبق لي في الواقع أن عرضت لعدد من وجهات نظر النقاد النسويين، رجالاً ونساءً، في غضون القسم الرابع من هذه المقدمة، وذكرت فيما ذكرت كتاب «دافيد ماكندليس»، دون أن أعرض لما جاء به فيه. وأفضل أن أقدم

هنا خلاصة رأي ذلك الباحث في دراسة مُستقلة عنوانها «العبرة بالخاتمة من منظور حديث»، جُعِلَتْ في ذيل طبعة «فولجر» عام ٢٠٠٦م (ولا أدري إن كانت الطبعة الأولى عام ٢٠٠١م تضم هذه الدراسة أم لا)، فهي دراسة موجزة مركزة (ص٢٣٥-٢٥٢)، وتُقدم رأياً واضحاً مُدعماً بالشواهد.

يبدأ «ماكندليس» بتبيان غرضه من هذه الدراسة، وهو التدليل على أن «قصة مثابرة هيلينا في مُلاحقة برترام المُستكبر ترتبط ارتباطاً لا ينفصل بمحاولة كلٍّ منهما أن يلتزم بالصور المفروضة ثقافياً عن الذكورة والأنوثة» (ص٢٣٦)، مُستهلاً تحليله بإثبات المفهوم النفسي الذي يستند إليه، قائلاً: إن القاعدة التي ينطلق منها برترام لإثبات ذكورته مُجسّدة في بارول، أستاذّه، وهو الدعيّ الدجّال المُتفاخر، وإن تماهيه مع رمز الذكورة هذا يؤكد، فيما يبدو، صحّة قول جاك لاكان (Lacan) (إن قولك «إنني رجل» لا يعني على أقصى تقدير أكثر من قولك: «إنني أشبه مَنْ أعترف بأنه رجل»). ومعنى اعتبار برترام أن بارول مرآة للذكورة أنه يبتعد عن صورة أبيه، وهي التي يحثّه الملك والكونتييسة على مُحاكاتها. والملك يُوحى ضمناً بالتضادّ ما بين والد برترام وبارول، بالإشارة إلى أن ذلك الوالد كان يُهاجم هواة الأزياء الجديدة، قائلاً: إنهم لا يُنجّبون إلّا ملابس: «مَنْ لا تُنَجِب أحكامهمو إلّا طُرَزَ الملبس والأزياء» (١/٢/٦١). وفي ٥/٢ يوحى لافيه بأن بارول مجرد ملابس حاكها حائكٌ ثيابٍ ماهر. ويقول ماكندليس إن بارول رمز لواقع الذكورة والأنوثة باعتبارهما من الأدوار الاجتماعية «المحوكة» بمهارة، وهكذا فإن برترام حين يُحاول مُحاكاة تلك الصورة الساخرة للرجولة، «تلك الصورة الكاريكاتورية لأحد المُثل العليا الثقافية» (ص٢٣٧)، يهدف إلى أن يحيا في وهم وحسب.

وفي الوقت نفسه يمكن القول بأن هيلينا تؤدي دور الأنثى، مثلما يؤدي بارول دور الذكر، فهي تُنكر في غمار «حملتها للظفر ببرترام» رغبتها التي قد تكون خاطئة، مُستعينة بمظاهر الخضوع المثالية، فترسم لنفسها صورة الفتاة الصالحة البريئة، التي لا تُريد إلّا إرضاء زوجها، وتُحقق بذلك «المثل الأعلى الثقافي للخضوع الأنثوي» (ص٢٣٨). ويقول ماكندليس بناءً على ذلك: إن ما يبدو لنا في موقفها من ثنائية أو ازدواجية أكثر النقاد من مناقشتها، لا ينشأ من نفاقٍ أو دهاءٍ بقدر ما ينشأ من انفصامٍ في الشخصية نتيجة عوامل ثقافية، إذ تجد أنّ عليها أن تتعايش مع ذاتٍ ثانية تطمح إلى تحقيق المثل الأنثوي الأعلى، وأن تُجاهد لإرضاء هذه الذات في نشدانها المثل الأعلى المذكور الذي أدّت

رغبتها الجامحة إلى تلوّيته على الرغم منها، ومن ثمّ فإنّ عليها أن تُجسّد صورة العذراء البريئة التي تبنيها بنفسها. وهكذا فإنها، من زاويةٍ مُعينة، تلعب دور بارول إزاء ذاتها. ويضرب ماكاندليس الأمثلة من المسرحية على صحّة تحليله، مُتوقفاً عند المونولوج شبه المُنفرد الذي سبق لي أن ناقشتهُ عند عرضي لدراسة «وستلند»، والذي يبدأ بالسطر «لم يُصبح هذا شأن العذرة عندي بعد» (١ / ١ / ١٤٠)، ولكنه لا يقطع بأن كلمة «هنالك» في السطر التالي تُشير إلى العذرة، كما يقول «وستلند»، بل يقول إنّ في التعبير غموضاً يتجلّى فيه «عدم القدرة على التعبير عن الرغبة الأنثوية في إطار ثقافة أبوية تميل إلى إخراس صوتها» (ص ٢٣٩). ويقول ماكاندليس:

إن الخطاب يُلمح إلى إشكالية موقف هيلينا باعتبارها ذاتاً راغبة في كنف ثقافة تُنزل المرأة مرتبةً أدنى وهي مرتبة الشيء المرغوب، ولكنه أيضاً يؤكّد ما يُحفزها على أن تُصبح شيئاً مرغوباً فيه، إذ يجوز لنا أن نعتبر أن «الألف حبيب» الذين/اللاتي سوف يستمتع برترام بهم/بهن «هنالك» صور مُتعددة لهيلين، تتكاثر أو تكاثرت في الأقنعة المُتعددة للمحبوب في عيني رجل البلاط، أي إنّ رغبتها تُعبر عن نفسها في صورة رغبتها في أن تكون مرغوبة، أو قلّ رغبتها في أن تُطوّع نفسها لمواءمة صورة «الأنوثة» التقليدية، والزخرفية، والتي تنتقص من قدر ذاتها.

(ص ٢٣٩)

ويُدلّل الباحث على صحّة رأيه بنماذج من نص شكسبير، متوقفاً عند ظاهرة لغوية سبق أن ألمحتُ إليها في عرض رأي «وستلند»، وأسميتها لغة «النفي والإنكار» التي تُشيع ما أسميتهُ بجو «التكذيب» (وهو عند «وستلند» يقتصر على المشهد الأخير في المسرحية)، فيقول إنّ هيلينا تلجأ إلى هذه اللغة التي تُعبر عن شوقها إلى «مساحة سلبية»، وهو ما تلجأ إليه المرأة في ظلّ ثقافة توازي بين حياة المرأة الجنسية وبين «النقص» (المساحة السلبية)، وتحوّل اختلافها البيولوجي إلى «نفي ثقافي رمزي» (ص ٢٤٠)، ويتوسّل ماكاندليس بشواهد كثيرة على شيوع هذه «اللغة» عند هيلينا، وما تدل عليه من رغبة في أن تذوب بصفة نهائية ودائمة في الصورة «الأنثوية» لإنكار وجود ذاتها، بعد أن اقتصرَت على أداء هذا الدور بصورة مُتقطعة.

ويقول هذا الباحث إن برترام يُمثل الصورة الأخرى الثقافية، صورة الذكر المُقدام «الخرافي» التي اقتصر بارول حتى تلك اللحظة (الفصل الثالث) على الإحياء بوجودها، فيُحرز نجاحًا ساحقًا في ميادين القتال في فلورنسا، وبذلك «يُجسّد ما لا يستطيع بارول إلا أن يتظاهر بوجوده، ويُثبت في أفعاله الطاقة الذكورية إثباتًا أقوى ممّا عسى ذلك الدعيّ الذي يرتدي الأوشحة أن يأمل في تحقيقه» (ص ٢٤٢). ولكنّه في هذا — ما دُمنّا نقرُّ بأنّ الأيقونات الثقافية (أي «الفتاة الصالحة» و«المحارب الصنديد») صور من المُحال تحقيقها تحقيقًا كاملاً — دعيّ هو الآخر، وهو لا يخلُف في هذا الموقف عن هيلينا التي تدّعي ما يُلائم أغراضها.

وينتقل ماكاندليس بعد ذلك إلى تحليل بالغ العمق لما تفعله هيلينا في المسرحية، وما ترمي إليه في الواقع من حيلة الفراش، فيقول إن هدفها الأساسي هو مُمارسة الهيمنة، وإمضاء إرادتها، وهو ما يتحقّق لها، كأنما تُبدي رغبتها في «ترويض الوحش وتحويل المذاق المبكر للعلاقة الزوجية إلى مُمارسة للحبّ الزوجي الصادق» (ص ٢٤٤).

ويُقرّن الباحث بين فضح برترام وإذلاله في آخر المسرحية وبين مشهد فضح بارول، وهو ما يؤكد تماثل الموقفين، ثم يُسهب مثل غيره في الحديث عن رمزية الخاتمين، مُنتهيًا إلى أن استمرار لغة النفي والإنكار لا يأتي بنتيجة إيجابية، بل إن أقصى ما يأتي به هو نفي النفي، إذ إنها تنكر إنكاره إيّاها؛ أي تنفي ما ينفيه من زواج فعليّ بها، أي إنها تثبت أنها ليست «لا زوجة»، ولكن قُدّرتها على تحقيق المكانة الفعلية للزوجة تظلّ موضع شكّ إلى النهاية (ص ٢٤٧)، إذ يذهب ماكاندليس إلى أنّ على هيلينا في سبيل ذلك أن تُساعد برترام على تحقيق مثله الأعلى الذكوري، فهو ما سوف يساعدها على تحقيق مثله أو مطلبها الدائب للأثوثة، ويختتم دراسته قائلاً:

إن رفض المسرحية فضّ توتراتها أو تأكيد حلولها المؤقتة يترك الخطّ الدرامي للاختلاف الجنسي مُعلقًا، إذ يستمرّ التوتر الدرامي دون الحركة، ودون حل، وبصورة مُستفزة ومؤلمة. وتظلّ هيلينا لغزًا يتوقّف حلّه على تفسير القراء والمُشاهدين أيضًا، وكذلك لا ينجلي سرّ برترام، فهما يُصوّران انتماءهما إلى جنسين تصويرًا لا أساس له في الواقع، وفق ما تُفصّل عنه المسرحية، أو قلّ

على الأقل إنه تصوير قلق مائع يعتمد على سلوكهما الظاهر وحسب. ولا ينجح أحدهما في تحقيق هوية ثابتة أو الفوز بمصير واضح.

(ص ٢٥٠)

ومن الطريف أن ماكاندليس الذي يبدأ دراسته بما يُشبه المدخل النفسي، ثم ينتهي مثل غيره إلى النقد النسوي، يُرجع مشكلة المسرحية إلى غوامض كان القارئ يتوقع جلاءها، مثلما يفعل في كتابه المشار إليه آنفاً، إذ يقول في النهاية إن المسرحية نفسها تظل لغزاً ينتظر الحل، فهي تطعن في النهاية السعيدة التي تقدمها بصورة مؤقتة برفضها انقشاع الشكوك التي ظلت «غيوماً» تكتنف طلب هيلينا حبیبها برترام منذ البداية، ويبدو أنها تهدف عمداً إلى إرغام الجمهور على مواجهة عواقب حاجته إلى قصة حب يتمكن فيها البطلان من التغلب على جميع العقبات والصعاب التي يُواجهانها. ويطرح ماكاندليس سؤالاً في فقرته قبل الأخيرة قائلاً: «هل يشهد تصالحهما على نجاح حب مُتبادل أم على اقتران الوهم بالانتهازية؟» (ص ٢٥١).

وإذا كنتُ أجد في هذه المقدمة باباً منفصلاً لكل من النقد النفسي والنقد النسوي، فالواقع (في النقد الحديث) أنهما يتداخلان، مثلما يتداخل النقد النسوي مع غيره من فروع النقد الثقافي، كما سبق لي أن أشرتُ إلى كتاب «ريتشارد هويلر» في القسم الخاص بالعلاقة بين الرجل والمرأة (السادس في هذه المقدمة) الذي يعتمد فيه على التحليل النفسي في تفسير رفض برترام لهيلينا، إذ يقول: إن العبرة بالخاتمة تنتمي لمرحلة من مراحل تطوّر شكسبير، كان يرى فيها أن الوجود القوي للمرأة، أخطأ في ذلك أم أصاب، بمثابة تهديد عميق لرجولة البطل التراجيدي. ويرجع هويلر رفض برترام الزواج إلى رغبات الابن الأوديبية، وخوفه من سيطرة المرأة «فالزواج من هيلينا يعني لبرترام قبول رباط جنسي أصبح كريهاً له بسبب ظلال زنا المحارم التي تكسوه، وبسبب حرمانه إيّاه من تحقيق هوية ذكورية مُستقلة عن الصراع الطفولي» (المرجع نفسه). وكأنما تريد الباحثة ليزا جاردين (Jardine) أن تردّ على ما جاء في كتاب هويلر الذي يُعالج الخلط في موقف برترام من وجهة نظر التحليل النفسي، أي الذي يعتبر أن الخلط نابغ من باطن الذات أو الفرد، تقول هذه الباحثة إن الخلط ثقافي بمعنى أنه من ثمار الثقافة السائدة في ذلك العصر تحديداً. ومن هنا تركّز جاردين في دراستها وعنوانها «الخلط الثقافي وبطلات شكسبير المُتعلّقات: هذه المفارقات القديمة»، والمنشورة في مجلة شكسبير الفصلية ٣٨

(١٩٨٧م) ص ١-١٨، على مسرحيتين فقط هما: «تاجر البندقية» و«العبرة بالخاتمة» حتى تستعرض الصورة «المزدوجة» لمكانة المرأة في الحياة الفكرية في عصر النهضة، فالمثقفات مثل بورشيا (التي درست القانون) وهيلينا (التي درست الطب)، تكشفان عن نظريتين متناقضتين لخبرة المرأة المتعلمة في ميدانين من الميادين التي تنتمي عُرفياً وتقليدياً للرجل، فالنظرة الأولى نظرة إعجاب في جوهرها، والنظرة الثانية «فضة بصفة أساسية»، فالمعرفة التي تتسلح بها هيلينا في «العبرة بالخاتمة» ترمز للفضيلة الأنثوية، وتُعتبر في الوقت نفسه دليلاً على الشُّموس أو التمرد، ما دامت تُمثل تهديداً للاستقلال الذي ينعم به الذكور. وفي ختام المسرحية، تتحوّل البطلة، بعد أن كُفّرت عن «تجاسرها»، فتتخلّى عن دور المثقفة الإيجابية وتُصبح «زوجة سلبية متسامحة»، وبذلك تتحوّل إلى تجسيدٍ للحلّ الذي يتمناه المجتمع للمفارقة المتمثلة في المرأة المتعلمة، التي يجمع سلوكها ما بين التهذيب الحضاري والوقاحة!

وما دمت قد عرضتُ من قبل لدراسة «سوزان سنايدر» عن بطلتي شكسبير اللتين تحملان اسم «هيلينا» في القسم السادس نفسه من هذه المقدمة، فسوف أكتفي بعرض رأي الباحثة جانيت أدلمان (Adelman) في كتابها الذي رجعتُ إليه أكثر من مرة في مُقدماتي الشكسبيرية وعنوانه: **الأمهات الخانقات: الأوهام النابغة من الأم في مسرحيات شكسبير: من «هاملت» إلى «العاصفة»** ١٩٩٢م، والفصل الذي أتناوله عنوانه «الزواج وجسد الأم: عن الزواج باعتباره نهاية للكوميديا في «العبرة بالخاتمة» و«دقة بدقة...» (ص ٧٦-١٠٢، خصوصاً ص ٧٩-٨٦)، وتقرأ «أدلمان» «العبرة بالخاتمة» باعتبارها تحليلاً «لفرار الذكر من امرأة أصبحت لا تتميز تقريباً عن الأم، وللخطوات المُستميّة اللازمة لسلامتها وطُهرها». وترى أن أشد تلك الخطوات «استماتة» (بل العامل الأساسي في إضفاء الطابع المُشكِ على العلاقات الجنسية في المسرحية)، يتمثل في خدعة الفراش التي «تنظم» الرغبة غير المشروعة في نفس برترام، وتُضفي عليها الشرعية، وتضعها في إطار الزواج الذي يقبله المجتمع، إذ إن هذه الخدعة تفرض على برترام «الحياة الجنسية المشروعة باعتبارها أمراً واقعاً»، وتُمكنه بذلك من قبول ما كان يظنه مُحالاً، أي التوافق ما بين الزواج والرغبة الذكورية. ويعتمد المشهد الأخير «على ما يُشبه إخراج العفريت الذي كان يسكن جسد المسرحية، حيث يُفترض أولاً أن التلوث الجنسي قد أصاب إحدى العذارى ... ثم نشهد نفي هذا التلوث عندما تعود الزوجة الفعلية، وتتكشّف الحقيقة أمام أعين الجميع»، وتقول «أدلمان» إن برترام حاول

أن يفصل نفسه عن الأم في البداية، ثم عاد أدراجه إلى أحضانها، في دورة كاملة، إذ يجد أنه يستعيدها من خلال التحالف «الأموي» الذي يربط ما بين الكونتيسة وبدائلها (هيلينا، والأرملة وديانا).

ولعلّه قد اتضح الآن من هذا العرض مدى تشابك المداخل النفسية والنسوية في ظلّ النظرية النقدية الحديثة، وكيف تتشابك هذه بدورها مع المداخل الثقافية العامة التي تربط ما بين المسرحية والقوى الاجتماعية، والتيارات الفكرية في ذلك العصر، وهو ما يزداد وضوحاً فيما كُتِبَ من نقدٍ للمسرحية في التسعينيات من القرن الماضي والسنوات الأولى من هذا القرن، وسأضرب بعض الأمثلة لهذا النقد الثقافي أبدؤها بكتاب صدر عام ١٩٩٣م بعنوان (مرآة شكسبير للبلاط: الانعكاس على الذات والحكمة في «العبرة بالخاتمة») والمؤلف يدعى دافيد هيلي (Haley) الذي ينطلق في تحليله من ظاهرة يقول إنها راعته في المسرحيات التي كتبها شكسبير ما بين عامي ١٥٩٧م و١٦٠٤م، ألا وهي التركيز على الهوية الأرستقراطية والحرَج «الملحمي»، وهو يُوازي بين مصطلح «الحرَج» و«الانعكاس على الذات»، ويقصد بكلّ منهما أن تلك الهوية أصبحت تُدرك حرَج موقفها في إطار التحوّلات الاجتماعية والفكرية، فيما اتفق النقاد على الإشارة إليه بتعبير «بواكير العصر الحديث». ويقصد بصفة «الملحمية» ما يقصده بريخت بالمسرح الملحمي، أي المسرح الذي يحاول إزالة ما يُسمى بالحائط الرابع، بحيث تتعمق الصّلات المباشرة ما بين ما يدور على المسرح والجمهور.

ويقول «هيلي» إن العبرة بالخاتمة تستكشف مدى إحساس رجال القصر الملكي، ومَن لَفَّ لَفَّهُم بالحرَج بسبب ازدياد معرفة الإنسان لذاته، وهو الاستكشاف الذي يتخذ صور علاقة جدلية بين «حكمة» أولي الأمر وبين العناية الإلهية، ويؤدي هذا الجدل (أو الحوار الأقرب للتحوّل) الذي يتجسد في طلب برترام للشرف إلى انتقادٍ مضمّر «للمذهب الإنساني العلماني ومرآته المعلنة للشرف» ما دام إحساس رجل البلاط بالشرف يعتمد على الصورة التي يراها تنعكس من جديد في مرآة الأمير واللوردات، ومن ثم فهي توحى بأن معرفة الذات لدى الأرستقراطية «لا أدريّة دائمة». وإلى جانب تحليل صوغ «برترام» لذاته باعتباره رجل بلاط، ومحاكمته وفضحه آخر الأمر، يضم الكتاب فصلاً عن طابع الأسى الذي يكسو حُب «هيلينا»، وانهيار «تدبيرها الرباني»، والحكم الذاتي (وخيانة الذات) عند بارول، ووظيفة المهرج في المسرحية.

ويبدو أن هذا الكتاب لم يُحدِث التأثير الذي كان المؤلف يرجوه، فلم أجد إشارة واحدة إليه فيما كتب من نقدٍ للمسرحية حتى عام ٢٠٠٦م؛ ولذلك أبقىته على هامش المادة

النقدية الحديثة، شأنه في ذلك شأن الكتاب الذي أصدره ريتشارد هيلمان (Hillman) في العام نفسه (١٩٩٣م)، بعنوان «وليم شكسبير: المسرحيات المُشكِلة»، ويعتمد فيه على الدراسات الحديثة في التناصّ ورسم الشخصيات وبناء الذات، للقول بأن «العبرة بالخاتمة»، و«دقة بدقة» و«طرويلوس وكريسيدا» مسرحيات قلقة تنتمي لفترة التحوّلات الاجتماعية والثقافية الكبرى. ويُبين في الفصل الخاص بـ «العبرة بالخاتمة» كيف تُغيّرُ المسرحية من نسقِ العالَمَيْن الذي يصادفنا في الكوميديات الرومانسية الأولى (أي عالم القصر الملكي والعالَم الطبيعي أو الأخضر)، بأن تجعل «هيلينا» تتخلّى عن موقعها الذي يتّسم «بشبه عزلة رعوية حتى تلتحق بعالم القصر المجاور لمجال «الشرف» الذكوري». ويقول «هيلمان» إن الانفصال الرئيسي بين المضمون الرومانسي والأسلوب الواقعي في هذه المسرحية يُمثل جانبًا من جوانب «الدينامية الميتامسرحية، وهي التي تُعتبر أصلًا وهدفًا في آن واحد للمسرحية ... وخط الأنواع «الفنية» فيها يُهدر السيطرة على النص». وهو يشرح كيف تبرز «هيلينا» في المسرحية في صورة المُستثمر الرئيسي للظاهرة الميتامسرحية: فطموحها ينحصر في الحصول على السلطة، أي في إعادة تشكيل عالَمها ومَن يسكن هذا العالم وفقًا للخطة التي وضعتها، «فهي في الوقت نفسه غائبة وحاضرة، سلبية وإيجابية، وهي قائمة منذ البداية في النص المكتوب ولكنها تُعيد كتابته، وتعيد رسم صورة ذاتها، وفقًا لمبادئ مُملة من خارج النص». وينتهي «هيلمان» في ذلك الفصل العجيب إلى أن يقول: «إننا إذا أدركنا أن «هيلينا» لم تكن تريد برترام حقًا مثلما لم يكن يريدُها»، وأنها «لا تبدي أدنى بادرة تدلّ على اكتراثها بحُبه هو لها في ذاتها أم لا»، فسوف نُزيل «أكبر مشكلة» تعترض قراءة المسرحية من زاوية الوهم الرومانسي وانقشاع الوهم.

وأما أوضح دراسة في الدلالة على تشابك المداخل النقدية التي أشرتُ إليها فقد صدرت بعد ذلك بعامين (١٩٩٥م) بعنوان «الخدم لا ميراث لهم»: برترام وأيديولوجيا التكاثر»، وكتبها هو «مايكل د. فريدمان» (Friedman)، ونشرها في مجلة دراسات في فقه اللغة ٩٢، ص ٨٠-١٠١، ويتناول فيها المشهد الأخير في «العبرة بالخاتمة» باعتباره مشهدًا يُقدّم على المسرح، مع التركيز على لحظة عودة «هيلينا»، قائلًا إن المسرحية تُصور «في باطنها» الحرب الدائرة بين أيديولوجيّتين للتكاثر، وأنهما مُجسّدتان معًا في برترام، أما الأولى فهي الشرعة الفردية الاجتماعية للمجتمع المدني الأبوي، الذي يهتم «معنويًا» و«خلفيًا» بالأبوة وميراث الأسلاف. ويقول «فريدمان» إن «بعث» هيلينا في

ذروة الحدث المسرحي يجعلها تبدو كأنما أتت بالحلّ المنشود؛ أي بالتوفيق بين الرغبات الفردية والضغط الاجتماعي، إذ إنها نجحت بفضل خدعة الفراش والحمل الذي أدّت إليه في أن تثبت لبرترام أن «الرجل يستطيع أن يُحب باعتباره جندياً، وباعتباره والدًا في الوقت نفسه»، ولكنّ هذا الحلّ وهمي؛ لأنّ خدعة الفراش تستلزم أن يعتمد تصالح برترام مع النظام المدني على «وساطة الخدمة العسكرية»، وهي التي لا تتفق آخر الأمر مع «أيدولوجية التكاثر في البلاط». ويعتمد فريدمان في دراسته على عروض المسرحية التي أخرجها صمويل فيلبس (Phelps) عام ١٨٥٢م، وتايرون جثري (Guthrie) عام ١٩٥٩م، وجون بارتون (Barton) عام ١٩٦٧م، وإيليا موشينسكي (Moshinsky) (بي بي سي ١٩٨١م)، وإدوارد جلبرت (Gilbert) عام ١٩٨٩م، في تدليله على أن العروض المسرحية تتجاوز التنافس أو التناحر بين الشرعيتين الجنسيتين للجندي والوالد، حتى تُحقق «الحل» المفترض للصراع. ويقول إنه لم يشهد حتى الآن عرضاً مسرحياً يجمع بين صورتَي هيلينا «في عينيّ برترام (في نص شكسبير)، أي باعتبارها معشوقته «غير المشروعة» وزوجته الحامل».

مداخل نقدية أخرى

وقبل أن أنتقل إلى ما هو جوهرى حقاً (في نظري) في دراسة النص المسرحي؛ أي علاقة البناء الدرامي بالنوع الأدبي، أودّ للقارئ أن يطلّ معي على الآراء التي كان نقاد منتصف القرن العشرين يُبدونها في المسرحية، ودرسنا بعضها في الجامعة، حتى يتبين الهوة الشاسعة التي تفصل بين نقاد ذلك العهد (الذي يبدو اليوم بعيداً) ونقاد اليوم باهتماماتهم «الثقافية».

ومن ممّا لا يذكر كتاب الأستاذة المرموقة ميوريل برادبروك (Bradbrook) وعنوانه «شكسبير والشعر الإليزابيثي» (١٩٥١م)، ودرستها على هذه المسرحية التي لا تكاد تخلو منها (أو من صور مختصرة لها أو مقتطفات منها) طبعة لـ «للعبرة بالخاتمة»؟ بل إن طبعات «سيجنت» المتوالية (١٩٦٣-٢٠٠٥م) تُورد صورة موجزة لها في إحدى عشرة صفحة، كما أُعيدت طباعتها مرتين في عامي ١٩٦٥م و١٩٨٤م ضمن دراساتٍ أخرى (في كتبٍ أخرى) عن المسرحية. فماذا تقول «برادبروك»؟ إن العنوان القديم الذي وضعته لذلك الفصل من كتابها (وهو «الفضيلة هي الشرف الحقيقي») أصدق من العنوان الجديد الذي وضعته له وهو «النوع المسرحي الهجين عند شكسبير» في الدلالة على مضمون

الدراسة؛ إذ تقول إننا إذا نظرنا إلى المسرحية في سياق الأفكار السائدة في عصر النهضة عن الفضيلة لوجدنا أن «الموضوع» الرئيسي في **العبرة بالخاتمة** ينحصر في السؤال الذي يقول: «أين يكمن الشرف الحقيقي والنبالة الحقيقية؟» فالإجابة عند «برترام»، الذي يُمثل النبالة الزائفة، تكمن في انحدار النسب البيولوجي والمنزلة الاجتماعية، والإجابة عند «هيلينا»، التي تعتبر نموذجًا للنبالة الحقيقية، تكمن في الفِعال الأخلاقية والامتياز الشخصي. وإحقاق حق «هيلينا» يكفّر عما فعله «برترام»، ويثبت أن الفضيلة الأخلاقية هي المعيار الرئيسي للنبالة الحقيقية. وأما «القلب الشعري» للمسرحية فنجدّه في اعتراف «هيلينا» أمام الكونتيسة (١/٣/١٩٣-٢٢١)، وأما «قلبها البنائي» فنجدّه في حديث الملك عن فضيلة «هيلينا» (٢/٣/١٠٩-١٣٧). والمسرحية تفشل لأن الشعر الذي يُعبر عن الحرمان في الحب لا يلائم قصة «مَبْنِيّة حول المشكلة الاجتماعية لكرم المَحْتَد في مواجهة الامتياز الأصيل». وعندما حاول شكسبير أن يكتب قصّة تنتمي لتقاليد مسرحيات الأخلاق، وأن يجعل «هيلين وبارول» يُمثّلان الملاك والشیطان اللّذين يتنازعان السيطرة على روح «برترام»، اصطدم الشاعر فيه بالكاتب المسرحي، **فالعبرة بالخاتمة** مسرحية يقول عنوانها حرفياً: لا بأس بما يحدث أو حدث ما دامت النهاية طيبة، أي إن «**العبرة بالخاتمة**» تعبر في عنوانها عن أملٍ لا يتحقق، فالأحداث لم تنته نهاية طيبة».

وقد ذكرتنني قراءة هذا النقد، في غمار ما قرأته من دراساتٍ حديثة، بتعليقٍ نقدي أدلى به أحد زملائنا (من خارج قسم اللغة الإنجليزية) في عام ١٩٦٠م، ونحن في معرض الحديث عن مسرحية رشاد رشدي الفراشة (التي كانت قد عُرضت في مطلع ذلك العام في دار الأوبرا القديمة)، إذ استمع صابراً إلى ما نقوله عن المرأة الفتّاكة (femme fatale) والنرجسية وأسطورة الحب المهلك والبناء الأرسطي، ثم قال: «لا تُعقّدوا الأمور: المسرحية صراع بين الخير والشر» • وتبادلت مع زملائي نظرات الدهشة ولم نعلق.

ولكنني أحياناً ما أتساءل إن كان دعاة النظرية النقدية الحديثة لم يُعقّدوا الأمور حقاً! فلقد درجنا على احترام رأي «و. و. لورنس» (Lawrence) الذي كان أول من أرسى الرأي الذي أخذت به «برادبروك» في كتابه المجلد تجليداً فاخراً، وكان يشغل مكانة مرموقة في مكتبة قسم اللغة الإنجليزية بجامعة القاهرة التي أنشأها العلامة العظيم «مجدي وهبة» وكان عنوانه **كوميديات شكسبير المُشكِل**، ١٩٣١م، ولا أدري أين مضت به الآن رياح العبث، لكنني استطعت أن أحصل بشقّ النفس على صورةٍ من الفصل الذي

يُعالج فيه هذه المسرحية، وها أنا ذا أعرض وجهة نظره التي امتدَّت تأثيرها رَدْحًا مِنَ الزمن.

يقول «لورنس» إن المشكلات المزعومة في المسرحية تختفي حين نفحصها في إطار تقاليد الرومانس والأدب الشعبي في العصور الوسطى، خصوصاً موضوع «علاج الملك» (المُرتبط بالحكايات الخالصة «بالبفتاة الماهرة») وموضوع «إنجاز مهام مُعينة» (المُرتبط بقصص «الفضيلة» التي تبرز فيها صورة «الزوجة الوفية») فإذا اعتمدنا هذا المنظور وجدنا أن منزلة هيلينا، باعتبارها بطلةً نبيلةً فاضلةً، منزلة لا يرقى إليها الشك ولا تشوبها شائبة، ويُصبح التحوُّل المفاجئ لبرترام مفهوماً، وأما الجوانب المقبوحة في «برترام» و«بارول» و«المهرج» فتبدو من العناصر اللازمة للتضاد الدرامي والدوافع الدرامية، وتُصبح النهاية مقبولة، إذ إنه «مهما تبلَّغ قسوة معاملة الرجل للمرأة، ومهما يبلغ عدم ملائمة أحدهما للآخر، فإن أعراف «قصص الفضيلة» تقضي بأن يعيشا في «تباتٍ ونباتٍ» ما بقي من العمر». ويقول «لورنس» إن شكسبير لم يكن يتمتع بحرية إدخال تغييراتٍ جذرية في قصصٍ أصبحت مألوفةً بسبب امتدادها زمناً طويلاً في التراث الشعبي الشفاهي الحافل. وأما من يقرأ المسرحية باعتبارها عملاً ساخراً فإنه يتناسى مصدرها والأعراف الاجتماعية والدرامية في عصر شكسبير، فخدعة الفراش مثلاً لم تكن تُقلق الجماهير الإليزابيثية، ما دامت الزوجة تضاجع زوجها، بل إن هذه الجماهير كانت ترى في وفاء هيلينا بشروط «برترام» مثلاً على أن «الفضيلة لن يصدَّها عائق أو يمنعها مانع من السير في طريقها». ويختتم فصله قائلاً: إن انتصار الفضيلة على الانحطاط يعني أن المسرحية تُحقق ما جاء في عنوانها، وهو أن النهاية طيبة، أو أن الأحداث انتهت «على خير».

وكنْتُ أُنَتَوِي أن أكتفي بهذا العرض المبسط الذي يُشبه الببليوغرافيا المشروحة بهذا الكتاب، لولا أن اطلعت على دراسة منشورة في عام ٢٠٠٢م بقلم دافيد ن. بوريجارد (Beauregard) في مجلة **النهضة: مقالات عن القيمة في الأدب** وعنوانها «القيمة المُستلهمة: لاهوت الرحمة عند شكسبير في العبرة بالخاتمة»، وفيها يدافع هذا الكاهن وأستاذ اللغة الإنجليزية في إحدى الكليات الإكليريكية الأمريكية عن دعوة شكسبير إلى الإيمان بالله، ويُهاجم من اتهموه بأن يستبدل الإيمان بالطبيعة بالإيمان بالله مثل دارس يُدعى «رونالد م. فراي» (Frye) صاحب كتاب **شكسبير والعقيدة المسيحية** (١٩٦٣م)، الذي لم أطلع عليه، ولكنني اطلعتُ على دراسةٍ معاصرةٍ بعنوان «العبرة بالخاتمة» في

كتاب وضعه «روبرت جرامز هنتر» (Hunter) (وهذا غير ج. ك. هنتر مُحرر طبعة أردن) عنوانه «شكسبير وكوميديا الغفران» (١٩٦٥م، ص ١٠٦-١٣١)، فأدركت أن هذا اللون من التفسير لم يختلف تمامًا. وأودُّ أن أُلخص هنا ما يقوله «هنتر» في ذلك الفصل من كتابه، فهو يؤكد أن المسرحية تقوم على الإيمان الديني الصحيح، إذ إننا إذا نظرنا إلى هيلينا باعتبارها وسيلة خلاص، وأن برترام نفسٌ بشريةٌ تحتاج إلى الإصلاح، فسوف تختفي المشكلات التي يراها النقاد في «النهاية السعيدة»، أي إن هيلينا هي الأداة البشرية للرحمة الربانية، فهي تجمع صفات أو عناصر دنيوية ومقدسة معًا، بل إن اسمها نفسه يوحى في آنٍ واحدٍ بالقديسة هيلينا وبهيلينا (اليونانية) الأسطورية (في ملحمة الإلياذة)، وهي تُظهر القدرة على إحياء العالم الذي يُحتَضَر في البلاط، وعلى هداية برترام إلى معرفة ذاته. والنهاية، كما يقول هَنْتَرُ، «سعيدة» لا بسبب الزواج، بل بسبب الميلاد المعنوي والأخلاقي الجديد لبطل المسرحية برترام، وهو الذي تحقّق بفضل مثابرة هيلينا في حُبها الذي يأتي بالتكفير له عن ذنبه، فإذا أدرك المرء أن «الإحسان» (أو البر القائم على المحبة) لا العدالة الشعرية (أي مكافأة المحسن ومعاقبة المسيء في آخر العمل الأدبي)، هو العنصر الجوهرى في كوميديا الغفران، وإذا ذكر المرء أيضًا أن تحوّل برترام يجري في إطار العقيدة السائدة في عصر النهضة، والتي تقول بإمكان «تَنْزُلِ الرحمة على الإنسان الخاطيء»، فسوف يرى أن الصفح عن برترام ليس فحسب مقبولاً، بل ضرورة يقتضيها الشكل الدرامي، وسوف يتّضح سبب إيرادى لهذه النظرة في القسم التالي.

البناء والنوع الأدبي

أجمع في هذا العنوان بين عنصرين لم نعتد الجمع بينهما في النقد التقليدي، ولكنني وجدتُ أن الأبحاث التقليدية تؤكد أن كلاً منهما يعتمد على الآخر، فالنقاد يرون أن ما تُسميه سوزان سنايدر «التناقض الداخلي» في البناء يرجع إلى الخلط بين نوعين أدبيين، أو الانتقال من نوعٍ إلى نوعٍ، إذ نلمح انفصالاً في نحو منتصف المسرحية بين «مسرحية المعجزة» في القسم الأول و«كوميديا الأحبولة» في القسم الثاني، وتقول سنايدر:

وتبدو العبرة بالخاتمة من هذه الزاوية ذات بناءٍ موازٍ لـ «دقّة بدقة» التي تتسم بانقسام في المنتصف أيضًا، والقسمان الأخيران في هاتين المسرحيتين يمنعاننا من الاطلاع على الحياة النفسية للشخص، وهي الحياة التي كشفوا

عنها في القسمين الأولين، بل نحن مدعوون في القسمين الأخيرين إلى التركيز على آليات الحبكة لا على المواقف التي تنشئ الأحداث. وهاتان الملهتان السوداوان قد تُمثلان تجربة في النوع المسرحي، إذ تطعنان فيما يُفترض عادة في الدراما، أي وجود مركز درامي واحد و«نوع» درامي غالب. وقد يقول البعض إن التجربة أخفقت، فأعادها شكسبير بوسائل جديدة، ونجاح أكبر في قصة الشتاء.

(ص ٤٠)

ولكنني أعتقد أن اعتبار البناء معيياً بسبب افتقاره إلى «وحدة» النوع الأدبي يرجع، كما يقول ليجات، إلى هيمنة فكرة «الوحدة العضوية» على نقاد منتصف القرن العشرين، وإساءة فهمها أحياناً، إذ يوحي البعض في كتاباته النقدية بأنه يُريد طابعاً موحداً للعمل حتى يسهل تصنيفه، وأنساقاً من الصور الشعرية التي تدور حول محور واحد، وتشهد بالوحدة «التخييلية» لدى الشاعر (ص ١٢)، وهو ما يفترقه «كليفورد ليتش» (Leech) (١٩٥٤م)، ويرجع في رأيه إلى غلبة المنطق الأرسطي الذي ألزم به «درايدن»، على سبيل المثال، في مقالٍ عن الشعر المسرحي، وهو «أبو النقد» في رأي الكثيرين، ورائد الكلاسيكية الجديدة في القرن السابع عشر (انظر درايدن والشعر المسرحي، مجدي وهبة ومحمد عناني، ١٩٦٣م، ١٩٨٢م، ١٩٩٤م)، وتطبيق النظريات الكلاسيكية على شكسبير هو الذي ينسب «عيوب» البناء إلى عدم «وحدة» النوع الأدبي أو «نقائه». فكما تقول روزالي كولي (Colie): ما الأنواع الأدبية إلا عدساتٍ ننظر من خلالها إلى العالم، فنتشكّل رؤيتنا له في إطارٍ مُحدد يأتي بما يقتضيه من تفسير (وهي تُسمى الإطار frame أو fix)، (موارد النوع، نظرية الأنواع الأدبية في عصر النهضة، من تحرير «باربرا ك. لولسكي» Lewalski، ١٩٧٣م، ص ٨)، ولم يكن شكسبير يعتمد في بنائه على نموذجٍ واحدٍ فقط، أي لم يكن يقتصر على قالبٍ مسرحي واحد، بل كان دائم التجريب، كما يقول كتاب «بليس» (Bliss) وعنوانه (منظور العالم: جون وبستر والدراما اليعقوبية، ١٩٨٣م، المُقدمة، والفصلان الأولان)، وهو الذي يُناقش التجريب في الأنواع الأدبية في المسرح الإنجليزي في بواكير القرن السابع عشر، وما يكمن خلف هذا التجديد في الشكل من مواقف، والأبعاد «التجارية» له، ويتّضح — خصوصاً في مقدمة هذا الكتاب — أن التجريب في البناء لم يكن مقصوراً على شكسبير، ولو أن هذا الشاعر كان

رائدًا في الخروج على الأبنية الكلاسيكية، مُصِرًّا على أن يدع المادة الدرامية تُملي الشكل الخاص بها، وظلَّت تجديدهات علمًا عليه وحده.

ولم يتوقَّف طلب النقاد لـ «الوحدة العضوية» حتى اليوم، على الرغم من إقرارهم بأن المسرحية مُشكل، وبأن إشكالياتها تقتضي التنوُّع وكسر الأنماط البنائية السائدة. وحاول بعض النقاد الرجوع إلى رأي لورنس الذي عرضته آنفًا؛ أي اعتبارها قصة خيالية، مثل الحكاية التي بُنيت عليها، بل وبألغ بعضهم في هذا (نشدانًا لوحدة النوع)، مثل «نوثرروب فراي» (Frye) الذي يرى فيها في كتابه «أسطورة الخلاص: تأملات في الكوميديا المشكل لشكسبير» ١٩٨٣م، تجسيدًا لما يُسمَّى «تسبحة العذراء مريم» (Magnificat) أو صدَّى لها: «لقد أنزل الله الجابرة من كراسيهم ورفع ذوي المنزلة الخفيضة» (ص ٥٥)، مؤكِّدًا أن «الحيلة السحرية الرئيسية هي خدعة الفراش، بدلًا من الغابات المسحورة والتوائم المتماثلة»، (ص ٣)، وجاراه في هذا بعض مخرجي المسرحية.

ولكن «فراي»، مثله في ذلك مثل «إلزي» و«داودن» اللذين سبقتا الإشارة إليهما، لا يخرج عن إطار التفسير الديني الذي أتى به «هنتر» المشار إليه في آخر القسم السابق. ولقد سبقَت لي الإشارة إلى ميل الكثيرين إلى استقراء دلالاتٍ مسيحية صرفة في موقف «هيلينا»، في غضون حديثي عن هذه الشخصية، وأما إقامة دراما العصور الوسطى الدينية إطارًا للبناء، فلا يقتصر على مَنْ ذكُرَتْ من نقاد، فإن تليارد نفسه يُقيّمها إطارًا لدراسته، ولا تبتعد عن ذلك «ميورييل برادبروك» ولا «ج. ك. هنتر» (مُحرر طبعة آردن ١٩٥٩م)، فهم يقولون إن المسرحية تُشبه في بنائها مسرحيات الأخلاق القديمة، ويكادون يُردِّدون حجة «و. و. لورنس». وأما اعتراض المُحدثين على هذا «التفسير» فيقوم على أن النصَّ لا يؤيده، فهيلينا لا تؤثر في «برترام» على الإطلاق، ولا يؤثر فيه بارول إلا إلى درجة محدودة، وإذا بالأغنا في تصوُّر المعارضة بين الخير والشر (تعارض الأبيض والأسود) فسوف نقع في خطأ التبسيط المُخلِّ لكلِّ من هاتين الشخصيتين.

ومع ذلك فنحن نجد بين المُحدثين من يرى فائدة في الرجوع إلى نموذج مسرحيات الأخلاق في إيضاح الشكل البنائي، وإن لم يكن لقيّمته في تحديد المغزى الروحي. فبعض هؤلاء النقاد أنفسهم يطرحون قضايا بنائية لا تتَّضح إلا بالرجوع إلى تلك المسرحيات القديمة، فتقول «سوزان سنايدر» إن الرجوع إليها يُبرز لنا التوازي غير المُتوقَّع بين «هيلينا» و«بارول» باعتبارهما انتهازيين ينتميان إلى الطبقة الدنيا، ويسعيان للدخول في دنيا النبلاء وعالمهم (ص ٤١).

ويتساءل «ج. ك. هنتر» إذا كان تأثير التضاد بينهما فينا يُوحى إلينا بقوة التضاد الأخلاقي، وفق النسق البنائي لمسرحيات الأخلاق، أم بقوة التضاد بين التحايل الناجع والتحايل الفاشل، أو بين الطموح المشروع والادعاءات المفضوحة؟ (ص ٣٣ من المقدمة لطبعة أردن)، ويستند تليارد إلى نموذج مسرحيات الأخلاق في اعتبار برترام «أرضاً مُتنازَعًا عليها» بدلاً من اعتباره طرفاً في الصراع الدرامي، وهذا ما يجعله يُبرر النهاية وهي التي تُوجَّه فيها «سلسلة من الضربات العنيفة إلى ثقة برترام في نفسه»، تبلغ ذروتها في اتهامه بارتكاب الفحشاء بل والقتل العمد، وفي غمرة الفزع الذي يُصيبه من جراء ذلك تظهر هيلينا من جديد فتقحمه وتُنقذه. ويقول «تليارد» إن الصراع لم يكن متكافئاً منذ البداية، فلم يكن يدور بين «هيلينا» وبين «برترام»، بل بين القوات الجبارة المُصطفَّة لإنقاذه وبين نصيره الوحيد في فسقه العقيم (ص ١١٣-١١٧).

ويقول نقاد آخرون إنه من الأفضل تفسير شخصية بارول بعيداً عن (أو بغض النظر عن) المُطَلَّقات الأخلاقية، أو قل باعتباره العَرَض لا المَرَض، ما دام يجسد قِيماً سطحية بعضُها ينتمي للبلاط (والأرستقراطية) وبعضها ينتمي لرجال الجيش، ويؤكد ألان ديسين (Dessen) الذي يقول بهذا إنه سمة مُجسدة من سِمات انحراف برترام (شكسبير والكوميديات الأخلاقية الأخيرة، ١٩٨٦م، ص ١١٣-١٣٣)، وقد لاحظت أن «هنتر» لم يفته (حتى في عام ١٩٥٩م) أن يُشبه بارول بالخُرَّاج الذي أصاب الملك (مقدمة طبعة أردن، ص ١٢١-١٢٢). ومن زاوية أخرى نستطيع أن نرى «صراعه» مع هيلينا في ضوء المنافسة بين أنطونيو وبورشيا في «تاجر البندقية» أو بين دون بيدرو (وكلوديو) من ناحية، وبياتريس من ناحية أخرى في «ضجة فارغة»، فنحن نشعر بوجود الرباط الذي يشدُّ الرجال بعضهم إلى بعض، وهو الذي يشدُّ برترام (أو باسانيو أو بينديك) برباط صحبة الأقران من الجنس نفسه، ومن ثم يُقاوم دخوله أو قبوله للالتزام تجاه الجنس الآخر الذي تمثله هيلينا (وبغيرها من بطلات تلك المسرحيات). والمقصود بالالتزام في هذا السياق الفصل بين الارتباط العاطفي الذي يؤدي إلى الزواج، وهو ما ينصح أنطونيو ودون بيدرو به صديقيهما اليافعين، دون التخلي عن ولائهما الأول لأصدقائهما الرجال، ولكن برترام لا يشعر بأن الرغبة لديه تُعارض ذلك «الولاء الأول» مثلما يشعر بها باسانيو وبينديك، وإن تكن القوى السيكلوجية التي تُملي المنافسة المذكورة مُتشابهة في هذه الحالات جميعاً.

ولكن بعض المحدثين لا يرون في البناء «التناقضات» أو «الصدوع» التي كان من سبqهم ينسبها إلى خلط الأنواع الأدبية، فإذا كان «كليفورد ليتش»، الذي أشرتُ إليه

عرضاً في فقرةٍ سابقةٍ في هذا القسم يُرجع خَلل البناء إلى عيبٍ «جمالي» أو ما يُسمّى «العجز في التخيل»، وهو القصور النابع من عدم إحكام الربط بين جو الحياة الواقعية في قصر الكونتيسة والقصر الملكي، وبين التصوير الساخر الهجاء للحرب في فلورنسا، وبين النهاية «الخائبة»، قائلاً إن ذلك كله «يصعب إدراجه في قصة الشفاء بما يشبه المعجزة أو ما يتلوه من أحداثٍ من المُحال، فيما يبدو، أن تقع» («ثيمة الطموح في العبرة بالخاتمة»، مجلة تاريخ الأدب الإنجليزي، ٢١ (١٩٥٤م) ص ١٧-١٩ (ص ١٨)). أقول إذا كان ليتش يرى «عيوب» البناء من زاوية جمالية، وإذا كان روسيت (Rossiter) في الفصل الخاص بالمرحية من كتاب «ملاك له قرن» (١٩٦١م) ص ٨٢-١٠٧، يُرجع ما يراه من «صدوع» في المسرحية إلى الانقسام الناشئ ما بين الحكاية الخرافية والواقعية النفسية للمعالجة، وهو ما يؤدي في رأيه إلى بلبلّة «النغمة» والإحساس بالضيّق، فإن نيكولاس بروك (Brooke) ينفي ما يراه هذا من «صدوع» ناشئة من التوتر المُستمر بسبب تناقض النهجين الواقعي والرومانسي في المسرحية، بل يؤكد أن شكسبير ينجح «في تقديم سحر رومانسي تقليدي مُتسق» وأن وسيلته في ذلك هي اللغة العاطلة من الزخرفة، شعراً كانت أم نثراً، فهي لغة الحكايات الخرافية، وهي لا تقبل «أي تقييم رومانسي للخبرة البشرية»، بل إننا لا نحتاج إلى مثل هذا التقييم على أفواه الشخصيات لأننا نتولاه بأنفسنا (العبرة بالخاتمة، مجلة مسح الدراسات الشكسبيرية ٣٠، ١٩٧٧م، ص ٧٣-٨٤).

ولعلّ القارئ قد لاحظ فيما عرضته من آراء الدارسين استمرار النزوع إلى طلب الوحدة، فالمهاجمون للمسرحية يبنون هجومهم على أن المسرحية تفتقر إليها، والمدافعون عن المسرحية يقولون إنها قائمة ولو بصورٍ أخرى تختلف عما عهدناه في البناء الدرامي للمسرح الشكسبيري، فالناقد كاستان (Kastan) يقول إن الخاتمة لا تُحقق ما تقول به نظريات الكوميديا وتعريفاتها من ضرورة وجود «نهاية سعيدة»، وضرورة بناء الأحداث القادرة على «تقديم أنساقٍ بنائية تُرضينا بتحقيق أمانينا»، ولكن خاتمة «العبرة بالخاتمة» لا تُحقق ذلك، فإنها نهاية كوميدية لا تؤدي إلى الفرحة الكوميدية الحقيقية؛ ولذلك فإن هذه المسرحيات تُمثل أقصى ما وصل إليه فنُّ شكسبير في استكشاف «حدود الكوميديا»، من بعد ما درجنا عليه من نهاياتٍ سعيدة حقاً، وهكذا فإنها تجعلنا نتبين «قصور مفهوم الكوميديا» نفسه، أو «قصور السلوك الأخلاقي الذي لا يُركز إلا على الغايات» («العبرة بالخاتمة وحدود الكوميديا»، مجلة تاريخ الأدب الإنجليزي، ٥٢ (١٩٨٥م) ص ٥٧٥-٥٨٩). والرأي الذي يقول به «كاستان» قديم، وقد نقضه الكثيرون،

وأعتقد أن الرد يكاد ينحصر في اتجاهين، الأول: اعتبار هذه المسرحية ذات بناء تجريبي، ومن ثم فلا مجال لتطبيق أعراف الأنواع الأدبية التقليدية عليها أو الحكم عليها بمقتضاها، والثاني: هو نفي صفة الكوميديا الخالصة عنها واعتبارها تراجيكوميديا.

ويُمثل الاتجاه الأول ألكسندر ليغات (Leggatt) الذي كتب عام ١٩٧١م دراسةً وافيةً للمسرحية، ونشرها في **المجلة الفصلية للغات الحديثة**، ٣٢، عام ١٩٧١م (ص ٢١-٤١)، يقول فيها إنه يعتبر أن المسرحية تُعالج قضية الاختبار، بل إنها في ذاتها اختبار لإمكان تلاقي عالم الرومانس بعالم الواقعية، وإن بناء المسرحية يعتمد على توالي التقابل بينهما، فالقيم التي يُمثلها العالم الأول تنجح في ذلك «الاختبار» في شخصيات الملك ولافيه وهيلين، وأما برترام وبارول والمهرج فهم يرسبون فيه، وهكذا ففي كل مرة يبدو لنا أن الرومانس قد انتصر (علاج الملك في الفصل الثاني، ووصول هيلينا بما يُشبه «المعجزة» في المشهد الأخير) يتدخل عالم الواقعية في شخص برترام (أولاً برفضه الزواج من هيلينا، وبذلك يُرغمها على أن تتخلّى عن مثالية الرومانس، وتسلك مسلكاً عملياً محضاً، وأخيراً في قبوله «المشروط» لها). ويقول ليغات إن التوتّرات النابعة من لقاء العالمين أكبر ممّا شهدناه في أية كوميديا سابقة، وهي لذلك «تجربة درامية مُهمة»، ومن ثم فهو يثني على شكسبير لأنه تجاسر على الجمع «ما بين هذين النوعين من الأعراف الدرامية ... لا في إطار التناغم، بل في إطار صراع إيجابي مُتعمّد» («العبرة بالخاتمة: اختبار الرومانس»، ص ٤٠)

وتمثل الاتجاه الثاني «باربرا أ. موات» (Mowat) في الدراسة التي كتبتها بعنوان «التراجيكوميديا الشكسبيرية» ونُشرت في كتاب بعنوان «التراجيكوميديا في عصر النهضة: استطلاعات في النوع الأدبي والسياسة» من تحرير نانسي كلاين ماجواير (Maguire) ص ٨٠-٩٦، ونشر عام ١٩٨٧م. ولا تقتصر الباحثة «موات» على **العبرة بالخاتمة**، بل تناقش المسرحيات المُشكل الثلاث (أي تجمع ما بين «دقّة بدقّة» و«طويلوس وكريسيدا» وهذه المسرحية)، إذ تعتبرها جميعاً تجارب في التراجيكوميديا وفق التعريف الذي وضعه لهذا النوع الأدبي باحثٌ إيطالي يدعى جواريني (Guarini) في عام ١٦٠١م، ويقول فيه إنه يقوم على قصةٍ تختلط فيها الأجزاء التراجيدية بالكوميديّة، ونجد فيها بعض ذوي المراتب العليا على شفا الموت، ولكن البقاء يُكتب لهم آخر الأمر، إلى جانب «نهايات سعيدة» تتحقّق بما يُشبه المعجزة، فتُظهر النفس من الأحزان. وتقول «موات» إن شكسبير يجعل الحدث الكوميدي يدور في عالم من الجنازات في **العبرة بالخاتمة**، فالملك على شفا الموت، ويظهر لنا عدداً من الشخصيات الأبوية الوقورة

والجهمة اللازمة لتحقيق ما نص «جواريني» على ضرورة وجوده، أي المزج بين «الأحداث الجادة والهائلة، وبين اللغة التي تثير الإشفاق واللغة التي تُثير الضحك». وتقول الباحثة إننا نشهد على امتداد المسرحية أحداثاً ومواقف كوميدية قد تُصَوَّرُ تصويراً جاداً (مثل تنكُّر هيلينا في ثياب الحجاج)، أو مُعَدَّلَةٌ حتى تمنح دلالة رمزية لما يبعث على الضحك (مثل التعليم غير المباشر الذي يتلقاه برترام في الحبكة الثانوية الخاصة ببارول، وهو الدرس الذي يُشبه دروس مسرحيات الأخلاق).

كما نرى في المشهد الأول، حيث يتراجع العزاء ويتقدَّم المشهد الهازل البذيء بين بارول وهيلينا حول العذرة، أن شكسبير يتوخَّى العناية في التنسيق بين «شتى المشاعر التي سوف تستكشفها المسرحية في مجملها». وتختتم «مووات» دراستها قائلة إنه رغم سوء النوايا والطابع غير المُرضي (بلا داعٍ) للمشهد الأخير، تأتي «النهاية السعيدة» — على الأقل من وجهة نظر شخصيات المسرحية — تحقيقاً لشرائط «جواريني» وهي: «الترقب، وشبه اليأس، و«معجزة تقبُّل التصديق» تحوُّل دون وقوع الكارثة المُتوقَّعة».

وفي العام نفسه نشرت «باربرا هودجسون» (Hodgdon) دراسة تختلف فيها عن كلِّ مَنْ سبقها من النقاد في تناول البناء، إذ تفترض قيامه على أساس نصِّ باطن، محوره البطلة هيلين ورغائبها الدفينة، وعنوان الدراسة «خلق العذارى والأمهات: العلامات الجنسية، والمشاهد البديلة، والحضور المزدوج في العبرة بالخاتمة» مجلة فقه اللغة الفصلية ٦٦ (١٩٨٧م) ٤٧-٧١. وبعد أن تُبين الباحثة مدى محورية هيلينا «للدراما الداخلية والفكرية» تفحص اختلافات مسرحية شكسبير عن حكاية بوكاشيو، مثل تغيير اسم البطلة إلى هيلينا للدلالة على جمعها بين الرغبة الجسدية الجامحة والعذرة الطاهرة في الوقت نفسه، ثم تقول: إن البناء يعتمد على أكثر من ازدواجية واحدة، فلدينا الازدواج بين صورة هيلينا وديانا، وهيلينا والمُهرج، وهيلينا ومودلين، إلى جانب ازدواج العلاج الذي تُقدِّمه هيلينا، فهي تشفي الملك وتشفي برترام، ثم ازدواج الخاتم إذ يُصبح خاتمين عند شكسبير، إلى جانب «الشرطين» اللذين تُحقِّقهما هيلينا فتفْلح، كما تقول، في «الأمرين» معاً (٣/٥/٣٠٤-٣٠٥). وأما المشاهد البديلة فتتحقِّق بناءً في المشاهد «التي تحكي ما يجري خارج المسرح» مثل ٢/٢ — الذي يُمثِّل بديلاً سردياً لصحوة الملك الجسدية، ونرى فيه المهرج بديلاً عن هيلينا والكونتييسة بديلاً عن الملك — ومثل المشهد ٣/٤ الذي يُمثِّل بديلاً سردياً عن مشهد خدعة الفراش، ونرى فيه بارول بديلاً عن برترام، ووصول نبأ وفاة هيلينا في اللحظة التي يدخل فيها برترام بزوجه دون أن يدري، وأما المشهد

الأخير فتقول هودجدون إنه «يسترجع ويُعيد تقديم القصة كلها، مع تغيير صورة كل حادثة في سلسلة من التحوُّلات المدهشة». وأما «الخير» القَلِقُ المؤقَّت الذي تنتهي إليه المسرحية، والذي تحفُّ به حروف الشرط التي يستخدمها برترام (إن-٣٠٥) وهيلين (لَو-٣٠٧) والملك (وإذ-٣٢٢)، وهي حروف تؤكِّد ما في الختام من القلق، فإن «الخير المذكور يحتفل بحلٍّ وسَطٍ يعتبر تحويلًا للرومانس آخر الأمر إلى واقع».

وبعد ذلك بعدة أعوام نشرت «سوزان سنايدر» بحثًا جميلًا يقوم في ظاهره على التحليل النفسي، ويعتمد على ما يقول به «جاك لاكان» عن الإزاحة والإبدال، ولكنها تتوسَّل بهذه الأفكار المُستقاة من التحليل النفسي في تفسير البناء الخاص للمسرحية، إذ تبدأ بمشهد مارسيليا (٥ / ١)، وهو المشهد الذي نعلم فيه أن الملك غائب، ونرى فيه من يُمثله ويُخبر هيلينا والأرملة بأنه قد رحل فجأة، قائلةً إنه يرمز لما تتميز به «العبرة بالخاتمة» من «نزوع مُستمر ... إلى الإزاحة، وكذلك إلى الإبدال (مهما يكن ناقصًا)». وتقصد الباحثة بالإزاحة نقل شيءٍ أو شخصٍ من مكانه الطبيعي إلى مكانٍ آخر أو إزاحة شيءٍ أو شخصٍ آخر له واحتلال مكانه، ونحن نعرِّفه في الفيزياء باسم «الإزاحة» أيضًا، فنُشير إلى حجم الماء المُزاع مثلًا؛ أي الذي شغلت السفينة مكانه، وأما الإبدال فمعروف، وكلاهما من المصطلحات التي أشاعها «لاكان» في تطبيقاته للتحليل النفسي، وهي تستخدمهما في تفسير المسرحية بناءً بصفتهما مشاهد متوالية تقوم على هذا وذاك، فالظاهرتان قائمتان بوضوح في خدعة الفراش، ولكنها تتوسَّل بناءً أيضًا بسلسلةٍ من ضروب الإرجاء والإبدال التي نراها في المشهد الأخير (إذ تحلُّ هيلينا محلَّ مودلين، وهي التي تزيحها ديانا، وهي في ذاتها بديل وهلمَّ جراً). وأما أهم إرجاء فيتمثَّل في وصول هيلينا الحامل، بدلاً من جيلينا التي تحمل طفلين عند بوكاشيو، وتتطرَّق «سنايدر» آخر الأمر إلى أن الظاهرتين (الإزاحة والإبدال) تتَّضحان في علاقة المسرحية بالسونيئات، فعلاقة هيلينا ببرترام بديل عن علاقة الشاعر في تلك القصائد بالفتى الذي يُخاطبه، ولكن هذا لا يهْمُنَا كثيراً («ليس الملك هنا»: الإزاحة والإرجاء في العبرة بالخاتمة» مجلة شكسبير الفصلية ٤٣، ١٩٩٢م، ٢٠-٣٢).

«العبرة بالخاتمة» على خشبة المسرح

لا تنفصل صورة المسرحية في أعين النقاد عن صورتها في أعين جماهير المسرح؛ ولهذا لا يكتمل الحديث عن صورة المسرحية الآن، في السنوات الأولى من القرن الحادي والعشرين،

إلّا بالنظر إلى عودة اهتمام الجماهير بها منذ منتصف القرن الماضي بعد ما يُشبه العُزلة التي فرضت عليها في القرون الأولى منذ كتابتها، ولو لم تكن من وراء ذلك الاهتمام أسباب فنية محضة، بعد أن «تضاءل الاهتمام»، كما يقول ألكسندر ليجات، «في السنوات الأخيرة من القرن العشرين بقضية التماسك الجمالي (والقضايا الجمالية بصفة عامة) في النقد، وأصبح التساؤل عن مدى نجاح المسرحية كعمل فني أقلّ من الاهتمام بالبحث في الأحوال الاجتماعية والقيَم الأيديولوجية التي تتضمنها» (ص ١٢). ويضرب ليجات أمثلة لهذا البحث (أو البحوث) مما أوردت بعضاً منه، ولم أتناول البعض الآخر لعدم اطلاعي عليه، مثل بحث مارجريت لوفتوس راندال (Randald) للمسرحية في سياق الوصاية على الأبناء والزواج، وغيره، ولكن ما تناولته يُمثل معظم المادة النقدية اللازمة لإدراك تغيّر صورة المسرحية على مرّ العصور. ولعلّ القارئ قد لاحظ أن هذه «المادة النقدية» قد تكاثرت في السنوات الأخيرة، ومردّد ذلك، ولا شك، إلى عودة اهتمام الناس (نقّادًا وجماهير) بهذا النصّ المُشكّل منذ خمسينيات القرن الماضي على وجه التحديد.

وأول العروض التي سجّلها التاريخ للمسرحية كان في عام ١٧٤١م، أي بعد نحو ١٤٠ عامًا من كتابتها، وربما منذ أول عرض لها (قبل عام ١٦٠٩م) وفقًا لما اكتشفتها «سوزان سنايدر» عام ١٩٩٣م (ص ٥٤)، وإن لم يكن بين أيدينا ما يقطع بذلك، ناهيك عن عدم إقبال الجماهير عليها في حياة شكسبير إقبالهم على روميو وجوليت مثلًا أو هاملت، والعرض الأول «المُسجّل» الذي أُشير إليه قُدّم في عام ١٧٤١م من إخراج «هنري جيفارد» (Giffard)، الذي قال في الإعلان عن المسرحية إنها «من تأليف شيكسبير ولم تُقدّم على المسرح منذ عصره» (بريس ص ٥)، وكان ذلك العرض يُركز على بارول، وعلى ذلك دأب من تلاه من المُخرجين في عام ١٧٥٦م ثم في عام ١٧٧٧م، وكان المُخرج قد تدخل فحذف الكثير من النص، بما في ذلك اختصار دور هيلينا، وهو ما يتجلّى فيه حُب القرن الثامن عشر للهزل والشخصيات الهزلية، خصوصًا عندما زاد اختصار النص عام ١٧٨٥م، ابتغاء التركيز على دور بارول، فأثبت أن ملاحظة الملك تشارلز الأول كانت تُمثّل حُب ذلك العصر كله للفكاهة (انظر بداية القسم الخامس من هذه المقدمة)، وربما كان «دافيد جاريك» أول من لجأ إلى اختصار النص، وكان ذلك عام ١٧٥٦م، بعد حذف الكثير من دور هيلينا حتى تظهر في صورة الزوجة السلبية، مع إضافة الكثير إلى دور بارول، فاستمرّ «الإعداد» الذي قام به يشغل المسرح ثمانية عشر عامًا، ولكن المسرحية غدت آنذاك أقرب إلى أن تُعتبر «كوميديا بارول الهزلية»، وكذلك كانت الصورة التي قدّمها

جون بانيستر عام ١٧٨٥م، إذ حذف ما يقرب من الفصول الثلاثة الأولى كلها، حتى أمست المسرحية عرضاً لفضح بارول وبرترام.

وأما آخر «إعداد» للمسرحية في القرن الثامن عشر فكان في عام ١٧٩٤م، وكان المخرج والممثل جون فيليب كيمبل قد نشر هذا «الإعداد» قبل العرض بعامٍ كامل، وفيه يتجلى تغيّر الذائقة الفنية، وهو التغيّر الذي يُرجعه بعض مؤرخي المسرح إلى أن كيمبل نفسه كان يقوم بدور برترام، فلم يشأ أن يطمس أداءه بارول؛ أي أن يستأثر غيره بحُب الجماهير، ولكنني أحس أن التغير قد يرجع أيضاً إلى أن روح الرومانسية كانت قد بدأت تنتشر (في الشعر والرسم والموسيقى)، وكان الناس في حاجةٍ إلى الكوميديا الرومانسية، وإن كان «سيلفان بارنيت» (٢٠٠٥م)، يصف هذا «الإعداد» بأنه «دراما عاطفية أخلاقية عن زوجة مُطيعَةٍ طالت مُعاناتها» (ص١٧٧).

ومما يؤكد ما أذهب إليه أن «إعداد» كيمبل سرعان ما لاقى نجاحاً في أمريكا، وكانت المرة الأولى التي تُعرض فيها المسرحية هناك، عام ١٧٩٩م، في بوسطن، ثم استمرَّ نجاح هذا «الإعداد» في مطلع القرن التاسع عشر في إنجلترا، وإن لم يحظَ تشارلز كيمبل، أخو الممثل المشار إليه، بالنجاح المُتَوَقَّع عام ١٨١١م، وقد أدّى ذلك، فيما يبدو، إلى وضع الإعداد الموسيقي أو الأوبرالي للنص في عام ١٨٣٢م، وهو «الإعداد» الجديد الذي كان يجمع بين الصورتين؛ أي صورة الكوميديا الفاقعة والدراما العاطفية. وعندما عاد «صمويل فيلبس» (Phelps) إلى إخراج المسرحية عام ١٨٥٢م اعتمد على «إعداد» كيمبل القديم، مع حذف كل ما لم يكن جمهور العصر الإليزابيثي يستسيغه، وسبقت الإشارة إليه، جامعاً ما بين الكوميديا والرومانس، واستمرَّ عرض المسرحية فترةً طويلة، رغم عدم تحبيذ النقاد لها، وكان آخر عرضٍ في القرن التاسع عشر هو الذي قدّمه نادي إيرفنج للمسرح عام ١٨٩٥م، ونحن نذكره أساساً بسبب المقالة النقدية التي نشرها «برنارد شو» عنه، مُثْنِياً على دور «هيلينا»، ونحن نعرف أنه قال فيما بعد إن المسرحية قد استبقت بيت الدُّمية التي كتبها هنريك إبسن.

ولم يكن حظ المسرحية أفضل في القرن العشرين حتى مُنْتصفه تقريباً، ولكننا شهدنا في مطلع القرن بداية العودة (ولو على استحياء) إلى نص شكسبير، أولاً على يدي المخرج فرانك بنسون عام ١٩١٦ن، ثم على يدي المخرج العظيم وليم بوويل (Poel) في عام ١٩٢٠م في لندن، إذ خفف الجرعة الفكاهية وأكد دور هيلينا باعتبارها امرأة مُتحررة من الأعراف الاجتماعية، ونجح العرض نجاحاً يشهد بنجاح حركة الدعوة إلى حصول

المرأة على حق الانتخاب، وهو ما شهدته عام ١٩١٩م، كما يشهد بنجاح سيلفيا بانكهرست (Pankhurst) داعية تحرير المرأة التي تُعارض الزواج، وحظيت معارضتها له بدعاية كبيرة، وعُرضت المسرحية بعد ذلك من إخراج عددٍ من المخرجين حتى حلَّ عام ١٩٥٣م فشهدنا ما يُشبه الميلاد الجديد لها.

كان المخرج هذه المرة هو تايرون جَثري (Guthrie) الذي قدَّمها في مهرجان شكسبير في ستراتفورد، أونتاريو (كندا) على مسرحٍ تُحيط به كله تقريباً مقاعد الجمهور، وقدم النص كاملاً باستثناء لافتات المخرج، وكان المخرج الشكسبيري يتكوَّن من عرض ريتشارد الثالث والعبرة بالخاتمة بالتناوب، كما اختار جثري الممثل الإنجليزي العظيم «أليك جنيس» لأداء الدور الرئيسي في المسرحية التاريخية، وأداء دور الملك في الكوميديا، ونجحت هذه وتلك نجاحاً منقطع النظير، وإن اتفقت آراء النقاد على أن الكوميديا غير المألوفة طمست بروعتها المسرحية التاريخية، وهو ما أدهش الجميع. وكان مفهوم المخرج للنص يجمع ما بين الرومانسية والروح الفكهة التي أكسبت العرض، في رأي النقاد، «رشاقة وحلاوة» ليجات (ص١٨). ومردُّ ذلك في رأي النقاد الذين يذكروهم برايس (ص٦٥-٦٦) إلى أن العرض قدَّم ما يُسمَّى الكوميديا الرفيعة التي تقوم على قصةٍ خرافيةٍ تبتعد بها قطعاً عن الواقع الكئيب. ويورد ليجات مقتطفاً من كتاب صدر عام ٢٠٠١م بمناسبة الذكرى الخمسين لإنشاء ذلك المهرجان، يقول فيه مارتن هنتر: إن سر نجاح ذلك الإخراج يرجع إلى مواءمته للذائقة المسرحية لعصرها، وميلها إلى الفانتازيا والدراما الشعرية والكوميديا الرومانسية ذات المذاق المرير (ليجات، الصفحة نفسها).

ولكن جثري عندما عاد إلى تقديم المسرحية في إنجلترا عام ١٩٥٩م تحوَّلت «الرشاقة» القديمة إلى أسلوبٍ شبه «خيالي»؛ أي يُوحى بالقصة الخرافية، وتحوَّلت الكوميديا الرفيعة إلى كوميديا فاقعة أو هزلية، خصوصاً في مشاهد الحرب، ويورد برايس (ص٥٨) مقتطفاً من النقد الذي نشره آنذاك ألان بريان (Brien) يصف فيه هذا التحول من «النعومة» إلى «الخشونة» في الكوميديا، بل وفي أسلوب العرض نفسه، ولكنَّ ناقدةً تدعى م. سانت كلير بيرن (Byrne) نشرت دراسةً مفصلة عن العرض الأخير تُعرب فيها عن تقديرها له وتقول إنه «فتحٌ جديد». ودراستها تنمُّ على الأسلوب الذي اتَّبعه جثري في إرضاء الذائقة المعاصرة التي لم يكن يُرضيها غير «وحدة الخبرة الفنية»، والطريف أن طبعة آردين للمسرحية ظهرت في تلك السنة، وهي التي يَنعى فيها المُحرر ج. ك. هنتر افتقار النص إلى هذه «الوحدة». وهكذا فإن جثري يفتتح العرض بجوٍّ خريفي حزين، ويصاحب

نبأ شفاء الملك بحفلٍ صاحبٍ يُعلن عودة الحياة، وعندما يعود المشهد إلى روسيون في الختام تعود الحياة إليها وتشرق الأضواء فيتحوّل «بيت الحداد» إلى بيت هناء ويستعيد «أمجاده السابقة». وهكذا، كما يقول ليجات «فإن التأثير الكلي، باللغة النقدية المميزة لتلك الفترة، يمنح الإشباع الفني النابع من تحقيق الطابع الكلي للنسق الدرامي». ومثلما نجح جثري عام ١٩٥٣م في تحقيق العرض الفكاهي «المتكامل» على خشبة المسرح في رأي ريتشارد دافيد (في دراسة له بعنوان «بين المسرحيات السارة وغير السارة»، نُشرت في مجلة **استقصاء دراسات شكسبير** عام ١٩٥٥م، وطُبعت في ذيل طبعة سيجنت للمسرحية ١٩٦٣م، ص ١٨٩-١٩٤)، نجح جثري في عام ١٩٥٩م في رأي الأستاذة بيرن المُشار إليها في قهر ما شاع عن المسرحية من أنها كوميديا سوداء، قائلة: «كيف يمكن لأحد أن يصف مسرحيةً بأنها كوميديا سوداء، ما دامت تنتهي بأنغام الحياة وتأكيد الروح الإيجابية في التصالح ما بين الزوج الشاب وزوجته، ولسوف يدهش بالتأكيد كل من يتعرّف على المسرحية لأول مرة في هذا العرض» («موسم شكسبير في مسرح الأولد فيك ١٩٥٨-١٩٥٩م، وسترانفورد أبون آفون ١٩٥٩م»، مجلة **شكسبير الفصلية** ١٠، ١٩٥٩م، ص ٥٤٥-٥٦٧ والمُقْتطف من ص ٥٥٨-٥٥٩).

ولقد ركزتُ على التفاعل ما بين طرائق الإخراج ولغة النقد الشائعة في وقت تقديم المسرحية؛ لأبَيّن مدى استجابة المُخرجين للذائقة العامة التي يُسهم النقد في تشكيلها مثلما تتجلى هذه الذائقة في تفكير النقاد؛ ولذلك لن أعرض لضروب الإخراج الأخرى ما بين عرضي جثري المُشار إليهما، بل سأتجاهل عروض الستينيّات باستثناء العرض الذي قدّمته فرقة شكسبير الملكية عام ١٩٦٧م من إخراج جون بارتون (Barton)، الذي حذف نحو ٥٠٠ سطر من الحوار (بما في ذلك هجاء المهرج) وخفّف جريمة «الدناءة» عند برترام، واستطاع أن يُوحى بأن هذا الشاب كان يُكِنُّ حبّاً حقيقياً لهيلينا (ولو لم يكن يعرف ذلك)، ولكنه لم يكن يريد الاعتراف بذلك لأستاذه بارول. وفي هذا العرض، مثل العرض الذي أخرجه دافيد جونز في عام ١٩٧٧م (ولنضرب صفحاً عن عروض السبعينيات الأولى)، لم يُحاول أيّ من هذين المُخرجين محاكاة روح «الرومانس الرفيع» والتفاؤل والإشراق عند جثري، بل اكتفيا بتقديم كوميديا خفيفة النغمة، أي غير صارخة لا في المشاعر ولا في الفكاهة، بل تتضمن نبرة تجمع بين الحلاوة والمرارة، وتعتمد نهايتها السعيدة على ضرورة الإقرار بضرورة تقبّل الضعف البشري الأصيل.

وربما كان عرض ١٩٧٧م المذكور في ستراتفورد، أونتاريو (كندا) جديراً بالتوقّف عنده؛ لأنه كان بشيراً بالاقتراب من فكر عصرنا الحالي (آخر القرن العشرين وأوائل

الحادي والعشرين)، وما سادته من روح «ما بعد الحداثة»، وهي الروح المُستَمَدّة من المِيل إلى الاعتراف بكآبة الواقع وتناقُضاته وقبوله على علّاته، والاتجاه إلى الترحيب «بالفجوات» التي تظهر أمام كل مَنْ يُحاول أن يرسم صورة «متكاملة» له، وهي «الفجوات» التي أُلحِتْ إلى اعتراضات «الجيل الماضي» عليها (إذا استعرتُ عبارة من العقاد)، في آخر القسم الخامس من هذه المقدمة، فقبول الفجوات يعني قبول الإشكاليات، وهو ما يراه دُعاة ما بعد الحداثة. وقد تظهر إحدى هذه الإشكاليات في المِيل إلى اتخاذ روح تشيكوف منهجاً أو على الأقل دليلاً ومرشداً، وكان ذلك توصيف الناقد روجر وارين (Warren) لروح الإخراج، وتوصيف غيره ممَّن كتبوا عن العرض (انظر ستاين، ص ٣٥، وانظر مقال وارين بعنوان: «كوميديات ومسرحيات تاريخية في مدينتين اسم كلٍّ منهما ستراتفورد» مجلة استقصاء دراسات شكسبير العدد ٣١، ١٩٧٨م، ص ١٤١-١٥٣، وتوصيف الناقد في ص ١٤٥-١٤٦).

وربما كان أهم عروض الثمانينيات عرض تليفزيون بي بي سي، وهو الذي قُدِّم عام ١٩٨١م، وأُعيد تقديمه عدة مرات، وكانت السمة البارزة فيه استعانة المخرج بالكاميرا في رسم الشخصيات، وهو الذي أتاح له (واسمه إيليا موشنسكي (Elijah Moshinsky)) إضافة أبعادٍ جديدة تؤكد الإشكاليات بدلاً من أن تحلّها، مؤكداً استعداد مشاهدي هذا العصر لتقبّلها، وهو ما ذكرته في البداية عند عرضي للآراء النقدية والتحليلات الخاصة بالنصّ في ذاته. فنحن في المسرح نرى اللوحة كلها، ونُنقَلُ أبصارنا بين هذا وذاك من المُمثّلين، ولا نستطيع مهما أسقط المخرج ضوءاً على مُمثّلٍ وترك الآخرين في الظلام أن نَتابع أدقّ خلجاته، بل نعتمد (وهذا ما يصدّق على شكسبير أكثر من غيره) على اللغة التي يضع المؤلف فيها كل شيء، ولكن الكاميرا تتمنّع بحرية التنقّل كيف تشاء، وتستطيع التكبير والتصغير (بمعنى الابتعاد والاقتراب) تحقيقاً لرؤية المخرج التليفزيوني. ولا أدلّ على نجاح موشينسكي في هذا من تجنّبه التركيز على دخول هيلينا في آخر المسرحية، وهو ما نفعله في المسرح بصورة تلقائية، ولكنه يتنقّل بالكاميرا على وجوه الحاضرين الذين تغمرهم الدهشة، فتتسع أحداق العيون وتنفّث الأفواه! والحق أن المخرج لا يُضيف كلاماً أو يحذف كلاماً، بل يجعل الكاميرا تُضفي ما يريد من معانٍ على نصّ شكسبير.

وشهد العقد الأخير من القرن العشرين عدداً من المفاهيم الإخراجية المهمة، وأهمها جميعاً إخراج بيتر هول (Hall) للمسرحية، وهو العرض الذي قدمته فرقة شكسبير

الملكية عام ١٩٩٢م، دون حذف شيءٍ يُذكر من نص شكسبير، وهو ما أظنه التحدي الحقيقي الذي يواجه كل مُخرج، وكان من الملامح البارزة لهذا العرض عدم استعانة المُخرج بأي ديكورٍ بالمعنى المفهوم، فالمسرح خالٍ إلّا من حائطٍ خلفيّ مائل، ومرايا مُغبشة، وفِتحَتَيْن إلى اليمين وإلى اليسار، ولوحات ترمز لقصر روسيون ومشاهد الحرب في فلورنسا، وهي مرسومة على ستائر ترتفع وتنخفض، وأما مشاهد قصر الملك فالمُخرج يرمز «ملك الشمس» مرسوم في لوحةٍ تتدلى فوق المسرح، وقد لاحظ أن ديسين (Dessen) في تحليله لذلك العرض في نشرة شكسبير ١١ / ٢ (ربيع ١٩٩٣م) ص ٣٤-٣٧، أن المُخرج استعان بالموسيقى في لحظاتٍ مُعينةٍ في النص، وخصوصًا اللحظات التي نستشعر فيها «ارتباط هيلينا بالقوى العلوية»، فالأولى هي التي تقول فيها:

للمسألة هنا زاوية تتجاوز علم أبي ومهارته
وهو الأعظم في طَبِّه! فلقد ترك أبي لي
وصفّته الناجعة مُكلّلةً بِمباركةٍ علوية!
ويُسَاندها طالعٌ سعدٍ بل أسعد نجمٍ يسطع بسماء الكون!
ولذا أرجو أن يَسمح لي يا صاحبة العِصمة أن أرَحَل
حتّى أبذل ما تقدر يُمنّاي عليه لأشفي مولانا الملك
مُراهنةً بحياةٍ لا أَكثَرث إذا ضاعَت
وأُراهنه أن يُشفى في يومٍ معلومٍ بل في وقتٍ معلوم!

(٢٢١-٢١٤ / ٣ / ١)

وكانت الفقرة الثانية التي أوجت بالموسيقى اللازمة لتأكيد «قوى» هيلينا الفقرة التي يسألها الملك فيها «ما أقرب الآجال عندك للشفاء؟» (١٥٥ / ١ / ٢)، فتُجيبه بنبرة مَنْ يستوحي علمه من الغيب، وبأسلوبٍ في الإلقاء يُناسِب السطور بما فيها من إشاراتٍ إلى الأساطير الكلاسيكية «وموكب الشمس (الذي) ... تجرّه خيولها» و«هيسبيروس ذو الأنداء» (١٥٧-١٥٨، ١٥٩)، إذ يشعر المُستمع أن الفتاة تتكلّم بلسانٍ آخر لا ينتمي لعالم اليوم، ولا للدنيا من حولنا. وأما اللحظة الأخيرة التي يستخدم فيها المخرج الموسيقى، وتوحي بتدخّل الأقدار أيضًا، فهي تحين عند دخول هيلينا في المشهد الأخير حين تقول ديانا:

وَهُنَا مَكْمَنُ أُحْجِيَّتِي: الْمَيْتَةُ بِأَعْيُنِكُمْ تَسْعَى بَيْنَ الْأَحْيَاءِ
وَالآنَ تَرَوْنَ التَّفْسِيرَ الْقَاطِعَ.

(تدخل هيلينا مع الأرملة.)

الملك: هل بينكمو صاحبٌ سَحَرٍ ضَلَّلَ عَيْنِي فَرَأْتُ شَبَحًا مُسْتَدْعَى مِنْ بَيْنِ
الْأَمْوَاتِ؟

(٢٩٦-٢٩٣/٣/٥٤)

ويعلق ديسين على ذلك قائلاً إن «مفتاح أي إخراج للعبرة بالخاتمة يكمن في إشكالية الخاتمة، حيث يجد أمامه خيارات عديدة»، وبعد ذلك يُحدد ما وقع عليه اختيار بيتر هول قائلاً:

في لحظة الذروة تدخل هيلينا مُرتديةً فستان زفاف أبيض، ويبدو عليها الحمل، والموسيقى المُميزة تعلو بالتدريج، وقد أعطت المُمتلة ظهرها للجمهور، ثم تركع وبرترام إلى جوارها. ويواجه كل منهما صاحبه دون تبادل قبلات، وبعد أن تقرأ الخطاب وتُمرّقه تتوقّف، ثم تتحرّك متجهّة نحو الكونتيسة، وعندها تقف الأم وابنها وزوجة ابنها في دائرة مُتشابكي الأيدي، بحيث تُصبح هذه هي الصورة الأخيرة التي يراها المُتفرج، مع إلقاء الضوء على الملك الذي يسير إلى مقدمة المسرح لإلقاء الإيلوج (وقد انتحى لافيه جانباً بعيداً أيضاً في مقدمة المسرح مع بارول لإلقاء كلمات لافيه الأخيرة). وهكذا فإن الدائرة التي تضم ثلاثتهم ... وتُلاقي أيديهم ... دون تبادل قبلات، ينفي القطع بنهاية مُتفائلة. ومن ثم فإنه (أي بيتر هول) لا يكاد يُوحى بذروة رومانسية أو بإشباع عاطفة الحب أو بانتصار هيلينا.

(ص٣٧)

ويعلق سيلفان بارنيت الذي لا يُخفي إعجابه بالمفهوم الذي اختاره بيتر هول قائلاً إن المخرج يتلاعب بالمعنى الحرفي لعنوان المسرحية الذي يقول حرفياً «كل شيء بخير ما دام انتهى على خير»، أي إن بيتر هول يريد أن يُحوّله إلى «ما فات فيه بعض خير، وإن لم

يأتِ الخير كُلُّه بعد»، ويؤكد أن المخرج حافظ على «النغمة» الحذرة بل وغير الرومانسية، وإن لم تكن مُضادة للرومانسية، فسُورَ لافاتش المهرج في صورة المعلق الممرور اللاذع، لا في صورة المرح المحبوب، وأن الجمهور وجد في إهانة بارول (٤ / ٣) مصدر تأس وإشفاق لا مبعث ضحك وسرور (ص١٨٨).

ويتفق ألكسندر ليجات مع بارنيت في هذا الرأي، فيُقارن بين إخراج بيتر هول وبين من سبقه ومن لحقه، قائلاً إنه من الطبيعي أن تؤدي المسرحية إلى «انقسام في الاستجابة للنص، ما دام النص نفسه منقسمًا على نفسه»، ويُدل على ذلك بما حدث من صدام بين المخرج تريغور نُنْ (Nunn) وبين الممثلين اللذين قاما بدوري هيلينا وبرترام في العرض الذي قَدَّمته فرقة شكسبير الملكية في موسم ١٩٨١-١٩٨٢م، دون حذف يذكر في النص، إذ كان المخرج يصرُّ على تقديم كوميديا رومانسية ذات نهاية سعيدة، والممثلان يعترضان، حتى توصَّل الجميع إلى حلٍّ وسط، وليجات يستشهد بكتاب وضعته كارول رتر (Rutter) وآخرون بعنوان **أصواتٌ صاخبة: نساء شكسبير اليوم**، في عام ١٩٨٩م، وتقول فيه هاريت وولتر (Walter) التي قامت بدور هيلينا في الإخراج المذكور إنها كانت ترى في النص «شخصيات واقعية» تُحاول تحقيق نتيجة مُرضية رغم سوء الموقف الذي وُضعت فيه، وإنها في النهاية وافقت على أن تسير هيلينا وبرترام «جنبًا إلى جنبٍ وقد تلامست أنامل أصابعنا وحسب دون تبادل قُبلات» (رتر ص٨٨، في ليجات ص٢١).

وعلى النقيض من عرض بيتر هول برز في القرن الجديد عرض قَدَّمه ريتشارد مونيت (Monette) في ستراتفورد، أونتاريو، كندا، عام ٢٠٠٢م، وهو العرض الذي يقول عنه ليجات إنه يُثبت كيف تتضادُّ المفاهيم الإخراجية للنصوص حتى دون حذف ودون فرض أفكار «تأويلية» عليها، إذ كان هذا العرض يُشبه عرض بيتر هول في استمساكه بالنص الأصلي، وديكور القرن السابع عشر، والوضوح في الإلقاء، والتخلي عن الأعيب وحيل «خشبة المسرح» التي قد تشتتُ فتُضيف تفاصيل تأويلية، ومع ذلك فإن روحه تختلف اختلافًا شاسعًا عن روح عرض بيتر هول ... «فلقد كان عرض بيتر هول سوداويًا، مُثيرًا للقلق ويتحدَّى ما درج الناس عليه، وقدم مونيت كوميديا رومانسية من لون «ضجة فارغة»، وإن كانت قد مرَّت بفترة اضطرابٍ وقلق، ولكنها تتقدَّم بخطواتٍ واثقة إلى النهاية السعيدة» (ص٢٢)، ويُسهب ليجات في الحديث عن عرض مونيت وأسلوب إخراجِه وأساليب التمثيل فيه، وهو يؤكد في مُجمله ما ذهب إليه.

وأما أهم عروض القرن الجديد للمسرحية فهو العرض الذي بدأ تقديمه عام ٢٠٠٣م في ستراتفورد (إنجلترا)، ثم انتقل عام ٢٠٠٤م إلى لندن، وقدمته فرقة شيكسبير الملكية من إخراج جريجوري دوران (Doran)، وبرزت فيه المُمثلة العبقريّة جودي دنش (Dench) في دور الكونتيسة «فسرقت العرض» كما يقول بارنيت (ص ١٨٩)، وكنتُ اقتبستُ تعليقاً لأحد النقاد على نهاية العرض الذي أخرجه بيتر هول عام ١٩٩٢م، وها أنذا أقتبس رأي ناقد آخر، وهو رسل جاكسون (Jackson) الذي يُعلق على خاتمة عرض دوران، ونشره في مجلة شكسبير الفصلية ٥٥ عام ٢٠٠٤م، في صفحة ١٩٥:

فوجئنا بالصمت المطبق بعد إعلان ديانا، التي كانت تقاوم القبض عليها، لُغزها الطريف، ثم سمعنا نغمًا خافتًا مُلغزًا مثل أُحجيتها يعلو من مكان ما خلف خشبة المسرح، وإذا بهيلينا تدخل وقد وضعت على وجهها خمارًا، من المدخل إلى يسار الرائي (وهو الباب الذي كانت قد ظهرت منه أول الأمر حاملة دواءها الشافي إلى الملك)، ولم ترفع الخمار حتى وصلت إلى منتصف المسرح. واستمرت لحظة السحر والسكون حتى بدأت الجملُ الحوارية التالية، وعندما قالت «ولقد أفلحتُ بهذين الأمرين»، وضعت يد برترام فوق بطنها، وإذا بنا نرى برترام وقد ركع وخفض رأسه، وهو يقول: «إن أمكنها يا مولاي إحاطتي بما كان وإيضاح الأمر»... وأما لحظة التغلب على الدهشة فجاءت عندما طلب لافيه منديلاً من بارول، وخصوصاً عندما رفض المنديل المهلهل القذر الذي قدّم له. وتلت ذلك لحظة دُعر فكاوية عجيبة، عندما طلب الملك من ديانا أن تختار لها زوجاً فإذا برجال القصر (من اللوردات) يفزعون ويهرولون خارجين من المسرح. وعند ذلك يقول الملك «تبدو الأحوال بخير في أعيننا»، ثم يسير مع الكونتيسة إلى خلف المسرح، وقبل أن يخرُجا يتمهلان لإلقاء نظرة على برترام وهيلينا اللذين يظلان واقفين يواجه أحدهما الآخر على جانبي المسرح أثناء خفوت الأضواء تدريجياً، وتهبط الستار دون إلقاء الإيبيلوج.

والواضح إذن، كما يقول سيلفان بارنيت (ص ١٩٠) أن نهاية هذا العرض تُضمّر التفاؤل؛ أي توحى به ضمناً، دون أن يقدم العرض نهاية سعيدة من نوع نهايات الكوميديات الرومانسية، فالُمخرج يجعل المتفرجين يشعرون بأن صلاح برترام ممكن، وإن تحقق في وقتٍ لاحقٍ، وإذا كان هذا الإخراج لا يسد «الفجوة» التي تغفر فاهها في

النص، فهو يؤكد بهذا وجود ما أزعّمه من روح «ما بعد الحداثة» التي يحتفل بها المُحدثون في نصوص شكسبير.

ولقد أسعدني الحظ بالاطلاع على ما يؤكد نظرتي هذه من دراسات نقدية حديثة لعروض المسرحية في قرننا الحالي، إذ يقول جاري والر (Waller) مثلاً في دراسة له عن العرض الذي قدمته فرقة «ييل» المسرحية في نيوهيفين، بولاية كونيتيكت الأمريكية عام ٢٠٠٦م (٢١ إبريل-٢٠ مايو) من إخراج جيمز بُندي (Bundy) ومراك رُكز (Rucker): إن المسرحية أُعيد اكتشافها في العقد الأخير، نقدياً وعلى خشبة المسرح، قائلاً: «إذ إنني أحصيتُ ما يقرب من ١٠٠ عرض، بطرائق إخراج مختلفة، منذ عام ٢٠٠٠م، وكانت «العبرة بالخاتمة» تُقدّم على أربعة مسارح في منطقة نيويورك الكبرى وحدها، وكل عرض منها مُتميز ومختلف، في موسم ٢٠٠٥-٢٠٠٦م». وهو يعلق على عرض فرقة «ييل» المشار إليه قائلاً: لقد أثبت أن **العبرة بالخاتمة** ليست «سيئة الحظ» كما كان القرن الثامن عشر يصفها، وليست من المسرحيات «المشكلة»، وهي الصفة التي أطلقها عليها «بوس» في عام ١٩٨٦م تعبيراً عن حيرته، بل إنها أخذت بل وثورية (نشرة شكسبير، المجلد ٢٤، العدد ٣، عام ٢٠٠٦م، ص ١٠٣).

كما قرأت دراسة أخرى نُشرت قبلها في عام ٢٠٠٤م عن عرض للمسرحية كان قد قُدّم عام ٢٠٠٣م في ولاية نيويورك، في إطار مهرجان وادي هدسون الشكسبيري، وتقول فيه الباحثة كاثرين جودلاند (Goodland) إننا تَرُوعنا هنا رنة السخرية التي كان يتميز بها بن جونسون، معاصر شكسبير، ويُفصح عنها نص «العبرة بالخاتمة» فيما نجده فيه من مشاكل العلاقة بين الجنسين، وهي المشاكل التي جعلتها أبعد مسرحيات شكسبير عن تقبُّل الجماهير على مرّ الزمن. وقد يكون ذلك سبب اعتبارها مسرحيةً آن وأانها، «ففي العصر الذي وصلت فيه الأفكار عن الحب إلى مستوياتٍ تقترب من الخلط الهستيري، نجد أن هذا العرض الذي يلبس فيه المهرج ملابس النساء، وتظهر فيه هيلينا في صورة المرأة القاسية الصارمة، وبرترام في صورة الغلام الطائش، عرض يُثير أسئلة أعمق وأجدى عن طبيعة الرغبة» (نشرة شكسبير، المجلد ٢٢، العدد ١، عام ٢٠٠٤م، ص ١٠٤ وما بعدها). وأختتم هذا العرض الموجز (والمقدمة) بالإشارة إلى دراسة نُشرت عام ٢٠٠٦م عن عرض قُدّم في العام نفسه في قلب مدينة نيويورك من إخراج داركو ترسنيك (Tresnjak)، ويقول كاتبه روبرت كول (Kole) إنه عرض رفع كوميديا شكسبير إلى مستوى الدراما المركزة العميقة ذات الطاقة الشعورية الجبارة، وقد أضفى المُخرج على هيلينا وبرترام

قدرةً على التطوُّر والتحوُّل في الشخصية، فزاد بذلك من أهمية تصالُّحهما آخر الأمر. كان هذا العرض، من الزاوية السطحية عرضًا بسيطًا مباشرًا خاليًا من التعقيد، ولا يقوم على «مفاهيم» أو أيديولوجيات، يريد للجمهور أن يتفاعل معها، ولكن التأثير الكلي كان يُوحى بالدراما الجادة، رغم ما اعتدناه من تقديم النص في قالبٍ فكاهي هازل (نشرة شكسبير، المجلد ٢٤، العدد ٢، عام ٢٠٠٦م، ص ١١٣ وما بعدها).

وأظن أن ما ذكرته عن تطور واختلاف صورة المسرحية على خشبة المسرح يؤكد تطور النظرة النقدية، وإذا كان «والر» قد أحصى قرابة مائة إخراجٍ مختلفٍ في بضع سنوات، فلقد أحصيتُ ما يزيد على ذلك من الدراسات النقدية، وهو ما اقتضى التركيز على ما رأيته مُهمًّا، والعرض السريع لما لم أجده كذلك (أو حتى تجاهله)، ولا شك أنه قد فاتني الاطلاع على الكثير، ولكنني لم أُغفل أية دراسة أساسية للمسرحية، وكان همِّي أن أحافظ على الطول «المعقول» للمقدمة.

العبرة بالخاتمة

قائمة الشخصيات

	ملك فرنسا
	دوق فرنسا
Bertram, Count of Rossillion (Rossillion)	برترام، وهو الكونت روسيون
Lafeu (Lafew)	لافيه، لورد هرم
Parolles	بارول، تابع لبرترام
Duman	الأخوان ديمان
	لوردان فرنسيان يخدمان في الجيش الفلورنسي
Rinaldo	رينالدو، قهرمان في قصر الكونتيسة
Lavatch	لافاتش، مهرج في قصر الكونتيسة
	غلام
	رسول
Countess of Rossillion (Rossillon)	الكونتيسة روسيون، والدة برترام
Helena (Helen)	هيلينا/هلينا (هيلين) آنسة كريمة المحتد تحميها الكونتيسة
Widow Capilet	أرملة كابيليت، امرأة من فلورنسا
Diana	ديانا، ابنتها
Violenta, Mariana	فيولنتا وماريانا: من جارات وصديقات الأرملة
	المشرف على صقور الصيد
	لوردات من فلورنسا وفرنسا، وأتباع وجنود ومواطنون

حواشي الشخصيات

كان أول من أدرج في طبعة المسرحية قائمة بأسماء الشخصيات المحرر نيكولاس رو (Rowe)، وذلك حين نشر الأعمال الكاملة لشكسبير في طبعة عام ١٧٠٩م (وكرر ذلك في الطبعتين التاليتين)، وأتبعه المحررون اللاحقون.

هيلينا: يرد هذا الاسم في الإشارة إلى المتكلم في بداية الحوار، وفي متن الحوار نفسه بعدة صور هي Hellen Helen و Helena، وقد احتفظت بهذه الصور (التي تتفاوت عنده وفقاً لمقتضيات الوزن؛ أي الضرورة العروضية) في الترجمة العربية، مُراعياً اتفاقها عندي مع العُرُوض العربي لا الإنجليزي، وأما في رءوس الحوارات فقد التزمتُ بما ورد في طبعة الفوليو في الإرشادات المسرحية، وهو هيلينا في أول المسرحية، وفي الحوار ١ / ١ / ٤٠، وحافظت على هذا في المسرحية كلها (كما في طبعة نيوكيمبريدج ١٩٨٥-٢٠٠٣م).

الأخوان ديمان: يُذكر اسم الأخوين ديمان للمرة الأولى والأخيرة في المشهد الثالث من الفصل الرابع (١٧٦-٢٨٣)، حيث يتعرض بارول للتعذيب على أيدي من أسروه، وفيما عدا ذلك يُشار إليهما بالألقاب فقط، وهو ما فعلته في الترجمة. ويبدو أن أحدهما أكبر سنّاً من الآخر (أي أنهما ليسا توأماً).

رينالدو: يرد اسمه في ٣ / ٤ / ١٨، وقد التزمت بهذا، وإن كانت طبعة الفوليو تُشير إليه في الإرشادات المسرحية بلقب وظيفته؛ أي القهرمان، وهو المُشرف على شئون المنزل أو مدبر القصر.

لافاتش: يرد اسمه مرةً واحدةً في ٥ / ٢ / ١، ولم يفسر أحد الشراح سبب هذه التسمية، وسبب ورود الاسم مرة واحدة رغم الإشارة إليه مرات عديدة، وهو دائماً ما يُشار إليه في رءوس الحوارات بلقبه، أي بوظيفته (المهرج). واختيار شكسبير للاسم غريب، فهو يوحى بالفرنسية لافاش (la vache) أي البقرة، وبالإيطالية لافاتشو (lavaccio)؛ أي ماء الغسيل القذر! ويوازي الإيطالية كلمة فرنسية قريبة في نطقها منها وهي لافاج (lavage).

المشرف على الصقور: ترد وظيفته فقط بلا اسم في الإرشادات المسرحية في الفصل الخامس، ويبدو أنه كان من السادة أو حتى النبلاء إذ يُشار إليه، مثلما أُشير إليه في الترجمة، باسم «السيد» وحسب.

قائمة الشخصيات

الجنود: من بينهم دور «المترجم» في المشهدين الأول والثالث من الفصل الرابع، وللمُخرج حرية اختيار الممثل الذي يلعب هذا الدور من بينهم.

الفصل الأول^١

المشهد الأول

(المنظر: قصر الكونتيسة روسيون، وروسيون منطقة في جنوب فرنسا،

على الحدود مع إسبانيا، قريباً من ساحل البحر المتوسط.)

(يدخل «برترام»، وهو شابٌ يحمل لقب الكونت روسيون، مع

والدته الكونتيسة، ومع هيلينا، ومع اللورد «لافيه»، وجميعهم يلبسون

ملابس سوداء حداداً على وفاة الكونت والد برترام.)^٢

^١ تحدد طبعة الفوليو بدايات المشاهد والفصول ونهاياتها، والمُحررون المحدثون يأخذون بآراء القُدّامي مثل تيبولد (١٧٣٣م) وكابيل (١٧٦٨م) في القول بأن المشهد يقع في قصر الكونتيسة في روسيون، وأبَحْتُ نفسي في النص العربي أن أُضيف تعريفاً بها ما دامت الإضافة في الإرشادات المسرحية، مثل إضافات غيري من المُحررين، إذ أعتبَر تقديم نص المترجم عملاً يتضمَّن قدرًا من التحرير.

^٢ تقول سوزان سنايدر إن تصوُّر أهل الدار في حالة حداد، بمن فيهم الابن الذي تيتَّم، وأمه التي ترمَّلت، والمستشار، قد يكون من وراء ما يُذكرنا بجوِّ هاملت في افتتاح هذا المشهد، فالكونتيسة تشير إلى «زوج ثانٍ»، وإشارة لافيه إلى أن الكونتيسة ستجد في الملك زوجاً ثانياً (وإن لم يُطور شكسبير هذه الإشارة)، وإشارة برترام إلى أنه سوف يجد في الملك والدًا بديلاً، والتحذيرات المُوجَّهة إلى هيلينا بأن تتحاشى الإصراف في الحزن، إلى جانب نصائح الكونتيسة إلى برترام التي تتضمَّن أقوالاً كالجُحِّم والأمثال.

الكونتيسة: في إرسالي إِيَّاكَ^٢ يا ولدي فقدان لي، فكأنني أدفن زوجًا ثانيًا.
برترام: وفي افتراقي عنك يا مولاتي نعيٌ يتجدد في قلبي لوفاة أبي، لكني
لا بد أن انصاع لأمر صاحب الجلالة بعد أن أصبح وصيًا عليّ، وأنا
على أية حال خاضع دومًا لمشيتته.^٤

لافيه: لسوف تجددين في الملك زوجًا يا مولاتي، وتجد أنت يا سيدي (٥)
والدّا، فالذي يفيض نبهه^٥ على الجميع وفي كل الأحوال، لا بدّ أن
يُنعم عليك به، فامتيازك كفيلٌ بجلب المكرمات ممّن يفتقر إليها،
فما بالك بملكٍ يفيض بمكارمه فيضًا.

الكونتيسة: وهل من أملٍ في شفاء صاحب الجلالة؟

... مولاتي، بعد أن امتثل لطرائق علاجهم (١٠)
... طويلًا، ولم يعد يجد فيها ما يجدي إلّا في^٦
... الزمن.

... والد — وآه من لفظة «كان» وما تُثّيره من

... ضاع — أقول كانت براعة والدها في الطب تكاد

توازي شرفه، ولو قدّر لها أن توازيه لهزمت الفناء وهو مصير كل (١٥)
حي، ولاضطرّ الموت إلى اللهو واللعب بعد أن فقد عمله! كم أتمنّى

^٢ «في إرسالي إِيَّاكَ» هذا هو المعنى الذي تقصده الكونتيسة، ولكن الكلمة الإنجليزية delivering لا تفقد ما بها من إيجابٍ مُضمّر بمعنى المولد (delivery)، وهو ما يُماثل في رأي فريزر المعنى المُضاد أو المُستكمل لوفاة والد برترام، ومن ثمّ فهو «يفتح إحدى الثيمات الأساسية في المسرحية، أي العلاقة الوثيقة ما بين المولد والموت».

^٤ ما دام هذا الوريث قاصرًا فلا بد أن يُصبح الملك وصيًا على أملكه حتى يبلغ سنّ الرشد كغيره من اللوردات، وفقًا للنظام المتوارث من العصور الوسطى.

^٥ يستخدم شكسبير كلمتين في الإشارة إلى النبل، الأولى هي good التي تحمل أيضًا معنى الخير والمكرمات، والثانية هي virtue التي تُخصص معنى «الفضل» و«الفضيلة»، ومن ثمّ بيّنتُ المعنيين في الترجمة، فعممتُ أولًا ثم خصّصت.

^٦ يتلاعب لافيه بالصياغة من خلال المقابلة بين «أضاع في الرجاء زمنيًا» وبين «ضياع الرجاء على مرّ الزمن»، والمعروف أن التلاعب اللفظي كان من خصائص أسلوب الشاعر في بواكير حياته. ولاحظ أن الكونتيسة تلتقط الخيط فتستخدم الكلمة نفسها «ما ضاع» (السطر ١٤) في الإشارة إلى الموتى.

لو كان اليوم حيًّا حتى يُعالج الملك، ففي حياته موت لمرض الملك!^٧

لافيه: وماذا كنتم تدعون ذلك الرجل يا مولاتي؟
الكونتيسة: كان علمًا يا سيدي في مهنته، وحق له أن يُشرفَ بذيوع الصيت، واسمه جيرار دي ناريون.

لافيه: كان مُمتازًا حقًا يا مولاتي، ولقد تحدث الملك عنه بالأمس القريب (٢٠)
حديثًا امتزج فيه الإعجاب بالحزن على وفاته، ولو استطاعت
المعرفة أن تقهر الفناء لمكنته براعته من الحياة إلى الأبد.

برترام: وما المرض الذي يشكو منه الملك يا سيدي الكريم؟

لافيه: خَرَّاجٌ^٨ يا مولاي. (٢٥)

برترام: لم أسمع به من قبل.

لافيه: ليت أنباءه لم تشع بين الناس، هل هذه الآنسة الكريمة ابنة جيرار
دي ناريون؟

الكونتيسة: وحيدته يا سيدي، وقد عهدَ إليَّ أن أرعاها، وأرجو لها الخير في

المستقبل بفضل حُسن تربيتها، إذ ورثت من طيب النوازع ما يُضفي (٣٠)

مزيدًا من الجمال على جمال خَلْقها، فإذا كان ذو النفس الدنسة قد

يتميّز بمهاراتٍ حميدة، فإن إطرأنا إيَّاه يمتزج بالأسى لحاله، لأنها

مهارات حميدة وخائنة معًا،^٩ إذ تزيد من شروره، وأما عندها

^٧ «ففي حياته موت لمرض الملك»: الطباق بين الحياة والموت، ومع ما في موت المرض من حياةٍ مضمرة (وهي مفارقة)، من خصائص أسلوب الشاعر المبكر، كما ذكرت في المقدمة.

^٨ «خراج» الأصل هو fistula؛ أي ناسور أو ناصور، وهو خراج مُستطيل أو قرحة على شكل أنبوب تصل ما بين خَرَّاجَيْن أو ما بين الخَرَّاج وظاهر الجسم، وقد يكون ذلك قرب الشرج، وهو ما استغلَّه المخرجون في التصوير الفكاهي للملك، وجعله يأتي بحركاتٍ مضحكة بسبب هذا المرض، ولكن المترجم بينتر الذي نقل حكاية بوكاشيو إلى اللغة الإنجليزية (انظر المقدمة) يستخدم الكلمة في وصف ورم مؤلم على صدر الملك، ولم أشأ الأخذ بالمعنى الحديث للكلمة التي كانت تعني قديمًا أي أنبوب، ولا تحديد مكان الخَرَّاج (ما دام شكسبير لم يُحدِّد)، بل اخترت المعنى العام وفقًا للنص.

^٩ «فهي ... حميدة وخائنة معًا» الأصل يقول: they are virtues and traitors too، أضيفُ في الترجمة «إذ تزيد من شروره» بناءً على شرح المحرر ووربيرتون (Warburton) عام ١٧٤٧م الذي يأخذ به

فالخلال حميدة ذات براءة وصفاء، لقد ورثت الشرف واكتسبت الخير. (٣٥)

لافيه: ثناؤك يا مولاتي أسال دموعها.

الكونتيسة: ملحُ الدموع خير ما تحفظ فيه العذراء مديحها.^{١٠} وما من مرةٍ خطرت بقلبها ذكرى أبيها إلا استبدَّت بها الأحزان فسلبت لون الحياة من وجنتيها، كُفِّي عن هذا يا هيلينا! قلتُ كَفِّي! حتى لا يظن الناس (٤٠) أنك تتصنَّعين الحزن أو تعشقينه ولا تشعرين به. **هيلينا:** أنا أظهر الحزن حقًا، ولكنني أشعر أيضًا بالحزن.^{١١} **لافيه:** من حق الموتى أن نبكيهم باعتدال، ولكن التطرُّف في الحزن عدو للأحياء.

الكونتيسة: لو قاوم الأحياء الحزن! فالتطرُّف فيه سرعان ما يُهلكه! (٤٥) **لافيه:** كيف نفهم هذا؟^{١٢}

برترام: مولاتي! أرجو دعواتك أو بركاتك!

المحدثون، إذ يقول «إن مزايا التعليم تُمكن ذا العقل الخبيث أن يزيد من حُبِّه عمَّن يفتقر إلى التعليم»، والإضافة اللفظية تُظهر المعنى المُضمر، وإلا خرج غامضًا مبهمًا.

^{١٠} «ما تحفظ فيه العذراء مديحها» الفعل العربي يترجم بدقة دلالة الإنجليزي season، ولكنَّ للفعل الإنجليزي ظلالَ معانٍ أخرى أهمُّها أن «ينضج»، والوصول إلى النضج أو السير في طريقه من الثيمات التي تتناولها المسرحية.

^{١١} «أنا أظهر الحزن حقًا ولكنني أشعر أيضًا بالحزن»: نعلم من مونولوج هيلينا التالي أنها حزينة لفراق حبيبها لا لوفاة والدها، ويقول بعض الشُّراح إنها قد تقول هذا السطر لنفسها، أي جانبًا، دون أن توجَّه الخطاب إلى الكونتيسة.

^{١٢} أتبع هنا الشرح الذي تقدِّمه سوزان سنايدر في طبعة أوكسفورد مُشيرة إلى ما فعله المحرر تيبولد في طبعته لأعمال شكسبير عام ١٧٣٣م الذي «صحح» وضع الحوار ما بين لافيه والكونتيسة، وهو ما أخذ به في هذه الترجمة استنادًا إلى ما يقول به جاري تايلور في دراسةٍ له نشرها في مجلة دراسات عصر النهضة، عام ١٩٨٨م (ص ١٣٢) من وقوع «جامع» النص في طباعة الفوليو في خطأ أدَّى إلى إحلال السطر ٤٦ قبل السطر رقم ٤٥، أي إنه شاهد السطر ٤٦، مُضافيًا في الهامش، ولم يتيقَّن من مكانه فأخطأ هذا الخطأ، وعلى هذا يقول تيبولد إن الكونتيسة في ردِّها توافق على ما يقوله لافيه وتتوسَّع فيه، أي مُضيفة إن التطرُّف في الحزن مُهلك لمن يحزن، ولكن سنايدر تدافع عن قراءة الفوليو التي تقول إن التطرُّف في الحزن يهلك الحزن (لا الحزين)، فكلمة mortal قد تعني المُهلك أو الهالك حتمًا، وبذلك

الكونتيسة: بَارَكَ فِيكَ اللهُ بِرْتَرَامُ! وَلَتَخْلُفَ وَالِدَكَ الرَّاحِلَ فِي خُلُقِهِ
مِثْلَ تَحْلِيكَ بِصُورَتِهِ السَّمْحَةِ! لَيْتَ دِمَاءَكَ تَتَبَارَى مَعَ حُسْنِ التَّنَشِئَةِ (٥٠)
لِفَرَضِ الْهَيْمَنَةِ عَلَيْكَ، وَالْخَيْرُ الْمُكْتَسَبُ يُجَارِي مَا وَرِثْتُ
نَفْسَكَ مِنْ كَرَمِ الْمُحْتَدِ! أَحَبُّ كُلِّ النَّاسِ وَثِقُ بِقَلِيلٍ مِنْهُمْ^{١٣}
لَكِنْ لَا تَظْلِمَ أَحَدًا قَطُّ! وَأَعِدْ لِأَعْدَائِكَ مَا تَقْدِرُ مِنْ قُوَّةٍ!
أَرْهَبُهُمْ لَكِنْ لَا تَعُدْ عَلَى أَحَدٍ مِنْهُمْ! وَلْتَحْفَظْ أَرْوَاحُ صَحَابِكَ
حِفْظَكَ لِحَيَاتِكَ! أَنْ يَنْتَقِدَ النَّاسُ نَزْوَعَكَ لِلصَّمْتِ (٥٥)
خَيْرٌ مِنْ أَنْ يَنْتَقِدُوكَ لِأَيِّ كَلَامٍ تَنْطِقُ بِهِ!
وَلْيُكْتَبْ لَكَ مَا يَأْذُنُ رَبُّ الْكَوْنِ بِهِ أَوْ مَا تَقْدِرُ دَعَوَاتِي
أَنْ تَأْتِيَ بِهِ! وَالْآنَ وَدَاعًا يَا مَوْلَايَ الْأَكْرَمُ!^{١٤} هَذَا رَجُلٌ
يَدْخُلُ قَصْرَ الْمَلِكِ بِلَا خَبْرَةٍ! فَلْتُسَدِّ إِلَيْهِ النَّصْحُ!
لَافِيهِ: لَنْ يَعِدِمَ أَفْضَلَ مَا يَأْتِيهِ وَمَنْ يَأْتِيهِ لِقَاءَ تَفَانِيهِ!^{١٥} (٦٠)

فإن الكونتيسة لا تتوسع في رأي لافيه، بل تُقدم رأياً آخر أو فكرةً أخرى، وتستشهد سنايدر في قولها إن الفكرة الأخيرة هي المقصودة بما يرد في هاملت وفي قصة الشتاء من صورٍ مُماثلة، وقد أخذت في الترجمة برأي سنايدر أيضاً فقلت إن «التطرف في الحزن سرعان ما يهلكه» بدلاً من «سرعان ما يهلك المحزون»، وذلك حتى يصبح لرد لافيه معنى حين يتساءل «كيف نفهم هذا؟» في السطر ٦٤.

^{١٣} بعد أن تمتدح الكونتيسة ربيبتها هيلينا قائلة إن الخير الذي ورثته سوف يُعلي من شأن ما اكتسبته من تعليم، تعكس الصورة مُتمنيةً لبرترام (أو ناصحةً له) بأن يجعل ما يكتسبه من خيرٍ يُجاري ما ورثه من نبل، والمخرج موشينسكي يجعل الكونتيسة في العرض التليفزيوني (بي بي سي) تُقدم إلى برترام الخاتم الذي ورثه في هذا الموقع، وبذلك تكتسب فكرة النبل الموروث بُعداً مادياً مريضاً.

^{١٤} بعض المحررين يقولون إن الكونتيسة تودع برترام قبل لافيه، ولكن النص واضح، فهي هنا تُودع لافيه أولاً طالبةً منه أن يراعي برترام في القصر الملكي، ثم تتوجه بالخطاب إلى برترام، وتمسح بيدها على رأسه بعد السطر ٦١.

^{١٥} الفكرة مُعقدة، واقتضى فكُّ العقدة الأخذ بأحد التفاسير التي يُوردها الشراح ونبد سواها، ولا مناص من هذا في الترجمة، إذا أخذت بالرأي الذي يُورده فريزر قائلاً إن كلمة best قد تُشير إلى شيءٍ أو شخص، فأتيتُ أنا بالضميرين «ما» و«من»، وأخذت برأي سنايدر في تفسير Love بأنها تعني التفاني أو الإخلاص لا «الحُب» بالمعنى المألوف، فذلك ما لا يمكن أن يخطر ببال لافيه الهرم.

الكونتيسة: بَارَكَ اللهُ فِيكَ! الْوَدَاعُ يَا بَرْتَرَامُ!

(تخرج الكونتيسة.)

برترام: فَلْيَكُنْ خَيْرُ أُمْنِيَّاتٍ تَصُوغُهَا أَفْكَارُكَ
باعثاً للهناء في أيامك! (إلى هيلينا) سَرِّي عن والدتي، مولاتك،
واهتمي قدر الطاقة برعايتها!^{١٦}
لافيه: ووداعاً يا حسناء وداغاً! صوني فضل أبيك وحُسن التنشئة! (٦٥)

(يخرج برترام ولافيه.)

هيلينا: ليت الأمر اقتصر على ذلك! فأنا لا أبكي الآن أبي!
ودموعي الحرى تذرفها ذكرى مَنْ أَعْشَقُ أَكْثَرَ مِنْ
ذكرى والدي الراحل! ما شكل ملامحه؟
سقطت صورته من ذاكرتي! ما عاد بخلي وجهه (٧٠)
غير ملامح وجه حبيبي برترام!
قد قُضِيَ عَلَيَّ! لا عيش الآن أمامي قط
ما دام حبيبي قد غاب! مثلي في ذلك مثل العاشقة
لنجم تتصوّر أن تتزوّجه إذ يسطع في العلياء
فحبيبي يعلوني بمسافات شاهقة والواجب أن (٧٥)
أرضى بأشعته الوهاجة وضيء النجم اللألاء
لا أن أطمح للدوران بفلك من أفلاكه!^{١٧}
وطموحي ذاك إلى هذا المحبوب عذابٌ لي!

^{١٦} ٦٢-٦٤ يبدو أن هذه الأسطر منثورة في طبعة الفوليو الأصلية، وفق صورتها في أربع من طبعات المسرحية لديّ، ولكن فريزر يجعلها منظومة، ولم تطلْ حيرتي بل ترجمتها دون اهتمام بالإيقاع فخرّجت شبه منظومة، إذ تبدأ بالخفيف ثم تنتهي إلى الخبب، وهما لا يجتمعان!

^{١٧} ٧٦-٧٧ وفقاً للنظام الفلكي الذي وضعه بطليموس، تدور الأجرام السماوية في أفلاكٍ مُتوازية بعضها فوق بعض، وعلى هذا ترى هيلينا أنها تدور في فلكٍ أسفل برترام من المُحال أن يلتقي بفلكه، وإن كان يقتبس ضوءه ويهتدي به.

والظبية إن شاءت أن تتزوج أسداً
هالكةً حتماً من لدع الحب! كان عذاباً لكن كان جميلاً (٨٠)
أن أبصره في كل الأوقات وأن أجلس كي أرقب
قوس الحاجب فوق العين البراقة كعيون الصقر^{١٨}
وأن أرقب خصلات الشعر وأرسم ذلك أجمع في لوحة قلبي
قلبٌ يتجاوب مع كل خطوط الوجه وتعبيرات الوجه الجذابة!
لكن الرجل الآن مضى وعلى قلبي المشرق^{١٩} أن (٨٥)
يتبتل في محراب من تذكاري له! من ذاك المقبل؟

(يدخل بارول^{٢٠} مرتدياً حلةً مزركشة تعلوها الأوشحة الملونة التي يلتف
بعضها حول الصدر وحول الكمين.)

رجلٌ سوف يرافقه! أهواه لصحبته إياه!
لكنني أعرف فيه كذاباً أشراً وأرى فيه إلى أبعد حدٍّ
مأفوناً أحمق وجباناً رعيدياً
لكن خصال السوء الثابتة لديه تناسبه بالفطرة^{٢١} (٩٠)
وتقوم لدينا في المجتمع^{٢٢} مقام فضائل أخرى ذات صلابة

^{١٨} «كعيون الصقر» الأصل هو hawking eye، وقد أخذت في الترجمة بتفسير شमित.

^{١٩} «قلبي المشرق»: سبب الوصف بالشرك أنها تعبد صورة حبيبها في قلبها، أو أنها تعبد نجماً، وهي تعود إلى ما يُشبه الفكرة الأخيرة في ١/٣/١٧٦-١٧٧ «مثل الوثني الهندي! فأنا أعبد كافرةً هذي الشمس ...»
ويؤكد ذلك قولها هنا إنها سوف تتبتل في محراب من تذكراها له (٨٦).

^{٢٠} اسم بارول يأتي إلى ذهن فور سماعه بالكلمة الفرنسية paroles، أي الألفاظ، وإن كان هجاء الكلمة في النص المطبوع يختلف من محررٍ إلى محرر، فيُضيف البعض إليه حرفاً.

^{٢١} «تناسبه بالفطرة» يقول فريزر إن المعنى هو «خير ما يُناسبه»، أو تدلُّ عليه خير دلالة، ولكنني أعتمد هنا على شرح الدكتور جونسون (انظر المقدمة).

^{٢٢} أضفت في الترجمة شبه جملة («في المجتمع») لإظهار المعنى المُضمر، وهو ما يتفق مع ما انتهى إليه النقاد المُحدثون من تفسيرهم لشخصية هيلينا، وآراؤهم مبسطة في المقدمة. ومعنى هذا أن هيلينا ترى بارول مُناسباً لمجتمع القصر الملكي الذي يذهب بارول إليه في ضُحبة برترام، ويقول الشُّراح إن

لا تجرؤ أن تصمّد لهبوبِ الريح العاتية الصّرصرُ!
لكن ما أكثر ما نجد الحُكماء الفقراء لدينا في خدمة أحمق ذي مال!^{٢٣}

بارول: حفظك الله أيّتها الملكة الحسناء!^{٢٤}

هيلينا: وأنت أيها الملك! (٩٥)

بارول: لستُ ملكًا!

هيلينا: ولستُ أنا ملكة!

بارول: هل تظللين عذراء إلى الأبد؟

هيلينا: نعم! المَح فيك بعض صفات الجندي، فدعني أسألك سؤالًا: إنَّ
الرجل عدوٌّ للغُذرة، فكيف نُحصّنها أمامه؟ (١٠٠)

بارول: لا تسمحِي له بالدخول!

هيلينا: ولكنه يُواصل الهجوم! وعُذرتنا، على الرغم من بسالتها، تضعُفُ

المعنى الظاهر هو أن المظاهر تقوم في المجتمع مكان الفضائل، ويُفسّر بعضهم هذه المظاهر بأنها الملابس والمسلك، إذ يتحصّن فيها بارول فيحتمي من غيره، في حين لا يقدّر الفضلاء حقًا على مجاراة المجتمع، انظر الحاشية التالية.

^{٢٣} أصل هذا السطر الذي يتحاشى الشّراح التعليق عليه (كأنما هو واضح كل الوضوح!):

Withal, full oft we see

Cold wisdom waiting on superfluous folly.

والمعنى الحرفي أننا كثيرًا ما نرى الحكمة (أو الحكماء) بلا ملابس تقي لدغ البرد (أي فقيرة) في خدمة ذوي الملابس الفارهة (أي الأغنياء)، ودلالته تشبه المثل المصري «الفلوس مع التيوس»، وهو ما يتفق مع موقف هيلين الفقيرة (التي ترى نفسها حكيمة) في خدمة أغنياء تراهم حمقى! وهذه الصورة هي التي أخرجت فيها هذه الدلالة في الترجمة، أي:

(ما أكثر ما نجد الحكماء الفقراء لدينا في خدمة أحمق ذي مال.)

وهي تنسحب عليها مثلما تنسحب على بارول، ومن ثمّ فليست بالتعليق العام الذي يقصد به هجاء رجال القصر والأرستقراطية، بل هي تأمل لحالها إزاء تلك الطبقة (التي نراها زائفة) من الأثرياء، وتستدعي ملابس بارول البالغة التأنق صورتها وإدراكها مدى زيفها.

^{٢٤} «أيّتها الملكة الحسناء»: تقول سنايدر إن فكاهاة بارول قد تستند إلى اسم هيلينا، الملكة اليونانية في إلياذة هوميروس.

عند الدفاع، فاكشف لنا عن بعض وسائل المقاومة الحربية.
بارول: لا توجد أية وسائل، فالرجل يواصل الحصار حتى يُدمّر المرأة (١٠٥)
 وَيَنسِفها فينتفخ بطنها!^{٢٥}
هيلينا: فليحفظ الله عُذرتنا المسكينة من المُدمّرين والناسفين! ألا توجد حيل
 حربية تُمكن العذارى من نسف^{٢٦} الرجال؟
بارول: إنَّ تدمير العُذرة يؤدي إلى نسف الرجل بسرعة أكبر! وأقسم إنَّ
 نسفَه من جديد، مع اختراق السور الذي تسببت فيه العذراء، (١١٠)
 يجعلها تفقد مدينتها. ليس من الحكمة في دولة الطبيعة الاحتفاظ
 بالعذرة. ففقدان العذرة يعني زيادة معقولة في النسل، ولم تكسب
 الدنيا عذراء جديدة إلا بخسارة عُذرة ما أولاً! والمعدن^{٢٧} الذي خُلِقَ
 منه المرأة هو المعدن الذي تُخْلَق منه العذارى، وخسارة العُذرة تعني
 كسب عشر عذارى جديدة،^{٢٨} وأما الاحتفاظ بها دائماً فيعني ضياعها (١١٥)
 إلى الأبد! إن برودة هذه صاحبة أشدُّ مما ينبغي! فانيذيتها الآن!

^{٢٥} «وينسفها فينتفخ بطنها» في الأصل تورية في الفعل الثاني، والفعلان هما: Will undermine you and blow you up، والمعنى القريب فيه أي «يفجر» قائم في الفعل الأول؛ ولذلك أتيت بالمعنى البعيد استكمالاً للدالتين في هذه التورية.

^{٢٦} تستخدم هيلينا الفعل «يفجر» هنا بمعنى ينسف، فحافظت في الترجمة على الاتصال الدلالي في الترشق اللفظي، إذ يعود بارول إلى المعنى «القريب» للنسف والتدمير، بمعنى أن زواج الرجل (الذي يُشير إليه بتعبير «تدمير العذرة») يدمر الرجل وينفسه!

^{٢٧} «المعدن» معظم الطبقات تأتي في النص بهجاء الكلمة metal، ولكن طبعة أوكسفورد تأتي بالهجاء mettle دون أن تنص أي طبعة على ما جاء في الفوليو (وإن كان ذلك غير مهم)، فلم يكن معنى الأولى يختلف عن معنى الثانية في عصر الشاعر، ومن ثم فالكلمة المشتقة من الفرنسية mettall تحمل إلى جانب معنى «المادة» دلالة على التكاثر، وتأتي بعض الطبقات بمعانٍ ثلاثة لها: الأول المادة التي تُسك منها النقود (كالذهب والفضة والنيكل ... إلخ)، والثاني هو النقود نفسها، والثالث هو الروح. وقد وجدت أن الكلمة بالعربية، وفي الصياغة التي اخترتها، كفيلة بتوصيل معنى شكسبير.

^{٢٨} «كسب عشر عذارى جديدة» أي إنجاب عشر عذراوات، ويقول هنتر في طبعة أردن: إن في التعبير إشارة إلى «نسبة الفوائد المسموح بها على استثمار رأس المال، وهي عشرة في المائة»، وتقول سنايدر: إن النسبة هي مائة في المائة، والواضح أن المضاعفة عشر مرات تأتي باللف في المائة لا مائة في المائة فقط!

هيلينا: سأدافع عنها^{٢٩} قليلاً ولو متُّ في دفاعي عذراء!
بارول: ما أقلَّ ما يُمكن أن يُقال دفاعاً عنها، فذلك ضد قانون الطبيعة،
 فالدفاع عن العذرة يعني اتهام المرأة لأُمِّها، وفي ذلك عقوقٌ مؤكَّد،
 والذي يشنق نفسه مثلُ العذراء، أي إنَّ العذرة انتحار، ومن ثمَّ لا بد (١٢٠)
 أن تُدفن عند مفارق الطُّرُق بعيداً عن مدافن الأبرار، فالعذارى
 يرتكبن جرم المُستَيْس في حق الطبيعة، والعذرة تؤدي إلى العفن
 ونمو الدود فيه مثل الجبن، وتظلُّ تتأكل في ذاتها وتطعم ذاتها حتى
 تموت! وإلى جانب ذلك تجدين العذرة ضيقاً الصدر، مُستكبرة،
 عاطلة، مُدانة بحُب نفسها، والأنانية أشدَّ الجرائم تحريماً في الشرع^{٣٠} (١٢٥)
 فانبذوها! إنها مصدر خسارة مؤكدة! فانبذوها! فلسوف تُضاعف^{٣١}
 نفسها ضعفين بعد عشر سنوات، بفائدةٍ قدرها عشرة (في المائة)،
 وهي فوائد لا بأس بها، ودون خسارةٍ تُذكر في رأس المال!
 فانبذوها!

^{٢٩} «سأدافع عنها» تقصد إما «سوف أمتنع عن الزواج» أو «أدافع عن قضية العذرة»، والشرّاح مُختلفون.
^{٣٠} «أشدَّ الجرائم تحريماً في الشرع» الأصل هو: Which is the most inhibited sin in the canon، ويقصد بارول باسم المفعول هنا inhibited اسم المفعول الحديث prohibited أما canon فيقصد به canon/canonical law، ويشير من طرفٍ خفي إلى ما نُسمِّيه نحن «الزواج نصف الدين» (انظر معجم أوكسفورد الكبير ١ inhibit)، وهذا الحُكم يُذكرنا بما جاء في السونيتات المبكرة عموماً وخصوصاً في السونيتة الثالثة:

Or who is so fond will be the tomb
 Of his self-love to stop posterity.

(مَنْ ذا الذي يزداد حُمقه فينتهي إلى قبرٍ/ يضمُّ حُبه لذاته ويَحرم الأنام ذريته؟)

(السونيتة ٣/السطران ٧-٨)

^{٣١} يُناقض بارول نفسه، فالضاعفة ضعفين لا تتَّفَق مع نسبة الفوائد (١٠٪)، إلا إذا اعتبرنا أن الزيادة السنوية المذكورة تصل إلى الضعفين بعد عشر سنوات، وبعض الطباعات (مثل طبعة ريفرسايد) تفترض وجود خطأ في الطباعة، ويتفنن المحررون في تبريره، ولكن لماذا لا نقبل تناقضات بارول؟ ولماذا نتوقع منه الاتساق الكامل؟

هيلينا: وماذا على العذراء أن تفعل حتى تفقدها بصورةٍ ترضاهما؟
بارول: فلأنظر في ذلك، حقًا! ألا ترضى إلاَّ عمَّن لا يرضى عن (١٣٠)
 العذرة! إنها سلعةٌ تفقد بريق نضارتها إن كسدت، وكلما طال
 حبسُها قلَّت قيمتُها، فانبذِها ما دام يوجد مُشترٍ لها: يبيعها ما^{٣٢}
 دام لها سوق! العذرة تُشبه رجلَ بلاطٍ هَرِمٍ يلبس قُبعة من طرازٍ
 بالٍ قديم، ويرتدي حلَّةً باذخة لكنها لا تُناسب الزمان مثل مشبك
 القُبعة والسواك،^{٣٣} وهما المُنبوذان الآن، فالتجاعيد تليق بالتمر^{٣٤} إذا
 وُضع في الفطيرة أو في العصيدة، أكثر ممَّا تليق بالخدود! فإذا (١٣٥)
 تقدَّم بالعذرة العمرُ أصبحت مثل ثمرة الكُمثرى الفرنسية المُجفَّفة
عندنا: منظرها قبيحٌ وطعمها في الفم ناشف! أقسم إنَّ العذرة
 ثمرة كُمثرى ذابلة، كانت ناضرةً يومًا، لكنها، وأقسم، ثمرة كُمثرى
 ذابلةٌ حقًا! ماذا تصنعين بها؟
هيلينا: لم يُصبح هذا شأنُ العذرة عندي بعد! ^{٣٥} (١٤٠)

^{٣٢} ١٣٠-١٣٢ تناقش سنايدر تناقضات بارول تفصيلًا، وتُحاول بناء حجةٍ مُتسقة، ولكن لنا أن نعتبر أن الرجل لا يرمي إلى بناء حجةٍ مُتسقة، فهو يُقدم الأفكار المتناثرة حسبما تخطر بباله وحسب، وإن كان مرماه العام واضحًا: إذ ينصح هيلينا بأن تجد لنفسها زوجًا تختاره الآن ما دام الخيار في يديها، وألاَّ تتأخَّر حتى يفوت وقت الخيار!

^{٣٣} «مثل مشبك القُبعة والسواك» — كان بعض أبناء الطبقة الأرستقراطية يشيكون «سواكًا» إيطاليًا في قُبعاتهم؛ إما للدلالة على كثرة ترحالهم، خصوصًا إلى إيطاليا التي استحدثت السواك في تلك الفترة، أو على أنهم مُلمُّون بما تستورده إنجلترا من الخارج، أو للتظاهر باتباع الموضة، أي من باب التأنق.

^{٣٤} «تليق بالتمر»: كان التمر المُستورد يُستخدمٌ للتخلية بدلًا من السكر، فيُوضع في العصيدة مثلًا، وكان يبدو عجيبيًا في نظر الإنجليز آنذاك، ولكن بارول يستأنف الصورة بالإشارة إلى ثمرة الكُمثرى المُجفَّفة، مُذكِّرًا الجمهور بأنه فرنسي، وأن تجفيف الكُمثرى من شأن أهل فرنسا!

^{٣٥} «لم يُصبح هذا شأنُ العذرة عندي بعد»: الأصل هو Not my virginity yet، وهو سطرٌ قصير من حيث عدد التفعيلات، والمعنى لا يؤدي بصورةٍ طبيعية إلى السطور التالية، ويذهب بعض المحررين والنقاد إلى تفسير «هناك» في السطر التالي على أنها تعود على العذرة، أي كأنما تقول هيلينا «في حُب العذراء لديّ سيلقى مولاك غدًا شتَّى صور المعشوقة والعاشقة معًا، فالعذرة عندي ما زالت ناضرة» (انظر آراء من ذهب إلى هذا من النقاد في المقدمة). ولكن المشكلة هنا أن الموقف الدرامي لا يسمح بهذا التفسير، فمن

فسيلقى مولاك هنالك ألف حبيب:
 أمّا وكذلك صاحبةً وخليلةً
 عنقاء^{٣٦} وربّاناً وعدواً^{٣٧}
 ودليلاً يهديه وربة حُب يَعْبدها ومليكاً!
 وسيلقى خاتنة^{٣٨} ومشيراً وعزيراً في القلب (١٤٥)
 وطموح المتذلل وتواضع ذي الأنفة!^{٣٩}
 ويواجه كلُّ نشازٍ في النفس توافُق أنغامٍ عذبة!
 فإذا بتوافُق تلك الألحان يُذيب تنافرُ نفسه!
 وبذلك يلقي الإيمان هناك كوارث ذات طلاوة

غير المعقول على الإطلاق أن تكشف هيلينا عن حُبها لبرترام إلى بارول — من دون الناس! كما أن بعض الصفات التي تنسبها فيما بعدُ إلى «الخليلة» التي تتصوّرها تتناقض تناقضاً شديداً مع موقف هيلينا القائم، علناً على الأقل، على الخضوع التام في غرامها بالكونت. وقد قرأتُ في بعض الشروح من اقترح سطرّاً بعد هذا، زاعماً أنه قد سقط (مثل: لكن الحال سيختلف كثيراً في قصر الملك!) ولكن السطر الناقص (المفترض) هنا، إلى جانب فجأة الانتقال إلى تأمل حياة برترام في قصر الملك، قد تكون له وظيفة درامية، مثلما تتوقّف هيلينا فجأة في السطر ١٥٢، ثم في السطر ١٥٤، ويحثّها بارول على مواصلة الكلام، وقد يدلُّ التوقّف فجأة على عجز هيلينا عن الاستمرار في الهزل مع بارول، مثل دلالة الانتقال المفاجئ من النثر إلى النظم، وقد تكون إشارة بارول إلى فوت الشباب وذبول الجمال من وراء انتقالها فجأة إلى تأمل حياة برترام في القصر الملكي، تاركاً إيّاها في ضيعته وحدها ترعى والدّته. وهنتر في طبعة آردن (كما ذكرت في المقدمة) يضع فاصلةً قبل كلمة «بعد» أو yet حتى يجعلها بمثابة بداية تأمل شيء آخر، كأنما تُقابل العربية «وبعد»، ولكن النص الأصلي دقيق في علامات الفصل والوصل، ودلالاتها مهمة في الفهم والتفسير.

^{٣٦} «عنقاء»: يقول فريزر إن المقصود هو التفرد، أي حبيبة لا نظير لها.

^{٣٧} و«عدواً»: كانت أعراف شعر الحُب تعتبر الحبيب عدواً أيضاً، بمعنى أنه القلعة أو الحصن الذي يريد العاشق أن يقتحمه ويستولي عليه، وهذه من مبالغات كُتّاب السونيتة

^{٣٨} «خاتنة»: الكلمة شائعة في الشعر الغرامي دون دلالة حقيقية على الخيانة. ومن يدري، فقد يكون فريزر على حقّ في ظنّه أن هيلينا تستبِق رفض الغرّ برترام لها وخيانة قلبها، ولدينا نماذج لا حصر لها في الشعر الغنائي المصري «يا خاين بحبك»، «يا خاين مالکش أمان» ... إلخ.

^{٣٩} «وطموح المتذلل وتواضع ذي الأنفة»: قد تنطبق هذه الأوصاف على برترام أو على هيلينا أو عليهما معاً، فالموقف كله يقوم على مفارقة أساسية (انظر المقدمة).

في دُنْيا مِنْ أَسْماءٍ لِعَواري حَسْناءٍ وحمقاء مَعاً^{٤٠}
يَتَبَنَّاها رَبُّ الحُبِّ الأَعْمى! فَإِذا بالرجل هنالك^{٤١} — (١٥٠)
لا أدري ما سوف يكون! فليُسْعده الله!
قصر الملك هنالك مدرسة، أما مولاك —

(فترة صمت.)

بارول: ما شأنه؟
هيلينا: فأنا أرجو الخير له! يؤسفني —

(فترة صمت.)

بارول: ماذا يؤسفك الآن؟ (١٥٥)
هيلينا: يؤسفني أَنَّ أمانينا لا أجسادَ لها نَلِمُسُها ونحسُ بها!
أو أَنّا نحن الفقراء التُّعساء بمَوْلدنا تحبِسُنا
في سجنِ أمانينا أنْجُمنا وطوالِ عِ أقْدارٍ متواضعة
تجعلُنا نعجز عن تحقيقِ أمانينا كي تصحبَ مَنْ نهوى
ولتكشفَ عما نُضمِره للأحبابِ ولا أَحَدٌ يُشاركنا فيه (١٦٠)
حتى إن لم يَمِتَنَّ لَنَا أو يشكُرَ أَيُّ حبيب!

^{٤٠} «أو أسماء لعواري حسناء وحمقاء معاً» العواري جمع العارية أو العارة، وهو ما يستعيره شخص من آخر، وهكذا فإن هيلينا تشير إلى من يتحلّى بأسماء مُستعارة، أي بصفات ليست فيه، وإن كانت تُضفي الحُسن عليه فهي تدلُّ على حُمقه، وذلك أصلاً بفعل ربِّ الحُبِّ الأعمى الذي يُخفي الواقع عن عيون المحبِّين، وهو ما تشرحه هيلينا في السطر التالي.

^{٤١} ١٥٠-١٤٠ «فسيلقى مولاك هنالك ألف حبيب» إلى «إِذا بالرجل هنالك»: تتخيل هيلينا صور علاقات الحُبِّ بقصر الملك مُستخدمة لغة أدب السونيتات المعاصر الذي يقوم أساساً على التناقضات الظاهرية (oxymorons) لا في المفارقات الصورية وحسب (في ١٤٦-١٤٨ مثلاً)، بل أيضاً في تناوب الصفات التي تفيد «الإحسان» و«العداء»، والخضوع والحُبِّ الحميم، وإرشاد الأوصياء وخيانة الثقة، و«الأم» هي الصِّفة الوحيدة التي تشدُّ عن هذا النسق، ويذكّر هنتر في طبعة آردن أن الأم وحدها هي القادرة على أن تُمثِّل جميع ألوان الحُبِّ، وتقول سنايدر إن هيلينا تأتي بنوع خاص من الحُبِّ، وهو الذي يضعه سبنسر على رأس ضروب الحُبِّ كلها في ملكة الجان.

(يدخل غلام.)

الغلام: يا مسيو بارول! مولاي يريديك!^{٤٢}

(يخرج الغلام.)

بارول: الوداع يا صغيرتي هيلينا! إذا استطعتُ أن أتذكرك فسوف أفكر فيك في قصر الملك.

هيلينا: لقد وُلدت يا مسيو بارول في ساعة سعدٍ وطالعك طالع خير! (١٦٥)

بارول: كان طالعي كوكب المريخ.

هيلينا: لا بدَّ أن يكون طالعك أنت المريخ!

بارول: لماذا؟

هيلينا: لقد جَنَتْ عليك الحروب فأذَلَّت مكانتك، وهو ما يقطع بأن طالعك المريخ. (١٧٠)

بارول: هل كان طالعًا صاعدًا؟

هيلينا: بل كان هابطًا مُتراجعًا في ظني.

بارول: ولماذا تظنّين ذلك؟

هيلينا: لأنك تفرُّ وتراجع كثيرًا في القتال.

بارول: ذلك حتى تلوح لي فرصة سانحة. (١٧٥)

هيلينا: وذاك شأن مَنْ يفرُّ خوفًا، طالبًا سلامته! ولكن اجتماع شجاعتك وخوفك قد وهبك القدرة على الطيران! وأنا معجبةٌ بطراز ملبسك ذي الجناحين!^{٤٣}

^{٤٢} «يا مسيو بارول! مولاي يريديك!» تقول سنايدر: إن السطر به إيقاع النظم وليس شعرًا، كما تُلِفَتْ النظر إلى أن بداية السطر ١٧٦ موزونة، وأنا أراعي ذلك في الترجمة.

^{٤٣} تقصد هيلينا بالطيران سرعة الفرار من ميدان القتال، ولكن الصورة فيما يبدو مُستوحاة من شكل السترة التي يرتديها بارول، فلها طَيَّةٌ عريضة عند كلِّ كِنْفٍ تُشبه «الجناح» في نظرها، ويبدو أن ذلك كان طرازًا يَرتديه طالبو الأناقة الجوفاء وحسب؛ ولذلك فهي تستأنف استعارتها بالإشارة إلى ملبس بارول المبالغ في تأنقه.

بارول: كثرة مشاغلي تمنعني من الرد عليك باللماحية نفسها، وإن أستاذف حديث رجل البلاط الكامل، وهو الذي يتضمّن من العلم ما يُعيدك (١٨٠) إلى الطبع السليم، فتأخذين بمشورة رجل البلاط، وتفهمين ما تفرضه هذه المشورة عليك، وإلا لقيت الموت جاحدة، وأضاعك جهلك، أستودعك الله! فإذا تسنّى لك وقت فراغ فصلي لله، وإن لم تجدي فراغاً فاذكري أصدقاءك! وتزوّجي من رجل صالح وعالمية بمثل ما يُعاملك به، ووداعاً الآن! (١٨٥)

(يخرج بارول.)

هيلينا: ما أكثر اكتشاف أي حلّ أو علاج نبتغيه في نفوسنا وإن نسبنا ذاك للسماء فوقنا! لكن في السماء أقداراً لنا تؤكّد الخيار في أيدينا! ولم يخب من قبل تحقيق المني إلا إذا كنّا تباطأنا وأبدينا تكاسلاً قعيّداً واهناً! (١٩٠)

ما شأن تلك القوة التي تحثّ حبي للطموح للعلاء؟
تُتيح لي الإبصار لكن تحرم العينين ما يروي الظماء؟
إن الطبيعة تستهين بأعظم الفجوات ما بين الحظوظ والمصائر
كي تربط الأحباب والألباب ربطاً سائر الأشباه والنظائر!٤٤

٤٤ ١٩٣-١٩٤ يُمثل هذان السطران إحدى «العقد العسيرة الحل» في نصوص شكسبير، وهي التي يتصدى لها باحث يُدعى فيليب بيرينج (Perring) في كتاب أصدره عام ١٨٨٦م بهذا العنوان، ويشير إليه بعض الشراح المحدثين في أكثر من موضع، والسطران هما:

The mightiest space in fortune nature brings
To join like likes and kiss native things.

وعلى وضوح المعنى فإن بناء الجملة فيه خلل لا شك فيه، ويتفق بيرينج مع معجم أبوت (Abbott) في افتراض أن الاسم المفرد space يُقصد به الجمع، مثلما يستخدم القهرمان كلمة difference في ٨٥/٣/١، ويقصد بها الجمع («الفواصل» في النص العربي)، ويضرب بيرينج أمثلة من نصوص شكسبير على حذف حرف الجمع أو حرف الملكية s بعد كل كلمة تنتهي بصوت السين، وقد أخذت بهذا فترجمتها «الفجوات»، ولكن مشكلة أخرى تظل قائمة وهي عمل الفعل brings الذي نفترض أنه

وَمَنْ يَقِيسَ عِنْدَنَا بِالْمَنْطِقِ الْمُعْتَادَ جَهْدَ عَاشِقٍ لِقَهْرٍ قَدَرَهُ (١٩٥)
 يراه جُهْدًا مستحيلًا بِالْغِ الغرابة! بل قد يظنُّ في فكره
 أَنَّ الذي قد كان لن يتكرَّر! ما مِنْ فتاةٍ حاولت
 إثبات ذاتها وحَقُّها في أَنْ تنالَ مَنْ تُحِبُّ إِلَّا نَجَحَتْ
 لسوف أرحلُ الغداةَ كي أعالجَ المليكَ مِنْ هذا المَرَضِ
 وقد أكونُ واهمة! لكنَّ عزمي ثابتٌ وفي فؤادي حاسِمُ الغَرَضِ!؛^{٤٥} (٢٠٠)
 (تخرج.)

يعني «يتغلب على» أو «يقهر» أو «يستهيئ بـ»، كما في النص المترجم، وعلى ذلك يستقيم معنى السطر الأول ويظلُّ الفعل مُعلِّقًا ما بين السطرين، إذ يُعتَبَرُ العامل، بلُغة النحو العربي، الذي يتحكَّم في السطر التالي، ولكن معناه يظلُّ غائماً إلَّا إذا افترضنا حذف المفعول به، فأما ما يقترحه بعض الشُّراح من اعتبار space(s) مفعولاً به مجسداً، أي الأشخاص الذين تفصل ما بينهم فجوات، فقد رفضته مُفضِّلاً تصوُّرَ بـرينج للمفعول المحذوف، فأُتِيَتْ به حتى يستقيم البناء فقلتُ كي تربط الأحباب والألباب (وكان يمكن أن أقول «القلوب والعقول» وفق اقتراحه، لولا إحساسي بأن المقصود هو الانجذاب ما بين القلوب والعقول، وعلى هذا فضلتُ الصيغة الحالية)، وهذه هي الترجمة:

إن الطبيعة تستهيئ بأعظم الفجوات ما بين الحظوظ والمصائر
 كي تربط الأحباب والألباب ربط سائر الأشباه والنظائر.

والملاحظة في شكل السونيّة كلها هنا أنه يختلف في نظام القافية عن نظام القوافي في سونيّات شكسبير، فهو هنا يعتمد على المزدوجات المُقفّاة، وهو ما التزمْتُ به بل رحبْتُ به لأنه أقرب للتشطير العربي، كما سمحتُ لنفسِي بالانتفاع بشتّى الزحافات والعلل «المسموح بها» في بحر الكامل، وإن كان أحياناً ما يتحوّل عندي في بعض المواقع إلى رَجَز، فالإيقاع فيهما متقاربٌ ولا يهتَمُّ بالتمييز بينهما إلَّا دُعاةُ النقاء العروضي، وهو ما لا يعترف به شكسبير، ولا بدُّ من إظهاره في الترجمة.

^{٤٥} ٢٠٠-١٨٦ يختلف مونولوج هيلينا في الأسلوب (اللغة والنغمة، انظر المقدمة) عن كل ما سبق، فهو موزونٌ ومُقفًى، ويتَّخَذُ شكل السونيّة، ويقول فريزر: إن الانتقال إلى القافية يُوحى بتدخل قوة علوية «خارقة»، ولكن ذلك فيه نظر، فهيلينا تستخدمُ المنطق وتُنكر نسبة حلِّ مشاكل البشر إلى القوى العلوية، مع أنها تُصرح فيما بعد بأن وصفتها الطبية تؤيدها القوى العلوية في أكثر من موقع، وهكذا فإن هيلينا التي تُنكر نسبة ما يُنجزه البشر إلى السماء في السطر ١٨٧، وتؤكد إنكارها هذا في ١٩٧-١٩٨، تستند إلى قوة الطبيعة في ربط الأحباب مهما اتَّسعت الفجوات الطبقيّة بينهم، ومهما يكن الاختلافُ بينهم، ثم

المشهد الثاني

(المنظر: قصر ملك فرنسا في باريس، يُسمع دويُّ الأبواق إيذاناً بدخول الملك، وفي يده رسالة يقرأها، وبصحبه اللوردان ديمان وهما أخوان، إلى جانب شتَّى الأتباع).^{٤٦}

الملك: دبَّ الشقاق ضارباً ما بين أهل سِينا ... والرجال في فلورنسا ودارت الحروب بينهم سجالاً بل وما زالوا على عنادهم.
اللورد ١: ذاك الذي جاءت به الأنباء.
الملك: وإنها لصارقة! وقد أتانا خيرٌ تأكيد لها من المليك في النمسا، صديقنا المُقرب،^{٤٧} (٥) مُحذراً لنا من أن حاكم الإقليم في فلورنسا غداً سيرجو عاجلَ المعونة! لكنَّ صاحبنا العزيز^{٤٨} قد أتى من قبلُ بالرأي السديد فهو لا يُريدنا، فيما بدا، أن نَسْتجيب للرجاء.

تعود إلى نسبة طاقة الشفاء إلى السماء! والنقاد لا يُعلقون على ذلك، مع أنه يُمثل إحدى الفجوات التي يحتفل المحدثون بها في الأعمال الفنية بصفة عامة.
^{٤٦} من المُحتمل أن يدخل الملك محمولاً على كرسيه، للدلالة مَسرحياً على الضعف أو المرض، وأما في العروض الحديثة فالمُخرجون (مثل جُثري Guthrie ونُن Nunn، انظر المقدمة) يُدخلونه جالساً في كرسيّ ذي عجلتين، وأما دويُّ الأبواق فالمقصود أبواق صغيرة (cornets) لم يَشع استعمالها في المسرح قبل عام ١٦٠٩م، ويُشير جاري تايلور (Taylor) في المرافق النصّي المذكور في المقدمة إلى أن ذكر هذه الأبواق يدلُّ على إضافتها للنصّ استعداداً للعرض بعد ذلك العام، كما تقتبس سنايدر ملاحظة أبداهها ذلك المُحقّق بشأن استخدام الأبواق عمومًا في المسرحية، قائلاً: إنها أُضيفت إلى نسخة المُلقّن في نحو ذلك التاريخ، وتنتهي من استشهداها بهذا إلى تأكيد كتابة المسرحية في التاريخ الذي قالت به، والقول بأنها عُرضت في حياة شكسبير (طبعة أوكسفورد ص ٥٤).

^{٤٧} «من المليك في النمسا، صديقنا المُقرب»: كان يشار إلى الصديق المُقرب بلفظ «ابن العم»، ومن المعروف أن cousin كانت تعني أي قريب، ولما كان المقصود تبيان الودّ الذي يربط الحاكمين أبرزت المعنى المقصود، ونحن في العربية (الفصحى والعامية) نستخدم صفة «العم» تأدّباً («يا عمُّ من أين الطريق؟» حجازي) أو في قولنا «اسمع يا عم!..».

^{٤٨} «صاحبنا العزيز» الأصل our dearest friend، والمقصود دوق أو حاكم النمسا.

اللورد ١: إذن فثِقْ في رأيهِ، إذ إنَّه قد أثبتَ الذي يَزينُهُ مِنَ الحِصافةِ
وما يُكنُّهُ مِنْ حُبِّكم يا صاحبِ الجلالة (١٠)
المَلِك: قد ساق في أسبابِهِ حُجْجاً تُؤكِّدُ الرَّأيَ الذي نعتزُّمُهُ
فنحن نرفضُ الرجاءَ قَبْلَ رَفْعِهِ إلَيْنَا
أَمَّا إذا انتوى أشرافُنَا القتالَ في توسكانيا
فإنني أُعطيهِمُ حَقَّ اختيارِ أيِّ جانبٍ يُحاربون في صفوفِهِ
اللورد ٢: وربَّما سَنَحَتَ لهم في ذلك القتالِ فرصةُ المِران والدُّرْبَةِ (١٥)
فكلهم شوقٌ إلى النِّزالِ والمِغانمِ الكُبرى.
مَنْ ذلك القادم؟

(يدخل برترام، ولافيه، وبارول.)

اللورد ١: الكونت روسيون^{٤٩} الابن يا مولاي ... برترام الشاب.
المَلِك: إنك تحمِلُ وجَهَ أبيك إلينا يا يافع!
فلقد صاغتكَ يدُ الفطرةِ خَيْرَ الصَّوْغِ وأحكمتِ الصُّنْعَ (٢٠)
وأغدقتِ الفتنة! فعساك ورثتَ مَحامِدَ والدِكَ الخُلُقِيَّةَ أيضًا!
أهلاً بك في باريس!
برترام: إليك كُلُّ الشُّكرِ والطاعة ... يا صاحبِ الجلالة!
المَلِك: كَمْ كُنْتُ أودُّ لو احتَفَظَ الجِسْمُ بصِحَّتِهِ لليوم
وكما كان الحالُ عليه في أيَّامِ أبيك صديقي (٢٥)
حين بدأنا نختَبِرُ مهارَتنا الحربية!
كان أبوك عميقَ النظرَةِ في كُلِّ فنونِ الحربِ

^{٤٩} «روسيون»: يرد الاسم في طبعة الفوليو Rosignoll ويُنطق (روسنيول) وهو يُذكر المُستمع بالكلمة الفرنسية rossignol التي تعني العنديد أو اللص المُتخصِّص في فتح الأقفال، وتدخل الكلمة في التركيب الفرنسي rossignol d'Arcadie أي الجحش الناهق، وقد تجاهلت استنباطات النقاد من هذا الاسم، ما دام الجمهور لا يُجيد الفرنسية، على الأرجح، ولن يُتاح له وقت يتأمَّل فيه مثل تلك الاشتقاقات.

وتلقَى أشجعُ شجعانَ العصرِ بسالتهم منه!^{٥٠}
عاش طويلاً لكنَّ الزمنَ المقبوحَ أناخَ بكلِّه فوقَ كِلِينَا
حتَّى أصبحنا نعجز عن كلِّ طعام! كم يشفيني (٣٠)
أنَّ أتحدّث عن والدك الأكرم! في شرحِ شبابِ الرجلِ
بدتْ فيه لماحيّةٌ وبراعةٌ قولٍ أشهدُها
في يافع لورداتِ اليوم ... لكنَّ السخريةَ لديهم
ترتدُّ إليهم خاسئةً لا يلحظُها مخلوقٌ وأيديهم^{٥١}
تعجز عن إخفاء الطيشِ السافرِ بسترٍ من أفعالِ الشرفِ العليا (٣٥)

^{٥٠} «وتلقَى أشجعُ شجعانَ العصرِ بسالتهم منه» الأصل هو: and was/Disciplined of the bravest، وقد أخذت بالمعنى القريب، وإن كان التعبير يُمكن أن يعنى أنه «تلقَى الشجاعة من أبسل أهل العصر» ولكنني استبعدته، رغم إيراد الشارحين لهذا الاحتمال؛ لأن معجم أوكسفورد الكبير يقول في شرح استخدام كلمة disciple فعلاً مُتعدّياً إنها تعني «كان له حواريون»، ولم أجد في معاجم شكسبير ما يدلُّ على إمكان استخدام of بمعنى by؛ ولهذا افترضت وجود حذف كلمة قبل هذا الحرف، وقبلتُ قراءة فريزر الأولى.

^{٥١} «ترتدُّ إليهم خاسئةً لا يلحظُها مخلوق» يقصد الملك بارتداد السخرية إليهم ما نَعْنِيه بقولنا «ردُّ كيده إلى نحره»، أي إنهم يُصبحون موضع السخرية، ما دام لن يلحظُها أحد، ومن تأويلات كابل (Capell) التي توردها سنايدر ولم أأخذ بها قوله «إنهم يسخرون ويأتون بالسخرية على أنفسهم من جديد، وهذه الأخيرة أفضلُ كثيراً من الأولى، إلى الحدِّ الذي لا يجعلهم يُدركون أن الناس يضحكون عليهم»، ولا تعلق سنايدر على هذا التخريج العجيب، فكلمة unnoted اسم مفعول يصف السخرية بوضوح، أي إن سُخريتهم لا يلحظها أحد، والمعنى لا يُفيض فيه المُحدثون بسبب وضوحه، والأصل هو: but they unnoted may jest/Till their own scorn return to them، ويشرح فريزر ذلك قائلاً: «ربما كان المعنى أنَّ تعليقاتهم الساخرة أو فكاهاتهم غدت مُعتادة نتيجة تكرارها حتى أصبح لا يلحظها أحد حتى الساخرون أنفسهم». أي إن فريزر يُوسّع نطاق الموصوف الذي تصفه الصفة المذكورة حتى شمل الساخرين أنفسهم، ولكنَّ في ذلك شروخاً مُضافة لا يملك المترجم أن يُضيفها، فالنظم يقتضي الاقتضاب والاختصار على المعنى الأساسي، وأمّا كلمة «خاسئة» التي تبدو كأنما أضفتها في الترجمة فهي مُضمرة، وللقارئ أن يحذفها إن شاء مُضحياً بالمعنى المُضمّر، والحذف لا يُخلُّ بوزن الشعر. وكانت السخرية أو الاستهزاء من الصفات المعيبة في الخلق، كما كانت تمثل جانباً قبيحاً مردولاً من جوانب الاعتداد بالنفس، أو رباطة الجأش التي يتحلّى بها أبناء الطبقة الراقية، وازدهرت في إيطاليا في عصر النهضة، وكانت تُسمّى Sprezzatura، ودأب أبناء الأمم الأوروبية الأخرى على محاكاتها، ولا يُعلق الشراح على دلالة إشارة الملك إلى هذه الخصلة، وهي دلالة درامية، إذ سرعان ما نشهدها في برترام الذي يسخر من هيلينا حين يفرض الملك عليه الزواج منها، فكأنما يُثبت بذلك اختلافه عن والده، خصوصاً حين يواصل الملك وصف الطيش

كان الرجلُ يُمثلُ أكملَ خلقٍ لرجالِ القصرِ الملكي: ^{٥٢}
 ما شاب العزّةُ فيه تحقيرُ لسواه، أو شابَتْ سُخريةَ الرجلِ مرارة!
 فإذا لاح لنا ذاك وهذا أدركنا أن وراءهما ندًا من أُنْدادهِ
 ووجدنا الشرفَ لديه كالساعةِ في دقّته يَعْرِفُ أيَّ اللحظاتِ
 على وجهِ الدقّةِ يُلْزِمُه الغضبُ بأن ينطق، فإذا نطق رأينا يده (٤٠)
 (فوق السيف) ^{٥٣} المِصداقُ لما نطقَ به! أما من دونه
 فهو يُعاملهم وكأنهمو أغرابٌ من بلدٍ آخر
 فإذا هو يُحني الرأسَ الساميَ لوضعِ مراتبهم
 وإذا هو يجعلهم مَزهوِّين ومُمتنِّين له بتواضعه
 وفخورين بما يُبديه تواضعه من ساذجِ إطرائه (٤٥)
 ما أجدرَ هذا الرجلَ بأن يُصبحَ مثلاً كي يَحْتَذِيَ به شبّانُ اليوم!
 فإذا أخذ الشبّانُ بقُدوته فلسوف يدُلُّون على أنهمو
 أصلحُ خَلَفٍ للسلفِ الصالح.
 برترام: ذكراك الطيبة له أعلى قدرًا في فكركَ يا مَولاي
 ممّا هو مَنقوشٌ في شاهدِ قبره! أما البرهانُ فلا يَنْبُضُ في (٥٠)
 تلكَ الكلماتِ المنقوشةِ نبضَ الأحياءِ بألفاظِ الملكِ الآن!
 الملك: أتمنّى لو كنتُ معه! أذكرُ قولًا كان يُردّده بل
 أتخيّلُ أنني أسمعُه الآن! لم يكُ ينثرُ ألفاظًا
 مُمتعةً في الأذانِ ولكنْ يغرِسُها غرسًا في القلبِ لتنمو

الذي يسمُّ شبّان عصره، وكيف يعجز برترام، مثل غيره من الشبان، عن إخفائه بمسلك الشرف الرفيع، وهذا هو ما نُسَمِّيه في الدراما «موضع الأصبع» (finger-post)، أي الإشارة المبكرة إلى ما سوف نشهده.

^{٥٢} «أكمل خُلُقٍ لرجالِ القصرِ الملكي»: كان رجل البلاط نموذجًا للخلق الكامل كما صوّره الإيطالي

كاستيليوني (Castiglione) في كتابه المُسمّى رجل البلاط أو سبنسر في ملكة الجان

^{٥٣} أضفتُ عبارة «فوق السيف» لإيضاح المقصود، وهو أنه لم يكن يجنّح إلى إظهار الغضب، إلّا إن كان على استعدادٍ للدفاع عن كرامته بسيفه.

فيه وتأتي بالثمر! كان يقول «أتمنى ألا يمتدَّ العمر»^{٥٥} (٥٥)
وكثيراً ما كان يُردّد ذلك إن بدأ تأملَه الجادَّ لدُنْيَانَا في
أعقابِ اللهو المؤذِنِ بنهايةِ عهدِ شبابٍ لاهٍ! كان يقول:
أتمنى ألا يمتدَّ العمر إذا نفذ الزَّيتُ بمصباحي، كي لا أُصبحَ
مثلَ ذبالةٍ مصباحٍ يسخرُ منها الشَّبَّانُ المُحتقِرُونَ
لكلِّ قديمٍ بحواسِّهم المُرَهفة اليَقْظَى! (٦٠)
مَنْ لا تُنجِبُ أحكامُهمو إلَّا طُرزُ الملبسِ والأزْيَاءِ!
مَنْ يَبْلَى إخلاصهمو قَبْلَ تَغْيُرِ طُرزِ ملابسهم!
ذلك ما كان الرجلُ تمنّاه وأنا أتمنّاه أيضاً
من بعدِ ذهابه! فلقد ذهبَت مَقْدِرَتِي
أَنْ آتِيَ بالشمعِ أو الشُّهدِ إلى البيتِ، (٦٥)
ولذلك أتمنى أن أرحلَ عن رُكنِ خَلِيَّتِنَا
فأُتِيحَ مكاناً للشغيلة^{٥٥} من سائرِ نَحْلِ المَوْقعِ!
اللورد ٢: إنك محبوبٌ يا مولاي! وأقلُّ الناسِ قبولاً لك أولُ مَنْ يفتقدونك.
الملك: لكنِّي أشغلُ هذا المَوْقعِ! أعرفُ ذلك، قُلْ لي يا كونت:
منذُ متى ماتَ طبيبُ القصرِ الخاصِّ بوالدِكَ الراجِلِ؟ (٧٠)
برترام: ستّة أشهرٍ ... أو نحوها، مولاي!
الملك: لو كان حيّاً لاستعنتُ به! يا برترام مدِّ لي يدَكَ!
أصابني الإنهاك من وصفاتِ سائرِ الأطبَّاءِ

^{٥٤} ٥٣-٥٥ يلاحظ النقاد صورة بذر البذور وغرسها ابتداءً من «ينثر» التي تُوحى بالبر، ثم الغرس والنمو وإخراج الثمر، وعلى ضوء هذا يقولون إن ears لا تعني الأذان فقط، بل تُوحى أيضاً بالسنابل، ولكنني تجاهلت هذه الدلالة البعيدة لاستحالة إدراكها على السامع.

^{٥٥} «فأُتِيحَ مكاناً للشغيلة» يأتي الأصل بالكلمة جمعاً labourers، والمقصود أحد «الشغيلة» أو أفراد النَحْلِ القادر على أن يشغل موقع الملك، ولكن طبعة أوكسفورد تحذف علامة الجمع استناداً إلى أَنَّ موقع الملك لن يشغله إلَّا فردٌ واحد، ولم أجد في صيغة الجمع بأساً، فأبقيتُ عليها، لوضوح المقصود.

والتنازُع الطويلُ ما بينَ الطبيعةِ والمرَض! ^{٥٦} (٧٥)
ومرحبًا يا كونت بك! وليسَ أبنائي أعزُّ عندي منك!
برترام: شكرًا لجلالتكم.

(يخرجون، ويعلو دوي النفير).

المشهد الثالث

(المنظر: قصر الكونتيسة في روسيون، تدخل الكونتيسة ورينالدو القهرمان،
ولافاتش المهرج). ^{٥٧}

الكونتيسة: لا لن أصغى إليك، ما الذي تقوله عن هذه الأنسة الكريمة؟
رينالدو: مولاتي! إن حرصي على إرضائك دومًا يشهد عليه سجلُّ جهودي
الماضية، وأودُّ الاكتفاء به، وإلا لجرحتُ تواضعي وأسأتُ إلى
صفحة أعمالِي الناصعة، بالحديث عن نفسي وعن مُنجزاتي. (٥)
الكونتيسة: ماذا يفعل هذا الوغد هنا؟ (إلى المهرج) انصرف يا غلام! أنا لا

^{٥٦} ٧٥-٧٤ في الأصل لفظٌ ضحيتُ به في سبيل وضوح العبارة المنطوقة، فالسطران يقولان:

the rest have worn me out
With several applications. Nature and sickness
Debate it at their leisure.

فالمعنى الحرفي يُمكن أن يكون: أصابني الإنهاك من وصفات سائر الأطباء! ما أطول التنازُع المديد
في قضية البقاء في قيد الحياة ما بينَ الطبيعةِ والمرَض! والفكرة المحذوفة هنا أي «قضية البقاء في قيد
الحياة» لا يُشير الملك إليها إلا بالضمير الغامض it، ويتجاهل الشَّراح هذا الغموض باستثناء فريزر الذي
«يُفسره»، ولكن، ألا يُمكن أن يكون المقصود بالضمير «حالي»، أي إن الطبيعة (أي الحياة) تتنازَع مع
المرَض (أي الموت) أيهما يفوز بي؟ ومن ثمَّ قررتُ إدماج هذه العبارة فيما سبقها، فأُتيَت بالترجمة
المطبوعة، وتحاشيتُ ما يمكن أن يكون تخريبًا أو تأويلًا فيه شطط.

^{٥٧} يبدو أن لافاتش المهرج لا يدخل إلا بعد السطر الخامس، وهو ما يُبرر دهشة الكونتيسة لوجوده على
المسرح.

أُصدّق جميع الشكاوى التي سمعتها عنك، وما منعتني من التصديق غير غباثي، فأنا أعرف فيك من الحماسة ما يُرجح ارتكابك إيّاها،^{٥٨} ولديك من المقدرة ما يُمكنك من ارتكابها.

لافاتش: لست تجهلين يا مولاتي أنني رجلٌ فقير. (١٠)
الكونتيسة: حسنٌ، وبعد؟

لافاتش: بل ليس حسنًا يا مولاتي أنني فقير، وإن كان الكثير من الأغنياء فاسدين، ولكن إذا وافقت مولاتي على أن «أدخل دنيا»،^{٥٩} فسوف

أفعل^{٦٠} مع إيزبيل^{٦١} الخادمة بما يتسنى لنا!

الكونتيسة: ألا بدّ أن تكون متسولًا؟^{٦٢} (١٥)

لافاتش: لا أتسول إلا بموافقتك في هذه الحال.

الكونتيسة: أية حال؟

^{٥٨} ٨-٦ تقول الكونتيسة إن المهرج وغدٌ وأحمق معًا، وهو ما يصف لافاتش نفسه به في مطلع المشهد الخامس من الفصل الرابع، وهي تُحدد معنى الحمق (folly) صراحةً، حتى لا يختلط مع وصف المهرج الذي يُشار إليه باسم the fool في شكسبير، وجميع الطبقات تُشير إليه بلقب المهرج (clown) باستثناء طبعة نيوكمبريدج التي استند إليها، فتُشير إليه باسمه لافاتش (انظر حواشي الأسماء).

^{٥٩} «أن أدخل دنيا»: الأصل يقول go to the world، والتعبير من تراث العصور الوسطى الذي يُحدّد التضادّ بين «العلمانية» (بالزواج) والرهبة، وكلمة الدنيا قد تعني «الجسد»، ومن ثمّ تستدعي فكاهات جنسية بذيئة تعتمد على التورية.

^{٦٠} في الفعل «أفعل» (to do) تورية، وتُتضح نظيرتها بالفصحى لدينا في صفة «الفاعلة»، واستخدام هذا الفعل من باب التلطّف في التعبير (euphemism)، ولا يزال جاريًا على ألسنة الناطقين بالإنجليزية (على الأقل في إنجلترا)، وتُشير سنايدر إلى أن ولع المهرج بالأمثال قد يكون من وراء استخدامه تعبير «أفعل ما يتسنى لنا»، فهو يُرجّع صدىً مثل قديم يقول: «الناس تفعل ما يتسنى لها لا ما تُريده»، وهو الذي يُفسر عبارات أخرى مُماثلة وردت في مسرحيات مختلفة لشكسبير.

^{٦١} يقول النقاد إن اختيار شكسبير اسم إيزبيل يؤكد علاقة المسرحية بمسرحية «دقة بدقة».

^{٦٢} «ألا بدّ أن تكون متسولًا؟» قد تعني الكونتيسة أن الأعباء المالية للزواج ستدفعه إلى التسوّل، وأتصوّر أن المهرج هنا يُضمّر طلب المعونة المالية لمساعدته على الزواج، فنُدرك الكونتيسة مقصده وتردّ عليه هذا الرد (وللمخرج السينمائي أن يبرز ما يريده من تفسير بالحركة).

لافاتش: حالي مع إيزيبل، فالخدم لا ميراث لهم،^{٦٣} وأعتقد أنني لن أنال يوماً بركات الله حتى أنجب نسلًا من صُلبي، فالناس تقول إن الأطفال بركة^{٦٤} (٢٠)

الكونتيسة: ما أسباب إقدامك على الزواج؟

لافاتش: جسدي المسكين يطلبه يا مولاتي، والجسد يدفعني دفعًا إليه، ومن يسوقه الشيطان^{٦٥} لا بد أن يسلك هذه الطريق.

الكونتيسة: هل تنحصر أسبابك في ذلك يا «صاحب الغبطة»؟

لافاتش: أقسم يا مولاتي أن لدي أسبابًا «مقدسة»^{٦٦} أخرى، مهما تكن. (٢٥)

الكونتيسة: وهل للدنيا أن تعرفها؟

لافاتش: لقد دأبتُ يا مولاتي على ارتكاب الخطايا، مثلك ومثل جميع أبناء البشر، والواقع أنني أريد الزواج حتى أتوب عنها.^{٦٧}

الكونتيسة: ستتوب وتندم على الزواج بأسرع من توبتك عن المعاصي.

لافاتش: إنني بلا أصدقاء يا مولاتي، وأرجو أن أكتسب بعض الأصدقاء من (٣٠) أجل زوجتي.

الكونتيسة: أمثال هؤلاء الأصدقاء أعداء لك يا وغدا!

لافاتش: معرفتك سطحية يا مولاتي بحقيقة الصديق الصدوق، إذ سوف يقوم الوغد منهم بالعمل الذي أرهقني بدلاً مني! فالذي يحترث^{٦٨}

^{٦٣} «الخدم لا ميراث لهم» هذا مثلٌ قديم يرد في الموعظة المسيحية التي تُحذر من البطالة، وتحضُّ على الادخار لتوفير عيش كريم في الشيخوخة، وربما يرمي المهرج من هذا إلى القول بأن الأبناء كفيلون بتوفير العيش الكريم له في أرذل العمر.

^{٦٤} «الأطفال بركة» مثلٌ قديم.

^{٦٥} «من يسوقه الشيطان لا بد أن يسلك هذا الطريق» مثلٌ قديم.

^{٦٦} «مقدسة» لأن إنجاب الأطفال موصى به في موعظة حفل الزفاف.

^{٦٧} «تندم على الزواج»: تُوحى الكونتيسة بأن الزواج يُمثل تكفيراً عن الذنوب؛ ولذلك تقرر التوبة بالندم، وهي بذلك تُشير إلى ما قاله من قبل من اضطرابه للزواج، وتستيقُّ قوله إن الزواج عملٌ مُرهق، وهكذا فهي تطبق في سخرية المثل الذي يقول: «تزوَّج في عجلة، واندم على مهل».

^{٦٨} «فالذي يحترث أُرضي يوفِّر لي ثيراناً» مثلٌ قديم، وهو يرتبط بالصورة الزراعية التي سبقت في حديث الملك في المشهد السابق ٥٤-٥٥، وانظر الحاشية عليها.

أرضي يوفّر لي ثيراني، ويسمح لي بأن أحصد المحصول، وإذا كنت (٣٥)
أنا الديوث له، فهو الكادح من أجلي،^{٦٩} وَمَنْ يُسعد زوجتي يُبدي
الإعزاز لِلْحَمي وَدَمي، وَمَنْ يُبدي الإعزاز للحمي وَدَمي يُضمّر
حُبًّا لِلْحَمي وَدَمي، وَمَنْ يُحب لحمي وَدَمي صديق لي، والنتيجة:^{٧٠}
مَنْ يُقبّل زوجتي صديق لي، ولو رضي الناس بما هم عليه ما خاف
أحد من الزواج، فاليفاع البيوريتاني أكل اللحم، والشيخ البابوي (٤٠)
أكل السمك،^{٧١} قد يتفاوتان قلبًا فيما يؤمنان به، ولكن رأسيهما
يتشابهان فيما عليهما من القرون، ولهما أن يتناطحا بها مثل الطباء
في القطيع.

الكونتيسة: هل تظّل إلى الأبد سليط اللسان، ووغدًا شتًا ما؟
لافاتش: بل نبيّ يا مولاتي، وأنا آتي بالحق مباشرة: (٤٥)

دعني أُكرّر قولَ ذا الموال
كي يُدرك الأحبابُ صدقَ مقالِي
كتبَ الزوّاجُ عليكَ شرَّ مآلٍ^{٧٢}
وبطبيعهِ الوقواق يشدو بالوبال.

^{٦٩} «وإذا كنتُ أنا الديوث له فهو الكادح من أجلي» مثلٌ قديم آخر.

^{٧٠} «والنتيجة» في الأصل *ergo* وهي كلمة لاتينية تعني «وإذن»، ولكنها تُستخدَم في هذا السياق سخرية من البناء المنطقي السوفسطائي المُسمّى *sorites*، والذي يعتمد على تكديس مجموعة من المُقدمات والربط بينها بحيلة بارعة للخروج بنتيجة تُعيد السامع أو القارئ إلى المقدمة الأولى! (معجم أوكسفورد اللاتيني).
^{٧١} «أكل اللحم» يُشير إليه لافاتش باسم فكا هي هو شاربون (من الفرنسية *chair bonne*) أي اللحم الطيب، و«أكل السمك» يُشير إليه باسم آخر هو بويسام (من الفرنسية *poisson*) أي السمك، والمقصود: كل من الكاثوليكي الذي يصوم عن اللحم والبيوريتاني الذي لا يصوم عنه ينتهيان بأن يُصبحا ديوثين، وقد وجد أحد المُحدثين في تعبير «يتفاوتان قلبًا فيما يؤمنان به ولكن رأسيهما يتشابهان»: صدّى للمثل القديم الذي يقول «قد تتفق القلوب وتختلف الرؤوس»، أي أنه وجد فيه قلبًا للمثل القديم، ولكن كتاب الأمثال المعتمد في اللغة الإنجليزية لا يذكر ورود هذا المثل قبل عام ١٧٣٢م.

^{٧٢} المقصود بشرّ المآل أن يُصبح الزوج ديوثًا، أي إن ذلك قدَرٌ مكتوب ولا رادّ له، ويُشير أحد المُحرّرين القدامى إلى قصيدة كتَبها جون جرينج عام ١٥٧٧م يقول فيها:

الكونتيسة: انصرف الآن يا غلام ... سأعود إلى مُحادثتك بعد قليل. (٥٠)
رينالدو: هل تسمحين يا مولاتي أن يدعو هيلينا لمُقابلتك؟ فأنا أريد الحديث عنها.

الكونتيسة: اذهب يا غلام وقل لوصيفتي إنني أريد أن أحادثها — أعني هيلين.
لافاتش: «قالت له أكان وجهها الجميل السبب»^{٧٣} (٥٥)

ودمّر الإغريق في سبيلها طروادة
بالحمق^{٧٤} ينهبونها وينهبونها حباً
فهل رأى باريس فيها بهجةً مرتادة؟
حين انتهت من قولها تنهّدت وهبّت واقفة!
حين انتهت من قولها تنهّدت وهبّت واقفة^{٧٥} (٦٠)
وعندها جاءت بحُكمها الأخير قائلة
إذا وجدت بعد تسع فاسداتٍ من تراها فاضلة
فقد وجدت بين عشرٍ من نساء الأرض أنثى فاضلة!

الديوث يُلاقي ما كتب القدر له
والوقواق يُغرّد وفقاً للفطرة.

وتقول سنايدر، ردّاً على هذا، إن الزواج هو الذي يكتُبه القدر بصفة فردية، وأمّا التحوّل إلى ديوث، بغضّ النظر عن الطبائع الفردية والظروف، فهو مصيرٌ مفروض بصفةٍ جماعية، والتمييز الذي تقول به الباحثة لا يزيد في نظري عن حذاقة، فما دام القدر يُملي هذا وذلك فلا مجال للتمييز بين الفرد والمجموع.

^{٧٣} الواضح أن المهرج عندما سمع اسم هيلين تذكر سَمِيَّتْها في الحرب الطروادية، ودعوتها إلى المجيء تُذكّرنا ببيت مارلو الشهير «أكان هذا هو الوجه الذي أبحرت في سبيله ألف سفينة» في مسرحية **الدكتور فاوستوس**، ولكن فريزر يقول إن المقتطف قد يكون منسوباً إلى هيلين نفسها (في «قالت له») أو إلى هيكوبا، زوجة بريام ملك طروادة والدة باريس الذي فرّ مع هيلين (أو اختطفها).

^{٧٤} تتكرّر كلمة fond مرتين، ولما كانت الكلمة تُفيد الحمق والحبّ معاً، أتيت بالمعنيين جميعاً محافظاً على «التصالب» (chiasmus) في البناء الأصلي للعبارة.

^{٧٥} هذا السطر مُكرّر، وطبعة الفوليو تحذفه وتكتب أمام السطر ٥٩ لفظة *bis* أي مرتين، ولكن الطباعات الحديثة تورده.

الكونتيسة: ماذا تقول؟ فاضلة واحدة من بين عشر؟ إنك تُفسد الأغنية^{٧٦}
يا غلام! (٦٥)

لافاتش: امرأة فاضلة بين عشر نساء يا مولاتي، وهو صحيح للأغنية لا
إفساد لها! وليت الله يُنعم على الدنيا بها طول العام! ولو كنت
راعي كنيسة لما استقللتُ ضريبة «العُشر» في النساء! هل قال واحدة
من بين عشر؟ ولو قُدِّر لنا أن تولد امرأة صالحة قبل مرور مذبِّب في
السماء مُنذر بالكوارث، أو وقوع زلزال، ل زاد ذلك من نسبة العثور
على الصالحات، وقد يظلُّ الرجل «يسحب» ورق اليانصيب حتى (٧٠)
ينفد صبره قبل العثور على واحدة!^{٧٧}

الكونتيسة: هل تمضي يا سيدي الوغد وتفعل ما أمرك به؟
لافاتش: أن يصدع الرجل بأمر المرأة^{٧٨} ثم لا يكون في هذا بأس! قد لا يكون
الشرف بيوريتانياً، لكنه لا يضرُّ أحداً! وسوف يرتدي شرفي عباءة

^{٧٦} «إنك تفسد الأغنية»: تقول سنايدر إن تبولد يتصوّر، بناءً على ما قاله ووربيرتون، أن قول الكونتيسة يعني أن المهرج عكس الأرقام، وأن الأغنية الأصلية كانت تقول «إذا وجدت بعد تسع صالحات من تراها فاسدة»، ويشرح المهرج سبب تعديله للأغنية بأنه «لا يتحدث عن الرجال بل عن النساء» (في رأي سنايدر، دون شاهد من النص)، ولكن الأرقام هنا ترتبط بإشارة المهرج إلى هيلين، ومن ثم يكون التعديل الوحيد هو استبدال الحديث عن النساء، بما نفترض أنه حديث هيكوبا عن أبنائها العشرة (أي أبناء الملك بريام)، واستثناء باريس؛ لأنه جلب الخراب لطروادة، وعلى أية حال فهجوم المهرج على المرأة هنا «تهريج» له أسبابه الدرامية (انظر المقدمة).

^{٧٧} يشير المهرج إلى المثل الذي يقول «الزواج قسمة ونصيب».

^{٧٨} «أن يصدع الرجل بأمر المرأة»: أي إن هذا يُناقض ما قاله القديس بولس من أن الرجل رئيس المرأة، ويستمرُّ لافاتش في شرح موقفه فيقول: من غير المهم ألا أكون صارماً في القضايا الأخلاقية، وسوف أخفي كبريائي بمظهر التواضع. ومثلي في هذا يُشبه الكاهن البيوريتاني الذي يُخفي عيائه السوداء، المحظور ارتداؤها، وهي رداء أتباع الكفن، تحت المسوح البيضاء القضاة الخاصة بكنيسة إنجلترا. وتُعلق سوزان سنايدر على ذلك قائلة: إنه يجمع الأفكار التي أتى بها في ثرثرته السابقة، وأهمها العداء للمرأة، وما يترتب على ذلك ممَّا يراه من عكس المراتب الطبيعية للذكر والأنثى (ما دامت المرأة هي التي تأمر الرجل)، وهو ما يعني قلب نظام الحياة، ثم يُفاجئنا بتشبيه نفسه بالكهان، وصورة إخفاء كبريائه برداء التواضع هي الصورة التي يستند إليها في تبرير ما يعتبره «قول الحق»!

التواضع فوق الرداء الأسود لقلبي الكبير! إني ذاهب الآن، ومهمتي (٧٥)
استدعاء هيلين للحضور!

(يخرج لافانتش المهرج.)

الكونتيسة: هات ما عندك إذن؟

رينالدو: أعرف يا مولاتي مدى حُبك العميق لوصيفتك.

الكونتيسة: أحبها حقاً! وقد عهد والدُها بها إليّ، وهي في ذاتها، من دون تلك المزية، جديرة حقاً بكل حُب تُلاقيه، والواقع أنها تستحق أكثر (٨٠)
مماً تناله، وسوف أقدم لها أكثر مما تطلبه.^{٧٩}

رينالدو: مولاتي! كنتُ في الآونة الأخيرة أقرب إليها مما كانت توّد، في ظنّي، وذات يوم شاهدتها وحدها تناجي نفسها، كانت توجه

كلماتها إلى أذنيها وتتصوّر، بل أقسم إنها لم تكن تظن أن أحداً

يسترق السمع إليها، كان حديثها عن حُبها لابن حضرتك، كانت (٨٥)

تقول إن ربة الحظ ليست ربة حقيقية^{٨٠} ما دامت قد أقامت الفواصل بين منزلتها ومنزلته، وإن الحُب ليس ربّاً ما دام لا يُمارس سلطانه إلّا

عند تساوي المكانة الاجتماعية بين الجنسين، وإن ديانا ليست ملكة

للعداري ما دامت تتخلّى عن «فارستها» المسكينة^{٨١} ولا تُنقذها عندما

تفاجأ بمن يأسرها أولاً ثم لا تدفع فديتها بعد الأسر ثانياً، وكانت (٩٠)

تقول ذلك بنبرات أسيّ تزيد مرارتها عن أحرّ شكوى غرام سمعتها

من عذراء، وهكذا رأيتُ من واجبي إبلاغك بالأمر، فقد يؤدي هذا

إلى هلاك الفتاة وهو أمرٌ يعينك أن تُدركيه وتحتاطي له.

الكونتيسة: لقد أديتَ واجبك بإخلاص فتكتم الأمر، والواقع أنني لمحت الكثير (٩٥)

^{٧٩} «تطلبه» في الأصل demand ولكن المعنى كان أقرب إلى «ما تحتاج إليه» آنذاك.

^{٨٠} «ربة الحظ ليست ربة حقيقية»: أي لأن التفاوت في المنزلة الاجتماعية بينها وبين برترام لم يقض به الله تعالى، ولكنه جاء مصادفة.

^{٨١} «فارستها المسكينة» أي عابدة ربة العفة.

من أماراتِ هذا الحُب من قبل، ولكنها تتأرجح في الميزان، فلم
أستطع التصديقَ أو التكذيبَ بصورة قاطعة، فأتزكني الآن أرجوك،
واحفظ السرَّ في قلبك، وشكرًا على ما أبديتَ من حرصٍ على
الوفاء، سوف أعود للحديث معك بعد بُرْهة.

(يخرج رينالدو القهرمان.)

(تدخل هيلينا.)^{٨٢}

قد كنتُ كذلك في شرح شبابي يومًا ما (١٠٠)
وشواهد هذا العشق تُلازمنا بالفطرة حتمًا
شوكتُهُ شوكةُ وردةٍ كلُّ شبابٍ ناضِرٍ
وكما نُولدُ بدماءٍ تجري يأتي دُمنا بالعشق الفائز
تلك أمارَةٌ صدقِ طبيعتنا أو خاتمها الظاهرُ
إذ يَطبعها الحُب الجبَّار بنفس الشَّابِّ الحائر (١٠٥)
إن نتذكَّر أياها غارِبَةً ندركُ تلك الأخطاءَ

^{٨٢} تنص طبعة الفوليو على دخول هيلينا هنا قبل أن يحين دورها في الحوار بتسعة أسطر، وهي التي تستغرق زمنًا أطول كثيرًا من الزمن الذي يستغرقه السطر أو السطران اللذان عادة ما يُخصَّصهما شكسبير لشغل الوقت اللازم لدخول مُمثل على خشبة مسرح شكسبير الكبير. وتقتطف سنايدر ما يقوله باحثٌ يدعى راندول ماكلاود (McCloud) من أن لقب الكونتيسة هنا تُضاف إليه فجأة صفة «العجوز»، وأن هذا قد يُشير في رأيه إلى إضافة أضافها شكسبير في وقتٍ لاحق من ثمانية أسطر أو تسع، أي إنه عاد لمراجعة ما كتبه أولاً حتى يزد من توضيح شخصياته وإثراء المشهد، فأصبح يراها عجوزًا، وقرَّر أن يجعلها تتذكَّر ما كانت عليه في شبابها. وهكذا فإن دخول هيلينا المبكر قد يكون شاهدًا على التخطيط الأصلي للمشهد الذي يبدأ فيه حوارها فور دخولها، كما أن الكونتيسة تتحدَّث حديث من يبصر هيلينا، فهي تتطلع إليها وتُذكر الأمارات الخارجية (الظاهرة) لآلام الحُب، وتُضيف سنايدر في طبعة أوكسفورد إرشادًا مسرحيًا آخر ينصُّ على أن الكونتيسة تُحدث نفسها (والجمهور) جانبًا، ولم أضف هذا الإرشاد المسرحي اقتناعًا بما تقوله المحررة من أن صمت هيلينا أثناء إلقاء هذه السطور التسعة يدل على منزلتها الخفيضة، وذلك لا يعني بالضرورة عدم سماعها للسطور، وإن كان من الأفضل — منطقيًا — ألا تسمعها، والقرار في يد المخرج أولاً وأخيرًا. وسوف يلاحظ القارئ ولا شك أن السطور مقفاة، وربما كانت صورة النظم هنا، مما يؤكد قول ماكلاود الذي تستشهد به سنايدر.

حتى إن لم نكُ نحسبها حينئذٍ أخطاءً
ها أنا ذا أشهدُ ما يكمنُ خلفَ تقرُّحِ جَفَنِ العذراءِ
هيلينا: ماذا تبغي مولاتي؟

الكونتيسة: قد تعلّمين يا هيلين أنني أمك. (١١٠)
هيلينا: بل أنت مولاتي الكريمة.

الكونتيسة: لا بل أمُّ لك ولماذا لا أصبحُ أمًّا؟ حينَ ذكرتُ اللفظةَ
خلتُ بأنك شاهدتِ أمامكِ حيّة! ماذا في لفظةِ أمِّ

أفزعكِ الآن؟ قلتُ بأنِّي أمُّك وضممتُكِ يا هيلين
إلى سائرِ مَنْ خرجوا من رَحْمي، وكثيرًا ما نشهدُ (١١٥)

كيف يُنافِس مَنْ نتبّناه أبناءَ الأرحامِ
إذْ نختارُ لنا غصنًا من نبتِ آخرِ كي نُلصقه بالتطعيمِ
بجذعِ الشجرةِ حتّى يُصبحَ منها! لم أحملكِ
ولم أعرّضَ فيكِ لآلامِ مخاضِ الأمِّ

ولكنِّي أعربُ لكِ عن حرصِ الأمِّ على ابنتِها! (١٢٠)
نسألكِ الرحمةَ يا رب! هل يتجمّد دُمك الآن
إذا قلتُ بأنِّي أمُّك؟ ماذا أفزعكِ وكدّركِ

فأرسلَ من عينيكِ العبراتِ دليلًا
وبعينيكِ أحاطتْ شتّى ألوانِ الطيفِ بقوس قُزَح؟
ولماذا؟ لأنكِ بنتي! (١٢٥)

هيلينا: لا بل لأنني لستُ بنتك! ^{٨٣}

الكونتيسة: أقولُ إنني أمُّك!

هيلينا: الصّفح مولاتي! من المُحال أن يكونَ الكونت روسيون لي أخًا!
فإنني من منبتٍ مُتواضع وهو الكريمُ المحتدِ،
وإنني من أسرةٍ مغمورةٍ وهو النبيلُ ابنُ الأماجدِ،

^{٨٣} «لا بل لأنني لستُ بنتك»: تقصد لأنها ليست ابنتها وليست زوجة ابنها، فزوجة الابن تُسمّى، كما هو معروف daughter-in-law، وكان يُشار إليها في عصر شكسبير بالابنة فحسب.

وإنه لسيدي بل إنه لمولاي العزيز! وأنا له (١٣٠)
 ما عشتُ خادِمة! وأموت خادِمة له ولن يكون لي أخًا!
الكونتيسة: ولن أكونَ أمًّا لك؟
هيلينا: بل أنتِ أُمِّي الآنَ يا مولاتي! وليتَ ذاك كان حقًّا
 بشرطِ ألاَّ يُصبح ابنُكَ العزيزُ سيدي أخًا لي!
 بل أنتِ أُمِّي حقًّا! أو ليتَ أنكَ تُصبحينَ أمًّا عندها لِكَلِّينَا! (١٣٥)
 ولا يَقلُّ حرصي أنْ أكونَ بنتَكَ^{٨٤} عن نعيمِ الجَنَّةِ
 ما دمتُ لن أكونَ أُختًا له! ألا تَرينَ مَخرجًا مِن هذا؟
 أيُّ أنْ أكونَ مِن بناتِكَ دون أن يكونَ لي أخًا!
الكونتيسة: المَخرجُ الذي أراه أن تكوني زوجةَ ابني!
 لا قَدَّرَ الله العزيزُ أن يكونَ ذاك مَقصْدُكَ! (١٤٠)
 وفيكَ أشهدُ الصراعَ ما بينَ البَنوةِ والأمومة! هل عادكِ الشُّحوب؟
 بل إنَّ ما ظنننتَه أبَدَى الغرام سافرًا! الآنَ قد عرفتُ
 سرَّ عُزلتِكَ، وسِرَّ وحدتِكَ، بل اكتشفتُ مَنبَعَ الدموعِ المَلحَةِ!
 الآنَ قد وضحَ الخبيءُ للعيون!
 فأنتِ تعشقين ابني! وينزوي الخداعُ في حياءِ (١٤٥)
 بعد أن باح الفؤادُ بالمشاعر المشبوبة!

^{٨٤} تقصد هيلينا من طرفٍ خفي حُبها على أن تتزوَّج برترام، مع إبداء «التحفُّظ» على المعنى الظاهر في كونها «ابنة» في السطر التالي.

^{٨٥} يقول فريزر إن الكونتيسة تتلاعب بهيلينا، ولكن سنايدر تقول إنَّ «دعاء» الكونتيسة بالأَّ يكون مقصد هيلينا الزواج من ابنها يُوَدِّي إلى «تعقيد موقف الكونتيسة التي تتعاطف بصفةٍ عامة مع هيلينا في هذا المشهد»، ومن ثَمَّ فإن أمام المُمتلئة التي تلعب دور الكونتيسة عدة خيارات، الأول: هو أن تُظهر المعارضة لرغبة هيلينا في الزواج من ابنها في البداية ثم تتحوَّل إلى القبول، خصوصًا بعد أن تستعطفها هيلينا في الأبيات ١٨١-١٨٥، وهو الاستعطاف الذي يُحيي ما تذكُّره الكونتيسة من غرامِ شبابِها في السطور ١٠٠-١٠٨ السالِفة، والخيار الثاني: أن تكون راضيةً عن الزواج في نفسها، وإن كانت تُخشى ألا يُقدَّر برترام شمائل هيلينا، والخيار الثالث: أنها ترى أنَّ المنزلَ الاجتماعيَ الخفيضة لهيلينا عقبة تمنع زواجها، مهما بَلَغ امتيازها في ذاتها وصدق حُبها، وذلك حتى يدخل الملك فيرفع تلك المنزلَ.

لا تُنكري الحقيقة! واصدُقيني القولَ يا هيلين!
 قولي بأنَّ هذا واقعٌ مؤكَّد! تأمَّلي خديك يا بنتي:
 في كل خدِّ اعترافٌ بالهوى لصاحبه! عينك تشهدان
 الحبَّ واضحًا في كلِّ شيءٍ تفعلينه (١٥٠)
 فكلُّها بطبعها تنطقُ به! لا يُمسك اللسانُ فيك
 غيرُ إحساسٍ غريبٍ بالخطأ — أو العناد الآثم —
 خوفًا من اكتشافِ هذه الحقيقة، تكلمي! هل ذاك حق؟
 إن كان حقًا واقعًا فقد أسأتِ غزلَ هذه الخيوط،^{٨٦}
 وإن يكن هو النقيض أنكري! إني لأمرُك — والله سوف يُعينني (١٥٥)
 حتى أساعدَكَ! فلتنطقي بالصدق!
 هيلينا: الصفحْ مولاتي الكريمة!
 الكونتيسة: فهل تُحبِّين ابني؟
 هيلينا: الصفحْ سيدتي النبيلة!
 الكونتيسة: ألا تُحبِّين ابني؟
 هيلينا: وأنتِ مولاتي ألا تُحبِّينه؟
 الكونتيسة: كُفِّي عن المِراوغة!^{٨٧} حُبِّي يقومُ على رباطٍ تشهدُ الدُّنيا به (١٦٠)
 هيَّا إذن وصرِّحي بحالِ حُبِّك الذي دلَّت عليه
 مشاعرُ قِيَاضة.
 هيلينا: أعتَرِفُ إذن جائيَّةً وأمامَ الله وفي حضرتِكَ بأنِّي
 أضمرُ حُبًّا لابنِكَ أقوى من حُبِّي لك،
 بلْ لا أقوى منه سوى حُبِّي لله. (١٦٥)

^{٨٦} ١٥٤ «أسأتِ غزلَ هذه الخيوط» في الأصل تعبير اصطلاحِي يجري مجرى الأمثال وهو: you have wound a goodly clew، ويحتفل النقاد بهذه الصورة لأنها ترتبط بصورةً أساسيةً في المسرحية، وهي الواردة فيما يقوله اللورد الأول من أن «نسيج حياتنا مُختلط الخيوط» (٦٠ / ٣ / ٤)، وألكسندر ليجات يُعتبر أن الجمهور يُدرك بهذا وجودَ مشكلةٍ ما، ويبدأ في مراقبة خطوات حلِّها.
^{٨٧} «كُفِّي عن المِراوغة» الأصل يقول GO not about، أي كُفِّي عن اللَّفِّ والدوران وأجيبيني إجابةً مباشرة، وهو المعنى القديم للتعبير الاصطلاحِي الذي تغيَّر معناه اليوم.

أهلي كانوا فقراءً ولكن شرفاءً وذا شأنٌ غرامي
فأنا لا لاحقتُ ابنكِ بأماراتٍ وداٍ
أو أدنى طلبٍ يتجاوزُ قدرِي أو بِمراسيلَ
ولا أرجو الفوزَ به حتَّى أثبتَ للناسِ استحقاقِي إيَّاهُ (١٧٠)
ولو أني لا أعرفُ قطُ سبيلاً للبرهان على استحقاقِي.
أدركُ أن غرامي ميثوسٌ منه وجهٌ لا يحدُّه رجاءُ
لكني ما زلتُ أصبُ مياه غرامي في هذا الغربال الشاسع^{٨٨}
ذي الفجوات الواسعة^{٨٩} ولا ينفدُ ما عندي مهما أسكبُ (١٧٥)
فيضيعُ دواماً! مثلي مثل الوثني الهندي^{٩٠}!
فأنا أعبُدُ كافرةً هذي الشمسِ وإن كانت
تتطلَّع لي لكن لا تعرفُ عن عابِدها
شيئاً غير النظرِ إليه! مولاتي المحبوبة!
لا تدَّعي غضبكِ يصطدم بحُبي ويُعارضه (١٨٠)
لنناقستك في حُبِّك إيَّاه! هذي شيخوختك الفاضلة

^{٨٨} «الشاسع» في الأصل capitous هكذا يطبعها فريزر وبارنيت وموات وورستين، والأولان ينصَّان على أن المعنى المقصود capacious؛ أي الشاسع أو المعنى المعروف للكلمة المطبوعة وهو «المُخادع»، ولكن الآخرين لا يأتیان بالمعنى الأصلي، وأما سنايدر فتلتزم بهجاء الطبعة الأصلية للمسرحية للكلمة وهي cap'cious قائلة إن المقصود بوضوح هو capacious، ولكن المعنى الذي يأتي به النطق مُوحى به، إذ يحذف شكسبير مقطعاً حتى ينتظم له الوزن الشعري، وهو «المُخادع» ونقول إنه مشتقٌّ من الفعل اللاتيني *captare* الذي يُفيد تكرار الحدث (في علم الصرف مثلاً «يُخادع» في مقابل «يخدع») ثم تعرض آراء بعض النقاد في القضية وهو ما لا يغير من الأمر شيئاً ما دام المعنى الأصلي أو المقصود قائماً، وأما المعنى المُوحى به فلا سبيلَ إلى إظهاره في الترجمة.

^{٨٩} «ذي الفجوات الواسعة» في طبعة الفوليو الثانية يرد الأصل الإنجليزي للكلمة *intenable*، وهو ما يعني أن الغربال لا يُمسك ما يسقط فيه من سوائل؛ لأن فجواته واسعة، وبهذا تأخذ كل الطباعات ما عدا طبعة سيجنت التي تُورد قراءة الطبعة الأولى *intenable*، وقد أخذتُ برأي جمهور الشُّراح، وتجاهلتُ مناقشاتِ المُحرِّرين التي توردها سنايدر.

^{٩٠} «مثل الوثني الهندي»: سواء كان شكسبير يقصد هندو آسيا أو أمريكا فتصوِّره أنهم يعبدون الشمس

تدلُّ على أنك كنتِ الفاضلةً بصدرٍ صباك!
 فإذا كنتِ عرفتِ الحبَّ المُخلصَ واشتعلتِ جذوئهُ عندك
 وجمعتِ بِحبِّك بينَ الشوقِ الجارفِ وجمالِ العَفَّةِ
 فجعلتِ ديانا ربةً عَفَّتِكَ وربَّةً حُبِّكَ في آنٍ واحدٍ^{٩١} (١٨٥)
 فأنا أرجو أن تُبدِي الإشفاقَ على حالِ فتاةٍ لا تملكُ إلَّا
 أن تُقرِضَ أو تُعطي مُدركَةً أنَّ خسارتها محتومة!
 مَنْ لا ترجو أن تعثرَ قطُّ على مَنْ تبحثُ عنه في الواقعِ
 بل تستعذبُ أن تحيا في الموتِ كما يحكي اللغزُ الشائع!^{٩٢}

^{٩١} «فجعلت ديانا ربة عَفَّتِكَ وربَّة حُبِّكَ في آنٍ واحد» الصياغة في الأصل مضغوظة: that your Dian was both herself and love، ولكن المعنى واضح؛ أي إنَّ ديانا التي كنتِ تعبدُها كانت تُمثِّل لك ربة العفة وربَّة الحب معاً، وهذا ما لا يقبلُ الجدل، بدليل كتابة الحب (love) مُتبدئة بحرفٍ صغير في طبعة الفوليو، لا بحرفٍ كبير يرمُز لأسماء الأعلام، ولكن الطباعات الحديثة كلها وبلا استثناء تورده حرفاً كبيراً، وهو ما يوحي إما برَبِّ الحب كيوييد أو بربة الحب فينوس، والإشارة إلى الأول أكثر شيوعاً في شكسبير، ولكن سوزان سنايدر تفترض أن السطر لا يُشير إلى ديانا ربة العَفَّة والحُب معاً، ولكن أنه يعني أن «صورة هيلينا لديانا راعية العَفَّة تتضمَّن معنى ألوهية الحب، وهو ما يتناقض معها، وربما كان شكسبير قد عرف شيئاً عن تصاوير الربة التي تجمع بينهما (Venus-Virgo)، والتي كانت تقوم على ما ورد في الإلياذة ١ / ٣١٥»، مُستشهداً بكتاب صدر عام ١٩٥٨م، للدلالة على وجود هذا «التناقض»، ولكن الإشارة إلى ربة الحب لا تُفيد الألوهية أو «الربانية»، بل إن فينوس مثلاً في ذلك مثل كيوييد، ترمُز للحب الجسدي في مقابل العَفَّة، وهو ما تُعبر عنه هيلينا في السطر ١٨٤ «وجمعتِ بِحبِّك بينَ الشوقِ الجارفِ وجمالِ العَفَّة»، والحب العفيف لا يتناقض مع «الربانية» بل مع الحب الجسدي، وإن كان الحب «المثالي» الذي تتحدث عنه هيلينا يجمع بينهما ولا يُعتبر تناقضاً، ولا أعتقد أن النصَّ يحتاج إلى كل هذه التخریجات التي تبدو لي شطحات.

^{٩٢} ١٨٨-١٨٩ نلاحظ في آخر المسرحية أن تقديم ديانا لهيلين باعتبارها لغزاً أو أحجيةً في ٥ / ٣ / ٢٩٣، يتضمَّن المفارقة نفسها، أي اتفاق الحياة والموت، وإنَّ كانت، كما سوف نرى، معكوسة، فهي هنا تقول إنها تُكابد الموت في حياتها، ثم إنَّ هي تتمتع بالحياة في ظلال الموت المُفترضة، وتقول سنايدر إن التحوُّل هنا إلى الشعر المُقفى يؤكِّد «الإحساس بالابتعاد والغموض»، ولكن القافية عند شكسبير كانت تُستخدم أحياناً للدلالة على ختام مشهدٍ أو موقف، فكأنَّما تأمل هيلينا بذلك أن تكون قد انتهت من عرضِ قضيتها، وإخفاء اعتزامها الرحيلَ إلى باريس، وإن كانت الكونتيسة لا تنخدع بقولها، وتصرُّ على أن تعرف ما تنويه.

الكونتيسة: أفلم تَعْتزَمِي في الأيامِ الماضية زيارةَ باريس؟ قولي الحق! (١٩٠)
هيلينا: بل اعتزمتُ مولاتي!

الكونتيسة: ولماذا؟ قولي الحق!

هيلينا: سأقولُ الحقَّ! وبرحمةِ ربي وبأنعمه أقسم! تَدْرِين بَأَنَّ أَبِي خَلَفَ لي وصفاتٍ من أدويةٍ ناجعةٍ نادرة، بل أثبتت قوةَ مفعولِ الوصفاتِ هُنا بتجاربه القاطعةِ وما قرأ وما حَصَّل (١٩٥) من علمٍ فتجلَّتْ قُدْرَتُهَا أَنْ تَشْفِي الأمراضَ جميعاً! وبأنَّ أَبِي قد طلبَ إليَّ بَأَنَّ أَحْفَظَهَا لشفاءِ الأمراضِ المُستعصيةِ فقط، فلها مفعولٌ أكبرُ مما يُوجي تركيبُ الأدويةِ بها! من هذي الوصفاتِ علاجٌ ثبتتْ قُوَّتُهُ وله مفعول أثبتتْ التجربةُ العمليةُ جدواه، وهو الموصوف (٢٠٠) علاجاً يشفي مرضَ الملكِ الفتاكِ المُنذِرَ بهلاكِهِ.

الكونتيسة: هل هذا ما دَفَعَكَ للتفكيرِ إذن في رحلة باريس؟
قولي الحق!

هيلينا: بل كَانَ دَافِعِي الحقيقي ... سيّدي ... ولَدُك! لولاه ما فكرتُ في باريس والدواءِ والمَلِك (٢٠٥) وربما لم يخطرِ المليكُ والدواءُ والرحيلُ في بالي على الإطلاق!

الكونتيسة: لَكِنْ أَتَظُنِّين بَأَنَّكَ إِنْ قَدِمْتَ العَوْنَ المفترَضَ سيقبَلُهُ الملك؟ رأيَ الملكِ وآراءَ أطباءِ الملكِ اتَّفَقْتُ في أمرٍ واحد: إذْ يَعتَقِد بأنهم عجزوا عن تقديمِ العَوْنِ له، (٢١٠) وهمو يعتقدون بأنهم عجزوا عن ذلك، كيفَ يُصدِّقُ أحدٌ عذراءَ بلا مالٍ وبلا تعليمٍ من بعد الإجماعِ بآراءِ العلماءِ على أَنَّ المرضَ غُضال وبذلك نَفَضُوا أيديهم منه؟
هيلينا: للمسألة هنا زاوية تتجاوز علمَ أَبِي ومهارته وهو الأعظم في طبِّهِ! فلقد تَرَكَ أَبِي لي (٢١٥) وصفتهِ الناجعةُ مُكَلَّلةً بمباركةِ علوية!

ويُسَانِدُهَا طَالِعٌ سَعِدٍ بل أَسْعَدُ نجمٍ يسطعُ بسماءِ الكون!

ولذا أرجو أن يُسَمَح لي يا صاحبة العِصمة أن أرحل
حتى أبذل ما تقدر يُمنائي عليه لأشفي مولانا الملك
مُراهنّةً بحياة لا أَكْثَرُثُ إذا ضاعَتْ (٢٢٠)
وأراهنه أن يُشَفَى في يومٍ معلوم بل في وقتٍ معلوم!
الكونتيسة: هل تعتقدين بِصِدْقٍ في ذلك؟

هيلينا: بل إنني واثقةٌ يا مولاتي!

الكونتيسة: وإذن لك منِّي يا هيلين الإذن المطلوب وحُبي
ومَعونتي وأتباعًا يَصطحبونك! وكذلك أرجو حملَ تحيّات الودِّ (٢٢٥)
إلى أصحابي في قصر الملك! وسأبقى في بلدي لكنِّي
سوف أُصَلِّي لله وأدعوه بأن يشملَ بالبركة مَجْهُودَكَ
ولتبدأ رحلتك غداً وثقي فيما لا أملك إلا قولَه
لن أتأخَّر عن تقديمِ العونِ إليك وما تحتاجُ إليه الرحلة.^{٩٢}

(تخرجان.)

^{٩٢} ٢٢٨-٢٢٩ ينتهي المشهد بسطرين مُقَفَّيْن، على نحو ما هو شائع في شكسبير.

الفصل الثاني

المشهد الأول

(المنظر: قصر الملك في باريس، يدخل الملك مع عددٍ من اللوردات الشبان، من بينهم الأخوان ديمان وهما اللوردان ١، ٢، حتى يودّع الراجلين منهم للمشاركة في الحرب المندلعة في توسكانيا، ويدخل معهم برترام، وهو الكونت روسيون، وبارول، يُسمع دويُّ الأبواق لحظة دخول الملك.)^١

الملك (مخاطبًا فريقًا من اللوردات): والآن وداعًا لكمو يا لورداتِ شُبان! لا تنسوا ما أسلفتُ القول به من أسس الحرب!

(مُخاطبًا الفريق الآخر:)

ووداعًا لكمو أنتم أيضًا! واشتركوا في العملِ بما أسديتُ لهم من نصيحٍ ومشورة! ولكل فريقٍ أن يغنمَ من نُصحي إذ يكفي للكل، وجدواه تعتمد على ما يكسبه منه المرء. (٥)
اللورد ١: نأمل يا مولاي ومن بعد الدربة في الحرب بأن نرجع لنراك هنا موفور الصحة والعافية!
الملك: كلاً كلاً ذاك مُحال! حتى إن كان فؤادي يرفض أن

^١ الواضح أن الملك يودّع فريقين من اللوردات، فريقٌ يرحل إلى فلورنسا للانضمام إلى جيشها، وفريقٌ يرحل إلى سيبينا للقتال في صفوف جندها، وقد نصصتُ على ذلك في الإرشادات المسرحية.

يعترف بما يَتملّكه من مريض يضرب شرّ حصارٍ حول حياتي!
 فوداعاً يا لورداتِ شُبَّانٍ! وسواءٌ قُدِّر لي أن أحيَا (١٠)
 أو أقضي نَحبي فعليكم إثباتُ جدارتكم ببنوتكم لفرنسا!
 وليعلم كِبراءُ القوم بإيطاليا (من ورثوا مجد أباطرة
 بادَ وزالَ فسادهم الحَور وفقدانُ الهمة) أنكمو
 ما جئتم لمغازلة المجد، ولكن للظفر به في ساحة حربٍ
 يتقاسم فيها أشجعُ طلابه! وحذارٍ من الكللِ إلى أن^٢ (١٥)
 تجدوا طُلبتكم حتّى يعلن ربُّ الشهرة أسماءكمو
 وبأعلى صوت! والآن وداعاً!
اللورد ١: فلنك ربّاتُ الصّحة خاضعةٌ لأوامرك وخادمةٌ لك!^٣
الملك: أما الفتيات الإيطاليات ... فأحذركم منهن!
 الناس تقول بأن رجال فرنسا لا تملك لغةً ترفض عرضاً (٢٠)

١٢-١٥ هذا هو المعنى الذي يتفق عليه الشراح المحدثون، وإن كان الخلاف لم ينقش تمامًا حول المقصود بتعبير higher Italy التي ترجمتها بعبارة «كبراء القوم بإيطاليا» استنادًا إلى ما جاء في الملك لير (١٠٨/٦/٣) في الترجمة العربية ١٩٩٦م، وما يقول به النقاد، ولكن للتعبير معنى آخر يُشير لا إلى الطبقة الاجتماعية بل تضاريس توسكانيا، وتقتطف سنايدر قولاً للمُحرّر هانمر (Hanmer) ورد في طبعته لأعمال شكسبير عام ١٧٤٣-١٧٤٤م، يقول فيه إن الجغرافيين القدماء كانوا يُقسّمون إيطاليا إلى قسمين وفق موقع جبال الأبنين (أبنينو الإيطالية) الأول: هو إيطاليا العليا، وهو المواجه للبحر الأديرياتي، والثاني: هو إيطاليا السفلى، وهو المواجه للبحر التيراني (جزء من البحر المتوسط يطل عليه جنوب فرنسا أيضًا). والمقصود بالعليا، وفق هذا المفهوم الذي استبعدته، أن المنطقة جبلية (ويقول فريزر إن المنطقة التي تقع فيها فلورنسا وسينا جبلية، وتقول سنايدر إن المدينتين تقعان في السهول، وإن لم يكن شكسبير يدري بذلك، على الأرجح). وأذكر أنني عندما زرت فلورنسا (فريزته عند الإيطاليين) رأيتهما تقع على سفوح جبال الأبنين، وأما سينا فليست جبلية. ولكن الذي حسم الخلاف عندي هو أن الملك يستخدم التعبير، ثم يتبعه بجملة تقع في موقع البديل نحوياً، وهي «أولئك الذين ورثوا مجد أباطرة زال ...» ومن المحال منطقياً أن يُشير الشاعر إلى منطقة بهذا الأسلوب (وقد رجعت أيضاً إلى الأطلس كي أستوثق مما ذهبت إليه).

^٢ تختلف طبعة أوكسفورد عن جميع الطبعات في نسبتها هذا السطر إلى اللورد الثاني لا الأول، وفق ما جاء في طبعة الفوليو المعتمدة، ولم أخذ بهذا التعديل.

الفصل الثاني

تَعْرِضْهُ تِلْكَ الْفَتَيَاتِ! فَحْذَارِ مِنَ الْأَسْرِ وَلَمَّا
تَكْتَمِلُ الْخَبْرَةُ بِالْحَرْبِ لَكُمْ!
اللوردان (معاً): لقد وَعَتْ قُلُوبُنَا كُلَّ الْمَحَازِيرِ!
الملك: وإِذْنِ فُودَاعَا! (إِلَى مُسْتَشَارِيهِ) اقْتَرِبُوا مِنِّي!

(يَتَشَاوَرُ الْمَلِكُ مَعَ مُسْتَشَارِيهِ فِي رَكْنٍ فِي الْخَلْفِ

هَمْسًا، وَيَتَقَدَّمُ اللَّوردان الأخوان ديمان وبارول

وبرترام إلى مُقدمة المسرح.)

اللورد ١ (إلى برترام): يُوَسِّفُنِي يَا مَوْلَايَ الْمَحْبُوبُ تَخْلُفُكَ عَنِ الْحَرْبِ.
بارول: الذَّنْبُ لَيْسَ ذَنْبٌ صَاحِبِ النِّصْلِ الْوَهَّاجِ.^٤
اللورد ٢: لَكُنْهَا حَرْبٌ جَمِيلَةٌ (٢٥)

بارول: بَلْ أَرُوعُ الْحُرُوبِ! لَقَدْ شَهِدْتُهَا!
برترام: إِنِّي مَأْمُورٌ أَنْ أَبْقَى! وَذَرَائِعُهُمْ شَتَّى إِذْ قَالُوا «أَصْغَرُ مِنْ
أَنْ يَذْهَبَ» أَوْ «فِي الْعَامِ الْقَادِمِ»، أَوْ «لَمْ يَجِنِ الْوَقْتُ».

بارول: إِنْ صَحَّ عَزْمُكَ يَا فَتَى فَاذْهَبْ إِلَيْهَا خَلْسَةً!
برترام: أَأَظَلُّ هُنَا مِثْلَ حِصَانِ الْجَرِّ بِمَرْكَبَةِ النِّسْوَةِ؟ (٣٠)

وَأُقَعِّقُ أَقْدَامِي فَوْقَ الْقَرْمِيدِ بِقَصْرِ الْمَلِكِ إِلَى أَنْ يَكْسِبَ غَيْرِي
آيَاتِ الْمَجْدِ؟ أَفَلَا أَشْهَرُ سِيفِي بَلْ أَحْمِلْهُ فِي جَنْبِي

مِثْلَ السِّيفِ الْخَشْبِيِّ عَلَى الْمَسْرَحِ؟ أَقْسَمُ بِاللَّهِ سَأَمْضِي خَلْسَةً!
اللورد: وَفِي اخْتِلَاسِكَ الْمَذْكُورِ مَا يُشْرِفُ!

^٤ الأصل يقول the spark ويُفسرها الشُّرَاحُ بأنه يقصد «الشَّابُّ ذو الحميَّة»، ولكنِّي وجدتُ أن بارول نفسه يعود إلى استخدام الكلمة في السطر ٤٠ حين يُشير إلى سيفه، بل إن سنايدر تقترح أن ذلك المُتْبَاهِي يُشهر سيفه في تلك اللحظة، وللوهج دلالة رئيسية في نظري في هذا الموقف، فهو وهجٌ زائف، أو لمعان دون صلابه، وهو ما يؤكده التناقض الذي يُقيمه برترام بين بريقي القصر الملكي والصلابة في ميدان القتال، وهو المعنى الذي يُنشئه برترام في مقارنته «السيف الخشبي» الذي يحمله المُثَلُّ على المسرح بالسيف الحقيقي الذي يحمله في جنبه (٣٢-٣٣)، فأردتُ الاحتفاظ بالصورة، خصوصًا أنها تؤكد زيف بارول.

بارول: «فلترتكب» يا كونت ما اعتزمتُهُ!

اللورد ٢: ولسوف أكونُ «شريكًا» لك! والآن وداعًا! (٣٥)

برترام: إني أحسُّ أنني غدوتُ في جسدِ المُقاتِلين عضواً
وأنَّ في فراقكم بترًا أليماً له!

اللورد ١: وداعًا يا قائد!

اللورد ٢: وأنت يا مسيو بارول اللطيف!

بارول: يا بطلان نبيلان! سيفي من أسرة سيفيكم! فالنَّصل وهاجَّ لأمع، (٤٠)

والمعدن،^٥ بإيجاز، أصيلُ قاطع ... سوف تجدان في فرقة سييني قائدًا

يُدعى سبوريو،^٦ يتميزُ بنديةٍ من أثر الحرب هنا فوق خدِّه الأيسر،

وهي التي أحدثها هذا السيف نفسه، قولاً له إنني في قيد الحياة

وتأملًا ما يقوله عني.

اللورد ١: سنقوم بذلك أيُّها القائد.

بارول: فليتَّخذكمَا مارسُ ربِّ الحربِ تلميذَين نجيبَين! (٤٥)

(يخرج اللوردان ديومان وأصحابهما.)

(إلى برترام): ماذا قررتَ أن تفعل؟

برترام: اسكُت الآن،^٧ فالملك على مسمعٍ منَّا.

بارول: كُنْ أكثرَ احتفاءً باللورداتِ النبلاء، فلقد حبستَ لسانك واقتصرتَ

على توديع فاترٍ لا يليق، أطلقِ لسانك بالكلامِ فهمُ يُمثِّلون القبعةَ

^٥ «المعدن»: الأصل metals أو mettles وسبقت لي مناقشة تلاقِي مَعْنَييهما في (١/١/١١٣).

^٦ «يدعى سبوريو» (Spurio) وتعني «الزائف» بالإيطالية.

^٧ «اسكُت الآن، فالملك على مسمعٍ منَّا» الأصل في طبعة الفوليو الثانية هو: Stay: the King، وهذا ما أخذتُ

به، وفقًا لطبعة نيوكيمبريدج، وأما طبعة أوكسفورد فتأتي بالعبرة دون علامة الفصل (أي النقطتان أو

colon)، بحيث يُصبح المعنى «سوف أظلُّ في صُحبة الملك»، وهو يُناقض ما قرَّره برترام ووافقه أو حتَّى

عليه بارول من التسلُّل خلسةً من القصر، وقد يقول برترام هذه العبارة بصوتٍ خفيضٍ أو جانبًا، مُوجِّهاً

الخطاب إلى بارول.

الأنيقة على رأس هذا الزمان،^٨ وسلوكهم ذروة السلوك المَهْدَب،^٩ (٥٠) وهم يأكلون ويتكلمون ويتحرَّكون وفقاً لما تقتضي به أشدُّ «الطوالع»^{١٠} قبولاً، ولو كان الشيطان يُوجِّه الرقص لديهم! فاتخذهم قدوة لك! احذُ حذوهم، وودِّعهم وداعاً أشدَّ إسهاباً واحتفالاً! برترام: وسوف أفعلُ ذلك (٥٥) بارول: إِنَّ مَكَانَتَهُمْ عالية، والأرجح أن يُثبتوا قدرةً فائقةً في الطعان. (يخرجان.)

(يدخل لافيه، ويتقدم الملك في كرسيه المحمول إلى مقدمة المسرح.)^{١١} لافيه (راكعاً): أَرْجُو أن تصفَحَ عَنِّي يا مولاي وما أحملُه من أنباء. الملك: لكنِّي أبغي أن تنهَض. لافيه: إِذْن أقول إِنَّ عِنْدَنَا شَخْصاً^{١٢} أتى بالصفح عَنِّي

^٨ «يمثلون القبة الأنيقة على رأس هذا الزمان» والأصل هو: they wear themselves in the cap of the time، أي أنهم يُمثلون قَمَّةَ الملابس الأنيقة، مثل مشبك القبة (١/ ١٣٣)، فهم يُزيِّنون الزمان بأنافتهم البارزة التي تُمثل قَمَّةَ الموضة السائدة، وترجع أهمية الصورة إلى تجسيد حذلقه بارول. ^٩ «ذروة السلوك المَهْدَب» الأصل هو they do muster the true gait، ويرفَضُ المُحدثون (ابتداءً بالمُحرر باريش (Barish) مُحَرَّر طبعة بليكان للمسرحية ١٩٦٤ م)، ما ذهب إليه الدكتور جونسون من التفسير الحرفي لكلمة gait، أي الخطوة أو أسلوب السير، إذ يقول إن بارول يعني أنهم يَخْطُون الخطوات العسكرية الصحيحة، ولكنَّ السياق يقتضي أن نفهم الكلمة مجازياً ما دام يتحدث عن الأناقة والموضة، وبعض مجازات بارول لا تقبل الترجمة الحرفية، ولا الفهم الحرفي، فهو رجلٌ مشغول بالأناقة وحديثه كلُّه يدور عنها.

^{١٠} «أشدُّ الطوالع قبولاً» أي إنهم وُلدوا تحت تأثير «أسعد» الكواكب، وأنا أنقل الصورة — على غرابيتها الشديدة — خصوصاً فيما يتعلق «بقبول» المجتمع لتأثير كوكبٍ أو تفضيله على تأثير كوكبٍ آخر؛ لأنها تؤكد هيمنة الأقدار حتى على مظاهر السلوك وألوان الأزياء، وترتبط ذلك كله عند بارول بالمجتمع؛ أي بالأعراف السائدة.

^{١١} «يتقدم الملك في كرسيه المحمول»: يتيسَّر هذا إلى حدٍّ أكبر حين يكون الملك جالساً على كرسيٍّ ذي عجلات، وهو ما يؤكد عجز الملك عن النهوض وركوع لافيه أمامه.

^{١٢} «إن شخصاً» يقصد هيلينا.

وليتَ مَولاي جَثا لِيَطْلُبَ الرحمةَ (٦٠)
وليته قد استطاع أن يهبَّ واقفاً إذا أَمَرْتُهُ!
الملك: يا ليتَ ذاكَ كانَ حقًّا! وعندها أَصَكُّ رأسَكَ ... وأطلبُ الرحمة!
لافيه: قُلْ صَكَّةٌ ليستَ بجارحةٍ! لكنْ أقولُ مَولاي الكريم:
هل تطلبُ الشفاءَ حقًّا منِ بلاتك؟
الملك: لا!

لافيه: أَلَنْ تَذوقَ هذهَ الأَعنابَ أَيُّها المليكُ الثعلبُ؟^{١٣} بلى لسوف (٦٥)
تأكلُ الأَعنابَ في أَوْجِ استوائها إذا استطعتَ أن تطولها!
لقد وَجَدْتُ عندنا طبيبةً^{١٤} تبثُّ أنفاسَ الحياةِ في الحَجَرِ!
وتستطيعُ أن تُحييَ الصخورَ!
وأن تُعيدَ للأعضاء رَوحَها في الرقصةِ الإِسبانيةِ^{١٥} (٧٠)
وعندها تهبُّ فيها وقْدَةُ الشبابِ وانطلاقُ فورتهِ
ولسَّةٌ وحسبُ منها تبعثُ المليكَ ببيان^{١٦}
بلُ وتُعطي شارلمانَ الأعظمَ الأُمِّيَّ قَلَمًا
كي يكتُبَ الأشعارَ شارحًا غرامهَ لها!
الملك: مَنْ هذه؟

لافيه: هذي يا مَولاي طبيبة! وصلَّتْ للتو وليتَكَ تلقاها (٧٥)
أُقَسِّمُ بالإيمان وبالشرف — إنَّ يسمحَ مَولاي بأن أعربَ جادًّا

^{١٣} «هذه الأَعنابُ أَيُّها المليكُ الثعلبُ»: الإشارة واضحة إلى حكاية الثعلب الذي لم يستطع الوصول إلى عنقودِ العنب، فقال إنه مرُّ أو حصرم، وهي التي يرويها إيسوب (Aesop).

^{١٤} يشير لافيه إلى الطيبة بلفظ *medicine* والكلمة تفيد الدواء أيضًا، والواضح أن شكسبير كان يؤكِّد المعنى المقصود بالفرنسية *medicin*. ومعنى الطبيب منصوِّصٌ عليه في مُعْجَم أوكسفورد الكبير (1. sb. 2 & 2)، وورد أيضًا في مكث (٥/٢/٢٦، الترجمة العربية ٢٠٠٥م)، وفي قصة الشتاء ٥٨٧/٤/٤.

^{١٥} «الرقصة الإِسبانية» في الأصل *dance canary* وجئتُ في الترجمة بالصفة العامة المقصودة بدلًا من اسم الراقصة التي اختفت، والمعنى المُضْمَرُ بئُ الحياةِ في الأعضاء وعودة الشباب.

^{١٦} «المليك ببيان» المقصود هو ملك الفرنجة ببيان (Pepin) والد شارلمان.

عَنْ أَفْكَارِي حَتَّى فِي نَبْرَاتٍ حَدِيثِي الْهَازِلَةِ^{١٧} —
 إِنِّي حَدِثْتُ فَتَاةً أَدْهَشْنِي فِيهَا مَا يَصْدُرُ عَنْ أُنْثَى^{١٨}
 فِي مُقْتَبَلِ الْعَمْرِ مِنَ الْقَوْلِ الْمُتَزَّنِ، بَلِ الْحِكْمَةِ وَثَبَاتِ الْمَنْطِقِ!
 وَالدَّهْشَةُ صَادِقَةٌ لَا تُعْزَى لِمَظَاهِرِ وَهْنِ الشَّيْخُوخَةِ عِنْدِي! (٨٠)
 هَلْ تَسْمَحُ يَا مُوَلَايَ بِأَنْ تَلْقَاكَ فَهَذَا مَطْلَبُهَا
 وَتَرَى مَا جَاءَكَ بِهِ؟ اسْمَحْ يَا مُوَلَايَ بِذَلِكَ
 ثُمَّ اسْخَرِ مِنِّي وَاضْحَكْ مَلَأَ الْأَشْدَاقِ!
 الْمَلِكُ: أَحْضِرْ يَا لَافِيهِ الْأَكْرَمَ مَنْ أُعْجِبْتَ بِهَا
 حَتَّى نَدْهَشَ دَهْشَتَكَ وَإِلَّا بَدَّدْنَاهَا (٨٥)
 وَدَهَشْنَا مِنْ دَهْشَةِ شَيْخُوخَتِكَ بِهَا!
 لَافِيهِ: سَأُؤَافِيكَ بِهَا حَالًا!
 (يَتَّجِهَ لَافِيهِ لِيَفْتَحَ الْبَابَ).

الملك: من عادته التمهيد بأقوال مُسهية لهرءٍ من نوعٍ خاص!
 لافيه (إلى هيلينا): تفضلي تفضلي!

(تدخل هيلينا مُتَنَكِّرَةً).^{١٩}

^{١٧} «نبرات حديثي الهازلة»: تُفسَّر سنايدر ذلك قائلةً إن لافيه يُلمح إلى الإشارات الجنسية المُضمرة في حوارهِ السابق، وتُفصِّلُ القول في دلالة كُلِّ تورية.

^{١٨} يُفهم من كلام لافيه أنه أمر هيلينا بالاستعداد لمقابلة الملك، وجاء بها حتى الباب، ولكنه لا يَسمح لها بالدخول إلا بعد استئذان الملك طبعًا.

^{١٩} «تدخل هيلينا مُتَنَكِّرَةً»، أضفتُ كلمة «متنكرة» هنا استنادًا إلى طبعة أوكسفورد، والحبَّة التي يسوقها جاي تايلور في المُرافق النَّصِّي المُشار إليه في المقدمة، ومزية هذه الإضافة تبرير دهشة لافيه عندما يراها داخلَةً مع الملك في ٢/ ٣/ ٣٨، وتفسير حديثه عنها في السطور السابقة، حديث مَنْ يجهل اسمَها وهويَّتها («إني حدثتُ فتاة» ٧٨)، ومن ثَمَّ يبدو كأنما قابلها لأول مرة، كما يُفسَّر تعليقه على شفاء الملك في ٢/ ٣ تعليق مَنْ يجهلها. وربما كانت تتنكر بارتداء عباءةٍ تُخفي رأسها أو تضع لثامًا على وجهها.

الملك: سُرعتُك لها أجنحةٌ^{٢٠} لا شك!
لافيه: تفضّلي أقول ... تفضّلي ... هذا جلالة الملك (٩٠)
فأفصحي له عمّا لديك، خوفُك خوفُ الخونة!
لكنّ جلالته من المُحال أن يخاف خائنين من طرازك!
إنّي إذن عمّ كريسيديا ... وقد جمعتُها هنا بين الأحيّة!
إلى اللقاء!

(يخرج لافيه.)

الملك: والآن يا حسناء ما وراءك؟ هل جئت في شأنٍ يخصّنا؟ (٩٥)
هيلينا: نعم! يخصّ مولاي الكريم.
أنا بنتُ جيرار دي ناربون
في طبّه كان العَلَم.
الملك: وكنتُ أعرفّه.

هيلينا: يُعفيني هذا من إطرائه ... فالمعرفة به تكفي. (١٠٠)
كان أبي يَحْتَضِرُ فَقَرَّبَنِي مِنْهُ وَأَعْطَانِي عِدَّةَ وَصَفَاتٍ طَبِيعَةً
وخصوصًا واحدة تُعْتَبَرُ أَعَزَّ ثَمَارِ تَجَارِبِهِ
وأحبّ نواتجِ خِبْرَتِهِ الْبَالِغَةِ الطَّوْلِ إِلَى قَلْبِهِ
وَرَجَانِي أَنْ أَحْفَظَهَا وَكَأَنَّ الْوصْفَةَ عَيْنٌ ثَالِثَةٌ لِي
بَلْ أَنْ أُرْعَاهَا خَيْرًا مِنْ عَيْنِي! وصدعتُ بأمرِ أبي (١٠٥)
لكنّي عند سَمَاعِي أَنَّ جَلَالَتَكُمْ قَدْ مَسَّكُمْ الضَّرُّ
وَأَنَّ الدَّاءَ لَدَيْكُمْ تَقْدِرُ أُعْطِيَةُ أَبِي الطَّبِيبَةُ أَنْ تَشْفِيَهُ
جِئْتُ إِلَيْكُمْ لِأُقَدِّمَهَا وَأُمَارِسَ تَطْبِيبَ جَلَالَتَكُمْ
مُبْدِيَةً أَقْصَى دَرَجَاتِ تَوَاضُّعِي الْوَاجِبِ.
الملك: نشكرك على هذا يا آنسة ولكن (١١٠)

^{٢٠} «سرعتك لها أجنحة» الظاهر أن الملك يُعلق على سرعة إحضار الفتاة، ولكن بعض النقاد يقولون إنه يسخر من تردد هيلينا وخوفها الذي يجعلها تُبطئ من خطوها.

أفليس لنا أن نرتاب بقُدرة هذي الوصفات
 من بعد أن استيأسَ منَّا كلُّ نطاسيٍّ نحرير
 واجتمعت آراء العلماء^{٢١} على أنَّ فنون الطب لدينا
 تعجز أن تدفع فدية ما رهنته الفطرة
 وتعيد الأمل لميئوسٍ منه؟! وإذن فأرى أن أرفض (١١٥)
 وضمَّ حصافتنا أو تعليل النفس لدينا بمُحال
 إن نحن عهدنا بعلاجِ المرَض المُستعصي للدَّجالين
 أو أن نفصل ما بين الذات العُظمى في القلب وبين نزاهتنا
 إن نحن تخيلنا مصدر عونٍ ورجاء
 فيما لا يُرجى منه على الإطلاقِ شفاءً^{٢٢} (١٢٠)
 هيلين: وإذن يدفع أجري حُبي لأداء الواجب
 وإذن أتوقَّف عن إقناعك بتقبُّل رأيي
 لكنِّي أطلبُ من مولاي هنا وبكلِّ تواضع
 أزهّد أجرٍ أيَّ حُسن الظنِّ^{٢٣} لأرجع من حيث أتيتُ به!
 الملك: ذلك أدنى ما يُمكن أن أُعطيه بدافع عرفاني (١٢٥)
 فلقد حاولتُ مُساعدتي وأنا أُنْجي أعمقَ شكري
 لفتاةٍ تبغي أن تُحيي من يدنو اليوم من القبرِ

^{٢١} واجتمعت آراء العلماء: الأصل هو The congregated college have concluded، يقصد الملك الإشارة إلى الأعضاء في المجمع العلمي (الطبي؟) وفريزر يُقارنه بالجمعية الملكية للأطباء في بريطانيا، ولكن ذلك غير ثابت تاريخياً، فأثرت فكرة الإجماع على المجمع.

^{٢٢} تقول سنايدر «عندما يبدأ الملك وهيلينا مناقشتهما الجادة للقضية يتحوَّل الشعر المرسل (غير المنفي) إلى مزدوجات مُقفأة»، وراعيتُ ذلك بدقة في الترجمة. وهذا أول المزدوجات، يتلوهُ شعرٌ مُرسل ثم تعود القافية التي تستمرُّ حتى آخر المشهد (١٢٦-٢٠٦)، وانظر الحاشية على ١٢٦-٢٠٦ التي أعرِض فيها آراء الشراح والنقاد، ويعلق فريزر قائلاً: إن ما يقوله الملك يعني أن شفاؤه يتطلَّب تدخُّل قوةٍ تقع خارج نطاقِ علم العلماء، وأن هذا المعنى مُوحى به من طرفٍ خفي، أي غير مُصرَّح به، وللقارئ أو مُشاهد المسرحية أن يحدسه حدساً.

^{٢٣} «حسن الظن»: تقصد هيلينا أن تنفي عن نفسها تهمة «الدجل» التي رماها الملك بها.

لكنني ذو علمٍ فيّاض لا تدرين البتّة عنه شيئاً
 إذ يُحْدِقُ بي خَطَرٌ لَنْ تَجِدِي في الطّبِّ اليومَ لَهُ درءاً
هيلينا: أفعل ما أقدر أن أفعله! لا بأس إذا أُسِدِيتُ يداً (١٣٠)
 ما دمتَ تُراهنَ بالدُّنيا أجمع ألا تُشْفَى أبداً
 مَنْ يَقْدِرُ أَنْ يَسْتَكْمَلَ أَزْهَى وَأَجَلَ الغَايَاتِ
 ما أَكْثَرَ ما يَجِدُ العَوْنَ بأوهى أسبابٍ أو أدواتٍ
 ولقد جاء الإنجيل^{٢٤} بأنَّ الطفلَ لَدَيْهِ طاقة حُكْمٍ فائِقة
 وأُتانا مِنْ بَيْنِ الأَطْفَالِ قُضَاةٌ! وكذلك تجري أنهارٌ دافِقةٌ^{٢٥} (١٣٥)
 مِنْ أَدْنَى مَنْبَعٍ! بل إِنَّ بِحَارَ الأَرْضِ المِيعَاءَ^{٢٦}
 قَلْبَتْ يَابِسَةً حينَ نَفَى العِظَمَاءُ المِعْجِزَةُ السَّمَاءَ
 وكثيراً ما يَأْتِي ما لا نَتَوَقَّعُ والأغلبُ ألا يحدثُ شيءٌ^{٢٧}
 إن رَجَحْنَا كُلَّ التَّرْجِيحِ وَقُوعَهُ! وكثيراً ما يَأْتِي الخيرُ
 إذا بردَ الأملُ، وحينَ يسودُ اليأسُ ونترَقَّبُ بعضَ الشرِّ (١٤٠)
الملك: الواجبُ ألا أَسْتَمَعَ إِلَيْكَ وَمِنْ ثَمَّ وداعاً يا حَسَناءَ
 وعلَيْكَ تحمُّلُ أجْرٍ جُهودٍ رُفِضَتْ أو بُذِلَتْ عَبَثاً وهباءَ
 لكنِّي أَشْكُرُكَ عَلَيْهَا حتَّى إنْ لَمْ أَقْبَلْهَا الآنَ.
هيلينا: وهكذا حَجَبَتْ بالألفاظِ ما اسْتَلْهَمْتُهُ مِنَ الرَّحْمَنِ
 وَلَيْسَ شَأْنُ رَبِّنا الَّذِي يُحِيطُ عِلْمُهُ بِكُلِّ ما تُخْفِي السَّرَائِرَ (١٤٥)

^{٢٤} الإشارة واضحة إلى الآية الواردة في إنجيل متى «وفي ذلك الوقت تكلم يسوع فقال: أحمداً أيها الأب، رب السماء والأرض؛ لأنك حجبْتَ هذه الأمور عن الحكماء والفهماء، وكشفتها للأطفال!» (١١ / ٢٥)، كما يُشير إلى ما جاء في الرسالة الأولى إلى مؤمني كورنثوس «بل إن الله قد اختار ما هو جاهلٌ في العالم ليُخْجَلَ الحكماء، وقد اختار الله ما هو ضعيفٌ في العالم ليُخْجَلَ المُقْتَدِرِينَ» (١ / ٢٧).
^{٢٥} قد تكون الإشارة هنا إلى ما فعله موسى حين أطاع الله، فضرب الحَجَر فانفجرت منه المياه (الخروج ١٧ / ٦).

^{٢٦} أي مثلما شقَّ الله في البحر طريقاً يبساً أمام بني إسرائيل (الخروج ١٤ / ٢١).
^{٢٧} يقول الدكتور جونسون إن هذا السطر يشدُّ عن السياق لعدم وجود سطر سابق أو لاحق يتفق معه في القافية، وقد يكون على حقٍّ في افتراض سقوط سطرٍ من النص هنا، ولكن الشراح لم ينجحوا في الإتيان بما يسدُّ «الفجوة» المُفترضة، فالمنعنى مُكتمل بهذه الصورة وغير مُختل.

كشأننا إذ نكتفي بالحدس مخدوعين بالذي يلوح من مظاهر
لكننا في غالب الأحوال نُبدي شيمَةَ الجُحود والنكران
إذا اعتبرنا رحمة السماء فعلاً من لدى الإنسان
يا سيدي العزيز لا ترفض على يديَّ فرصة الشفاء
لا تختبر مهارتي بل اختبر ما قد أرادتَه السماء (١٥٠)
ولستُ يا مولاي بالدَّجالة التي تقول أو تُردّد المُحال
أو ما يجاوز الذي أقول واثقة به في ذلك المقال
لكنني أدري الذي أضلُّه والظنُّ عندي دون ريبة
بأن قدرتي في الطبِّ لن تخيب والشفاءُ فرصة قريبة
الملك: فهل وثقتَ كلَّ هذه الثقة؟ ما أقربَ الآجالَ عندك للشفاء؟ (١٥٥)
هيليُنا: بمشيئة الرحمن واهبِ كلَّ مرحمةٍ إلى الدُّنيا ونعماء
من قبل أن يدور دورَتين مَرَكِب الشمس^{٢٨} المنير في السماء
تجرُّه خيولها بشعلة النهار^{٢٩} كي تجيء كلَّ يومٍ بالضياء
وقبل أن يُطفئ هيسبيروس^{٣٠} ذو الأنداء مصباح النُّعاس مرَّتين
في بركة الظلام والكآبة التي تُصاحب الغروب ليلتين (١٦٠)
بل قبل أن تدور ساعة الملاح^{٣١} ها هنا عشرين مرَّةً وأربعاً
كي تسرق الدقائق الأثيمة الزمانَ من أعمارنا وتُسرعاً

^{٢٨} «مركب الشمس»: في التعبير إشارة إلى الصورة الكلاسيكية لمركب الشمس التي تجرُّها الخيول من الشرق إلى الغرب وسط السماء، وهي صورة تتكرَّر في شكسبير.

^{٢٩} «شعلة النهار» في الأصل fiery torcher والمقصود من يحمل شعلة موقدة، وكلمة torcher التي تُشير إلى حامل الشعلة من ابتكار شكسبير، إذ لا يُورد معجم أوكسفورد الكبير شواهد من نصوص أخرى (سابقة أو لاحقة) على استخدامها، وهنتر (في طبعة آردن) يقترح courser بدلاً منها، ولكن النص لا يحتاج إلى تحسين.

^{٣٠} «هيسبيروس» (Hesperus) هو نجم المساء، وهو أيضاً كوكب الزُّهرة، أو فينوس (Venus)، واستناداً إلى أن فينوس مؤنث يُشير إليها شكسبير بضمير التأنيث.

^{٣١} «ساعة الملاح»: كانت الساعة الرملية التي يستخدمها الملاحون تحسب أنصاف الساعات لا الساعات الكاملة، ولكن شكسبير يفترض أنها تحسب الساعات الكاملة.

تطير كل علةٍ من جسمك الموفور صحةً وقوةً وتختفي
وتبدأ الحياة صحَّتكَ ... ويهلك السقام وحده وينتفي^{٣٢}
الملك: ما دمت وثقت إلى هذا الحد وأبديت يقينَ المؤمن (١٦٥)
فبماذا خاطرتِ وراهنِ عليه بهذا القول المتقن؟
هيلينا: أن أدْمَغَ بالعار وأتْهَمَ بجرأةٍ عاهرةٍ مذمومة
ويُذاع العار على الناس تُرَدِّده أشعارٌ وأغانٍ محمومة
ولنُوصَمَ عَفَّتِي العذراءُ بَتْهَمٍ أخرى تجعلني حقاً موصومة
بل عاقِبني بأشَدَّ عقابٍ وبأسوأ ما يُمكن أن تختارَه
أن تُزهقَ روحي بعد التعذيب بأفْظع آلهٍ شَدَّ جَبَّارةٍ (١٧٠)
الملك: أعتقد بأنِّي أستمع لمنطق رُوحِ بارِكها الرحمن
إذ يتردَّد صوت الروح قوياً^{٣٣} في جسدٍ بشري وهُنان
قد يذهب مَنْطِقُنَا المَعْتاد إلى أَنَّ الأمرُ مُحال
لكنَّ لَدَيْنَا إحساساً أعمَقُ^{٣٤} أن الأمر قريب منال
فحياتِكَ غالية عندكَ ما دمتِ تَرين بعينِ الإجلال (١٧٥)
كلَّ خصالٍ يعتقِد الأحياء تَفُوقَها عن كلِّ خصال
فلديكَ شبابٌ وجمالٌ ورباطةُ جأشٍ وحصافةُ فكرٍ
وهي صفاتٌ تقطع بسعادةٍ صاحبِها الهانئ بربيعِ العمرِ
ومُخاطرتك ومُراهنتك بصفاتِكَ هذي دون جدالٍ

٣٢ ١٥٦-١٦٤ الأبيات تُشبه الترنيمة الدينية، كما يقول هنتر (في طبعة آردن)، وتتعمد هيلينا اللفَّ والدوران في التعبير، كأنما تستلهم قوَّةً علويةً أو تدعو تلك القوة إلى معاونتها، أو، كما يقول المُحدثون، كأنما تتحدث القوة العلوية على لسانها (مثلما يقول الملك في ١٧٢ أدناه)، وقد أخذ بعض مُخرجي المسرح بهذا التفسير، فجعلوا إلقاءها للأبيات يتَّسم بنبزات سحر السحرة وتعويداتهم، وجعلوا الملك يتحرك كأنما بدأ شفاؤه، وإن كان العلاج يجري خارج المسرح.

٣٣ قد يكون المقصود بالروح القوة العلوية المشار إليها في الحاشية على ١٥٦-١٦٤ أعلاه، وقد تتَّخذ صورة ملاك أو وحي ربَّاني أو مشيئة الله تعالى وحسب، وهذه الصورة هي التي يستند إليها الشُّراح في تفسير اقتناع الملك، وتفسير التحوُّل إلى القافية كما سبق أن ذكرت.

٣٤ «إحساساً أعمَق» يقصد الملك أن الحدس قد يكون أعمق من منطق العقل.

تشهد ببراعتك الفائقة وقد تشهد باليأس القتال (١٨٠)
 وإذن يا مُتطبِّبةَ حسناء سأقبل تجريب دوائك
 فإذا أهْلَكَنِي كان القاضي، لا شكَّ هنا، بهلاكك
هيلينا: إن أنا جاوزتُ الحدَّ الزمنيَّ ... أو عجزَ عن الفعلِ دوائي
 في أي خصائصَ قلتَ بها فاقتُلْنِي دون أسَى ورثاءٍ
 فقد استحققتُ الموت! إن أفضلُ كان الموت جزائي (١٨٥)
 أو أنجح ماذا تُعدُّ الآن به أجراً لوفائي؟
الملك: بل حدِّدي ما تطلِّبين.
هيلينا: تُراك سوف تستجيب له؟
الملك: نعم! قسمًا بسلطاني وما أرجوه يومًا من شفاء! ٣٥
هيلينا: وإذن أبغي أن تُعطيني بيدِ الملكِ المعطاء
 زوجًا أرجوه وتملك أن تأمره أمرَ وفاء (١٩٠)
 حاشاي بأن أتجاوز في صلفٍ حدِّي وحيائي
 فأتوق إلى مَنْ تجري فيه دماءُ ملوك فرنسا العظماءِ
 أو أقرن اسمي المتواضع وخفيض الشأن لدى الناس
 بفرعٍ من أفرع أُسرتكم أو صورة أصحاب الباس
 لكنِّي أطلب أحدَ الأتباع لديكم واثقةً أنني أقدر (١٩٥)
 أن أطلبه وبأنك يا مولاي المحبوب به تأمر
الملك: وإليك يدي! فإذا وفَّيت بما قلتِ الآن هنا

٣٥ «قسمًا بسلطاني وما أرجوه يومًا من شفاء!» يتدخل تيبولد، ومن اتَّبعه من المُحررين، في هذا السطر بالتعديل، إذ يأتي تيبولد في طبيعته للمسرحية بكلمةٍ أخرى بدلًا من «شفاء» وهي heaven؛ أي «دخول الجنة»، للحفاظ على القافية مع السطر السابق، وهو ما تأخذ به سنايدر قائلة إن التعديل «يؤكد طابع الجدِّ والوقار في القَسَم، ما دام الملك لا يُقسم فقط بسلطانه في الأرض، بل أيضًا برجائه في الخلاص فيما وراء هذه الدنيا». ولكن فريزر يقول إن الكلمة الأصلية تؤكد حاجة الملك الملحة إلى الشفاء، فليس المجال مجال غفران؛ ولذلك شدَّ السطر عن اتباع القافية. ولم أشأ أن أخرج عما جاء في نص شكسبير الأصلي، فالتزمتُ به وحافظتُ على القافية مع السطور التالية، وتركتُ نصفي السطرين السابقين (الذين يُشكلان سطرًا واحدًا) دون قافية.

سأجيبك للمَطْلَبِ وأُوفِّي شرطَ العقدِ أنا
وإذن فلتختاري وقتًا يصلح في نظرك
ما دمتُ مريضًا يعتمدُ عليكِ ويأتمِر بأمرِك (٢٠٠)
كان الواجب أن أطرح أسئلةً أخرى تستكمل معرفتي
لكنَّ الحاجة للمعرفة هنا لا تنتقص البتَّة من ثِقَتِي
الواجبُ أن أسأل من أين أتيتِ ومن صاحبتِ بسفركِ
لكنِّي لن أسأل وأرحّب وأُبارك مسعاكِ بلا شك
(ينادي الحاجب.)

أنت هناك! ساعدني أرجوك!

(إلى هيلينا.)

إن حقق طَبُّكَ مَضمون كلامِكَ (٢٠٥)
فستأتي أفعالي لك بِمَرامِكَ^{٣٦}

(يدوي صوت الأبواق ويخرج الجميع.)

المشهد الثاني

(المنظر: قصر الكونت روسيون في باريس، تدخل الكونتيسة ولافاتش المهرج.)

الكونتيسة: تعال يا سيد! مُهمتي إليك سوف تَمْتَحِن تربيَتَكَ امتحانًا عسيرًا ...

^{٣٦} ٢٠٦-١٢٦ يقول فريزر «إن التحول إلى المزدوجات المُقَفَّاة يوحي بتدخُّل قوة علوية، كما هو الحال في ١/١/١٨٧-٢٠٠»، وتقول سنايدر: إن التحول «لا يدلُّ على زيادة الصبغة الرسمية بقدر ما يدل على زيادة التكثيف والتركيز». ويقول نَقَّادُ آخرون مَمَّنْ أشرتُ إليهم في المقدمة إن التحوُّل إلى القافية من سمات الأسلوب المُبكر للشاعر وحسب، ولا أستطيع القطع في أمر تدخُّل «القوة العلوية» المشار إليها، إلا إذا افترضت أن التحوُّل إلى القافية يأتي به وحيُّ رباني، وهو ما أراه شططًا في التفسير.

لافاتش: سوف يتّضح لك أنه قد أحسن إطعامي وأسيء تعليمي،^{٣٧} ولا ضير في ذلك، فعملي يقتصر على القصر الملكي فقط!

الكونتيسة: القصر الملكي فقط؟! وأي مكان آخر تراه عظيمًا إذا كنت تحتقر (٥) القصر هذا الاحتقار؟ (ساخرة) القصر الملكي فقط؟!

لافاتش: الحق يا مولاتي: إذا كان الله قد أعار المرء أي مظاهر سلوكٍ سطحية فله أن يستعرضها^{٣٨} في القصر الملكي. أما من لا يستطيع أن يحني قامته، ويخلع قُبعتَه، ويُقبل يده، ولا يقول شيئًا، فلن يرى هناك أن له قامة أو يدين أو شفتين أو قُبعة! والحق أن مثل هذا الشخص، إن شئنا الدقة في التعبير، لا يُناسب القصر الملكي، أما أنا فعندي (١٠) إجابة تصلح للجميع.

الكونتيسة: لا بدّ أنها إجابة فضفاضة تناسب كل المقاسات!

لافاتش: مثل كرسي الحلاق الذي يُناسب كل عَجَز: ^{٣٩} النحيل والمفلطح والسمين، أي كل عجز!

^{٣٧} «أُحسِنَ إطعامي وأُسيءَ تعليمي» الأصل هو highly fed and lowly taught، أي مثل أطفال الموسرين، وهنتر (في طبعة أردن) يقول إن التعبير يستند إلى المثل السائر «طعامه أفضل من تعليمه»، ويرى في التراشق المسرحي هنا صورةً فكّه للتمييز بين كرم المَحَدِّ وحُسن التربية، وهو التمييز الذي تُصر المسرحية على توكيده، بل وتراه برادبروك «موضوع» المسرحية، وسخرية المَهرج من أخلاق القصر الملكي سياقها هازل ولكن يُراد بها الجد.

^{٣٨} «يستعرضها» الأصل put it off والتعبير الاصطلاحي put off من الأضداد، كما يقول معجم أوكسفورد الكبير، ضاربًا أمثلة لا حصر لها على تفاوت معناه بين الدلالة السلبية التي أصبحت مقصورةً عليه اليوم وبين الدلالة الإيجابية التي كانت تُشيع بين كُتّاب ذلك العصر (إلى جانب الدلالة السلبية)، ويستغلُّ شكسبير كون التعبير من الأضداد (مثل الأضداد لدينا في العربية، أي اللفظة التي تعني الشيء وضدّه) في بناء الموقف الفكّه في حديث المَهرج، فالكونتيسة تستخدم هذا التعبير أولاً بالمعنى السلبي في «تحتقر القصر»، فيرد عليها المَهرج أولاً بمعنًى إيجابي هو «يستعرض/يستغل» مُردفًا إيّاه في السطر التالي بمعنًى سلبي هو «يخلع قُبعتَه»، ولا شك أن جمهور المسرح الإليزابيثي كان يجد في هذا طرافة، وإن كنّا لا نجد أي طرافة فيه بعد أن غاب عن التعبير معناه الإيجابي، وأصبَحنا نقول بدلاً منه carry it off.

^{٣٩} كان كرسي الحلاق يُضرب به المثل في الشيء الذي يُناسب جميع المقاسات، وأما المثل الذي يقول «مثل كرسي الحلاق: مناسب لكل عجز» فربما وضع نتيجة لما جاء في هذه المسرحية.

الكونتيسة: وكيف يُناسب الرُّدُّ جميع الأسئلة؟ (١٥)

لافاتش: مثلما تُناسب أتعاب المرافعة يدَ المُحامي، ويناسب أجر المُوسس يدها، وتُناسب دبلّة الخطوبة الوهمية أصبع الفتاة الريفية، ويُناسب الفطيرُ ليلةَ الصوم الكبير، وتُناسب الرقصة الدوّارة عيد الربيع، ويُناسب المسمارُ الثقبَ الذي يُحدثه، ويُناسب القرنان الديوث، وتُناسب السليطة الفاجرة الوغد المُشاكس، وتُناسب شفةُ الراهبة فمَ (٢٠) الكاهن،^{٤٠} ويناسب الحشوُ السجقُ!^{٤١}

الكونتيسة: كنتُ أسأل كيف يناسب الرُّدُّ جميع الأسئلة؟

^{٤٠} «تناسب شفةُ الراهبة فمَ الكاهن» في هذا تحويل بذيء للمثّل الذي يُضرب للدلالة على الملاءمة، وهو «يُلائمه ملاءمة الحلوى لفم الراهب»، والتشبيهان الأخيران يزيدان من درجة الملاءمة، فعادة ما يكون حشو السجق مَضغوطاً فيه، ويَتَّخِذُ شكلَ الغلاف الخارجي، والطريف أن الكلمة المُستخدمة للحشو وهي pudding أصبحت تعني الحلوى، باستثناء تعبير black pudding الذي يعني السجق الاسكتلندي الذي يُستخدَم الدم في حشوه، فيُصبح أسود اللون.

^{٤١} ٢١-١٦ هذه السطور حافلة بالإشارات الثقافية الخاصة بعصر الشاعر وحده، وقد اختفى مُعظمها من الوجود حتى أصبح بعضها عسير الفهم على أهل الإنجليزية أنفسهم؛ ولهذا يعمد كثيرٌ من المُخرجين إلى حذفها، بل إلى حذف دور لافاتش برُمَّته، وفكاهاته اللفظية فقدت قسوة تأثيرها نتيجة للتغيُّر في اللغة (انظر الحاشية على السطر ٨ أعلاه)، وفكاهاته الثقافية لم تُعد ذات دلالة تذكر بعد التحوّل الكبير في أسلوب الحياة، وقد اجتهدتُ في الترجمة حتى أنقلَ ما يقبل النقل ويُوحي بما يريده المُهرج من سخريته، ولكنني أبحث لنفسي استبدال المعنى المقصود بالدلالة الحرفية التي قد لا تعني شيئاً للقارئ، ففي السطر الأول لا يقول المهرج «أتعاب المرافعة» بل يقول «عشر قطع معدنية من فئة الجروت» (groats)، والجروت قطعة معدنية كانت تساوي أربعة بنسات، ولم يُعد يعرفها أحدٌ (من الإنجليز أو سواهم)، ولو أُشرتُ إلى المبلغ المقصود وهو أربعون بنساً، ما أدرك أحدٌ إن كان المهرج يسخر من ضالة المبلغ أم من ضخامته، وهو في الحقيقة لا يقصد إلا الأتعاب المُعتادة، وكذلك فعلتُ بالعبرة: as your French crown for your taffeta punk، فكلمة crown تُشير إلى عملةٍ كانت شائعة في الماضي (وكانت تبلغ قبل تحويل نظام العملات الإنجليزي إلى الحساب العشري خمسة شلنات)، كما تُشير من طرفٍ خفي إلى صلع الرأس الذي ينتج من الإصابة بمرض الزهري (الذي انقرض)؛ وذلك لارتباطها بالصفة «الفرنسي»، إذ كان يشار إلى الزهري باسم المرض الفرنسي، والمُوسس يُشار إليها بتعبير العاهرة التي ترتدي حريزاً نُسميه «التافتاه» بالعامية، وما المقصود من ذلك كله إلا الملاءمة ما بين شيئين، وقس على ذلك «الفطير»، فهو معنى عام عندي وفي الأصل مُحَدَّد pancake ولا مثيل له في ثقافتنا، والرقصة الدوّارة (Morris dance) وعيد الربيع (May Day).

لافاتش: يُناسب أي سؤال مَن هو تحت مرتبة الدوق إلى مَن هم دون الكونستابل.

الكونتيسة: لا بدَّ أنه ردُّ بالغ الضخامة ما دام يفي بكلِّ مطلب. (٢٥)
لافاتش: بالعكس فهو قصيرٌ، بالحق، إذا صدَّق ما يقوله المثقفون عنه، وها هو ذا، وكل ما يتعلق به: فاسأليني إن كنتُ من رجال القصر، ولن يضرَّك أن تتعلَّمي!
الكونتيسة: ألا ليتنا نعود شباباً! ^{٤٢} ها أنا ذا أطرح الأسئلة كالمُهرجين وأرجو أن (٣٠)

يُفيدني ردُّك! قل إذن يا سيد هل أنت من رجال القصر؟
لافاتش: أقول «أواه سيدي ومولاي» ^{٤٣} وحسب! فهي مراوغة ^{٤٤} بسيطة!
 وعندي المزيد والمزيد! مائة مثلاً!
الكونتيسة: يا سيدي أنا صديقة فقيرة تُحبك (٣٥)
لافاتش: «أواه سيدي ومولاي!» — أمطريني بالأسئلة، وبسرعة، لا تُشفقي عليّ!
الكونتيسة: لا أعتقد يا سيد أنك سوف تُحب هذا الطعام العادي.
لافاتش: «أواه سيدي ومولاي!» — هيا تحدِّثيني! قولي ما شئت!
الكونتيسة: أظنُّ أنك جُلِدْتَ بالسوط أخيراً!
لافاتش: «أواه سيدي ومولاي!» — لا تُشفقي عليّ! (٤٠)
الكونتيسة: هل تصرخ قائلاً «أواه سيدي ومولاي» عند جلدك؟ وهل تقول عندها «لا تُشفقوا عليّ!»؟ والحق أن قول: «أواه سيدي ومولاي»، لا بدَّ أن يتلوَّ جلدك! فهو ردُّ مناسب حقاً لجلدك، هذا إذا أرغموك ^{٤٥} على الردِّ وقيِّدوك!

^{٤٢} عندما يقول المهرج لافاتش للكونتيسة «لا يضرُّك أن تتعلمي!»، تردُّ فوراً ردّاً يقرن التعليم بصغر السن، في صيغة مَن يبكي ضياع العمر! والأمثال الإنجليزية التراثية تقرن التعلم بالصغر.
^{٤٣} «أواه يا سيدي ومولاي» كانت هذه عبارة شائعة ومحبوبة على ألسنة رجال القصر.
^{٤٤} «مراوغة» يعود لافاتش إلى استخدام putting off بمعنى جديد!
^{٤٥} في الأصل bound to't تورية، فأوردت المعنى القريب أولاً (أرغموك!) وأردفته بالمعنى البعيد، وإن كان الأخير مقصوداً أيضاً.

لافاتش: لم أصادف في حياتي خطأ أسوأ ممَّا صادفَني بسبب عبارة «أواه سيدي (٤٥)

ومولاي!»، فالعبارة قد تُفيد فترةً طويلة، لكنها لا تدوم للأبد.
الكونتيسة: إنِّي أهدر وقتي وكأنِّي ربُّ بيتٍ لاهية خالية البال،
فأمازُح في مَرَحٍ هذا المُضحك وهو المأفون الضَّال.
لافاتش: «أواه سيدي ومولاي!» — أترين؟ ها قد نَفَعَتْنِي العبارة من جديد!
الكونتيسة: لا بل كَفَى يا سيد، إلى مُهمتك، احمل إلى هيلين هذا (٥٠)
(تُعطيه خطابًا).

وحَنَّتْها على إرسال ردٍّ عاجل على ما جاء في الخطاب،
وأقرِئ السلامَ أَقربائي في البلاطِ وابني برترام.
ليس هذا بكثير.
لافاتش: لا أَقْرِئُهُم سلامًا كثيرًا؟
الكونتيسة: بل أقصد أنَّ مُهمتك يسيرة، هل تفهمني؟ (٥٥)
لافاتش: بل الفهم المُثمر! وصلتُ قبل أن تصل ساقاي!
الكونتيسة: وأسرع بالعودة.
(يخرجان.)

المشهد الثالث

(المنظر: في قصر الملك في باريس، يدخل الكونت برترام ولافيه وبارول.)
لافيه: يقولون إنَّ زمنَ المعجزات قد فات،^{٤٦} ولدينا من المُتفلسفين الذين
يقولون إنَّ الخوارق والظواهر التي لا تُعَلَّلُ أمورٌ مُعتادة مألوفة،
وهكذا فنحن نستَهين بما يبعث الرُّعب والفرع، ونركنُ مُطمئنين إلى

^{٤٦} «زمن المعجزات»: يقول أصحاب المذهب البيوريتاني إنَّ زمن المعجزات ولى إلى الأبد بعد عصر العهد الجديد، وهو ما يُشير إليه شكسبير صراحةً في هنري الخامس ١ / ١ / ٦٨.

ما يتَّخذ صورة المعرفة، وإن كان علينا الخضوع للخوف من المجهول (٥)
بارول: قطعاً! لم يشهد العصر الحديث ما يدعو للدهشة مثل ما حدث!
برترام: هذا صحيح.

لافيه: بعد أن استيأس منه النطاسيون —

بارول: هذا قولي، من مدرسة جالينوس القديمة ومذهب باراسلسوس
 الحديث.^{٤٧} (١٠)

لافيه: وجميع العلماء وأساتذة الطب —

بارول: وأقول إن هذا صحيح.

لافيه: الذين أعلنوا أن مَرَضَهُ عُضال —

بارول: تماماً! وذاك ما أقوله أنا أيضاً.

لافيه: ولا شفاء منه — (١٥)

بارول: كأنما كان رجلاً تأكَّدت حالته.

لافيه: حياته في خطر وموته مؤكَّد.

بارول: تماماً! لقد أصبَت القول، وذاك ما كنت أقوله.

لافيه: لي أن أقول بالحقِّ إنَّ الدنيا لم تشهد مثله من قبل.

بارول: لا شكَّ في هذا ... وإذا أردتَ الإثباتَ وجدته في هذه التي

تقرؤها.^{٤٨} (٢٠)

لافيه (يقرأ من ورقة في يده): «من عجيب ما تُحدثه السماء من خلال

البشر».^{٤٩}

^{٤٧} «جالينوس وباراسلسوس»: المقصود بالمذاهب الطبية القديمة والحديثة، فأضفتُ الصفتين اللَّتين تُحددان المقصود في النص من باب ما يُسمَّى «التصريح» (explicitation) في مبحث دراسات الترجمة الحديث، وأما جالينوس (Galen) فكان طبيباً يونانياً من أبناء القرن الثاني للميلاد، وكان يُعتبر الحجة بلا مُنازع في عصر شكسبير، وأما باراسلسوس (Paracelsus) فكان عالماً سويسرياً برع في الطبِّ والصيدلة في أوائل القرن السادس عشر، وأتى بنظرياتٍ جديدة في مجال علاج الأمراض.

^{٤٨} «التي تقرؤها» يبدو أن لافيه يقرأ مَوْالاً غريباً مطبوعاً في صحيفة عريضة، وكان يُسمَّى broadside ballad يحكي بالنظم قصّة عجيبة مُدهشة، وكان ذلك شأن مؤلّفي البالادات في ذلك العصر، والعادة التي يرى فيها المؤرخون والنقاد نشأة الصحافة.

^{٤٩} عنوان البالاد يؤكِّد ما ذهب إليه الشَّراح، فهو يحكي غرائب وعجائب.

بارول: تمامًا! هذا قولي، وبالحرف الواحد.

لافيه: قطعًا! ليس الدولفين^{٥٠} بأقلَّ اشتهاً للحياة، أقسمُ إنني أبدي
احترامي —

بارول: لا! هذا غريب! بالغ الغرابة! إن شئتَ الإيجاز المُخل والتطويل (٢٥)
المُمل معًا!^{٥١} ولكنَّ فيه روح شرٌّ مُستطير^{٥٢} ترفض الاعتراف بأن ما
حدث —

لافيه: مُعجزةٌ من السماء.

بارول: نعم! ذلك ما أقوله.

لافيه: إنها كائنٌ ضعيف — (٣٠)

بارول: بل شديد الوهن ولكن لديها قدرة عظمى، قدرة فذة،^{٥٣} وهو ما
يُنْبِئُنا أن نستفيد منها في أمورٍ أخرى غير مجرد شفاء الملك،
أقصد ...

لافيه: نحن جميعًا لها شاكرون.

^{٥٠} «الدولفين» اشتهر عن هذا الكائن البحري المولع بالتواشُب في الماء ومُصاحبة الملاحين (فهو يُحب البشر) شهوته للعيش؛ أي للحياة نفسها، ويستنبط بعض الكتاب من ذلك قوة اشتهاؤه للجنس، وإن لم يتَّبَت هذا علميًا، ولكن في اختيار الدولفين تورية من المُحال إخراجها من الترجمة؛ إذ كان اسمه بالإنجليزية هو الصيغة التي يترجم بها الإنجليز دوفان (Dauphin) الفرنسية، والتي تُشير إلى ولي العهد الصغير في فرنسا، في مقابل والده الهرم.

^{٥١} «الإيجاز المُخل والتطويل المُمل» الأصل the brief and the tedious of it، يقصد بارول الإتيان بالمصطلح لا لمعناه، بل للمتعة التي يجدها فيه، فجئتُ بمصطلح مقابل في العربية.

^{٥٢} «لكن فيه روحًا شروذًا مقيتة» في الأصل a most facinorous spirit، يأتي بارول بكلمة مهجورة، ولا يكتفي بأنها من الحوشي بل يسيء هجاءها، فهو يقصد أن يقول facinorous التي كانت تعني الشرُّ المُستطير، وكانت شائعة في القرن السابع عشر باعتبارها من الألفاظ المُتَحَذِّقَة، والمعاجم الحديثة لا تُوردها ولم أجدها إلا في معجم أوكسفورد الكبير، ولما كانت في ذاتها تفيد المبالغة، فإن تأكيده بالحرف most فرض عليَّ استخدام لفظتين.

^{٥٣} لاحظ كيف يؤكد بارول كل صفةٍ بألفاظٍ مبالغة (شديد/عظمى/فذة)، وأما «القدرة الفذة» فهي great transcendence، والمقصود أن طاقتها تتجاوز كثيرًا غيرها من البشر لا على نحو ما نفهم اليوم الاسم الذي يعني لدينا «التعالى» أو القوة العلوية (الإلهية)، وحديث بارول مُتَقَرَّرٌ إلى الحدِّ الذي قد يدفع إلى سوء الفهم.

بارول: كنتُ سأقولها! لقد أجدت التعبير، الملك مُقبل. (٣٥)

(يدخل الملك وهيلينا والأتباع.)

لافية: إنه يتواثب مرحاً^{٥٤} كما يقول الهولنديون، ليتَ أنْ ذائقتي للنساء

دامت فأهوى تلك الفتاة! إنه لا شكَّ يستطيع أن يرقصَ معها!^{٥٥}

بارول: يا عجباً كل العجب!^{٥٦} أليست هذه هيلين!

لافية: أقسم إنني أظنُّها هي.^{٥٧}

الملك: هيّا انطلقوا فاستدعوا كلَّ اللورداتِ بقصري (٤٠)

ولتجلسْ مُنقذةُ حياتي بجوارِ مريضِ ترعاهُ

والآنْ أمدُ يدي وقد امتلأتُ بالصحةِ والعافية

وعادَ إليها الإحساسُ الغائبُ من منفاه

لأجدد تأكيدَ وفائي بالعهدِ وتقديم هديّتي المُوعدة!

لم يبقَ عليك سوى ذِكْرِ اسمِ الشخصِ المُختار! (٤٥)

(يدخل عددٌ من اللوردات لا يقلُّ عن ستة، وقد يكون من

^{٥٤} «يتواثب مرحاً» في نصوص الطبقات الأولى لنصّ شكسبير تردُّ الصفة بالفرنسية *Lustique*، ولكن طبعة أوكسفورد تُعدّلها إلى الهجاء الهولندي *Lustig*؛ لأن لافية يقول «كما يقول الهولنديون»، وقد بحثتُ عن الكلمة في المعجم الفرنسي لديّ فلم أجدها، ولا بد أنها قديمة، ولكن لا بد أنها كانت معروفة في عصر شكسبير، وإلاّ لمّا استخدمها.

^{٥٥} «يرقص معها» حذفت تحديد نوع الرقصة أي الكورانتو (*coranto*) وكانت رقصة مرحلة.

^{٥٦} «يا عجباً كل العجب!» في الأصل تعبيرٌ يوحي بأنه كان يُمثل قَسَمًا شائعًا في أوساط الطبقة الراقية، ولكن الأصل لا معنى له وهو *Mort du vinaigre* أي «موت الخل»، ومحاولات الشراح والنقاد المتكررة لإيضاحه باءت بالفشل، ولم يهتدِ أحدٌ إلى دلالة الحقّة، وعلى هذا اكتفيت بترجمة المقصود، وهو الإعراب عن الدهشة الغامرة.

^{٥٧} «أظنُّها هي»: يحار المحررون في تفسير دهشة لافية عند رؤية هيلينا بعد أن قدّمها بنفسه إليه (انظر الحاشية على ٢ / ١ / ٨٩)، فالمحرر هنتر يقول (في طبعة آردن) إنها تعني السخرية أو التأكيد، ويُحاكيه آخرون، وأما جون دوفر ويلسون فيجعل هذه العبارة على لسان برترام، وهو الحل الذي ارتضاه المخرج موشينسكي في العرض التليفزيوني ١٩٨١م، ولكنّ الحلّ الذي اقترحه تايلور وأخذتُ أنا به (مثل طبعة أوكسفورد) أسلم الحلول. انظر الحاشية المشار إليها عليه.

بينهم اللوردان ديمان السابق ذكرهما، وفي العروض
المسرحية كثيرًا ما يتحرك هؤلاء في رقصة منظمة مع
غيرهم، ومع هيلينا التي تنفرد بمن تسأله في مقدمة المسرح
ثم تُعاود الرقص، على أنغام الموسيقى بطبيعة الحال).^{٥٨}

هيا يا حسناء! فلتتأمل عينك ما تشهد! هذي الصلبة
من شبان غزبان نبلاء أقدر أن أعطي لك منهم
من تبغين! لي سلطان الملك عليهم وكذلك سلطان الوالد!
فلتختر عينك منهم ما شاءت وبجرية!
من حقك أن تختاري، لكن ليس لهم حق الرفض! (٥٠)
هيلينا: فليقبض ربُّ الحب أن ينال كل واحدٍ حسناء فاضلة^{٥٩}
وباستثناء واحد فقط!

لافيه (لنفسه أو مخاطبًا الجمهور): من ذا يُبادلني جوادي الأصهب القصير الشعر
(والسرج الذي عليه) بالشباب من جديد كي
تعود لي الأسنان واللحى القصيرة التي تزين هؤلاء! (٥٥)
الملك: تأملهم جيدًا، فكل واحدٍ سليل والد نبيل.
هيلينا (تواجه أحدهم ولكنها توجه الخطاب للجميع): يا أيُّها السادة! لقد أعادتِ
السماء من خلالي للمليك صحته!
الجميع: ونحن مُدركون شاكرين للسماء أن أتيت!

^{٥٨} المفترض أن تجلس هيلينا حين يدعوها الملك إلى الجلوس، ثم تنهض فتنتقل فيما يشبه الرقصة ما بين اللوردات، وتنفرد بكلٍ منهم، وتُحادثه في مقدمة المسرح بحيث يُمكن أن يغيب ما تقوله عن سَمْع لافيه، فيتصوّر أنهم يرفضونها.

^{٥٩} أخذت في الإرشادات المسرحية بما ينصُّ عليه هنتر في طبعة آردن، وتستشهد سنايدر بقولٍ ورد في دراسة نُشرت عام ١٩٧٩م على أن كلام هيلينا أُضيف إلى النص، وكان المقصود به أن يسبق الإرشادات المسرحية، وهذا ما يفعله جون ويلسون في طبعته للمسرحية (١٩٢٩م)، ولكنَّ اختلاط الأمر هنا مرده ولا شكَّ إلى حيرة هيلينا وترددها.

هيلينا: أقولُ إنَّني عذراءُ ليست ذاتُ خبرةٍ (٦٠)
 وإنَّ في حياءِ عذرتي لأكبرُ الثَّراءِ
 وإنَّني قد استحييتُها هنا يا صاحبَ الجلالة
 وصوتُ حمرةِ الحياءِ فوقَ وجنتي ناطقٌ ويهمس لي:
 قد استحي الخدَّانِ أنَّك اضطُربتِ أنْ تختاري
 فإنَّ لقيتِ الصَّدَّ ساءَ وجنتيكِ عندها شحوبٌ موتٍ لا يزول (٦٥)
 ولنْ تعودَ للوجهِ الدماءُ أبدًا!
الملك: بلْ فلتختاري ولنعرِف: مَنْ يُنكرُ حُبَّكَ يفقدُ حُبِّي كلَّه!
هيلينا: والآنَ يا ديانا إنَّني أفرُّ هنا مِنْ مَعبدِكَ،
 ونحوَ ربِّ الحُبِّ في عليائه يُصعِّدُ الزَّفراتِ قلبي
 (إلى اللورد الأول):

يا سيِّدي! ماذا تقولُ إنَّ أنا فاتحتُك؟ (٧٠)
اللورد ١: أقولُ مرحبًا وأقبلُ.
هيلينا: شكرًا فليسَ عندي ما يُضاف.
لافيه (جانبًا إلى الجمهور): أوثر أن أكونَ بينهم على الرِّهان بالنرد على حياتي!
هيلينا (إلى لوردٍ آخر): يا سيِّدي عيناك نَجلاوان تلتِمعان بالشرف المديد! ^{٦٠}
 وقد أجابني ^{٦١} بما يُفيد تهديدًا غريبًا قبلَ أنْ أقولَ ما أريدُ
 إذن فليت ربُّ الحُبِّ يأتيكِ الغداةَ بالخطِّ الذي يَزِيدُ ^{٦٢} (٧٥)
 عشرين مرَّةً عن خطِّ مَنْ تُريدك! وحُبُّها المُتواضع!
اللورد ٢: بلْ لستُ إنَّ سمحتَ أفضلَ منك!
هيلينا: فلتقبَّلِ الذي تمنَّيتَه ... وليت ربُّ الحُبِّ يستجيب ... والوداع!
لافيه (جانبًا): هل يرفضونها جميعًا؟ لو كانوا أبنائي لأمرتُ بجلدهم

^{٦٠} لافيه يتكلم نثرًا.

^{٦١} «وقد أجابني ...» أي أجابني شرف المحتد الذي يطلُّ من عينيك.

^{٦٢} ٧٣-٧٥ لاحظ القافية العارضة في هذه الأبيات الثلاثة.

بالسَّياط أو أرسلنُهُم إلى الأتراك ليجعلوهم أغوات! ٦٣ (٨٠)
هيلينا (إلى لورد ثالث): وأنت لا تخفُ فلستُ رغبةً بوصيلكُ
 فلن أُسيءَ إليك ما حَيَّيتُ من أجلكُ
 ليتَ الإله يُبارك القَسَمَ الذي تتلوه إن أردتَ يوماً القِرانَ
 وعندها تحلُ في الفراش زوجةً أغنى ... وسحرها فتان. ٦٤ (٨٥)
لافيه (جانبًا): هؤلاء الأولاد أولادُ من الجليد، إذ لا يُريدها أحدٌ منهم! لا
 شكَّ أنهم أنغالُ الإنجليز ولم يُنجبهم الفرنسيون قط!
هيلينا (إلى لورد رابع): إنك أصغرُ بل أسعدُ بل أفضلُ حالًا
 من أن تُنجب لك من جسدي طفلًا
اللورد ٤: بل لا أظنُّ يا حسناء ذلك! (٩٠)
لافيه (جانبًا): لا يزال أمامها فرع شجرة أصيلة! لا شكَّ أن أباك كان يشربُ
 النبيذ! ٦٥ لكن إذا لم تكن حمارًا فأنا صبيٌّ في الرابعة عشرة! لقد
 عرفتُك من قبل!
هيلينا (إلى برترام): لا أجرؤ أن أذكُرَ أنِّي اخترتُك لكنِّي أعطيتُك
 نفسي وجهودي بل سخرتُ حياتي لك (٩٥)
 فافعلْ ما شئتَ بها! هذا من أراضاه.
الملك: إذن يا برترام الشابُّ خذها ... قد غدت زوجتك.
برترام: هل قلتَ زوجتي ... مولاي؟ أرجوك صاحب السمو أن يكون لي

٦٣ ٧٩-٨٠ الواضح أن لافيه لا يستطيع أن يسمع الحوار بين هيلينا واللوردات؛ ولذلك يتصوّر أنهم يرفضونها ما دام يراها تبتعد عنهم، فمَنطقُه القائم على انتمائه للطبقة الراقية يُملي عليه أن يتوقَّع رفض اللوردات لهيلينا لا رفضها لهم. وهو يتكلَّم نثرًا.

٦٤ ٨١-٨٥ لاحظ استخدام القافية في هذه الأبيات الأربعة، وهو ما لا يُعلق عليه أحدٌ من الشُّراح، ولكنه، كما هو واضح، يُوحى بالأداء الطقسي المُستوحى من أصل الحكاية في الحكاية الخرافية (fairy tale)، حيث ترد الحوارات مُقفأة أو بمُصاحبة لحنٍ شعبي معروف، ولقد حافظتُ على القافية بدقة في الترجمة، فهي جزءٌ لا يتجزأ من المعنى.

٦٥ يتحدّث لافيه هنا عن برترام، وارتباط كرم المحبِّد بالنبيذ الكريم من الأفكار التراثية التي تقتضيها الحكاية الخرافية، وهو يتكلَّم بالنثر الذي يرمزُ في ظنِّي لعالم الواقع الذي تصطبغ به الحكاية الخرافية.

في ذلك المَجَال حَقُّ الاختيارِ بالعينين.
الملك: ألسَتَ تدري برترام ما صنَعْتُهُ مِن أَجْلِي؟ (١٠٠)
برترام: نعم ولكن سيّدي الكريم لا أدري لماذا
 ينبغي عليّ أن أبني بها؟
الملك: ألسَتَ تدري أنّني بفضلِها نهضتُ مِن فراشِ مَرَضِي؟
برترام: لكن أيعني ذاك يا مولاي أن تطرحني أرضاً
 مُقابلَ النهوضِ مِن فراشِكَ؟ فلي بها معرفةٌ وثيقة: (١٠٥)
 فقد تربّت عندنا على حساب والدي
 فهل تكونُ زوجتي بنتَ طبيبٍ مُعوز؟
 إني أفضّل احتقارَها وإنْ يَكُن وراءَها خسارتي الأبدية!
الملك: إنك لا تحتقرُ لديها غير اللقبِ^{٦٦} وذلك ما
 أقدر أنْ أنشئه إنشاءً! أوليس غريباً أنْ دِمانا (١١٠)
 مهما اختلفَ اللون أو الوزن أو الطبع لدينا
 إنْ صُبّت في حوضٍ لم يتميَّز فيها شيءٌ مِن هذا،
 لكنك تجد فروقاً هائلةً تفصلُها! ما دامت فاضلةً
 في كلِّ شمائلها إلّا ما تكرّهُه فيها — أي قولك
 «بنتُ طبيبٍ مُعوز» — فالواقع أنك أبغضتَ فضيلتها (١١٥)
 مِن أجل الاسم! وأنا أربأُ بك أن تفعلَ هذا
 إن جاءت غُلِيّا الأفعالِ وأكرمُها مِن أدنى موقعٍ^{٦٧}
 كرّمَ صاحبُها الموقعَ بفعاله ... فإذا هو أكرم أو أرفع
 أمّا حين نُضخّمنا الألقابُ بلا فضلٍ أو شرفٍ فينا

^{٦٦} «لا تحتقر لديها غير اللقب» عادة ما يشرح الشّراح لفظ «اللقب» بأنه يَعني افتقارها إلى ألقابِ الشّرف، فلا هي صاحبةُ عصمةٍ أو كونتيسة، ولكن الكلمة قد تَعني موقعها الاجتماعي وهو الذي حدّده برترام بنفسه قائلاً إنها «بنتُ طبيبٍ مُعوز»؛ ولذلك لم أُغَيّر شيئاً في النص.

^{٦٧} لاحظ عودة القافية في حديث الملك الذي يُلقِي ما يُشبه الموعظة، وحديثه عن التضادّ بين الشّرف الموروث والشّرف المكتسب يشغل في نظر برادبروك قلب المسرحية وموضوعها، على نحو ما ذكرتُ في المقدمة.

فلسوف تكون ضخامتُنا ورَمًا! الخير الحقُّ لَدِينَا (١٢٠)
 خيرٌ حتى لو لم يَحْمِلْ لَقَبًا! ويُقال عن الشرِّ بِمثله
 فالوصفُ الحقُّ لشيءٍ مُقترنٌ دومًا بثوابٍ فعله
 لا بالألقاب! أفلا تتمتعُ بشبابٍ وجمالٍ وبِحكمة؟
 أفما ورثتهُ جميعًا ومُباشرةً^{٦٨} من طبعِ الفطرة؟
 وشمائِلُها تُنجبُ كلَّ شَرَفٍ! إِنَّ الشَّرَفَ ليسَ سَحَرٍ من أشرافٍ (١٢٥)
 يقتصرون على نسبةِ أيةٍ مكرمةٍ أو شَرَفٍ فيهم للأسلافِ
 وقد غابت عنهم! والشَّرَفُ إذن لا ينمو إلَّا بالأمجاد
 على أيدينا لا ما يُورث من أشرافِ آباءٍ أو أجدادٍ
 لفظُ الشَّرَفِ غدا عبدًا ونُسيءٌ إليه على كلِّ ضريحٍ (١٣٠)
 فإذا هو فوقَ مَدافِننا تذكُّارُ النُّصرِ ولكن غيرُ صحيحٍ
 وكثيرًا ما يصمُتُ هذا الشَّرَفُ إذا وَارَيْنَا عَظَمَ الشُّرَفَاءِ
 في لحدٍ من نسيانٍ ملعونٍ وترابٍ يَقْبُرُ ذكْرَى الكرماءِ
 ماذا يجبُ القولُ به؟ إن كان بوسِعِكَ أن تهوى هذي المخلوقة،
 فبوسعي أن أنشئَ باقي ما يلزمُها من مرتبةٍ مرموقة. (١٣٥)
 إن فضيلتها وكمال شمائِلها مَهْرٌ بالطبعِ لديها،
 وأضيفُ أنا المالَ وألقابَ الشَّرَفِ إليها.
 برترام: ليس بوسعي أن أهواها ... بل لن أجتهدَ لكي أهواها!
 الملك: إنك تظلمُ نفسك إن حاولتَ الآن خيارًا.
 هيلينا: يُسعدني أن عدتَ صحيحًا يا مولاي!
 ولنضربُ صفحًا عمَّا يعدو ذلك. (١٤٠)
 الملك: كلاً! شَرَفِي يتهدَّده خطرٌ مُحْدِقٌ! وعليَّ بأن أَسْتَنِدَ إلى
 سُلْطاني في صدِّه! هيَّا! خذْ يَدَها يا ولدًا ذا عَجْرفةٍ وتكَبُّرٍ،
 بل لا تجدُرُ هذي الأعطيةُ الحسناءُ به! فلقد ينجمُ عن

^{٦٨} اتبعت في ترجمة هذا تفسير الدكتور جونسون، وهو يُركز على كلمة «مباشرة» قائلًا إنها تعني دون وساطة أسلاف نبلاء، فالفطرة أمُّها التي ولدَتْها ذات كرمٍ وجمالٍ وحكمة.

سوء التفكير المُزري أن تحبس حُبِّي عنك وتنتقص هنا
 من قيمتها العليا! أفلا تدري أنا حين نُضيف إلى كِفَّتِهَا^{٦٩} (١٤٥)
 في الميزان الثقل الملكيِّ لنا نُرْجِحُ كِفَّتَهَا كلَّ الرُّجْحَانِ؟
 أَتُرَاكُ إِذَنْ تَجْهَلُ أَنَّ بِأَيْدِينَا أَنْ نَغْرِسَ
 شَجَرَةً شَرْفِكَ حَيْثُ نُرِيدُ لَهَا أَنْ تَنْمُو؟
 أَقْلَعُ عَنْ هَذَا الاسْتِكْبَارِ! أَمُرُكَ بِأَنْ تَنْصَاعَ
 الْآنَ لِمَا شِئْنَا فَتُصِيبَ الْخَيْرَ! (١٥٠)
 لَا تَتَّقِ الْبَتَّةَ فِي الْاسْتِكْبَارِ، وَأَوْفِ عَلَى الْفَوْرِ
 بِحَقِّ الطَّاعَةِ تَخْدُمُ مُسْتَقْبَلَكَ وَحِظَكَ فِي الدُّنْيَا
 فَالْوَاجِبُ عِنْدَكَ يَقْضِي بِهِ، وَلَدِينَا فِيهِ حَقُّ السُّلْطَانِ!
 فَأَطِيعْنِي الْآنَ وَإِلَّا أَخْرَجْتُكَ مِنْ كَنْفِ رِعَايَتِنَا لَكَ
 كَيْ تَسْقُطَ فِي دَوَامَاتِ شَبَابٍ مِنْ عِبْثٍ وَاسْتَهْتَارٍ، (١٥٥)
 يَحْدُوهَا الْجَهْلُ إِذَا أَطْلَقْتُ عَلَيْكَ رِيَّاحَ الثَّأْرِ
 وَعَاصِفَةَ الْبُغْضِ وَبِاسْمِ الْإِنْصَافِ وَحُسْبٍ،
 وَبَلَا أَدْنَى صُورِ الشَّفَقَةِ! انْطِقْ! هَاتِ إِذَنْ رَدَّكَ!
 بَرْتَرَامُ: الصَّفْحُ إِذَنْ مَوْلَايَ الْأَكْرَمُ! هَا أَنَا ذَا أَخْضَعُ حُبِّي الْآنَ
 لِمَا حَكَمْتَ عَيْنَاكَ بِهِ.^{٧٠} إِنِّي إِذْ أَتَأَمَّلُ قُدْرَتَكَ عَلَى (١٦٠)
 إِضْفَاءِ مَرَاتِبِ شَرَفٍ أَوْ تَقْسِيمِ مَكَارِمِ الْعُلِيَّا بَيْنَ النَّاسِ
 هُنَا كَيْفَ تَشَاءُ، أَكْتَشِفُ بِأَنَّ الْأَنْسَةَ وَإِنْ كَانَتْ
 مِنْذُ قَلِيلٍ تَشْغَلُ أَدْنَى مَنْزِلَةٍ فِي فِكْرِي السَّامِيِّ،
 أَصْبَحَتِ الْآنَ بِمَوْضِعِ إِطْرَاءِ الْمَلِكِ فَنَالَتْ شَرْفًا

^{٦٩} ١٤٤-١٤٥ لاحظ انتقال الملك من ضمير المتكلم المفرد إلى ضمير المتكلم الجمع، اعتبارًا من السطر ١٤٥، ويلاحظ المحققون أن النص الأصلي للمسرحية يُقدم الضمير الجمع (We) بحرف كبير في البداية، قائلين إنه ربما كان يعتمد على المخطوط الأصلي بخط يد الشاعر، وهو يعود مرة واحدة إلى ضمير المفرد في ١٥٤ للإعراب عن موقف «شخصي» (ثم يعود إلى ضمير الجمع).

^{٧٠} «ها أنا ذا أخضع حُبِّي الْآنَ لِمَا حَكَمْتَ عَيْنَاكَ بِهِ»: برترام يوافق بهذا (ظاهريًا على الأقل) بما ينصح الدوق الفتاة هيرميا به في حلم ليلة صيف قائلًا: «الأحرى أن تنظر عيناك بحكمته» (١/١/٥٨).

لا يَقْصُرُ عن كَرَمِ المَحْتَدِ! (١٦٥)
 الملك: خُذْها! أَمْسِكْ يَدَها! قُلْ هَذي الآنَ امرأتِي! وأنا
 أَعِدُّ بِثَقْلٍ يَعْدِلُ ثِقْلَ الأَمْلَاقِ لَدَيْكَ وقد يَتجاوَزُهُ! ^{٧١}
 برترام: ها أنا ذا آخُذُ يَدَها.
 الملك: فَلْيَبْسُمْ أَسْعَدُ حَظًّا مَعَ رِضوانِ المَلِكِ على هذا العَقْدِ!
 أمّا توقيَعِ العَقْدِ فسوف يَكُونُ هَنا في أَقربِ وقت (١٧٠)
 كي نُنْثَبَ ما اتَّفَقَ عليه الآنَ وموَعِدُهُ الليلة.
 أما حَفل زَفافِكما البانَخِ فَيُؤَجَّلُ حَتَّى يَحْضُرَ مَنْ
 غابَ مِنَ الأَصحابِ، إِنْ كانَ غَراؤُكَ بِفَتاتِكَ حَقًّا دونَ جِدالٍ
 فقد اكتَسَبَ بِقَلْبِي نَفْحةَ إيمانٍ وَسِوى ذلك كَفْرٌ وَضَلال. ^{٧٢} (١٧٥)
 (يُخرجُ الجَميعَ ولا يَبقى على المِسرَحِ إلّا لَافِيه
 وبارول وهما يُعَقِّبانَ على هذا الزَواجِ). ^{٧٣}
 لَافِيه: هل تَسمَعُ يا مَسِيو؟ أريدُ كَلمَةً مَعكَ.
 بارول: ماذا تَبغِي سَيدي؟
 لَافِيه: أَحسَنَ سَيِّدُكَ وَمَولَاكَ بارتِدادِهِ عَنِ المُرُوقِ.
 بارول: ارتدادِهِ؟ سَيدي؟ مَولاي؟
 لَافِيه: نَعَم! أَلَا أَتَكلَّمُ لَغةً مَفهومَةً؟ (١٨٠)

^{٧١} «أعد بثقلٍ يعْدِلُ ثِقْلَ الأَمْلَاقِ لَدَيْكَ وقد يَتجاوَزُهُ» يعود الملك إلى صورة الميزان، فيَعِدُّ بأن يَضَعُ في كَفَّةِ
 مَزايا هيلينا ما يُرْجَحُها أو يجعلُها تَتساوَى مَعَ كَفَّةِ مَزايا برترام الموروثَة.

^{٧٢} ١٧٤-١٧٥ يَنتَهِى المَشهدُ الخاصُ بِالمَلِكِ هَنا، أي لَحْظَةُ خُروِجِهِ، بِسَطَرَيْنِ مُقَفَّيَيْنِ.

^{٧٣} الإرشادات المسرحية: يقول أحدُ البَاحِثين إِنْ قول شكسبير هَنا إَنَّ لَافِيه وبارول «يُعَقِّبانَ على الزَواجِ»،
 وهو ما لا يَفعَلانَهُ، جاءَ نَتيجَةً تَوَقَّفَ شكسبير أثناءَ الكِتابَةِ، وَعَندَما عادَ إلى المَشهدِ نَسِيَ أن يَغيِرَ ما كانَ
 يَنتَويهِ أوَّلًا، وكانَ الأَجَدُّ بِهِ أن يَعودَ إلى الإرشادات المسرحية فيُعَدِّلُها وَفَقًّا لِمَا صارَ إِلَيهِ هَذا المَشهدُ.
 والوَاقِعُ أنَ الحَوارَ التالِي يَبْدَأُ فَعَلًا بِالتَعليلِ على الزَواجِ، وَلَكنَ اكتِشافَ لَافِيه لِحَقيقَةِ بارول يَطغى على
 المَشهدِ وَيُحوِّلُهُ إلى ما صارَ عَلَيهِ.

بارول: لغة بالغة الغلظة، بل مِنْ المُحال فهمها دون إراقة الدماء! هل قلت إنه

سيدي؟

لافيه: هل أنت تابع يُرافق الكونت روسيون؟^{٧٤}

بارول: بل أرافق أيَّ كونت، وكلَّ كونت، وكلَّ إنسان.

لافيه: بل خَدَمْ كُلَّ إنسان! ^{٧٥} أما رُفقاء الكونت فَمِنْ طرازٍ آخر. (١٨٥)

بارول: لولا أنك بالغَ الهرم يا سيد (لتحديثك!) ^{٧٦} ارضَ بذلك! أنت بالغَ

الهرم!

لافيه: لا بدَّ أن أخبرك يا غلام أنني رجلٌ بحق، وهو وصفٌ مِنَ المُحال أن

تكتسبه مهما تقدَّم بك العمر.

بارول: لا أجرؤ أن أفعل ما أُجيد فعله (وإلاَّ بارزتُك)!

لافيه: كنتُ أظنك بعد أن تناولتُ وجبتين معك رجلاً حكيماً، فلقد (١٩٠)

تحدّثت حديثاً معقولاً عن رحلاتك، وقد يكون مقبولاً، ولكن ما

تُحيط جسدك به من أوشحةٍ وبيارق أقنعني أنك كالسفينة التي لا

تحمل بضاعةً ثقيلة، لقد اكتشفتُ حقيقتك الآن، وإذا عَرَبْتَ عن ^{٧٧}

بصري مرةً ثانية فلن أهتم! فكل ما تصلح له أن يُصادفك المرء

فيأجركَ لعملٍ ما، وإن لم تكن تصلح حقاً لأي عمل. (١٩٥)

^{٧٤} «هل أنت تابع يرافق الكونت روسيون؟» الأصل هو: Are you companion to the Count

Roussillon، والكلمة الوسطى هنا لم تكن تعني الرفيق بالدلالة الحسنة التي نعرفها بل التابع أو

الوغد! ونحن إلى الآن نصف خادمة السيدة الأرستقراطية بالمرافقة إذا كانت بمثابة «وصيفة» أي «خادمة

خاصة»، قائلين إنها Lady's Companion حتى نُفيد أنها أرقى من الخدم الذين يقومون بالأعمال

اليديوية، ولم أجد في كلمة رفيق أو مُرافق ما يُفيد ذلك، فأُتيْتُ بالدلالة في كلمتين، حتى يستشعر القارئ

أو المشاهد الإمانة التي يُوجَّهها لافيه إلى بارول، خصوصاً إزاء التحاور الذي يُقَلَّب معنى جذر الرفقة على

شئى وجوهه.

^{٧٥} يستخدم بارول لفظ man بمعنى إنسان، ولافيه يستخدمه بمعنى خادم، ومن المحال إخراج الداليتين

بلفظة واحدة بالعربية.

^{٧٦} أضفتُ في حوار بارول عبارات بين أقواس لإيضاح المعنى وإلاَّ لظلَّ مبتسراً، هنا وفي الحوارات التالية

له.

^{٧٧} ١٩٢-١٩٣ حافظتُ على الصورة التي يرسمها لافيه للدعيّ بارول، مُصرِّحاً بكل ما تُوحى به.

بارول: لو لم تكن تحتمي بمزية الشيخوخة ...
لافيه: لا تجعل الغضب يستولي عليك، وإلاَّ عَجَلْتَ باختبار ما تزعمه! وإن حدث ذلك فليرحمك الله يا دجاجة مُنتفشة!^{٧٨} الوداع إذن يا شبَّاكا كالمشربية الجميلة!^{٧٩} لن أحتاج إلى فتح هذا الشباك، فأنا أراك جيِّداً من ثقبه! هات يدك! (٢٠٠)
بارول: مولاي قد أهنتني إهانةً مُقدّعة^{٨٠} ...
لافيه: نعم، من كلِّ قلبي، وهو ما تستحقّه.
بارول: بل لا أستحقّه يا مولاي.
لافيه: بل تستحقُّ كل درهمٍ منه، ولن أنتقص منه مثقال خردلة. (٢٠٥)
بارول: إذن ألترّم الحكمة (وأتحاشى أمثالك).
لافيه: حتى لو استطعتَ التزام الحكمة كان عليك أن تبذلَ قدرًا من حماقتك. فإذا قيّدك الناس وربطوك بوشاحٍ وضربوك، فلسوف تعرف معنى تفاخرك بهذه الأربطة حول جسمك. ولا أريد أن أقطع صلتك بك، أو بالأحرى معرفتي بك، حتى أقول حين يَثْبُتَ خاؤك (٢١٠) «هذا رجلٌ أعرفه».
بارول: مولاي قد دفعتنني إلى حنقٍ لا يُحتَمَل.
لافيه: ليتّه كان عذاب جهنم لك، وجهودي المتواضعة أبدية! لقد تجاوزتُ

^{٧٨} «دجاجة مُنتفشة» الصورة مَبْنِيَة على ملابس بارول التي تُشبه ريش الدجاج الملون، إلى جانب حذلقته وجُبْنه.

^{٧٩} «المشربية الجميلة»: المشربية طرازٌ لنافذةٍ كانت شائعة في الشرق لدينا، من الخشب المخروط المُعشَّق، وكانت تستخدمُ في الحانات الرخيصة في زمن شكسبير، وتُتيح للعين أن تُبصر داخلها وخارجها، ولافيه يقصد أن بارول لا يستطيع إخفاء حقيقته، وإن كان في استخدام الصورة أيضًا إيحاء أنه يُمثل الحانات الرخيصة ذات النوافذ المزركشة.

^{٨٠} «مقدّعة» الأصل egregious وكان يمكن أن أصف الإهانة المذكورة أي indignity بأنها فظيعة أو جسيمة، ولكنني فضلتُ الكلمة الحالية لكشفها عن حذلقه بارول في الحديث واختياره الكلمات غير المألوفة في الحديث العادي.

الفصل الثاني

مرحلة المنازلة الفعلية، وسوف أتجاوزك أيضًا في أي شيء تسمح
سنِّي به. (٢١٥)

(يخرج لافيه.)

بارول: ولكنَّ لك ابنًا سوف أثَّار منه لأمحو هذا العار، أيها اللورد الحقيق
العجوز القذر الحقيق! ولكنني لا بدَّ أن أصبر، فمن المحال فرض
القيود على ذوي السلطة، لسوف أضربه، قسَمًا بحياتي، إذا لقيته
في ظروف مناسبة، ولو كان عدة لوردات معًا، ولن تأخذني الشفقة
بسنة المتقدمة أكثر مما تأخذني مثلًا بـ... سوف أضربه إذا لقيته مرة (٢٢٠)
ثانية.

(يدخل لافيه.)

لافيه: اسمع يا غلام! لقد تزوّج سيّدك ومولاك، وها أنا ذا أبلغك النبأ:
أصبحت لك مولاة جديدة!

بارول: أتوسّل إلى معاليك مُخلصًا أن تُقلّل إساءاتك لي ... إنه سيدي
الكريم وحسب، فأما مولاي فهو من أعبدّه فوقنا. (٢٢٥)

لافيه: من؟ الله؟

بارول: نعم يا سيّدي.

لافيه: بل مولاك الشيطان! لماذا تُحيط أكمالك بأربطة الساق على هذا

النحو؟ هل تعتبر الأكمام سراويل؟ وهل يفعل ذلك غيرك من
الخدم؟ خير لك أن تنقلب فيصبح جذعك السفلي مكان أنفك! (٢٣٠)

أقسِم بشرفي لو كنت أصغر مما أنا عليه بساعتين لضربك. يبدو لي
أنك إهانة مُتحركة للجمهور، وأنّ على كلّ إنسان أن يضربك!

واعتقد أنك خلقت حتى يُنفّس الناس عن غيظهم فيك! (٢٣٥)

بارول: هذه معاملة قاسية لا أستحقّها يا سيّدي.

لافيه: خسئت يا رجل! لقد ضربك الناس في إيطاليا لأنك التقطت حبة
من رمانة! فأنت مُتشرد لا رحالة! وها أنت تتبجّح مع اللوردات

والشخصيات الكريمة بأكثر ممَّا يسمح لك نَسْبُك وحسْبُك، ولا (٢٤٠)
تستحقُّ أن أقول فيك كلمةً واحدة، وإلا دعوتُك وغداً، سأتركُك
الآن.

(يخرج لافيه.)

(يدخل برترام وهو الكونت روسيون.)

بارول: جميل، جميل جداً، هذا هو الحال إذن، جميل، جميل جداً.
فلأتكتَّم ما حدث بعض الوقت.

برترام: إني هُدمْتُ وصِرْتُ رهناً للهموم للأبد!

بارول: ماذا أصابك يا حبيبي؟ (٢٤٥)

برترام: لقد حلفت ذلك اليمين عند الكاهن الوقور، لكن
لن أضاجعها!^{٨١}

بارول: ماذا؟ ماذا تقول يا حبيبي؟

برترام: أقول يا بارول يا حبيب قلبي إنهم قد زوجوني!

سأغتدي للحرب في توسكانيا! ولن أضاجعها إلى الأبد! (٢٥٠)

بارول: أرض فرنسا كلها غدت جُحوراً للكلاب! ولم تُعدَّ جديرةً

بأن تسير فيها أرجل البشر! فاذهب إلى القتال!

برترام: هذا خطاب أرسلته أُمِّي ... ولستُ أدري ما به للآن!

بارول: لا تقلق فستعرفه! هيا للحرب فتأي إلى الحرب! (٢٥٥)

الشرف يظلُّ خبيئاً لا يشهده أحدٌ مثل الجواهر بخزانة

إن ظلَّ المرء هنا يحتضن المحبوبة

ويُضَيِّع حيويَّته ورجولته بين ذراعيها،

والواجب أن يُنفق ذلك في حثِّ جياد الحرب المُسرعة

على الوثب العالي والركض الفتَّاك! اذهب لبلادٍ أخرى: (٢٦٠)

^{٨١} يتحول المشهد الآن إلى النظم (الشعر المُرسل) لإبراز التفاوت بين الموقف الواقعي الفكاهي السابق والموقف القائم على الحكاية الخرافية الحالي.

كلُّ فرنسا الآن اسطبل ... وغَدونا فيها كالخيل المُستأنسة!
وإذن هيا للحرب!

برترام: هذا ما سوف يكون! وسأرسلها للمنزل في بلدي،
وأعرِّف والدتي أنني أكرهها.

وأبين سبب فراري منها! وسأكتب أيضًا للملك بما (٢٦٥)
لا أجرؤ أن أنطق في حضرته به! وهديته المالية لي^{٨٢}

ستساعدني في تجهيز جهازي لميادين الحرب الإيطالية
حيث يدور طعان النبلاء! لا تُعتبر الحرب مجالدةً أخشاهما
وتهون إذا قارناها بالدار المظلمة^{٨٣} وصُحبة زوجٍ أكرهها.

بارول: أترى تصمد هذي النزوة عندك؟ هل تثق بهذا؟ (٢٧٠)
برترام: فتلصَّحْبني الآن إلى غرفتي الخاصة حيث تُشير عليَّ بآرائك.
الآن سأبعث بالزوجة للمنزل! وغداً أمضي للحرب،
وعليها أن تقنع في وحدتها بالعزلة حقًا والكره.

بارول: أصبحت تُجيد اللعب بهذي الكرة الوثَّابة والأصداء تدوي.
ما أقسى الأمر عليك! فالشابُّ إذا زُوِّجَ رجلٌ من ذروته يَهْوَى.^{٨٤} (٢٧٥)
فاذهب بسبيك واطرِّكها برِّباطة جأشٍ غير منازع؛
فالملك أساءَ إليك بتزويجك، لكن صمتًا! فالواقع واقع^{٨٥}

(يخرجان.)

^{٨٢} «وهديته المالية لي»: هذه إشارة إلى ما وعد الملك بتقديمه من «ثقل» يُرجَّح كَفَّة الزواج في ١٦٧ عالياً.
^{٨٣} «الدار المظلمة»: يقصد برترام إما دار الزوجية التي تُشبه السجن، وإما مُستشفى «المجانين» في أيامه
(مثل «الظلام الرهيب» التي يُلقى فيه بالدَّعيِّ مالفوليو في الليلة الثانية عشرة ٤ / ٢ / ٣٠ انظر الترجمة العربية ٢٠٠٧م).

^{٨٤} «الشاب إذا زُوِّجَ رجلٌ من ذروته يَهْوَى»: صياغة جديدة للقول المأثور الذي يجري مجرى الأمثال:
«إذا زوج الرجل فسد» وله عدة أشكال منها: Marrying is marring، ويتكرَّر وُروده المتعددة في مسرحيات شكسبير الأخرى.

^{٨٥} ٢٧٢-٢٧٧ الأبيات الأخيرة مُقفاة إيماناً بانتهاء المشهد.

المشهد الرابع

(المنظر: قصر الملك في باريس، تدخل هيلينا ولافاتش المهرج.)

هيلينا: تُرسل أمِّي لي تحيَّات رقيقة، هل هي بخير؟
لافاتش: ليست بخير،^{٨٦} ولكنها بصحةٍ وعافية، وهي بالغة المرح لكنها ليست بخير. ولكنها والحمد لله في أحسن حال، ولا تريد شيئاً من هذه الدنيا، ولكنها ليست بخير.

هيلينا: إذا كانت في أحسن حال فما العلة التي لا تجعلها بخير؟ (٥)
لافاتش: الحق أنها في أحسن حالٍ فعلاً إلا في أمرين.

هيلينا: أي أمرين؟
لافاتش: الأول أنها ليست في السماء، عسى أن يُرسلها الله إليها بسرعة!
والآخر أنها في الأرض، عسى الله أن يُرسلها الله منها بسرعة!

(يدخل بارول.)

بارول: بارك الله فيك يا مولاتي السعيدة الحظ! (١٠)
هيلينا: أرجو لك يا سيد أن ترغب صادقاً في تحقيق سعادة حظي!
بارول: لقد دعوتُ الله إلى جلب سعادة حظك واستمراره وبقائه على الدوام! أنت هنا أيها الوغد؟ قل كيف حال والدتنا العجوز؟
لافاتش: يا ليتها كانت كما تقول بشرط أن تَرث أنت غضونها، وأرث أنا (١٥) ثروتها!

بارول: لكنني لم أقل شيئاً!
لافاتش: أقسم إن الصمت يزيدك حكمة! إذ ما أكثر ما حرَّكَ خادمٌ لسانه فأضاع سيِّده! أما الامتناعُ عن الكلام، وعن الفعل، وعن المعرفة، (٢٠)

^{٨٦} «ليست بخير»: يتلاعب لافاتش المهرج بكلمة Well إذ كان يقصد بالخير إما الصحة الجيدة أو دخول الجنة (أي بعد الوفاة)، وكان المعنى الأخير يستند إلى أن «الخلاص من شرور هذا العالم بالموت» يُمثل أقصى الخير، ويستغلُّ شكسبير هذا الغموض في مسرحيات كثيرة.

وعن امتلاك أي شيء فيُمثل جانبًا كبيرًا من عملك واسمك^{٨٧} — وهو الذي يقترب كثيرًا من العدم!

بارول: انصرف فأنت وغدا!

لافاتش: كان ينبغي يا سيدي أن تقول «أمام غدٍ أنت وغدا»، أي «إنني أقسم إنك وغدا»، ولو قلته لقلت الحق يا سيدي.

بارول: اسكت! أنت مُهرج حاضر البديهة، فإنني اكتشفتُ أمرك.^{٨٨} (٢٥)

لافاتش: هل اكتشفتني بنفسك يا سيدي، أم عَلَّمَكَ أَحَدٌ أن تكشفني؟ لقد

كان بحثك مثمرًا،^{٨٩} ولسوف تجد في نفسك تهريجًا كثيرًا، وهو ما

سوف يُبهج الناس ويزيد الضحكات!

بارول: وغدٌ حسنٌ لا شكَّ وأُحَسِّنَ إطعامه!^{٩٠}

مولاتي! مولاي سيرحل هذي الليلة! (٣٠)

فقد استدعى ذلك شأنٌ جمُّ الخطر!

وهو يُقرُّ تمامًا بحقوق الزوجية لكِ

وشعائر حُبِّك ومُطالبتكِ في هذا الوقت بها،

^{٨٧} «جانبًا كبيرًا من عملك واسمك» أترجم الكلمتين الأخيرتين كلمة واحدة هي title، إذ تفيد عمل بارول خادمًا، واسمه الذي يعني الألفاظ، وفي الحالين وفقًا لما يقوله لافاتش لا يُعتبر ذلك شيئًا مجسدًا. فأما الدلالة على العمل فقائمة على أن title تعني «ما هو حقُّ لك، أو ما أنت عليه حقًا، فأنت مجرد خادم أو بارول الذي لا وزن له تحديدًا»، وأما الدلالة على الاسم، فالسامعون يعرفون أن «بارول» كلمة فرنسية تعني الألفاظ، وهي، مثل مكانة بارول، لا وزن لها، ومن ثم «يقترب كثيرًا من العدم!»

^{٨٨} «اكتشفتُ أمرك» في الأصل I have found thee وهو تعبيرٌ بالغ الأهمية في المسرحية، ليس فقط لأن لافيه يقول أيضًا لبارول، بل إن المسرحية تتضمن خطواتٍ تُكشف متوالية، كما أشرح في المقدمة.

^{٨٩} «لقد كان بحثك مثمرًا»: في طبعة الفوليو تبدأ هذه الجملة في حديث لافاتش على سطرٍ مُستقل وأمامها اسم المُتحدِّث، الأمر الذي يقطع بسقوط سطرٍ يتضمَّن ردَّ بارول، ولم أترجم السطر الذي اقترحه ثيرلبي (Thirlby) وأخذ به جون دوفر ويلسون في طبعته للمسرحية عام ١٩٢٩م، من باب الالتزام بنص شكسبير الأصلي، وأما ذلك السطر فيتكون من كلمة واحدة وهي «بنفسي»، ولا شك أنه يمثل قراءة منطقية نظرًا لرد لافاتش عليه، ولكنني أظن أن النص الحالي لا يحتاج حقًا إليه.

^{٩٠} «أُحَسِّنَ إطعامه» سبق شرح هذا التعبير الاصطلاحي في ٢/٢/٢ ولكن ربما كان بارول لا يقصد استخدامه بالمعنى نفسه، بل يقصد إنه يفيض بالحيوية والنشاط.

لكنَّ الرجلَ يُؤجِّلُها مجبوراً مضطراً،
ولسوف يؤدي التأخير إلى تركيز شذاها كالعطر إذا قَطَّرناه (٣٥)
من الزهر ويستغرق زمناً أطول، فيفوح أريج الساعة حين تجيء،
وتتدفق فيها المُنعة واللذة فتفيض على الجنين.^{٩١}
هيلينا: وبمَ يأمر أيضاً؟

بارول: عليك باستئذان مولانا المليك فوراً في رحيلك!
تظاهري بأنك التي تريد من تلقاء ذاتها الرحيل، (٤٠)
وعززي التبرير بالذي تزيّنه من الدوافع المحتملة.
هيلينا: وبماذا يأمر أيضاً؟

بارول: إذا انتهيتِ فامكثي هناك في انتظار ما يُريده.
هيلينا: في كلِّ شيءٍ لا أزال في انتظار ما يُريده، (٤٥)
بارول: وسوف أبلغ الذي ذكّرتِه لهُ.

(يخرج بارول.)

هيلينا: أرجوك، هيا بنا يا ولد.

(يخرجان.)

المشهد الخامس

(المنظر: قصر الملك في باريس، يدخل لافيه وبرترام.)

لافيه: لكني أرجو ألا تظن يا مولاي أنه جندي.
برترام: بل أظنُّه يا مولاي جندياً ذا بسالة فائقة مؤكدة.

^{٩١} ٣٥-٣٧ هذه الصورة (التي تتميَّز بالتقيّد لا في رسمِها فقط بل في صياغتها أيضاً) خير مثال على تلافيف شكسبير في ذهن بارول، وهو النابع من ادّعائه ما ليس فيه والإصرار على الحذقة اللغوية لتغطية دجله ومزاعم شجاعته وامتنازه، وقد تعمّدت إخراجها بكل دقة كي يقرأ القارئ في الأسلوب العربي ما يقرؤه في الأسلوب الإنجليزي. والرد البسيط على ذلك من جانب هيلينا يكشف مدى تعقيد لغة بارول.

لافيه: استنادًا إلى ما قاله بلسانه.

برترام: وبناءً على شهاداتٍ أخرى مؤكدة.

لافيه: إذن فقد أخطأتُ ساعتِي وظننتُ الطائرَ الغرَّيدَ طيرًا أبكم.^{٩٢} (٥)

برترام: أؤكد لك يا مولاي أنه يتمتع بمعرفةٍ مُستفيضةٍ وشجاعةٍ تُوازيها.

لافيه: إذن فإنني ارتكبتُ خطيئةً في حق خبرته، وأذنبتُ في حقِّ

شجاعته، وموقفِي ذاك يُنبئُ بالخطر لأنني لا أجد في قلبي طاقة

التوبة! ها هو ذا مُقبل. أرجو أن تُصالحنا وسوف أتابع المصالحة^{٩٣} (١٠)

بروابط المودة.

(يدخل بارول.)

بارول (إلى برترام): ستَنفذ ما أمرتَ به يا سيدي.

لافيه: أرجو يا سيد، مَن حائكه؟^{٩٤}

بارول: سيدي!

^{٩٢} «ظننتُ الطائرَ الغرَّيدَ طيرًا أبكم» هذا قلبٌ واضحٌ لمثلٍ شائعٍ وهو «يظن الطائرُ الأبكم طائرًا غريدًا»، وفي الأصل تحديد لكلٍّ من الطائرَيْن، فالطائرُ الغرَّيدُ هو «القُبْرَة» (lark) والطائرُ الأبكم هو «الدَّرْسَة» (bunting) وتسمَّى «المُزْعَة» أيضًا، والواضح أن ذكر اسمي الطائرَيْن بالعربية لن يعني شيئًا للقارئ العربي، فهما من الطيور الأوروبية، وإن كانت القُبْرَة تزور إفريقيا في الخريف مارةً بساحل إفريقيا الشمالي؛ حيث نراها ولكننا لا نسمعها! ولهذا أتيتُ بالمعنى المقصود دون النقل الحرفي للأسماء. والطريف أن بعض الشراح يقولون إن الدراسة ليست بكماء، ولكن صوتها قبيح!

^{٩٣} ١٠-٧ يعود لافيه إلى التعبير عن علاقته ببارول بصورةٍ دينية.

^{٩٤} «مَن حَائِكُهُ؟»: التعبير الإنجليزي يعني في العادة «مَن حائك ثيابه؟» وهو who's his tailor. ولكن لافيه يقصد أن يفهم منه: من الذي حاك هذا الشخص؟ أي إنه يعتبر بارول مجرد ملابس، وهو يعود إلى الفكرة موضعًا إيَّاهَا في ٣٧-٣٨ أدناه حين يقول: «روح هذا الرجل ملابسه»، وشكسبير يستخدم الصورة نفسها في الملك لير حين يجعل كِنْتُ يسأل كورنول عن أوزوالد، ثم يخاطب الأخير قائلاً: «إن الطبيعة تتبرأ منك ولم يصنعك إلَّا خياط!» فيقول كورنول: «ما أغربك من رجل! وكيف يصنع الخياط رجلًا؟» فريد كِنْتُ عليه قائلاً: «لا بد أن صانعه خياط يا سيدي، فلا يمكن أن ينحت النحات، أو يرسم المصور رجلًا سيئ الصنعة إلى هذا الحد!» (٢/٢/٤٨-٥١، الترجمة العربية ١٩٩٦م).

لافيه: اسمه «سيدي»؟ أعرفه خير المعرفة! «سيدي»^{٩٥} هذا صنَّاعُ بارع، (١٥)
حائكٌ بالغُ المهارة.

برترام (جانباً إلى بارول): هل ذهبتُ للملك؟
بارول: نعم.

برترام: وسترحل الليلة؟

بارول: كما طَلَبْتَ أنت. (٢٠)

برترام: كتبْتُ ما أريدُ من رسائلٍ كما وضعتُ مالي في خِزانتِي
وكلُّ خيلي مُستعدةٌ كما أَمَرْتُها! وهكذا في لَيْلَتِي،
إنَّ حَانَ مَوْعِدِ اقتراني هانئاً بزَوْجَتِي،
سَأُنْتهِي منها وَقَبْلَ أَنْ تَرى بِدايَتِي!

لافيه: الرَّحالةُ الحَسَنُ يَقْصُ قصصَهُ على المائدةِ بعدَ انتهاءِ العشاءِ،^{٩٦} ولكن (٢٥)
الذي يكذبُ في كلِّ ما يَرويهِ، ويستخدمُ حقيقةَ معروفةٍ لمساندةِ ألف
كذبةٍ، لا بدَّ أَنْ يُسَمَعَ مرةً ويُضْرَبُ ثلاثَ مراتٍ، كَتَبَ اللهُ لك
السلامةَ أيُّها القائد!

برترام: هل وقعتُ جفوةً بين مولاي وبينك يا مسيو؟

بارول: لا أدري مصدرَ تعكيرِ صفو مولاي أو إغضابه. (٣٠)

لافيه: أنت الذي تَحَايِلُ للوقوعِ في هذه الورطة، لابساً كلَّ ملابس
الركوبِ بما فيها الحذاءِ والمهمازِ، مثلَ المهرجِ الذي وثبَ داخلَ إناءِ
الحلوى!^{٩٧} وسوف تسرعُ بالخروجِ منها كي لا يسألكَ أحدٌ عن سببِ

^{٩٥} يتظاهر لافيه بأن «سيدي» تُشيرُ إلى اسمِ الحائكِ، وتقول سنايدر إن «سيدي» — أي اللقب وحده دون اسم علم مُحدد يصفه — يليقُ بالحائكِ الذي يصنعُ رجالاً نكرات! ومع ذلك فلستُ واثقاً من أن جمهور المسرح يستطيع إدراك فكاهة لافيه.

^{٩٦} بينما كان برترام يتحدث على انفرادٍ مع بارول، كان لافيه منهمكاً في تأمل موضوع بارول، وها نحن نسمع آخر ما وصل إليه في تفكيره في أكاذيب بارول، وتذكُّره لما كان يرويهِ على مائدة العشاء (انظر ٢ / ٣ / ١٩٠-١٩١)، وكان قد اشتهر عن الروايات التي يرويها الرحالة إغراقها في الكذب، بل وكان يضرب بها المثل في النفج (الفُشْر).

^{٩٧} «المهرج الذي وثب داخل إناء الحلوى»: كان من المعتاد في حفل عمدة المدينة إعداد إناء ضخم من حلوى الكستردة، وكان المهرج المحترف يثب في داخله لإضحاك الضيوف.

وقوعك.

برترام: لربما أخطأت فيما صورتُهُ عنه مولاي. (٣٥)
لافيه: أخطأت حقًا عندما صدقته! إلى اللقاء يا مولاي، وصدقني الآن:
من المُحال أن تجد لوزةً داخل هذه القشرة الرقيقة، فروح هذا الرجل
ملاسه، لا تتق فيه فتعهد إليه بأمرٍ مُهم! كان لديّ من أمثاله^{٩٨} عدد
استأنسته في المنزل وأعرف طباعهم. ووداعًا لك يا مسيو! حديثي (٤٠)
عك يرسّم لك صورة أفضل مما تستحقه الآن أو غدًا على يديّ،
ولكن علينا أن نقابل الشر بالخير.

(يخرج لافيه.)

بارول: لورد أحمق^{٩٩} وأقسم!

برترام: لا أظن ذلك.

بارول: لماذا؟ ألا تعرفه؟

برترام: بلى! وخيرُ معرفة! والنَّاسُ تحكي ما يزيدُ من قدره!

ها قد أتى القيد الذي يحدُّ من حرّيتي!

(تدخل هيلينا.)

هيلينا: فعلتُ سيّدي كلّ الذي أمرتَ به! حادثتُ مولانا الملك.

ونلتُ منه الإذنَ بالرحيلِ حالًا! لكنّه يُريد أن يُحادثك — (٥٠)

على انفراد!

برترام: وإنّني له مُطيع! لا تعجبي هيلين من مسلكي!

فإنّه مُناقضٌ لما تُمليه هذي اللحظة الحاضرة

من التّزام بالذي يكونُ من رُوجِ بليّة الزفاف.

^{٩٨} «من أمثاله» يقصد لافيه أن بارول ينتمي لفصيلة وحشية من فصائل الحيوان، وأنه أي لافيه قد

استأنس عددًا منها، فأصبحت أليفة بعد ترويضها!

^{٩٩} «لورد أحمق» يستخدم بارول هنا، بحذلقته، كلمة idle — أي عاطل — ليعني الأحمق أو المُغرم

بالتّرهات.

والحقُّ أَنَّنِي فوجئتُ بالمُهَمَّةِ التي جاءتْ مفاجئَةً ودُونَ أَنْ (٥٥)
أَكُونَ جاهِزًا لها! وذلكَ سِرٌّ مَا تَرَيْنَهُ مِنْ قَلْقَلَةٍ!
وذلكَ ما يَدْفَعُنِي إِلَى رَجَائِكَ
بأنَّ تَعُودِي الآنَ فورًا نَحْوَ مَنْزِلِي.
لَا تَسْأَلِي عَنْ سِرِّ ذَلِكَ الرَّجَاءِ، بَلْ يَكْفِيكَ أَنْ تَدْهَشِي؛
فإنَّ أسبابِي قوِيَّةٌ حَتَّى وإنَّ لَمْ يَبْدُ أَنَّهَا كَذَلِكَ، (٦٠)
وهذهِ ضرورةٌ قُصوى وإنَّ لَمْ تَفْصَحِ الظَّوَاهِرُ الَّتِي
تُلَوِّحُ هَا هُنَا لِعَيْنِكَ الَّتِي لَا تَعْرِفُ الْخَبِيءَ مِنْهَا!
أَرْجوكَ فَاحْمِلِي رِسَالَتِي الَّتِي كَتَبْتُهَا لِلوَالِدَةِ.
(يُسَلِّمُهَا رِسَالَةً).

سينقضي يومان قبل أن أراك! وهكذا أفرقك —
مُعْتَمِدًا عَلَى حِصَافَتِكَ! (٦٥)
هيلينا: وَلَنْ أَقُولَ غَيْرَ أَنَّنِي أَظَلُّ خَادِمَةً مُطِيعَةً.
برترام: كَفَى كَفَى فَاْمَسْكِي!
هيلينا: وَسَوْفَ أَبْذُلُ الْجُهْدَ دُونَمَا كَلَالٍ كِي أَسَدَّ الْفَجْوةَ الَّتِي
تَقُومُ بَيْنَ طَالِعِي الَّذِي قَضَى بِأَنْ أَكُونَ فِي مَكَانَةٍ مُتَوَاضِعَةٍ
وَبَيْنَ حَظِّي الْعَظِيمِ فِي الزَّوْاجِ. (٧٠)
برترام: دَعِيكَ مِنْ هَذَا! فَإِنَّنِي فِي عَجَلَةٍ شَدِيدَةٍ وَأَسْرِعِي لِلْمَنْزِلِ.
هيلينا: الصَّفْحُ يَا مَوْلَايَ.
برترام: مَا الَّذِي تُحَاوِلِينَ قَوْلَهُ؟
هيلينا: أَقُولُ إِنَّنِي لَا أَسْتَحِقُّ مَا امْتَلَكْتُهُ مِنْ ثَرَوَةٍ وَلَسْتُ بِالَّتِي
تَجَاسَرْتُ لِتَزْعَمَ امْتِلَاكَهَا لَهَا وَإِنْ تَكُنْ مِنْ حَقِّي!
لَكِنِّي كَمَثَلٍ لَصٍّ خَائِفٍ يَسْرُنِي أَنْ أُسْرِقَ الَّذِي (٧٥)
يَقُولُ قَانُونُ الْبِلَادِ شَرْعًا إِنَّهُ مَالِي!
برترام: فَمَا الَّذِي تَبْغِيهِ؟
هيلينا: شَيْءٌ مِنَ الْمَحَالِ أَنْ يُسْتَكْتَرَّ! بَلْ إِنَّهُ الْعَدَمُ!
وَلَا أَوْدُ أَنْ أَقُولَ يَا مَوْلَايَ مَا أَوْدُهُ! بَلْ سَأُذْكَرُهُ:

إِنَّ الْفِرَاقَ لَا يَكُونُ دُونَ تَقْبِيلٍ سِوَى مَا بَيْنَ أَغْرَابٍ وَأَعْدَاءٍ! (٨٠)
برترام: أَرْجُوكِ لَا تَتَأَخَّرِي! بَلِ اسْرِعِي إِلَى رُكُوبِ الْخَيْلِ!
هيلينا: لَنْ أَرْفُضَ الَّذِي طَلَبْتَهُ مَوْلَايَ أَيُّهَا الْكَرِيمُ!
وَأَيْنَ بَاقِي خَدَمِي؟ (يُسَلِّمُهَا إِلَى بَارُول): وَالْآنَ يَا مَسِيوُ وداعاً!
(تُخْرِجُ هِيلِينَا.)

برترام: وَاتَّجِهِي الْآنَ إِلَى بَيْتٍ لَا أَعْتَزِمُ زِيَارَتَهُ طَوْلَ الْعُمْرِ
مَا دَامَ بِكَفَيٍّ سِيفِي وَبَسْمَعِي طَبْلُ الْحَرْبِ يُدَوِّي أَبَدَ الدَّهْرِ ١٠٠ (٨٥)
هَيَّا فَلْنَبْدَأْ رِحْلَتَنَا يَا بَارُول.
بارول: هَذَا رَائِعٌ! فَتَشَجَّعْ!
(يُخْرِجَانِ.)

١٠٠-٨٤-٨٥ ينتهي المشهد بسطرين مُقَفَّيْنِ كالمعتاد في شكسبير.

الفصل الثالث

المشهد الأول

(المنظر: قصر دوق فلورنسا، تدوي الأبواق ويدخل الدوق واللوردان

الفرنسيان ديمان مع عددٍ من الجنود).^١

الدوق: وهكذا سمعتم جوهراً الأسباب من وراء هذي الحرب!
وسقتهما إليكمو من البداية للنهاية! وفي غمار حسمها أتت خطوب؛
سالت الدماء أنهاراً بها وما تزال عطشى للمزيد.

اللورد ١: أسبابكم فيما بدا يا صاحب السمّ ذات حقّ واضح،
لكنّ أسباب العدو ذات طبع مُنكر وأسود. (٥)

الدوق: ذلك ما يجعلنا ندهش كل الدهش لموقفٍ صاحبنا ملك فرنسا،
فأمام تَوَسُّلنا بإعارة بعض العون لنا

في هذي الحرب المشروعة يُغلق قلبه!

اللورد ٢: يا مولاي الأكرم!

لا أملك أن أتكلّم عن أسباب سياسة دولتنا (١٠)

^١ يبدأ هنا أول المشاهد «الإيطالية» الذي يمثل «النعمة المضادة» في المرحلة المتوسطة في ما بين الضجة العسكرية في فلورنسا (المشاهد ١، ٣، و٥) وبين التوتر والحزن في روسيون (٢، و٤)، ومعظم مناهج الإخراج المسرحي تتخذ هنا الأضواء الباهرة والألوان البهيجة وسيلة للإيحاء بالجو الجديد الذي يتناقض مع الأضواء الخابية والألوان القاتمة للمشاهد «الفرنسية».

إِلَّا كَالرَّجُلِ الْعَادِي وَغَيْرِ الْمُطَّلَعِ عَلَى الْأَسْرَارِ
إِنْ يَحْدِسُ مَا يَضَعُ الْمَجْلِسَ مِنْ خُطِّ مُهْتَدِيًا بِخَوَاطِرِهِ الْوَاهِيَةِ!
وَإِنْ لَا أَجْرُو أَنْ أَذْكَرَ رَأْيِي فِيهَا. فَأَنَا أَجِدُ بَأْنِي
أَقِفُ عَلَى أَرْضٍ تَهْتَزُّ وَأَنْنِي أَخْطَى فِي
كُلِّ نَتَائِجٍ أَصِلُ إِلَيْهَا حَدْسًا. (١٥)
الملك: فليَفْعَلْ ما يحلو له.

الورد ١: لَكُنْنِي عَلَى يَقِينٍ أَنْ مَن فِي سَنَّا وَطْبِعِنَا
مِنَ الشَّبَابِ الْمُتَحَمِّينَ بِالْعَيْشِ الرَّخِي سَوْفَ يَقْدُمُونَ كُلَّ يَوْمٍ
هَآ هُنَا لِيَنْشِدُوا فَصَدَّ الدَّمَاءَ لِلْعِلَاجِ!
الدوق: وَلَسَوْفَ أَرْحَّبُ بِهِمْو، بَلْ أَضْفِي كُلَّ مَرَاتِبٍ شَرَفٍ (٢٠)
أَمْلِكُهَا الْآنَ عَلَيْهِمْ! أَنْتُمْ لَا شَكَّ عَلَى عِلْمٍ بِمَوَاقِعِكُمْ،
فَإِذَا أَحَلَّى الْبَعْضُ مَوَاقِعَهُ الْعُلْيَا صَارَتْ حَقًّا لَكُمْو!^٢
فِي الْغَدِ نَنْزِلُ لِلْمِيدَانِ.

(تَدْوِي الْأَبْوَابُ وَيُخْرِجُ الْجَمِيعَ).

المشهد الثاني

(المنظر: قصر الكونت روسيون، تدخل الكونتيسة ولافاتش المهرج.)

الكونتيسة: سارت الأحداث كلها وفق ما وددتُ لها، غير أن ابني لم يحضر
مع زوجته.

لافاتش: أقسم إن مولاي الشاب يعاني من اكتئابٍ شديد.

الكونتيسة: وما الذي لاحظته عليه حتى خرجت بهذه النتيجة؟ (٥)

لافاتش: لاحظت أنه يتطلّع إلى حذاء ركوبه ويُغني! ويصلح ياقة قميصه

^٢ ترتبط كلمات الدوق هنا بمستهل المشهد الثالث من هذا الفصل الذي يدور في ساحة القتال، حيث تشغل
وظيفة قائد سلاح الفرسان، فيعين الدوق الشاب برترام فيها.

المرتفعة^٣ ويُغني! بل إنه يغني وهو يطرح الأسئلة، ويغني وهو يستعمل السواك! أعرف رجلاً أصابه الاكتئاب فباع قصره الريفي بثمنٍ بخس!^٤
الكونتيسة: فلأنظر ما كُتب في هذه الرسالة، ومتى يعتزم القدوم.^٥

(تفص الرسالة.)

لافاتش: لقد اختلف غرامي بالفتاة إيزابيل منذ أن التحقت بالقصر الملكي، ما (١٠) أكثر ما تختلف طباع فتياننا وفتياتنا^٦ في الريف عن طباع أمثالهم في القصر! إذ انكسرت جمجمة رب الغرام عندي، وبدأتُ أحب كما يُحب العجوز المال، أي دون شهوة!
الكونتيسة: ماذا أجد هنا؟
لافاتش: مثل ما تجدِين هناك! (١٥)

(يخرج لافاتش.)

^٣ «ياقة قميصه المرتفعة» الأصل ruff وقد أخذت بالمعنى الشائع وما يقوله الشراح.
^٤ «فباع قصره بثمنٍ بخس»: الأصل يتفق مع التعبير الاصطلاحي الذي يشيع اليوم، ويقول فريزر إنه كان شائعاً في عصر شكسبير وهو to sell something for a song وعادة ما أسمعُه في صورة to go/going for a song، أي بيع أو يُباع بثمنٍ بخس، والتلاعب اللفظي الذي يقصده المهرج واضح.
^٥ ٩-٣ لا يجد الشراح تفسيراً للعلاقة بين الاكتئاب والغناء، وهي التي يوحي بها المهرج هنا، فالتعاد أن يُوصى بالموسيقى علاجاً للاكتئاب، لا أن تُعتَبَر عَرَضاً من أعراضه، ولكن الكاهن إيفانز الويلزي في «زوجتان مرحتان» يُغني عند اكتنابه في ١١/١/٣ وما بعده، وأوفيليا في هاملت تغني عندما تُصاب بلوثة، ويُشير أحد النقاد إلى ما ذكره كاتب مُعاصر لشكسبير عن الاكتئاب قائلاً إنه يدفع صاحبه إلى الغناء، ولكن لنا ألا نَحْمِل كلام المهرج على مَحْمَل الجد، إذ ربما يتعمد أن يأتي بمفارقةٍ من باب الهزل وحسب.

^٦ «فتياننا وفتياتنا» يستخدم المهرج في الإشارة إلى ما يَعْنِيه استعاراتٍ فقدت دلالاتها وغدت مُحيرة للشرّاح، ولكن المقصد واضح، فهو يُشير إلى الفتية بتعبير السمك المُلح، مُحدداً نوع السمك، وإلى الفتيات باسم حبيبته إيزابيل، وترجمة الدلالة الدقيقة لألفاظه لا تؤدي إلى إظهار مقصده؛ ولذلك أتيت بالمعنى الذي يرمي إليه، وفحوى حديثه أنه قد تغيّر منذ أن ذهب إلى القصر الملكي.

الكونتيسة (تقرأ الخطاب بصوت عالٍ): أرسلتُ إليك زوجة ابن، بعد أن شَفَتِ الملك ودمَّرتني، لقد تزوّجتها ولم أضاجعها، وأقسمتُ أن أجعلَ النفي المذكور أبدياً! ستسمعين أنني هربت، وها أنا ذا أبلغك به قبل أن تصلك الأنباء، لو كان في العالم مُتسع لي فسوف أبقى (٢٠) بيني وبينها مسافة شاسعة! تقبّلي آيات طاعتي.

ولدك المنكود برترام

ما أسوأ الذي فعلته يا أيُّها الغلام الطائش الأموج!
وكيف تهزّب من رضا ملكٍ عظيم الكرم؟
وكيفَ يا فتى تستنزل السُّخط العظيم فوق رأسك؟ (٢٥)
كيف احتقرتَ هذه الشريفة الفُضلى
ولا يرى الملوك عندها ما يُحتقر؟

(يدخل لافاتش المهرج.)

لافاتش: مولاتي! في المنزل نبأٌ ثَقِيل الوطأة يتبادله جندِيَّان ومولاتي الصغيرة!

الكونتيسة: ماذا حدث؟ (٣٠)

لافاتش: بل اطمئني! فالأنباء تحمل بعض الاطمئنان! إذ لن يُقتل ابنك بالسرعة التي توقعتها!

الكونتيسة: ولماذا يُقتل؟

لافاتش: هذا قولِي يا مولاتي! ما دام قد فرَّ كما سمعت! فالخطر يكمنُ في

التصدي والوقوف؛ لأن فيه ضياعاً للرجال وإن كان فيه إنجاب (٣٥)

الأطفال! ها قد أقبلوا وسوف يقدمون لك المزيد من التفاصيل، أما^٧

^٧ ٣٤-٣٦ تعتمد مفارقة لافاتش المهرج على ما يبدو من النجاة من الخطر (أي من الزواج) بالفرار حتى لو كان الفرار إلى ساحة الحرب، باعتبار أن خطر الحرب أقل من خطر «الوقوف»، ففي الزواج «ضياع للرجال»، وإن كان يؤدي إلى إنجاب الأطفال والمعاني البذيئة التي يضرها المهرج واضحة، وقد يؤكدُها الممثل أو يظهرها بالحركة على المسرح.

أنا فلم أسمع إلا أن ابنك قد فرَّ!

(يخرج المهرج لافانتش.)

(تدخل هيلينا وسيّدان هما اللوردان الأول والثاني.)^٨

اللورد ٢: حفظك الله يا مولاتي الصالحة!

هيلينا: مولاتي! لقد ذهب مولاي، ولن يعود أبداً!

اللورد ١: لا تقولي هذا! (٤٠)

الكونتيسة: الصبر أرجوكم! أرجوكم يا أيها اللوردان!

قد اعترتني الآن نوبات كثيرة من الأفراح والأحزان،

حتى أعجزتني الاستجابة! وكان من مفاجأتها أنني عجزت أن

أبكي كما تبكي النساء! أرجوكم أن تُخبراني: أين ابني؟

اللورد ١: مولاتي! قد ذهب ابنك للخدمة في جيش أمير فلورنسا! (٤٥)

قابله وقد يَم شطرَ الموقع من حيث أتينا،

وإلى حيث نعود إذا أتممنا بعض مهام حاضرة

في قصر الملك الآن.

هيلينا: مولاتي انظري هذا الخطاب إنه تصريح تسريح لي!

يقول فيه (تقرأ الخطاب): «إذا استطعت الحصول على الخاتم الذي (٥٠)

ألبسه في أصبعي ولن أخلعه أبداً، واستطعت أن تريني طفلاً أنجبته

من جسدك وأنا والده، فقولني عندها إنني زوجك، ولكنني أكتب

عبارة «لن تقولي أبداً» بدلاً من عبارة «قولي عندها» المذكورة،

هذا حكم رهيب.

الكونتيسة: هل أحضرتما هذا الخطاب أيها السيدان؟

^٨ لا تنص طبعة الفوليو على خروج المهرج هنا، وله أن يظل على المسرح حتى تخرج الكونتيسة مع اللوردين بعد السطر ٩٠، ولكن طبعة أوكسفورد تنص على خروجه استناداً إلى أن وجوده فترة طويلة دون أن يتكلم يتناقض مع شخصيته في المسرح، وإلى أن الكونتيسة — كما نفهم من ١/٣ — لا تقبل وجوده أثناء مناقشته الشؤون العائلية الخطيرة، وهكذا نصصت هنا على خروجه متفقاً بذلك مع هذه الطبعة وطبعة فولجر أيضاً (٢٠٠٦م).

اللورد ١: نعم يا مولاتي! ونحن في أسفٍ بالغ على ما بذلناه من جهدٍ في (٥٥) نقل مضمونه.

الكونتيسة: أرجو التخفيفَ فتاتي من هذي الأحزان،
فإذا استأثرتِ بكلِّ الأحزانِ المكتوبةِ لي
كنتُ كَمَنْ سَرَقَ نَصِيبِي منها! كان ابني
لكنِّي أمحو كلَّ بَنَوْتِهِ مِنْ إحساسي، (٦٠)
وأقولُ بأنك وحدكِ بنتي، هل يَتَّجِهْ إذن لفلورنسا؟
اللورد ١: فعلاً يا مولاتي.

الكونتيسة: كي يغدو جندياً؟

اللورد ١: وذاك مقصده النبيل، وصدَّقيني ... سوف يُضفي الدوق
أسمي ما يُناسب المغوارَ من شرفٍ عليه.

الكونتيسة: أتعودان إلى موقعه حالاً؟ (٦٥)

اللورد ٢: وبأَمْضَى أجنحة السرعة يا مولاتي.

هيلينا (تقرأ ما كُتِبَ في الخطاب): لن أطأ ترابَ فرنسا ما دامت لي بفرنسا زوجة،

قولُ مَمْرور!

الكونتيسة: فهل وجدتِ في الخطابِ هذه العبارة؟

اللورد ٢: ربما كان قلْمُه قد انجرفَ إلى كتابتها دونَ أن يرضى قلبُه عنها! (٧٠)

الكونتيسة: لن يَطأُ ترابَ فرنسا حتى يتخلَّصَ من زوجته؟!

لا شيءَ هُنا أئْمَنَ مِنْ أن يجدرَ به

إلا هذي الزوجة! وهي تَلِيقُ بأرفعِ لوردٍ

قد يخدمه عشرونَ فتًى أخرقَ مِنْ أمثاله،

ويقولون لها يا مولاتي في كلِّ الأوقات ... من كان بصحبته؟ (٧٥)

اللورد ٢: لا أحد سوى خادم، وكذلك رجلٌ كنتُ تعرَّفْتُ به يوماً ما.

الكونتيسة: هل هو بارول؟

اللورد: حقاً يا مولاتي الصالحة.

الكونتيسة: وإنه لفاسدٌ والخُبثُ فيه طافح!

ولدي إذن سيُفسد الطبع القويم المُستقى من السلفِ (٨٠)

بما يُحرِّضه الخبيثُ أن يقوم به.

اللورد ٢: وذاك يا سيّدي حق! لدى الخبيث من تحريضه الكثير، وقد أتى فسادُه له بكلّ نفعٍ في حياته.

الكونتيسة: يا مرحبًا يا أيها اللوردان! وسوف أرجو منكما — إذا رأيتمَا ولدي — أن تُخبراه أن سيفه من المُحال أن (٨٥) يأتيه بالشرف الذي فقده، سأكتبُ المزيد في خطابٍ تحملانه إليه.

اللورد ١: خدمتنا حاضرة يا مولاتي لك في هذا، بل في كلّ شئونٍ ساميةٍ أخرى تتراءى لك.

الكونتيسة: بل لا أقبلُ إلاّ كلّ مجاملةٍ مُتبادلة!^٩ أرجو أن أفضي بحديثٍ خاصٍّ لكما، هيا! (٩٠)

(تخرج الكونتيسة مع اللوردين.)

هيلينا (وحدهما على المسرح): «لن أطفأ ترابَ فرنسا ما دامت لي بفرنسا زوجة!»^{١٠}

لن يطفأ ترابَ فرنسا حتى يتخلّص من زوجته؟

وإذن تتخلّص منها يا روسيون! لن تُصبح لك بفرنسا زوجة!

فتنال يمينك ما تبغي أجمع! يا مولاي المسكين! هل كنتُ أنا

من طردك من موطنك وعرضَ أطرافَ الجسد اليافع عندك (٩٥)

لعواقبِ حربٍ لا تُعفي أحداً من خطرِ الموت؟

أتراني من يدفعك إلى هجرِ القصر الملكي اللاهي

حيثُ تكون المرمى لسهامِ عيونٍ نجلاوات؛

كي تغدو المرمى لبنادقٍ تُطلق نيراناً ودُخاناً؟

رحماكُ رصاصاتٍ تنطلق كُرْسُلُ تركب متن رياح. (١٠٠)

كالنار الحارقة المُسرعة إلى الأهداف!

أخطئ الهدفَ إذا كُفِّتَ به! وأزحَنُ هواءَ نفاذاً للأعماق.

^٩ «بل لا أقبلُ إلاّ كلّ مجاملةٍ متبادلة!» أي لا ترضى الكونتيسة بمجاملتهما إياها دون مقابل، ولهذا

تدعوهم، فيما يبدو، لتناول بعض المُطربات، وتخرج معهما.

^{١٠} «لن تُصبح لك بفرنسا زوجة» أي إنّ هيلينا سوف تُغادر فرنسا حتى تُتيح لبرترام حرية العودة لدياره.

يُغْنِيْ إِذْ يَنْفِذُ فَيُصِيبُ! ١١ لا تَلْمَسْنِ حَبِيبِي!
 إِذْ لَوْ نَجَحَ الرَّامِي فِي رَمِيَّتِهِ كُنْتُ أَنَا مَنْ دَفَعَ بِهِ لِلرَّوْعِ!
 وَإِذَا هَجَمَ غَرِيمٌ يَنْشُدُ صَدْرَ حَبِيبِي الْمِقْدَامِ (١٠٥)
 فَإِنِّي الْبَائِسَةُ الدَّافِعَةُ لَهُ أَنْ يَتَلَقَّى الْهَجْمَةَ!
 حَتَّى إِنْ لَمْ أَقْتُلْهُ أَنَا بِيَدِي فَأَنَا السَّبَبُ وَرَاءَ
 الْمَوْتِ الْمُتَرَبِّصِ بِهِ! إِنِّي أَوْثَرُ أَنْ أَلْقَى أَسَدًا نَهَمًا
 يَزَارُ مَنْ لَذَعَ الْجُوعَ وَحَدَّتْهُ
 بَلْ أَوْثَرُ أَنْ أَصْبَحَ مَجْمَعُ كُلِّ شَقَاءٍ (١١٠)
 خَلَقَتْهُ الْفَطْرَةُ لِلْإِنْسَانِ كَلًّا! عُذِّ يَا رُوسِيُونَ
 إِلَى وَطَنِكَ مِنْ مِيدَانٍ قَدْ يَخْرُجُ فِيهِ الشَّرَفُ
 مِنَ الْحَرْبِ بِنُدْبَةٍ! وَكَثِيرًا مَا يَفْقَدُ رُوحَهُ!
 وَالْآنَ سَأَرْحَلُ مَا دَامَ وَجُودِي فِي هَذَا الْوَطَنِ هُنَا
 سَبَبًا لَوْجُودِكَ خَارِجَهُ! هَلْ أَبْقَى حَتَّى تَبْقَى (١١٥)
 خَارِجَ وَطَنِكَ؟ كَلَّا كَلَّا حَتَّى لَوْ كَانَتْ فِي
 قَصْرِ الْمَلِكِ نِسَائِمُ فَرْدُوسٍ وَتَقُومُ مَلَائِكَةُ عَلِيَا
 بِجَمِيعِ الْأَعْمَالِ! إِنِّي رَاحِلَةٌ قِطْعًا حَتَّى
 تَحْمِلَ رَبَّاتُ الْأَنْبَاءِ الْمُسْهَقَةَ إِلَى آذَانِكَ
 خَبَرَ رَحِيلِي فَتُسَرِّي عَنْكَ! أَقْدِمُ يَا لَيْلُ فَبَدِّ ضَوْءَ نَهَارِي؛ (١٢٠)
 فَأَنَا السَّارِقَةُ الْمُسْكِينَةَ أَنْتَظِرُ ظِلَامَ اللَّيْلِ لِأَبْدَأُ فِيهِ مَسَارِي

(تخرج.)

١١ «يُغْنِيْ إِذْ يَنْفِذُ فَيُصِيبُ» الأصل That sings with piercing، الواضح أن الفعل الأول يصف صوت الطلقة في الهواء، ويفيد (ما دام يشير إلى الهواء) عدم تأثر الهواء بما يخترقه أو سخريته من الطلقات، والمعنى الأخير سبق وروده في روميو وجولييت، حيث يصف بنفوليو تلويح تيبالت بالسيف قائلاً إنه أخذ يُدير السيف لكي يجرح هبّات الريح على رأسه لكن الريح نجت وغدّت تسخر منه بفحيح موصول! (١/١/١٠٢-١٠٣ الترجمة العربية، القاهرة ١٩٩٣م).

المشهد الثالث

(المنظر: أَحَدُ ميادين القتال في فلورنسا، تدوي الأبواق، ويدخل دوق فلورنسا، وبرترام، وهو الكونت روسيون، وتُسمع دَقَّاتُ طبول الحرب وأصوات النفير ويدخل بعض الجنود مع بارول).^{١٢}

الدوق: قد عيَّنَاكَ القائد للفرسان لدينا! يَحْدُونَا
أملٌ عظيم فيكَ ونُوَلِّيكِ الحُبَّ الغامر والثقة بما
تَعُدُّ الأيام به لك مِنْ مجدٍ مُقبل.
برترام: في الحقِّ إنها مُهمَّةٌ ثَقِيلَةٌ يا سيدي تنوء طاقتي بحملها
لكنَّنَا سنفعل الذي في طوقنا مِنْ أَجْلِكُمْ يا أَيُّهَا العظيم (٥)
حتى ولو أَدَّى الكفاح بي إلى شَفَا الهلاك!
الدوق: إذن تَقَدَّمْ! وليتْ أَنَّ ربة الأقدار تَرْقُص فوق خُوذَتِكَ المَظْفَرَة
قرينة البشائر العُلْيَا لكَ!
برترام: يا رَبَّ الحرب! في هذا اليوم أخذت مكاني بصفوفك،
فاجعلْ فِعْلي نَدَاً لِلْفكر بذهني وقراع الحَرْبِ (١٠)
وسأثبت حُبِّي لطبولك،^{١٣} وكراهِيتي للحُب!

(يخرج الجميع.)

^{١٢} الواضح أن ميدان القتال في فرنسا غاص بالحركة، ولكنَّ الحوار يقتصر على الدوق وبرترام، فلماذا يدخل بارول أيضًا؟ لا شك أن شكسبير يمهّد لما سوف يتعرض له في ٦ / ٣، والنقاد لا يعلقون على وجوده على المسرح، ولا على ما اختاره مُخرجو المسرحية من دورٍ له في هذا المشهد القصير، وأظنُّ أنه هنا يُبالغ في التظاهر بالشجاعة، ملتصقًا ببرترام كأنه الشيطان الذي يُوسوس له!

^{١٣} «وسأثبت حبي لطبولك» يقول هنتر (في طبعة أردن) إن شكسبير يجعل الطبول هنا رمزًا لرَبِّ الحرب بدلًا من النفير، وهو المألوف، وهو يأتي بأمثلةٍ على رمزية الطبل من أعمالٍ أخرى لشكسبير مثل «النبيلان القريبان» (١ / ١ / ١٨١) و«قصيدة فينوس وأدونيس» (١٠٧)، وقد رجعت إلى هذين الشاهدين فوجدت أن الموقف في كلٍّ منهما موقف هجر للحرب في سبيل الحُب، وأما هنا فالوقوف معكوس، إذ يرحَّب ببرترام بطبول الحرب ويهجر الحُب! وكالعادة يختتم شكسبير المشهد بسطرين مقفيين.

المشهد الرابع

(المنظر: قصر الكونت روسيون، تدخل الكونتيسة ورينالدو القهرمان.)

الكونتيسة: وا أسفًا كيف قبلت ولم تنطق توصيل خطابٍ منها؟
أفلم تَحْدِسْ ما اعتَزَمْتُ أن تفعله إذ طلبتُ توصيل خطابٍ
منها لي! اقرأه عليّ هنا ثانيةً!

رينالدو (يقرأ الخطاب): إني بطريق الحجّ الآن إلى مشهد يعقوب القديس،^{١٤}
فطموح الحُب^{١٥} بنفسني لوئني، بل دنسني شرّ التدنيس (٥)
والتكفير إذن أن أمشي حافيةً فوق الأرض الباردة الجرداء،
وعلى هذا أقسمتُ لكي أمحو ذنبي أيمانَ وفاءٍ^{١٦}

^{١٤} «مشهد يعقوب القديس» واسمه المعروف في الغرب «القديس يعقوب الأكبر»، وهو بالإنجليزية saint James the Great، وإن كانت هيلينا تُشير إليه باسمه الشائع «جاك» أو جاكويز، كما ينطق الاسم في شعر شكسبير Jacques والمعروف أن لقب التدليل (أو الشهرة) ليعقوب هو جاك بالإنجليزية (أي المقطع الأول من يعقوب (Jacob))، وكان مشهده (أي ضريحه) أشهر مزار ديني في أوروبا، ولم يكن غيره من صغار القديسين معروفين لشكسبير أو الجمهور، وأما تعبير «الحاج» فيقول فريزر إن دانتي يقول في كتابه «الحياة الجديدة» (٤٠) إن المعنى المحدد للحاج «يقصر على مَنْ يسافر إلى دار القديس يعقوب دون غيره أو يعود منها». واسم المكان الذي يقع فيه هذا الضريح هو سانتياجو دي كومبوستيلا (Santiago de Compostella) في شمال شرق إسبانيا، وما تقوله هيلينا من أنها في طريق الحج إلى ذلك الضريح يتناقض كما يقول الدكتور جونسون مع ظهورها في فلورنسا! ويقول الشُّراح إن الخلط الجغرافي هنا قد يكون نتيجة الخطأ، أو نتيجة تعمّد الغموض من جانب شكسبير، وأما النقاد فيقولون إن هيلينا لا تستخدم فكرة الحج إلاّ للتمويه على مقصدها الحقيقي وهو ملاحقة برترام، زوجها، في فلورنسا، وهو ما يُفسر لنا توقُّفها في دار للضيافة مُعدّة للحجاج الذين يقصدون المزار المذكور تحديداً.

^{١٥} تقصد بطموح الحُب طموحها للاقتران بمن يعلوها منزلة، وتعتبر هذا الطموح طمعاً، والطمع كما هو معروف من الكبائر في المسيحية، ومن ثمّ تقول إن الطموح دنسها وإنه ذنبٌ عظيم ترجو أن تمحوه بالحج، وإن لم تكن تريد أن تُقلع عنه بل تُصر على وصال برترام!

^{١٦} في هذا السطر بالعربية تقديم وتأخير اقتضته القافية، فهي تقول إنها أقسمت أيمانَ وفاء؛ أي أيماناً عليها أن تفي بها لكي تمحو ذنّبها.

اكتب^{١٧} ما ذلك إلا كي أُنقذ من حربٍ دامية شعواء
ابنًا أعزّزت وموَلَّى لا أغلى عندي منه لكي يرجع وبلا إبطاء.
باركه الله إذ عاد إلى موطنه بسلامٍ ما دامَ بعيدًا عني، (١٠)
ولسوف أُرَدِّد هذا الاسمَ بتقديسٍ وحماسٍ متَّقدٍ قد يُغني
فالتَّمسي لي منه بأن يغفر لي ما احتمل من الجهد الجاهد^{١٨}
ما دُمت أنا أشبهُ جنو الحاقدة وسببتُ له كل تباعد
عن أصحاب القصر الملكي، فأصبحَ يحيا وسط خيام الأعداء
حيث يُطارِد شبح الموت وشبح الخطر خيار العظماء (١٥)
ذلك رجلٌ أصلحُ بل أجملُ من أن يُلَقَى الموتَ ويلقاني،
ولذا أحتضن الموت بنفسي فأحرّره من قيد الجاني.^{١٩}

^{١٧} «اكتب»: فعل الأمر هذا، الذي يتكرّر مرتين، كما يرد في حوار الكونتيسة، يفترض وجود من يُملي عليه الخطاب (كاتبٌ أو ناسخ محترف يوازي السكرتير لدينا، وكان يُسمّى حتى القرن التاسع عشر amanuensis، وقد وجدته في خطابات وردزورث نفسه). ولكن وجود مثل هذا الكاتب كان مفترضًا وحسب، بمعنى أن فعل الأمر أصبح من التقاليد اللغوية مثل فعل الأمر «قل» بالعربية.

^{١٨} «ما احتمل من الجهد الجاهد» المقصود معاناة برترام في الحرب، والعبارة تتضمن تشبيهًا مضمّرًا بهرقل الذي فرضت عليه الربة جونو (Juno) القيام بمهام شاقّة تتطلّب جهدًا جهيدًا، وهو ما يتّضح في السطر التالي، حيث تُشبه هيلينا نفسها بهذه الربة، وتصفها بأنها كانت حقودًا.

^{١٩} ١٧-٤ الخطاب الذي تركته هيلينا مع رينالدو لتوصيله إلى الكونتيسة يتّخذ شكل السونيتة، والسونيتة (sonnet) شكلٌ شعري يخضع لقواعد صارمة أهمها عدد السطور، إذ يقتصر هذا العدد دائمًا على ١٤ سطرًا، ولا بد أن تكون من بحر الأياموس الخماسي التفعيلة، وأن تلتزم بقافيةٍ تتفاوت ما بين السطور (وما بين أشكال السونيتة)، لكنها لا بد أن تنتهي بسطرين يشتركان في قافيةٍ واحدة، ويطلق عليهما «المزدوج البطولي» (heroic couplet)، والتزام هيلينا بهذا الشكل، وبما أثار عن ناظميه في عصر شكسبير، يلزمها بما يسمى «دافعين» (motives) أو بما نُسّميه في الشعر العربي «غرضين» من أغراض الشعر، ألا وهما: الحب العابد، ومساءلة النفس بنبراتٍ دينية. وتقول سنايدر إن هذا الشكل الذي يتّسم بقدر كبير من «الصنعة» يزيد من ابتعاد الجمهور عن المشاعر والمقاصد الحقيقية لهيلينا، وربما كان لما تُثّره السونيتة من غموضٍ دور في إعداد الجمهور للمفاجأة التي تصادفنا حين نراها بعد ذلك في فلورنسا. وقد التزمت في الترجمة بالنظم وعدد السطور، ولكنني عدلتُ القافية لتناسب مع ما اعتدناه

الكونتيسة: آه ما أقسى اللذعات بألطف وأرق الكلمات! يا رينالدو!^{٢٠}

ما خانتك الحكمة يوماً مثل خيانتها عند نكوصك عن
منع هيلينا أن ترحل! لو كنت تحدثت إليها (٢٠)
فالأرجح أنني كنت سأنجح في تغيير مسار مقاصدها،
لكن فتاتي استبقتني ومضت.

رينالدو: الصفح مولاتي! لو كنت قد أعطيتك الخطاب ليلاً
لكنتمو استطعتمو إدراكها! لكنّها تقول إنه لا خير في الملاحقة!
الكونتيسة: أيّ ملاك يمكن أن يسمح فيبارك زوجاً غير جدير (٢٥)
بحليلته؟ لن يسعد يوماً إلا إن سعدت

دعوات العذراء^{٢١} إلى الملأ الأعلى، فهمو يبتهجون إذا سمعوها،
ويحبون إجابة مطلبها، كي تنقذه من نقمة ربي
أعظم عادل! اكتب! اكتب ذلك يا رينالدو!^{٢٢}
أخبر زوجاً غير جدير بحليلته بالواقع! (٣٠)
أثقل كلّ حروفك بشواهد تنطق بجدارتها
مهما خفّ لديه ميزان فتاتي! أفصح بل أكّد
أعمق أحزاني حتى لو لم يشعر بفداحتها.
أرسل أسرع مراسل برسالتك إليه فقد

في العروض العربي حتى يشعر السامع أو القارئ بها، فلكل لغة عروضها وقافيتها (ويعتبران مبحثين منفصلين لدينا يُسميان علمي العروض والقافية).

^{٢٠} تقسم هيلينا على تصحيح الخطأ الذي أدّى إلى اقتران برترام بها وإمكان اقترانه بالموت، وذلك بأن تحتضن الموت بنفسها لتحريره من «القيد» الذي جنّت به عليه.

^{٢١} «دعوات العذراء»: السياق يقول إن التعبير يُشير إلى هيلينا ودعواتها، وهذا ما يقوله شراح النص، ولكنّ النقاد يقولون إن المقصود هو مريم البتول، ولم أشأ في الترجمة أن أحدد المقصود، تاركاً الغموض في النصّ ليسمح بالقراءتين، وكنت قبل قراءة نقد النقاد أقول «دعوات هيلينا» أو «دعوات فتاتي»، فالنص يقول her prayers فقط، لكنني عدلته إلى القراءة الحالية لإبراز الغموض. والحق أن النقاد لا يكتفون بأن يُوحوا بالتماهي بين البتول وبين هيلينا بل يقيمون حججاً مفصلة، وتتضمن توكيدات ومبالغات ربما أوجت بها العروض المسرحية لهم.

^{٢٢} «اكتب اكتب يا رينالدو» يقوم رينالدو هنا بدور الناسخ الذي يُملئ عليه الرد.

يرجعُ إنْ سَمِعَ بأن الزوجة قد ذهبت (٣٥)
وأنا أرجو أن يبلغها أيضًا نبأ العودة حتى
تُسرع قادمةً يحفزها الحبُّ الصافي.
أتساءل أيهما أقرب لفؤادي لكنني لا
أقدر أن أقطع فيما يكمن في الإحساسِ
ويستعصي التمييز عليّ! فلتَحضر هذا المرسال الآن! (٤٠)
قلبي تُثقله أحزان رازحةٌ والشيخوخة جاءت بالوهن
حزني يطلبُ مني أن أنطق ودموعي يطلبُها شَجَني^{٢٣}
(يخرجان.)

المشهد الخامس

(المنظر: في مكان ما خارج فلورنسا، يسمع على البعد دوي نفيّر متقطع، تدخل
أرملة عجوز من أهل فلورنسا، وابنتها (ديانا) وامرأة تدعى فيولنتا، مع ماريانا
وليفيف من مواطني المدينة.)^{٢٤}
الأرملة: لا بل تعالين، فإنهم إذا اقتربوا من المدينة لن نستطيع مشاهدة أي
شيء.

ديانا: يقولون إن الكونت الفرنسي أبلى أحسنَ البلاءِ في القتال.
الأرملة: بلغني أنه أسرَ أعظم قوادهم،^{٢٥} كما قتل بيديه أخا الدوق نفسه! (٥)

^{٢٣} ٤١-٤٢ ينتهي المشهد، كالاعتاد في شكسبير، بسطرين مُقفَّين.

^{٢٤} في الإرشادات المسرحية إشارة إلى امرأة تدعى فيولنتا (Violenta) وهي شخصية صامتة، ولوجود الاسم هنا تفسيران: الأول أن شكسبير كان ينتوي إشراك هذه المرأة في الحدث، ثم عدَلَ عن مقصده، ويشير فريزر إلى أن مجموعة قصص **قصر المسرات** التي ترجمها وليم بينتر ونشرت عدة مرات في حياة شكسبير تظهر فيها شخصية بهذا الاسم في القصتين رقم ٣٧ و٤٢، والتفسير الثاني هو أنه كان ينتوي أن يجعل اسم ابنة الأرملة فيولنتا لا ديانا، بدليل أنه لا يذكر اسم ديانا في الإرشادات المسرحية، ويكتفي بأن يقول «ابنتها» (ولهذا فاسم ديانا موضوع بين قوسين)، وتميل سنايدر إلى قبول هذا التفسير، وتُدلل باستفاضة على صحته.

^{٢٥} «أعظم قوادهم» أي قواد جيش سيينا.

(دوى نفير متقطع.)

ذهبت جهودنا عبثاً! فقد ساروا في الاتجاه المضاد! فلنستمع!
ولنا أن نعرف من دوى النفير.
ماريانا: هيا فلنعد ولنقنع بما يُروى عن المعركة، والآن يا ديانا! أنصحك
بالحدّر من ذلك اللورد الفرنسي، فإن شرف العذراء مُعلق بِسُمعتها،
ولا توجدُ تركّةٌ أغلى من الشرف. (١٠)
الأرملة: أخبرتُ جارتى بأن السيد الذي يُصاحبه فاتحكما باسم اللورد!
ماريانا: أعرفُ ذلك الوغد! لعنةُ الله عليه! اسمه بارول، وهو يلعب دوراً
قذراً في تحريض اللورد الشاب على الفسق وإغواء الفتيات باسمه،
فخذي حذرَكَ منهما يا ديانا: ولا تنخدعي بالوعد والمغريات
والأيمان ورموز العشق، وشتّى أدوات الشهوة، فكلّها كاذبة، فكم (١٥)
من فتاةٍ أغوتها هذه الأشياء فسقطت، والشاهد المير على ذلك أن
فقدان العذرة يعجز عن منع الفتيات من تعلّم الدرس وتحاشي
السقوط، فهن ما زلن يقعن في الأشرار التي تتهدّدهن، وأرجو ألا
أحتاج إلى تقديم المزيد من النصح إليك، بل أن تنجح حصافتك في
الحفاظ على شرفك، حتى لو لم يؤدّ فقدانه إلى خطرٍ آخر أشدّ ٢٦ (٢٠)
واقصر الأمر على ضياع العفاف!
ديانا: لا تخافي عليّ من هذه الناحية!

(تدخل هيلينا في ملابس الحجاج.)

الأرملة: أرجو ذلك، انظرن! ها قد وصلت حاجة! أعرف أنها سوف تقيم
بمنزلي، فالحجاج يرسل بعضهم بعضاً إليه، سوف أسألها: رعاك
الله أيتها الحاجة، ما غايتك؟ (٢٥)
هيلينا: أقصد مشهد يعقوب القديس الأكبر.

٢٦ «خطرٌ أشد» أي الحمل والولادة.

قولي بالله ... أين يُقيم الحُجَّاج^{٢٧} هنا؟
الأرملة: في نُزُلٍ يُدعى سانت فرانسيس ... وهو قريبٌ من باب مدينتنا.
هيلينا: هل ذاك سبيله؟ (٣٠)

(أصوات موسيقى عسكرية بعيدة..)

الأرملة: فعلاً! اسمعنَ جميعاً صوت الجند المتَّجه إلينا.
أرجو يا حاجة أن تنتظري لحظة
حتى يأتي الجند وينصرفوا! ولسوف^{٢٨}
أصاحبك إلى حيث تُقيمين، بل أوثر ذلك؛ إذ إنِّي
أعرفُ صاحبةَ الفندقِ خيرَ المعرفةِ كما أعرف نفسي. (٣٥)
هيلينا: هل أنتِ هيَّه؟

الأرملة: إن طابت نفسك يا حاجة!
هيلينا: شكراً وسأنتظر فراغك.
الأرملة: أنتِ على ما أعتقدِ فرنسية؟ (٤٠)
هيلينا: هذا حق.

الأرملة: سترين هنا ابناً من أبناء فرنسا أبلى خيرَ بلاء.
هيلينا: ما اسمه؟

الأرملة: الكونت روسيون، هل تعرفين هذا الشخص؟
هيلينا: أذُنِّي تعرفه، إذ سمعتُ أشرفَ ذِكْرٍ له، لكنِّي لا أعرف وجهه.
ديانا: مهما كان فإنَّ له بين الناس هنا أكرم سُمعة. (٤٥)
ويُقال بأن ملك فرنسا أرغمه أن يتزوَّج من لا يهواها.

^{٢٧} «الحجاج» الأصل Palmers وهي الصفة التي تُطلق على حجاج الضريح المقدس في أورشليم، وكان رمز حجه سعف النخيل، ومن ثم فالمعنى الحرفي لتعبير حامل السعف، هو الحاج. لاحظ أن حديث هيلينا المنظوم يؤدي إلى التحوُّل في الحوار إلى النظم.

^{٢٨} ٣٠-٣٣ يقول هنتر (في طبعة أردن) تعليقاً على قصر السطور إنها تتضمَّن «وقفات» أو ما يُسمى في النوتة الموسيقية «السكتات»، أي لحظات الصمت، ويُضيف إن عامل الطباعة ربما كان يحاول فرض الانتظام على «فوضى» المخطوط، وتقول سنايدر إن «الفوضى» المُفترضة مقصودة، ويقول فريزر إن أصوات الجنود والموسيقى الحربية تتدخل في الحوار وتملي القصرَ على بعض السطور.

فانطلق فرارًا من بلده! هل تعتقدين بأن النبأ صحيح؟
هيلينا: بل كل الصحة! فأنا أعرف تلك المرأة.

ديانا: خادم هذا الكونت هنا يبدي الاستخفاف بها.
هيلينا: ما اسمه؟ (٥٠)

ديانا: مسيو بارول.

هيلينا: وأنا من رأيهِ، فسواءً كان الحكم عليها يقتصر على منزلة ذاتية،
أو كان مُقارنَةً بمكانة ذاك الكونت الأعظم.

فأنا أجد مكانتها أدنى من أن تجدر بالذكر على الإطلاق!
فجدراتُها لا تتجاوز عفتها المطلقة، ولم أسمع أحدًا (٥٥)
يطعن في ذلك.

ديانا: وا أسفا للسيدة المسكينة! ما أتعس قيد المرأة
إن كان لها زوج يكرهها!

الأرملة: إني لأراهن أن المرأة صالحة^{٢٩} مهما كانت! وكذلك أن
القلب لديها تُثقله الأحزان، وبوسع الأنسة هنا أن تنتقم لها، (٦٠)
لو شاءت.

هيلينا: ماذا تعنين؟ أترى يجتهد الكونت العاشق حتى
يقضي وطرًا غير كريم؟

الأرملة: حقًا يجتهد كثيرًا ويُسخّر كلَّ وسائل في طوقه
كي يقضي الوطرَ ويذهب بعفاف العذراء الشابة. (٦٥)
لكن فتاتي ذات دروع مُحكمة وتُدافع بثباتٍ عن عفتها.

^{٢٩} «إني لأراهن أن المرأة صالحة» في الأصل 'I write 'good creature'، وطبعة أوكسفورد تصحح write إلى warrant مفترضة، بناء على اقتراح المحرر ثيوليبي، الذي يشرح كيف حدث الخطأ الطباعي، وتأخذ بالتصحيح طبعات أخرى مثل طبعة الجلوب، وسيجنيت (١٩٦٣-٢٠٠٥م) وفولجر (٢٠٠٦م)، وتدافع سنايدر عن التصحيح بأسانيد منطقية، ولكن التعبير الأصلي يرد في مسرحيات أخرى لشكسبير مثل دقة بدقة (٢/٤/١٦) وغيرها، وإن كان المعنى يختلف فيها وفي ضجة فارغة (٢/٤)، وعلى ذلك قررت أن أتاحتشى نبرة الثقة أو التوكيد في warrant التي تعني حرفيًا «يضمن» أو «يكفل»، وأتي بمعنى يقاربه ولا يبتعد كثيرًا عن معنى write أي «أقول» أو «قولي»، وهكذا كان «الرهان» الحل المناسب.

ماريانا: لا قدَّر ربُّ العزة أن تتهاون فيها!
(أصوات الطبول ويدخل حاملو الرايات ثم يدخل الكونت روسيون، أي برترام،
مع بارول وباقي الجيش.)

الأرملة: ها هم يأتون، هذا أنطونيو أكبر أبناء الدوق
وهذا إسكالوس.

هيلينا: من فيهم الفرنسي؟ (٧٠)

ديانا: من وضع على خوذته ريشة! ما أشجَّعه من رجل!
ولكم أتمنى لو كان مُحِبًّا لامرأته! لو زاد الشرف لديه
ل زاد الخير به! أو ليس وسيماً؟

هيلينا: بلى! يزوق لي كثيرًا.

ديانا: يؤسفني ألا يتحلَّى بالشرف! أما ذلك الوغد المذكور (٧٥)
من يورده أمثال موارده الدنسة! لو كنت أنا زوجته
لوضعت السمَّ لذاك المنحطِّ السافل.

هيلينا: أيُّ فتى فيهم؟

ديانا: ذاك القرد! من يلبس أوشحةً مُلتقَّة! ماذا يُحزنه؟

هيلينا: لربما أُصيب في القتال.

بارول: الآن ضاعت طبلة اللواء^{٣٠} ويحي! (٨٠)

ماريانا: ما أكثر ما يبدو الغضب عليه! انظرن! لمَحَّتْنا عينه!

(بارول ينحني مجاملةً للنساء.)

الأرملة (إلى بارول): يَلْعَنُكَ الله!

ماريانا: وَيَلْعَنُ يا قَوَادِ مُجَامَلَتِكَ!^{٣١}

^{٣٠} «الآن ضاعت طبلة اللواء!» كانت طبلة اللواء أو الكتيبة ملوَّنة بألوان علم اللواء أو الكتيبة، وكان فقدانها يمسُّ شرف المحاربين مثل فقدان الراية.

^{٣١} «ويلعن يا قَوَادِ مُجَامَلَتِكَ!» القواد في الأصل ring-carrier أي الوسيط الذي ينقل الخواتم والحلي من طالب الوصال إلى من يريد وصالها، أو من خطيب يريد أن يُمهّد لخطبته بهدايا، والمقصود هو المعنى الأول.

(يخرج برترام وبارول والجيش.)

الأرملة: مرّ رجال الجيش، هيا يا حَاجَّة! آخُذْك الآن إلى
الفندق عندي، ينزل عندي دوّمًا أربعة أو خمسة (٨٥)
من حَجَّاج ضريح القديس الأسمى يعقوب لِمَحْوِ ذنوبهمو!
هيلينا: أشكرك بكلّ تواضع، أرجو أن تتكرّم هذي السيدة
وهذي الأنسة السّمحة بقبول الدعوة لعشاءٍ عندي
أتحمل نفقاته! وأدين كذلك لهما بالشكر!
ولسوف أريد مكافأتي فأحيطهما ببيانٍ عن تلك العذراء^{٣٢} (٩٠)
تجدربهما معرفته.
الاثنان: نقبلُ عرضك مع إسداء الشكر.

(يخرج الجميع.)

المشهد السادس

(المنظر: خيمة في معسكر جيش فلورنسا، يدخل الكونت روسيون، أي برترام،
واثنان من الفرنسيين هما: اللوردان الأخوان «ديمان» أي اللوردان الأول
والثاني.)

اللورد ٢: لا يا مولاي الصالح، فلا بد من اختباره! أرخِ العنان له!
اللورد ١: إن لم تجده يا صاحب المعالي تافهًا ولا يُساوي خردلة، فلا تحترم
لي أي رأي بعدها.
اللورد ٢: أقسم بحياتي يا مولاي! فقاعة!
برترام: هل تعتقدان أنني مخدوع إلى هذا الحد في نظرتي إليه؟ (٥)

^{٣٢} ٨٨-٩٠ يعترض بعض الشّراح على إقدام هيلينا على دعوة ديانا إلى تناول العشاء في منزلها أي منزل ديانا، على حساب هيلينا، ولكن الحوار يخلو حتى الآن مما يدلّ على معرفة هيلينا أنّ ديانا ابنة الأرملة، كما أنها تدعو الأرملة كذلك ما دام العشاء سوف يُقدّم في منزلها، وربما أعدّته طاهية الفندق.

اللورد ٢: صدّقني يا مولاي! فلي به معرفة مباشرة، وأتحدث دون ضغينة، بل وكأنني من أهله،^{٣٣} فأقول إنه جبان رعديد، وكذاب أشّر لا تنفدُ جعبته، وناكث للوعود في كل ساعة، ولا يتحلّى بسجيّة واحدة تُبرّر رعايتك يا صاحب المعالي له. (١٠)

اللورد ١: الأفضل أن تعرّف حقًا، وإلا خذلك إذا أفرطت في الثقة بما يُبديه من فضيلة، وقد يأتي الخذلان في مهمةٍ عظمى تتطلّب الثقة فيُعزّضك لخطرٍ داهم.

برترام: ليتني أعرف كيف أختره في قضيةٍ مُحددة.

اللورد ١: أفضل اختبار تكليفه باسترجاع الطّبلة التي فقدّها، بعد أن سمِعته (١٥) يتحدث بثقةٍ عن قدرته على استعادتها.

اللورد ٢ (هذه هي الخطة): سأفاجئه أنا وبعض جنود فلورنسا فنأسره، وسوف أنقّي هؤلاء واثقًا أنه لا يستطيع التمييزَ بينهم وبين جنود الأعداء. وسوف نُقيّده ونعصب عينيه، حتى يتصور أنه قد أخذ بلا شكٍّ إلى مُعسكر الأعداء عندما نُحضره إلى خيامنا، ولتكن يا صاحب المعالي (٢٠) حاضرًا عند إجرائنا اختبارَه. وأؤكد لك أننا حين نعدّه بالإبقاء على حياته، وحين يتملكه الخوف الحقيق، سوف يُعرض إفشاء أسراركَ والبوح بكلّ المعلومات لديه عنك، وسوف يُقسّم على صدق كلامه بروحه نفسه، فإن لم يحدث ذلك فلا تثق بعدها في أي حكمٍ من أحكامي. (٢٥)

اللورد ١: إن كنت تُحب الضحك يا مولاي فدعه يسترجع طبلته، فهو يقول إنّ لديه خطة تكفل ذلك، وعندما تُدرك يا مولاي غاية ما يفعلُه وتتبيّن حقيقته، أي عندما تُدرك الطابع الحق لهذه الكتلة الزائفة من المعدن عند صهرها، فسوف تنبذه نبذ النواة،^{٣٤} وإلا فلن يحول شيء دون حُبك له، ها هو ذا مقبل. (٣٠)

^{٣٣} وكأنني من أهله» هذا هو المعنى المضمّر في التعبير as my kinsman.

^{٣٤} «فسوف تنبذه نبذ النواة» التعبير الاصطلاحي الإنجليزي يقوم على مثل شائع هو: To receive John Drum's entertainment (or Jack, or Tom)، ويورد كتاب الأمثال الإنجليزية معناه كما شرحتُ في

(يدخل بارول.)

اللورد ٢ (جانباً): إن كنتَ تريد الضحك يا مولاي فاقبل هذه الخطة البريئة! دُعُه يسترجع طبلته على أية حال.

برترام: كيف حالك يا مسيو؟ يبدو أن هذه الطبلّة عَگّرت صفو مزاجك! اللورد ١: لعنةُ الله عليها! فَلَنَنْسَ الأمر! ما هي إلا طبلّة! (٣٥)

بارول: ما هي إلا طبلّة؟ هل هي مجرد طبلّة؟ وكيف تضيع الطبلّة هكذا؟ ما أبرع القيادة التي أمرت فرساننا بالهجوم على جناحي جيشنا^{٣٥} وتمزيق صفوف جُنَدنا!

اللورد ١: ليست القيادة مسئولةً عن فقد الطبلّة، بل كان ذلك من كوارث الحرب، ولم يكن بوسع قيصر أن يتحاشاها لو كان يتولّى القيادة. (٤٠) برترام: لا يوجد ما يدعو إلى إدانة أحدٍ أو التقليل من شأن النصر، لقد أصابنا فقد الطبلّة ببعض العار، ولكن استردادها مُحال. بارول: كان يُمكننا استردادها.

برترام: في الماضي! لكنه الآن محال. (٤٥)

بارول: بل يمكن استردادها! لولا أنّ فضل الإنجاز الباهر نادراً ما ينسب لصاحبه الحق، لقمّت باسترداد هذه الطبلّة أو سواها، مُضحّياً

الترجمة، أي أن يُنْبَذَ نَبَذَ النواة، ويُطَرَّحَ طَرَحَ القذاة، كما نقول في مصطلحنا اللغوي العربي، وكان أحد الشراح القُدّامى يقول إن الطبلّة تعامل معاملة الأشخاص، وإن تكريمها يكون بضربها، ولكن الشّراح المُحدثين قد نقضوا ذلك، واقتنعتُ بحُجّجهم وأخذتُ بها في الترجمة، ومن الطريف أن «تسليّة طبلّة جون» (وهي الترجمة الحرفية للكلمات الإنجليزية) تتحقّق حين يتسلّى برترام واللوردان بتكليف بارول بإحضار طبلّة اللواء!

^{٣٥} ٣٦-٣٧ لا يعلق أحدٌ من النّقّاد أو الشّراح على انتقاد بارول للقيادة «التي أمرت فرساننا بالهجوم على جناحي جيشنا» وتمزيق صفوف الجنود، والواضح أن بارول يوجّه طعنةً في الصميم إلى برترام قائد الفرسان، ربما دون أن يدري، وقد يكون مُحَقّقاً في انتقاده، وقد يكون مُخطّئاً، ودفاع اللورد ثم برترام عما حدّث لا يُوضح حقيقة ما يذكره بارول، وفي رأيي أن الحوار كله يؤكده ما ذكرته في المقدمة (مدعماً برأيي غيري من النّقّاد) من أن الحرب لم تُمكن برترام من إحراز «شرف» حقيقي.

بروحي في سبيلها!^{٣٦}

برترام: لا بأس إن كانت لديك الشجاعة يا مسيو! ولو كنت ترى أن براعتك في التدبير كفيّلة باسترداد رمز الشرف المذكور وإعادة (٥٠) الطلبة إلى موقعها الأصلي، فأظهر البسالة في هذا التحديّ وقم بما تريد، ولسوف أساند محاولتك باعتبارها جهداً كريماً جديراً بالإجلال، فإذا نَجَحْتَ في مسعاك فسوف يذكره الدوق لك ويقدم لك من المكرمات أيضاً ما يُناسب عظمتة تقديراً لكل ذرة من شهامتك.^{٣٧} (٥٥)

بارول: أقسم بساعد الجندي أن أستردها!

برترام: ولكن يجب ألا تتراخى في مهمّتك الآن.

بارول: بل سأنجزها هذا المساء، وسوف أُحدد على الفور المُعضلات^{٣٨} التي تُواجهني! وأستمّد من يقيني الشجاعة، وأستعد للهلاك والإهلاك،^{٣٩} وسوف تصلك أنبائي بحلول منتصف الليل. (٦٠)

^{٣٦} «مُضحياً بروحي في سبيلها» المعنى الحرفي «أو ألقى الموت دونها» والأصل هو: *hic jacet* or وهو تعبيرٌ لاتيني معناه الحرفي: «هنا يرقد» أي «هذا قبر فلان» وكان ينقش على شواهد القبور، فأردت إبراز «الجلال» الذي يُريده بارول من استخدام اللاتينية بالتعبير العربي الذي أُتيّت به.

^{٣٧} «لكل ذرة من شهامتك» الأصل يتميز بصورةٍ قد تتضمن تورية وهو: *to the utmost syllable of your worthiness*، وأما أن الكلمة الأخيرة تعني الشهامه فهذا لا خلاف عليه، وأما *syllable* فقد تعني في السياقات العادية «الجزء» أو «المقطع»، ولكنها تعني هنا، لاقترانها بالصفة المُضافة إليها، «آخر ذرة من»، وأما التورية فتنشأ من كون «المقطع» الذي ينصرف إلى مقاطع الألفاظ، يوحي ضمناً باسم بارول الذي يعني الألفاظ! وترجمة التورية كثيراً ما تتعذّر.

^{٣٨} «المعضلات» (*dilemmas*) وهذا هو المعنى العربي الشائع، ولكن للكلمة الإنجليزية دلالة على كون المُعضلة تتكوّن من خيارٍ بين شيئين أحدهما مر، والدليل على ذلك قولك أن فلاناً «على قرنيّ مُعضلة» (*on the horns of a dilemma*)، ولم أجد في العربية كلمة واحدة تفيد هذا المعنى، وأظن أن بارول يقصده، فاكثفتُ بالكلمة التي شاعت في الترجمة.

^{٣٩} «واستعد للهلاك والإهلاك» الأصل يعني المعنيين جميعاً وهو: *put myself into my mortal preparation*، أي إن بارول يعرب عن استعدادة للتضحية بروحه في الكلمة الأولى وعن تهيّئه لإظهار أقصى قدر من البسالة في طلب الطلبة.

برترام: هل تسمح لي بإبلاغ صاحب السمو أنك شرعت في مهمتك؟
بارول: لا أعرف يا مولاي ما تكون العاقبة، ولكنني أقسمتُ على المحاولة.
برترام: أعرف عنك البسالة، وسوف تُساندك طاقتك الحربية، إلى اللقاء! (٦٥)
بارول: لا أحب كثرة الكلام.^{٤٠}

(يخرج بارول.)

اللورد ٢: إلا كما يُحب السمك الماء، أليس هذا رجلاً عجيبيًا يا مولاي؟ كيف يتصدى فيما يبدو بثقةٍ بالغة لأداء مهمة يعرف أنها مستحيلة، ويحلف أيمانًا حانثًا على أدائها، والحنث في الإيمان أقرب إليه من أدائها؟ (٧٠)

اللورد ١: أنت لا تعرفه كما نعرفه نحن يا مولاي! لا شك أنه يستطيع أن يتحایل فيتسلل خلسةً فيفوز بحُب رجلٍ ما، وأن ينجح عدة مرات في تحاشي الكشف عن حقيقته طيلة أسبوع كامل، ولكنك إن فضحته مرة أوقعته إلى الأبد!

برترام: عجبًا! أتظن أنه لن يفعل أي شيء مما يتعهد جادًا بفعله؟ (٧٥)
اللورد ٢: لا شيء على الإطلاق! ولكنه يعتزم العودة بقصةٍ مُخترعة، يحبكها بأكذوبتين أو ثلاثًا تحتمل التصديق! ولكننا أوقعناه في مأزقٍ أو كدنا،^{٤١} ولسوف تشهد الليلة سقوطه، فالحق أنه ليس جديرًا بأن تحترمه يا صاحب المعالي. (٨٠)

^{٤٠} «لا أحب كثرة الكلام» الجمهور يعرف مدى حُب بارول للكلام منذ مُستهل المسرحية، حتى ولو كان في الجمهور من يجهل أن اسم بارول يعني الألفاظ.

^{٤١} «أوقعناه في مأزقٍ أو كدنا» الأصل يحتمل أكثر من تفسير وهو: But we have almost embossed him، التفسير الأول (والأكثر شيوعًا) هو أننا أعددنا له كمينًا فوقع فيه أو كاد، وقد اعتمدتُ في هذا المعنى على الصلة الاشتقاقية التي وجدها في معجم أوكسفورد الكبير بين emboss وambush التي نترجمها عادة بالكمين، وأنا أستخدم الكمين بالمعنى الشائع في عربيّتنا اليوم، لا المعنى القديم الذي كان يعني من يكمن أو من يتربص بغيره (وعلى هذا كان جمعها هو الكُمَناء لا الكُمائن)، ومن ثم جئت بالمأزق تَرْجُمته للمراد، وإن كانت الكلمة تعني أيضًا «جعلناه يُرغي ويُزبد من فيه كالحصان المُجهد»، ولم آخذ بهذا المعنى لا لأنه غير صحيح، بل لأن السياق لا يُوحى به ولا يتحمّله.

اللورد ١: سوف نلهو قليلاً بهذا الثعلب قبل سلخه! ^{٤٢} كان اللورد لافيه الهرم أول من أخرجه من جُحره، ^{٤٣} وعندما يسقط قناعه آخر الأمر، قل لنا مدى ضالة هذه السمكة الصغيرة، وهو ما سوف تشهده في هذه الليلة.

اللورد ٢: الواجب أن أذهب كي أنصب مَصِيدَتِي، ^{٤٤} لن يُفَلت منها قطعاً! (٨٥) **برترام:** لكنني أريد من أخيك أن يصحبني.
اللورد ٢: كما تشاء صاحب المعالي، أمضي إذن، إلى اللقاء.

(يخرج اللورد الثاني.)

برترام: الآن ستذهب في صُحبتي إلى ذاك المنزل حتى أجعلك ترى مَنْ حَدَّثْتُكَ عنها.

اللورد ١: لكنك قلت بأن البنت شريفة.
برترام: وذاك عيبها! أنا لم أحادثها سوى مرة. (٩٠)
وجدتها فيها شديدة البرود! لكنني أرسلت رسالة إليها.
وهو المغفل الذي نكاد أن نصيده،
حملته رموز حُبي والخطابات التي أعادتُها جميعاً لي.
وذاك كلُّ ما فعلته للآن، البنتُ كائنٌ جميل
فهل تريد أن تراها؟ (٩٥)
اللورد ١: من كلِّ قلبي! صاحب المعالي.

(يخرجان.)

^{٤٢} لم أُغير في الترجمة استعارة «السلخ» لأنها شائعة في العربية أيضاً.

^{٤٣} «أخرجه من جُحره» في الأصل «أجبره بالدُخان على ترك الجُحر» والعبارة الكاملة هي: He was first smoked by the old Lord Lafey، وقد أتيتُ بالمعنى دون الصورة لأنها غير شائعة بالعربية، وتُوحى

بالغربة على عكس ما تُوحى نظيرتها الإنجليزية لسامعها من الناطقين بتلك اللغة.

^{٤٤} يتحوّل اللورد الثاني فجأةً إلى النظم. ولاحظ أن «المصيدة» أصلها بالإنجليزية twigs وهي الأعواد التي سيُوضع عليها الصمغ أو المادة اللزجة التي تلتصق بها الطيور عندما تُحافظ عليها، وهي إذن مصيدة الطيور.

المشهد السابع

(المنظر: منزل الأرملة، وهو الفندق الذي ينزل فيه الحُجاج، تدخل هيلينا والأرملة.)

هيلينا: إن كَانَ لديك إلى الآن الشك بأني هيلينا
فأنا لا أعرف كيف أزيدك إقناعًا
إلا أن أهدم أسس جهودي.^{٤٥}
الأرملة: الحق أَنَّنِي ورغم فقري ذات منبتٍ كريم.
وليس لي علمٌ بهذه الأمور! ولا أريد أن (٥)
ألوث الصَّيت الذي اكتسبته بأي وصمةٍ تُشينني
هيلينا: وذاك ما لا أبتغي، أريد أولاً تصديقي:
فالكونت زوجي، وكلُّ ما ذكرته سرًّا لمسمَعك
وحلفت لي ألا يُذاع، عين الحقِّ حرفًا حرفًا،
إذن فكيف تُخطئين إن أجبتني إلى ما أَسْتَعِير منك من (١٠)
معونةٍ كريمةٍ أرجوها؟
الأرملة: لا بدَّ أن أُصدقك! فقد وهبتني ما دلَّني على ثرائك،
بل أثبتَ الذي به نعمت من مكانةٍ مرموقةٍ!
هيلينا: فخذني هذا الكيس من الذهب الخالص
ودعيني أبتاع معونة وُدٍّ لم تبخل يدك إلى الآن بها (١٥)
لكنِّي سأضاعف ثمنَ العونِ وأدفعه أضعافًا
حين يُقدِّم لي حقًّا! الكونت يُغازل بنتك ويُحاصر فتنَّها
بجيوشِ الإغواء وقد قرَّر أن يفتح ذاك الحصن!
أرجو أن تدعيتها تختم مَسعاه بإبداء رضاها
ولسوف نوجَّهها فيما بعدُ إلى خير سبيلٍ لتفاديه (٢٠)
لا تنسَي أنَّ العاطفة المحمومة فيه لن تمنع عنها

^{٤٥} «أهدم أسس جهودي» أي بالكشف عن حقيقة هويتي لزوجي.

شيئاً تطلبه منه، والكونت بأصبعه خاتم —
آية عزّ جاءتْه أخيراً إذ خَلَفَها الوالد للولد على
مرّ الأجيال السابقة الأربعة أو الخمسة
منذ زها في أصبع أول آباء الأسرة — وهو يقدر (٢٥)
هذا الخاتم كلّ التقدير، ولكن إن أخذته حمية عاطفته
واندفع إلى تحقيق الغاية، لن يبدو الخاتم أعلى من
أن يهدى حتى لو ندم على ذلك فيما بعد.
الأرملة: الآن أرى غاية ما ترمين إليه.
هيلينا: وترين إذن أن الأمر حلال! إذ يقتصر على (٣٠)
أن تذكر بنتك من قبل تظاهرها بالاستسلام له
رغبته في هذا الخاتم وتحدّد للشاب الموعد لقضاء الوطر!
وأخيراً أتقدم لأحلّ محلّ فتاتك وتغيب
الطاهرة العفة لم يمسهها سوء! أما فيما بعد
وحين يحين لها أن تتزوّج فلسوف أضيف (٣٥)
ثلاثة آلاف جنيه كاملة لهديتي السابقة!
الأرملة: وأنا وافقت! الواجب إرشاد فتاتي حتى تعرف ما
يجب عليها أن تفعل في الأوقات وفي الأمكنة اللازمة
لإنجاح الخطّة ونوال الغاية من خدعتنا المشروعة.
يأتي الشاب هنا في كلّ مساءٍ مُصطحباً شتّى الموسيقيين (٤٠)
ويُنشد بعض أغان ألّفها لفتاتي المتواضعة! لم نقدر
أن نصرفه عن شرفات المنزل إذ يُبدي الدأب
بل الإصرار كما لو كان يرى فيه حياته.
هيلينا: وإذن فعلينا أن نلتزم الليلة بالتدبير الموضوع،
إنّ ينجح سيؤدّي مقصده المقبوح إلى فعل مشروع، (٤٥)
ويكون الفعل حلالاً ما دام المضمون كريماً^{٤٦}

^{٤٦} «ويكون الفعل حلالاً ما دام المضمون كريماً» هكذا في الأصل، ولكن ووربريتون في طبعته لأعمال شكسبير عام ١٧٤٧م يُغيّر الكلمات الأخيرة من نصّ شكسبير، بحيث تُصبح «ولو كان المضمون حراماً»

لا إثم بهذا أو ذاك وإن كان الفعل أثيمًا^{٤٧}
لكن هيّا للتنفيذ الآن.

(تخرجان.)

وتأخذ بهذا طبعة أوكسفورد قائلة إن النص الأصلي مقبول منطقيًا، ولكن قبوله يعني تجاهل «البناء البلاغي»، إي إظهار المفارقة بين الحلال والحرام، وكون معاشره هيلينا لزوجها حلالاً رغم ما فيه من خداع مُحَرَّم (من جانبها)، أي تأكيد خداعها المحرم مثلما أكدت مقصد برترام المقبوح في السطر السابق، ولكنني وجدتُ أن هذا المعنى مصرحٌ به في السطر التالي (٤٧)، حيث تُشير هيلينا إلى أن خداعها فيه إثم، فاكْتَفَيْتُ به، مستندًا إلى تبرير مالون في طبعته لأعمال شكسبير عام ١٧٩٠م واهْتَدَأَ بجميع طبعات المسرحية الأخرى التي تحتفظ بالنص الأصلي في طبعات الفوليو في القرن السابع عشر.

^{٤٧} ٤٤-٤٧ تختتم هيلينا المشهد بأربعة أبيات فيها قافيتان، وسطرٌ مبتورٌ قصير يُقال أثناء الخروج.

الفصل الرابع

المشهد الأول

(المنظر: خارج المعسكر الفلورنسي، ووجود تعبير «هذا الركن من سياج النباتات» في السطر الأول يعني أن على خشبة المسرح مَخَابِئ يمكن أن يكْمُن فيها الجنود قبل أن ينقضُوا على بارول.)

اللورد ٢: ليس أمامه طريق سوى هذا الركن من سياج النباتات، وعندما تنتفضون عليه تكلموا بأية ألفاظ مفزعة تبتكرونها، ولو لم تفهموها أنتم! لا بد أن نتظاهر بأننا لا نفهمه، إلا إذا كان من بيننا رجل يُمكنه أن يقوم بدور المترجم. (٥)
الجندي ١: فلأقم أنا بدور المترجم أيها القائد العظيم.
اللورد ٢: ألسن تعرفه؟ ألا يعرف صوتك؟
الجندي ١: لا يا سيدي، وأؤكد لك.

اللورد ٢: وأي خليط من الألفاظ لديك يصلح للرد علينا؟
الجندي ١: مثل الخليط الذي تُخاطبونني به. (١٠)
اللورد ٢: لا بد أن يتصور أننا عُصبة من الأغراب في خدمة العدو، لا تنسوا أنه يعرف شذرات من جميع لغات الأقاليم المجاورة، وإذن فعلى كل رجل أن يُمثل الدور الذي يُحبه، دون أن نعرف ما يقول بعضنا لبعض، والمهم أن نعرف ما يُحقق غرضنا على الفور، وإذن تكفينا لغة الغربان ونعيقها، أما أنت أيها المترجم فيجب أن (١٥) تبدؤ مهذباً لأقصى حد. (همساً) هيا اختبئوا إذ أراه مقبلاً! لسوف

يقضي ساعتين نائماً ثم يرجع ليحلف على صدق الأكاذيب التي
يبتكرها!

(يدخل بارول.)

بارول: الساعة العاشرة، وفي الساعات الثلاث المقبلة ما يكفي للعودة إلى
المنزل، ماذا أقول إنني فعلته؟ لا بد أن أعود بقصةٍ تقبل التصديق (٢٠)
حتى تنظلي عليهم، لقد بدءوا يُخرجونني من جُحري، وما أكثر ما
طرقتِ الفضيحة بابي في الآونة الأخيرة! والحق أن لساني زاد من
تهوُّره، لكنَّ قلبي يخشى ربَّ الحرب ويخاف ما خلق هذا الربُّ من
جنود، فلا يجرؤ على دعم الأقوال بالأفعال.

اللورد ٢ (جانباً): هذه أول مرة يُخطئ لسانك فيها فيصدق! (٢٥)
بارول: أي شيطانٍ دفعني إلى التصدّي لاسترداد تلك الطبلة، وأنا لا أجهل
أن هذا مُحال، وأعلم أنني لا أنتويه؟ لا بدَّ أن أُصيب نفسي ببعض
الجروح وأزعم أنني تلقَّيْتُها في الحرب، ولكن الجروح السطحية لن
تكون مقنعة، إذ سيقولون «ألم تخرج إلَّا بهذه الجروح الطفيفة؟» (٣٠)
ولكن الجروح الخطيرة لا أقوى على إحداثها، فما البرهان إذن؟ يا
لساني! يجب أن أضعك في فم بائعة الألبان وأشتري لنفسي لساناً
أخرسَ مثل لسانِ بَغلةِ بايزيد^١ التركي ما دمتَ تَوَقَّعني بالثرثرة في
هذه الأخطار.

^١ «بغلة بايزيد»: هكذا في الطبعة الأصلية: Bajazeth's mule ويقول فريزر إن بايزيد شخصية وردت
في مسرحية تيمورلنك (أو تامبورلين *Tamburlaine*) التي كتبها كريستوفر مارلو، وإنه يُطهر في أسرِه
العصيان لتيمورلنك، مُضيفاً: «ربما كان بارول يُشير إلى عصيان كلِّ بغلة لصاحبها، ويربط من ثَم بين
بايزيد في خياله وبين تلك البغلة.» والواقع أن بارول يكتشف أنه حمار في ٤/٣-٢٨٢-٢٨٣، ويقتبس
فريزر قول أحد النقاد القدماء الذي يقول: «في إحدى قصصنا التركية القديمة نقرأ وصفاً باطنياً لبازيد
راكباً بغلته في طريقه إلى الديوان.» ولكن أياً من هذه الإرشادات لا يوضح تماماً هذه الإشارة إلى البغلة.
وفي مقابل هذا تقول سنايدر إن بايزيد كان اسماً يُطلق على أي تركي، وتضيف: أن مسرحية هنري
الخامس تُثبت الارتباط ما بين الأتراك وفرض الصمت على اللسان، ورجعتُ إلى تلك المسرحية فوجدتُ
السطور التالية التي يقول فيها الملك: إما أن يحكي التاريخ بأعلى صوتٍ وبلا قيدٍ ما نفعل أو نُقبر في

اللورد ٢ (جانبًا): هل من المعقول أن يعرف نفسه إلى هذا الحد ثم يبدو في (٣٥) صورته الحالية؟

بارول: ليت تمزيق ثيابي يكفي، أو كسر سيفي الإسباني!

اللورد ٢ (جانبًا): لن نسبح لك بهذا.

بارول: أو حلق لحيّتي وادعاء أنها حيلة حربية. (٤٠)

اللورد ٢ (جانبًا): لن يصلح ذلك!

بارول: أو أن أغرق ثيابي زاعمًا أن الأعداء جردوني منها.

قبر مثل التركي الأخرس لا يزهو بلسان في فمه (١/ ٢/ ٢٣١-٢٣٣) ويشرح المحرر ت. و. كريك (T. W. Craik) في طبعة أردن (١٩٩٥-٢٠٠٥م) للمسرحية المذكورة ما يعنيه الملك قائلًا: إن «التركي الأخرس» تعبيرٌ معناه «عبد تركي قُطِع لسانه لضمان كتمان ما يسمع.» وتقول سنايدر إن المحرر هانمر يستند إلى هذا في تعديل كلمة «بغلة» (mule) إلى أخرس (mute)، وتأخذ بهذا في طبعة أوكسفورد، ولكن هنتر (محرر طبعة أردن) يعترض على ذلك التعديل قائلًا إن الصورة هنا ليست صورة قطع اللسان، بل صورة الحيوان الأبكم، وفريزر يُقدم احتمالًا آخر قائلًا: «ربما لم يكن يدور بخلد شكسبير بايزيد الذي يظهر في مسرحية مارلو بل بايزيد ابن سليمان القانوني، الذي خنقه الأغوات الخُرس في القصر الملكي بأوتار أقواسهم تنفيذًا لأمر سليمان نفسه في ٢٥ سبتمبر ١٥٦١م. فإن كانت هذه الحادثة هي التي جالت بخاطر شكسبير، فإن التعديل الذي اقترحه هانمر بتغيير «بغلة» إلى «أخرس» يُمثل «قراءة فضلى.» ويضيف فريزر قائلًا: إن بينتر يروي في القصة قبل الأخيرة من القصص التي ترجمها عن بوكاشيو وأسمائها **قصر المسرات** كيف أمر سليمان المذكور الخُرس في القصر الملكي بخنق ابنه الأكبر مصطفى، ويُذكرنا بينتر، في إشارة عارضة، بمقتل السلطان بايزيد على يدَي ولده سليم المُتجهّم، وهو الذي أنجب ولدًا آخر يدعى سليمان أيضًا. ويُشير بعد ذلك إلى أن هذه الفظائع قد اشتبك بعضها البعض، فتداخلت واختلطت وأفرزت صورة «التركي الشرير لابس العمامة». وكانت شائعة في إنجلترا في القرن السادس عشر، ويُضيف أن باحثًا يُسمّى صمويل سي. تشو (Samuel C. Chew) وثّقها في كتاب عنوانه **الهلال والوردة** صدر عام ١٩٣٧م، ورصد فيه انتشارها في كتابات تلك الفترة، ولا شكّ عندي أن صورة الأتراك كانت تشغل بال شكسبير عندما كتب هذه المسرحية، وانظر مثلًا ٢/ ٣/ ٨٠، حيث يشير إليهم صراحة، أو انظر إشارته إلى التتار في ٤/ ٤/ ٧، وأنا أذكر ارتباط «الأغوات» والخُرس بالأتراك في **الليلة الثانية عشرة** (١/ ٢/ ٦٢، الترجمة العربية، القاهرة، ٢٠٠٧م). ومع ذلك لم أستطع أن أُبجح لنفسي الأخذ بتعديل هانمر فأغیر كلمة mule أي البغلة (التي ترد في جميع الطبعات باستثناء واحدة) استنادًا إلى ما يقترحه هانمر، وإن كنتُ أُنيتُ بصفة الخُرس فقرنتُها بالبغلة في الترجمة ما دام انعقاد اللسان عن الكلام خَلَقَ مَوْحَى به في النص.

اللورد ٢ (جانبا): ولا تكاد هذه تصلح!
بارول: وحتى لو حلفت أنني قفزت من نافذة القلعة^٢ —
اللورد ٢ (جانبا): وما طول المسافة؟ (٤٥)
بارول: ثلاثون قدما^٣ —
اللورد ٢ (جانبا): ثلاثة أيمان مُغلظة لن تكفي لتصديقك.
بارول: ليتني أستطيع العثور على أية طبلة من طبول العدو! فعندها
سأحلف أنني استعدتُ الطبلة.
اللورد ٢ (جانبا): ستسمع الطبل حالا! (٥٠)
بارول: فإن طبلة من طبول العدو —

(يدوى صوت الطبول وصيحات استنفار الجنود خارج المسرح).^٤

اللورد ٢: ثروكا موفوسوس كارجو! كارجو! كارجو!
الجميع: كارجو كارجو كارجو! فيلياندا بار كوربو! كارجو!
بارول: سأدفع الفدية! لا تعصبوا عيني!

(يضعون غمامة فوق عينيّه.)

المترجم: بوسكوس ثرومولدو بوسكوس. ° (٥٥)

^٢ «من نافذة القلعة»: المُفترَض أن تكون قلعة الأعداء، وهم هنا رجال سيينا وحلفائهم، الذين ضربوا معسكرهم بالقرب من فلورنسا، ولكنه من المُستبعد أن يكونوا قد بنوا هناك قلعة أو حصنا يحبسون فيه بارول، ويقول أحد الشُّراح إن ذاكرة شكسبير خائته، ولكن ألا يُحتمل أن بارول يُبالغ في رسم في خياله صورة لما يمكن أن يقوله لرفاقه، مهما يكن اختلافه مع الواقع؟

^٣ بمُصادفة محضة، يأتي بارول بالإجابة عن السؤال الذي يطرحه اللورد الثاني، رغم أن بارول لا يسمعه قطعاً، والمصادفة من سمات الهزلية، والمشهد هازل (انظر مقدمتي لزوجات مرحات).

^٤ يأتي صوت الطبول استجابةً لأمنية بارول، لا بالمُصادفة هذه المرة، ولكن عمداً إمعاناً في النغمة الهازلة. ° الكلمات التي لا معنى لها هنا في الترجمة تُمثل الأصوات التي يسمعها الجمهور الناطق بالإنجليزية، والمُفترَض أن يُقابلها في الترجمة خليطٌ من الأصوات المقابلة من وجهة نظر الجمهور الناطق بالعربية، وللممثل أن يبتدع ما يراه أو اتباع ما يقتضيه مستوى جمهوره كأن يوحي بلغة أخرى قريبة من العربية،

بارول: أعرفكم! أنتم من أفراد كتيبة موسكو^٦
ولجهلي باللغة الروسية تذهب رُوحِي هدرًا!
لو كان هنا المَانُ أو دمنركيُون! أو هولنديُون!
أو إيطاليُون! أو من أبناء فرنسا! فليتحَدَّث أحدُهمو لي
وسأُكشِف عن معلوماتٍ تَضَمَّن قهر جيوش فلورنسا! (٦٠)
المترجم: بوسكوس فوفادو، بل إني أفهمك وأتكلَّم لُغَتك، كيريليونتو
يا مولاي! اركع لله إذن واستغفره! فحناجرُنَا السبعة عشر جميعًا
تتَّجِه الآنَ إلى صدرك!
بارول: يا ويحي!
المترجم: قل صلواتك هيا! مانكا ريفانيا دولكي. (٦٥)
اللورد ٢: أوسكورييدولكوس فوليفوركو.^٧
المترجم: قائدنا العام على استعدادٍ للإبقاء عليك، ولكنَّكَ سوف
تُساق وقد عُصبت عيناك لنعرِف ما نبغي أن نعرِفَه منك،
ولعلَّكَ تُخبرنا بقليلٍ يُنجي روحك!
بارول: إن لم أُقتَل فسأُكشِف كلَّ خوافي أسرار مُعسكرنا. (٧٠)
وسأُفصح عن مبلَغ قوَّتنا ومرامينا.
بل وسأُحكي ما سوف يُثير الدهشة حقًا.
المترجم: لكن هل تصدِّقُ فيما ترويه؟
بارول: إن لم أصدِّقُ ألقوا بي في الهاوية!
المترجم: أكورِدو لينتا! هيا أُعطيَت الآنَ هنا مهلة! (٧٥)
(يخرج المترجم ومعه بارول المعصوب العينين.)

وحبذا لو كانت ألفاظاً مُغرقة في الغرابة مثل «قرقوش حبظلمو قرقوش»، فقد توحى بلغة كالتركية أو الفارسية، وما إلى ذلك.

^٦ «كتيبة موسكو»: هذه الإشارة إلى وجود الأجانب في صفوف الجيشين تؤكد الطابع الخاص لهذه الحرب، دون افتراض تحالف دولي كالذي شهدناه في السنوات الأخيرة ونشهده حاليًا، فربما يكون هؤلاء مرتزقة.

^٧ ٦٥-٦٦ انظر الحاشية على ٥٥.

(صیحات استنفار وأصوات الطبل خارج المسرح.)

اللورد ٢: اذهب فقل للكونت روسيون — وكذاك قل لأخي —
الآن ديك الغاب^٨ في أيدينا! وقل له بأننا لن نرفع الغمامة^٩
حتى نرى ما يحكمّان به.

الجندي: سمعاً وطاعة.

اللورد ٢: وقل بأنه سيكشف الأسرار عندنا لنا!

الجندي: أمر مطاع سيدي. (٨٠)

اللورد ٢: وريثما يحين هذا سوف يبقى جاهلاً في محبس مأمون.

(يخرج الجميع.)

المشهد الثاني

(المنظر: مكان ما خارج المعسكر، يدخل برترام والفتاة ديانا.)

برترام: قالوا لي إن اسمك فونتي بل.^{١٠}

ديانا: لا بل ديانا^{١١} أيها المولى الكريم.

برترام: هذا اسم الربّة! ما أجدرّك به بل وبألقاب أخرى!

لكن يا ذات النفس الفاتنة أما في غضّ إهابك أي غرام؟

إن لم يسطع نور لهيب الصبوة في نفسك دفاً (٥)

كنت إلى التمثال المصمت أقرب منك إلى العذراء الحيّة

وإذا مت فلن يختلف كيائك عما أشهده الآن.

^٨ «ديك الغاب» (woodcock) كان هذا الطائر يرمز للمُغفل الذي يسهل الإيقاع به بسبب سهولة خداعه وصيده.

^٩ يستخدم شكسبير كلمة muffled التي تعني مُكَمَّم الفم للإشارة إلى العصابة فوق العينين.

^{١٠} «فونتي بل» (fontybell) اسم غريب وهو يعني حرفياً «النبع الجميل».

^{١١} «ديانا»: كانت الربّة ديانا ربة العفة والعذرة، كما يُشير برترام بنفسه إلى ذلك في السطر التالي، ويُقيم بعض النقاد روابط بين اسمها ومدار حدث المسرحية.

فالواقع أنك باردة صارمة لكنَّ شبابك يقضي
أن تُبدي حيويةً والدتك حين أتتْ للدنيا برقيق كيانك.

ديانا: كانت والدتي آنئذ ذات شرف. (١٠)

برترام: ولسوف تكونين كذلك في أحضاني.

ديانا: كلًّا! والدتي لم تتعدَّ أداء الواجب يا مولاي.

وهو يُماثل واجبك لزوجتك الآن!

برترام: كفي عن هذا! أرجو ألا تعترضني ما أقسمتُ عليه.^{١٢}

فلقد أرغمت علي أن أتزوجها لكنني أهواك الآن (١٥)

وأقسم برباط الحب المستعذب إنني سأؤدِّي دومًا

ما يفرضه حُبي لك من حقٍّ وشعائر!

ديانا: الحقُّ أنكم تُبدون ذلك الخضوع حتى تضمّنوا خضوعنا

فإنَّ قطفتُم عندها ورودنا خلفتم الشوك الذي يؤلمنا

ويسخر الغداة من تفریطنا من بعد تجريدنا!^{١٣} (٢٠)

برترام: كم أقسمتُ على حُبي لك!

ديانا: كثرة أيمانك لا تعني قول الصدق

ولكن ذاك القسم الأوحَد والمُخلص إن أعربَ عن حقٍّ!

فالواقع أنك أقسمتَ بغيرِ الله، وذلك ما لا نُقسم به.

لكنك أشهدتَ عليه الله! وإنَّ أرجو أن تُخبرني (٢٥)

إن أنا أقسمتُ بأسماء الله الحُسنَى^{١٤} إنني أهواك بكلِّ فؤادي

^{١٢} «ما أقسمتُ عليه»: يدل السياق على أنه أقسم ألا يقرب زوجته، ولكن سنايدر تقول إن التعبير لا يُحدّد موضوع القسم، وقد يكون قد أقسم على حب ديانا ووعدها بالزواج إذا ماتت زوجته (كما تذكّر هي فيما بعد)، وانظر الحاشية على ٧١-٧٢ أدناه.

^{١٣} ١٨-٢٠ الصورة واضحة، والقافية عارضة وتكاد تكون مفاجئة، وأما «التجريد» فالمقصود التجريد من الورد، وهو ما يعني الضعف والعدم، ويعني أيضًا ضياع العذرة.

^{١٤} يستخدم شكسبير لفظ Jove الذي يعني ربَّ الأرباب في العصور الكلاسيكية بدلًا من God الذي لا يأتي به النص امتثالًا للأمر الملكي الصادر عام ١٦٠٦ م بعدم ذكر اسم الله في سياقاتٍ دنيوية على خشبة المسرح؛ ولذلك تكون الإشارة إليه في السطر ٢٧ وما بعده بضمير الغائب Him مكتوبة بحرف كبير،

أُتْصَدِّقُ أَيْمَانِي وَفِعَالِي تَنْفِي أَقْوَالِي؟
 كيف يكون صحيحاً أَنْ أُقْسِمَ بِاللَّهِ، وقد أَحْبَبْتُ اللَّهَ،
 بِأَنْ أَفْعَلَ مَا لَا يَرْضَى عَنْهُ؟ وَإِذَنْ أَيْمَانُكَ
 مَا هِيَ إِلَّا أَلْفَاظُ جَوْفَاءَ، وَعَقْدٌ لَمْ يُخْتَمَ^{١٥} (٣٠)
 حَتَّى إِنْ يَكُ ذَلِكَ لَا يَتَعَدَّى رَأْيِي الْخَاصَّ.
 بَرْتَرَام: فَلْيَتَغَيَّرْ رَأْيُكَ! فَلْيَتَغَيَّرْ! كيف يؤدي الإيمان لديك إلى
 هذِي الْقِسْوَةِ؟ الْحُبُّ مُقَدَّسٌ! وَنِزَاهَةٌ قَلْبِي لَمْ تَعْرِفْ يَوْمًا
 مَا تَتَّهَمِينَ الرَّجُلَ بِهِ مِنْ خَدَعٍ وَأَحَابِيلٍ! كَفِّي عَنْ صَدِّكَ لِي
 وَهَبِي نَفْسَكَ لِنَوَازِعِ قَلْبِي حَتَّى يُشْفَى مِنْ عِلَّتِهِ!^{١٦} (٣٥)
 قَوْلِي إِنَّكَ مَلِكٌ يَمِينِي الْآنَ وَسَوْفَ تَرَيْنِ غِرَامِي^{١٧}
 يَصْمَدٌ لِلأُذُنِ قَوِيًّا مِثْلَ بَدَايَتِهِ، بَلْ يَزِدَادُ هُيَامِي
 دِيَانًا: الْوَاضِحُ أَنَّ رِجَالَ الْأَرْضِ يُعْدُونَ حَبَائِلَ لِلْإِقْقَاعِ بِنَا^{١٨}
 حَتَّى نَهْجَرَ أَنْفُسَنَا الْحَقَّةَ! وَإِذَنْ هَبْنِي هَذَا الْخَاتَمَ.

والمعروف أن شكسبير ومُعاصريه كانوا يُشِيرُونَ إِلَى اللَّهِ تَعَالَى بِاسْمِ «جَوْف»، وَلَا يَزَالُ الْقِسْمُ بِهِ مُعْتَادًا الْيَوْمَ (By Jove!).

^{١٥} ٢٣-٣٠ تَنْقُضُ دِيَانَا تَعْبِيرَ بَرْتَرَامَ عَنْ حُبِّهِ بِالتَّدْلِيلِ عَلَى أَنَّ أَيْمَانَهُ كَاذِبَةٌ، مَا دَامَتْ أَفْعَالُهُ تَتَنَاقَضُ مَعَ أَقْوَالِهِ وَمَا أُقْسِمَ عَلَيْهِ، ضَارِبَةً الْمَثَلَ مِنْ حَالِهَا هِيَ بَدَلًا مِنَ الْإِشَارَةِ الْمُبَاشِرَةِ.

^{١٦} وَصَفُ الْقَلْبِ الْوَاقِعِ بِالْعَلِيلِ صُورَةٌ شَائِعَةٌ فِي أَغَانِي الْحُبِّ، حَتَّى عِنْدَنَا، وَإِنْ كَانَ بِالْكَلِمَةِ ظِلٌّ يُوحِي بِأَنَّ الْحُبَّ هُوَ الَّذِي أَفْسَدَ مَوْقِفَ بَرْتَرَامَ «أَخْلَاقِيًّا»، بِمَعْنَى أَنَّ مُبَادَلَةَ حُبِّهِ كَفِيلَةً بِعُودَتِهِ إِلَى الطَّرِيقِ الْقَوِيمِ.

^{١٧} ٣٥-٣٦ يَخْتَتِمُ بَرْتَرَامَ «مُرَافَعَتَهُ» بِسَطْرَيْنِ مُقَفَّيْنِ.

^{١٨} هَذَا مِنْ أَشْهُرِ السُّطُورِ الَّتِي تُعْتَبَرُ مُشْكَلَةً أَوْ مُشْكَلاً فِي نِصُوصِ شَكْسْبِيرِ عَلَى إِطْلَاقِهَا، وَقَدْ كَتَبَ عَنْهُ جَارِي تَابِلُورُ الْمُشَارِ إِلَيْهِ أَنْفًا بِدِرَاسَةٍ خَاصَّةٍ عَنَوَانُهَا «الْعَقْدُ النَّصِيَّةُ الْمُرَكَّبَةُ» فِي كِتَابٍ مِنْ تَحْرِيرِ رُونَالْد دُوتِيرِرِ وَهُوَ: Ronald Dotterer, ed. *Shakespeare: Text, Subtext, and Context*, 1989, pp. 163-185. وَيُقَدِّمُ فِيهَا عَشْرَاتِ الْإِحْتِمَالَاتِ الْمُتَوَافِرَةِ «لِلتَّصْحِيحِ» السُّطْرَ، وَاسْتِجْلَاءَ مَا يَكْمُنُ فِيهِ مِنْ مَعَانٍ مُحْتَمَلَةٍ، وَهُوَ مَا لَا أَرَاهُ مُهِمًّا لِلْقَارِئِ الْعَرَبِيِّ، وَخَرَجْتُ مِنْهُ بِالْمَعْنَى الَّتِي ارْتَضَيْتُهُ هُنَا فِي التَّرْجُمَةِ، وَأَمَّا أَصْلُ السُّطْرِ نَفْسُهُ فَهُوَ: I see that men may rope's in such a scarre, rope's معناها rope us أي يُوقِعُونَا فِي حَبَائِلَ، وَscarre معناها snare أي فَخٌ، وَهَذَا هُوَ الْمَعْنَى الَّتِي اهْتَدَى إِلَيْهَا أَوَّلًا مُحَرِّرُ

برترام: بل سأعيرك إيَّاه لأنِّي لا أقدر أن أهَبَه! (٤٠)

ديانا: أفلا تقدِّر حقًّا يا مولاي؟

برترام: هذا من بعض رموز الشرف المنتمية للأسرة،

وأتاني فيما آلَ إليَّ أنا من أسلافٍ عدة

وإذا فُقدَ جلبتُ على نفسي عارًا لا يعدِّله عار!

ديانا: ويُمائل شرفي هذا الخاتم! فعفا في درة أُسرتنا (٤٥)

وأتاني فيما آلَ إليَّ أنا من أسلافٍ عدة

وإذا فُقدَ جلبتُ على نفسي عارًا لا يعدِّله عار!

وبذا تعرِّف أن حصافتك الخاصَّة قد جعلت

ذاك الشرفَ البطلَ يؤازرُني ويُعارض باطلَ عدوانك. (٥٠)

برترام: ها هو ذا! وخُذي هذا الخاتم!

ولتَكُ أُسرتي وشرفي بل وحياتي ملكَ يمينك،

وسأنصاع لكلِّ أوامر منك.

ديانا: فإذا انتصفت هذي الليلةُ أقدم واطرقُ شباك المخدع

وسأُتخذ الترتيبات اللازمة لئلا تسمع والدتي شيئًا (٥٥)

وهنا أُمرك بمُوجب عهد الصَّدق القائم

ألا نتبادل أيَّ حديثٍ أو أن تمكثَ عندي أكثر من ساعة

في غزو فراشٍ ما زال إلى هذي اللحظة بكرًا.

أسبابي بالغة القوة وستعرِّفها

عند إعادة هذا الخاتم لك. (٦٠)

وبأصبعك الليلةُ أدخل خاتم عهدٍ مُختلف

كيما يشهد في قابل أيامي،^{١٩} مهما يكن الحال

يُدعى ب. أ. دانييل (P. A. Daniel) عام ١٧٨٠م، وأخذ به كثيرٌ من المُحرِّرين منذ ذلك الحين، ويَقبله عددٌ من الشُّراح المُعاصرين.

^{١٩} تقصد هيلينا أن تلبس برترام خاتمًا يشهد على خطوبتهما، في مقابل الخاتم الذي سوف تأخذه منه، فتبادل الخاتمين دليلٌ على الخطبة، وكانت الخطبة في زمن شكسبير صنو الزواج.

بوقائع هذا الحادث كيلا يَعْرُوهُ زوال
والآن وداعاً لا تُخْلِف موعِدنا! فلك الليلة خير وصال
إذ فُزْتَ بزوجتك وإن كنتُ بذلك أهدم آمالي^{٢٠} (٦٥)
برترام: بل إنني ظفرتُ بالسماء فوق الأرض إذ خطبتُ ودك!
(يخرج برترام.)

ديانا: أدعو بطول العمر لك! كي تشكر السماء والتي كانت تصدك!^{٢١}
وربما يكون ذاك حقاً آخر المطاف.^{٢٢}
ما أخطأتُ أُمِّي بذرةٍ مما روت لي عن حباثل الوداد عنده
كأنما كانت تعيش في ضميره! تقول لي إنَّ الرجال كلهم (٧٠)
سيحلفون هذه الأيمان نفسها! وهكذا سمعتُ ما قد أقسمه
بأن يكون زوجي عند موت زوجته!^{٢٣} إذن يكون في جواره رقاد
القبر عند دفني! وما دام الفرنسيون كلهم ذوي دهاء
يُعاشرون مَنْ تُبْدي الرضا فسوف أحيأ ثم أنتهي عذراء
لكنني لا أحسب التنكر الذي انتويته من الآثام (٧٥)
فإنني أُخادع الذي في ظلمي يريد أن يفوز بالمرام
(تخرج.)

^{٢٠} «إذ فُزْتَ بزوجتك وإن كنتُ بذلك أهدم آمالي» المعنى الحرفي، وهو السطحي، يقول «إنك ستفوز الليلة بزوجتك، أي بي، وإن كنتُ بذلك أهدم أي أملٍ في الزواج بك حقاً»، وأما المعنى المقصود (الموجه للجمهور) فهو «ستفوز الليلة بزوجتك هيلينا، وإن كان لقائي بك سوف يُسيء إلى سمعتي في أعين الناس، فيضيع أُملي في الزواج مستقبلاً»، والمُعنيان مقصودان معاً، ولاحظ القافية في السطور الأربعة الأخيرة.

^{٢١} تأتي ديانا ببيتٍ يشترك في قافيته مع ما سبقه من كلام برترام.

^{٢٢} السطر القصير يُوحى دائماً بأن المتحدث يصمت برهةً بعد إلقائه.

^{٢٣} لم نسمع برترام يُقسم بأن يتزوجها عند موت زوجته، ولكن يبدو من ٥/٣-١٣٩-٤٠، و ٥/٣-١٦٦-١٧٣ أنه أقسم على ذلك فعلاً، فهو لا يُنكر ذلك عند مواجهته بما تقوله وما يشهد به بارول في ذلك المشهد الأخير، كما يشهد على ذلك استخدامها للماضي في «فُزْتَ بزوجتك»، وهو التعبير الذي يتلقاه برترام بترحيبٍ استناداً إلى قولٍ لا بدَّ أنه قاله، واستخدام هيلينا للماضي التام أيضاً (في طبعة شكسبير الأصلية

المشهد الثالث

(المنظر: نُوحِي الأحداث بأن المشهد يجري في أحد الشوارع، ولكن المُحررين يَحذون حذو المُحرر كايل فيقولون إنه يجري في معسكر الجيش الفلورنسي، يدخل اللوردان الفرنسيّان، وهما الأخوان ديمان، وجنديّان أو ثلاثة.)^{٢٤}

اللورد ١: لم تُعطه خطاب والدته؟

اللورد ٢: سلّمته إليه منذ ساعة، يبدو بأنّ فيه ما وَخَزَ ضميره، إذ كاد يُصبح رجلاً آخر عند قراءته.

اللورد: إنه يستحقُّ التقريع الصارم لرفضه زوجةً صالحة وامرأةً رقيقة مثل (٥) هيلين.

اللورد ٢: خصوصًا بعد أن أغضب الملك غضبًا لا يزول، بعد أن أفاء عليه الملكُ بالعطايا والنعيم ضمانًا للهناءة، سوف أفضي إليك بسرًّا أرجو أن تتكتمه. (١٠)

اللورد ١: ما إن تنطق به حتى يموت ويُدفن في صدري.

اللورد ٢: لقد أغوى شابّةٌ كريمة المَحْتَد هنا في فلورنسا، ذاع عنها العفاف والطهر، وهو في هذه الليلة يُطعم شهواته باستلاب شرفها!^{٢٥} كما أهداها خاتمه المرتبط باسمه والذي ورثه من أسلافه،^{٢٦} ويظنُّ أنه فاز (١٥) فوزًا عظيمًا في هذه الصفقة الدنسة!

had التي تُغيرها طبعة أوكسفورد من دون الطبعات جميعًا إلى has) يؤكد ذلك. وانظر أيضًا الحاشية على السطر ١٤ أعلاه. ٦٣-٧٦ ينتهي المشهد بأربعة سطور مُقفأة.

^{٢٤} انظر تحليل تأثير خطاب والده برترام فيه في المقدمة.

^{٢٥} «يطعم شهواته باستلاب شرفها» الأصل في الفعل flesh هو إطعام الصقر المُدرب أو كلب الصيد بقطعة من لحم الفريسة التي ساعد في صيدها، وفي الفعل معنى البداية والدُّربة، وأحد النقاد القدماء يشير إلى معناه المجازي في تعبير to flesh one's sword أي يذيق السيف طعم اللحم عندما ينجح المُقاتل في إصابة شخصٍ بجرحٍ أول مرة، ومن المُتَعَدَّر إخراج ظلّ المعنى الأخير في الترجمة.

^{٢٦} «خاتمه المرتبط باسمه والذي ورثه من أسلافه» هذه العبارة ترجمة شارحة للتعبير المضغوط: his monumental ring وقد أبحثُ لنفسي الإتيان بالمعنيين الكامنين في التعبير ما دام الكلام منثورًا ولا يتَّسم بالضغط الشعري الذي يُميز النظم، ويتبارى الشُّراح في إبراز ظلال معاني الكلمة، قائلين إنها تضمُّ

اللورد ١: أعاننا الله على كبح جماح شهواتنا! ^{٢٧} وإذ لم يَرَحْمَنَا فما أخطأ ما تجنح إليه نفوسنا!

اللورد ٢: إذ تخوننا نفوسنا الأماراة بالسوء، وكما يحدث في كل خيانة (٢٠) نشهدها وهي تفضح ذاتها، ^{٢٨} حتى تصل في النهاية إلى الغاية الكريهة، وهكذا فإنه بفعله هذا يخون شرف أسرته النبيلة، وباندفاعه الجياش ^{٢٩} يفضح نفسه!

اللورد ١: ألا يُعتبر الإعلان عن مقاصدنا الآثمة إثماً؟ ^{٣٠} إذن لن ننعِم بصُحبته الليلة؟!

اللورد ٢: لن نراه قبل مُنتصف الليل، فتلك ساعة إبطام شهوته. ^{٣١} (٢٥)
اللورد ١: كدنا نبلغ تلك الساعة. سوف يسُرُّني أن يشهد بنفسه فضح رفيقه،

الدلالة على الهوية، وعلى كرم المُحتد، وعلى الانتماء إلى بيتٍ عريق، وأنه «تذكاري» بمعنى أنه يُحيي ذكرى الموتى، فالكلمة تعني الضريح فيما تعني (وهي في روميو وجوليت تعني المدفن وحسب)، واكتفيتُ أنا بهاتين الدالتين في الترجمة.

^{٢٧} «كبح جماح شهواتنا» الكلمة المستخدمة هنا هي delay، والمعنى المقصود يورده معجم أوكسفورد الكبير بوضوح (OED Delay V2)، ويقول فريزر إن المعنى الحديث من المُحتمل أن يكون مقصوداً أيضاً، أي نُؤخِّر الاستجابة لشهواتنا ما دُمنا بشرًا من المحتوم أن يطيعوا شهواتهم، ولكنني أخذتُ برأي جمهور الشُّراح.

^{٢٨} «في كل خيانةٍ نشهدها وهي تفضح نفسها»: اهتديتُ في ترجمة هذه العبارة وهي: in ... all treasons we still see them reveal themselves، بما ذكره الشُّراح المُحدثون استناداً إلى تفسير الدكتور جونسون، وإن كان هنتر (مُحرر طبعة أردن) يعترض على أسس البناء اللغوي للعبارة، والمعنى الذي فهمته أن الرجل الذي يخون ذاته يفضح خيانتَه بنفسه، وأن برترام هنا يخون كرم مَحَبَّته وشرفه المتوارث باستلاب شرف عذراء بريئة، ولا يُخفي ذلك بل يلعبه ويفضح نفسه، كما يقول النصُّ المترجم، ولم أجد في اعتراضات هنتر، على وجاهتها اللغوية، بديلاً مقنعاً عن هذا المعنى.

^{٢٩} صورة الاندفاع الجياش «الجانح» الذي يُثير الفوضى (داخل النفس هنا) تُذكرنا باندفاع المياه في غير نظام، فتُغرق الشيطان وتبتدأ أمواجاً مُتكسرة، وهي الصورة الواردة في هاملت ٤/ ٥/ ١٠٠-١٠١، وما دام ذلك يشهده الجميع فهو يفضح المنافع «الجانح».

^{٣٠} «ألا يُعتبر الإعلان عن مقاصدنا الآثمة إثماً؟» في هذا تأكيد لفكرة «فضح النفس» المُشار إليها في السطور السابقة.

^{٣١} «إبطام شهوته» يواصل اللورد الثاني هنا استدعاء الصورة التي سبقت في السطر ١٤.

- فربما ساعده ذلك على إدراك طبيعة أحكامه، بعد أن وضع في يديه هذا «الفص» الزائف ظاناً أنه جوهرة!
- اللورد ٢:** لن نَقَرِّبَ بارول حتى يأتي قائدنا، فوجوده هو السَّوْط الذي سوف يُلهِبُ ظهر صاحبه! (٣٠)
- اللورد ١:** دعني أسألك ونحن في انتظاره عما سمعتَ من أنباء الحرب.
- اللورد ٢:** سمعتُ أنهم تحدَّثوا عن الصُّلح.
- اللورد ١:** لا بل أوْكَدْ لك أنهم أبرموا اتفاقية الصلح.
- اللورد ٢:** وماذا إذن سيفعل الكونت روسيون؟ أترأه يواصل أسفاره أم يعود أدراجَه إلى فرنسا؟ (٣٥)
- اللورد ١:** أدرك من سؤالك أنك لستَ من مُستشاريه ولا تُحيط بأسراره.^{٣٢}
- اللورد ٢:** لا قدَّرَ الله أن أشاركه الرأي حتى لا أتحمَّلَ وزرَ أفعاله!
- اللورد ١:** الحق يا سيدي أن زوجته هربت منذ شهرين من منزله، مُتظاهرة بأنها ستحجُّ إلى مشهد القديس يعقوب الأكبر، وهي المهمة الدينية (٤٠) التي أنجزَتْها بأشدَّ قداسةٍ وإخلاص، وبينما كانت تُقيم هناك أخذ الحزن ينهش مشاعرها الرقيقة حتى أدَّى آخر الأمر إلى أن لفظت أنفاسها الأخيرة، وها هي ذي الآن تُنشدُّ الترانيم في السماء! (٤٥)
- اللورد ٢:** وما الأسس التي استند إليها هذا النبأ؟
- اللورد ١:** أقوى الأسس ما جاء في خطاب أرسلته، فهو يؤكد صحَّة قصتها حتى جاءها الموت، وأما موتها فكان من المُحال أن ترويه هي نفسها بطبيعة الحال، ولكن رئيس كهَّان المكان^{٣٣} المذكور أكده بأمانة. (٥٠)

^{٣٢} «لستَ من مستشاريه ولا تُحيط بأسراره»: في الأصل كلمة council وهجاؤها المهجور في طبعة الفوليو councell وصحَّحها المُحرر رو (Rowe) إلى counsel، والأصل يضم فكرة المُستشار (عضو مجلس المشورة) وفكرة كاتم الأسرار، فأتيتُ بالدالتين معاً.

^{٣٣} «رئيس كهَّان المكان» الأصل يقول: the rector of the place، وكان الاسم يُطلق على رئيس أي مؤسسة أو ما نُسَمِّيهِ «المحافظ» أو «الحاكم»، وبصفة خاصة إذا كانت المؤسسة دينية، وكان يُطلق سابقاً على رئيس الجامعة لدينا، قياساً على رئيس جامعة الأزهر، ثم عدل عنه إلى president اقتداءً بالنظام

اللورد ٢: وهل لدى الكونت علمٌ بكلِّ هذا؟

اللورد ١: نعم وبجميع دلائل الإثبات من البداية للنهاية، وكذلك بما يدعم صدق الرواية صدقاً مؤكّداً

اللورد ٢: لشدّ ما يحزُّ في نفسي أن يسرّه هذا النبأ.

اللورد ١: لكم نجد راحةً كبرى أحياناً في خسائرنّا! (٥٥)

اللورد ٢: ولكم في أحيانٍ أخرى نُغرق مَكاسِبنا في الدموع إغراقاً! إن الشرف العظيم الذي اكتسبهُ هُنا بشجاعته يُقابَلُ في وطنه بعارٍ عظيم يُضارِعُه!

اللورد ١: نسيج حياتنا مُختلَطُ الخيوط، ويمتزج فيه خيرُها بشرّها! ومن حق (٦٠) فضائلنا أن تزهُو إذا لم تلهيها رذائلنا بالسيّاط، وسوف تستيئس مَثالبنا إذا لم تُخفف مناقبنا من غلوائها!

(يدخل خادمٌ برسالة).^{٣٤}

ماذا وراءك؟ أين سيّدك؟

الخادم: قابل الدوق في الطريق يا سيدي، وطلب منه الإذن بالرحيل (٦٥) رسمياً! وسوف يرحل صاحبُ المعالي إلى فرنسا غداً صباحاً، وقد سلّمه الدوق رسالة تزكية إلى الملك.

اللورد ٢: لن تزيد قوة التزكية على ما يَحْتَاجُه برترام لاستعادة الحظوة عند الملك، حتى ولو بالغَ الدوقُ في الثناء بما يُجاوز الواقع.

(يدخل برترام، وهو الكونت روسيون.)

اللورد ١: لن تزيد مهما بالغت في الثناء^{٣٥} على ما يَقتضيه التخفيفُ من غضب

الفرنسي، وأما في إنجلترا فيُسمى Vice-Chancellor، والواضح أن اللورد الأول هنا يريد أن يُكسِبَ قوله مصداقية لا يرقى إليها الشكُ بنسبة النبأ إلى كاهن.

^{٣٤} (يدخل خادمٌ برسالة) هكذا في النصّ الأصلي، وربما يكون هذا خادم برترام الذي أتى معه إلى فلورنسا (٣/٢/٧٦)، وقد تكون الرسالة شفوية، ولكن طبعة أوكسفورد تحذف شبه الجملة قائلة إن الخادم لا يحمل رسالة.

^{٣٥} يؤكد اللورد الأول ما قاله اللورد الثاني قبل دخول برترام.

الملك. (إلى برترام): كيف حالك يا مولاي؟ ألم نتجاوزُ مُنتصف (٧٠) الليل بعد؟

برترام: أنجزتُ هذا المساء ستة عشر عملاً يقتضي كلُّ منها شهراً! وهما مُجمَلها: استأذنتُ من الدوق في الرحيل، وودعتُ المُقربين منه، ودفنتُ زوجةً، وبكيتُ فقدها، وكتبتُ خطاباً إلى والدتي الكونتيسة أُخبرها فيه بعودتي، واستأجرتُ الخيول، وجهزتُ رفاق الطريق،^{٣٦} (٧٥) وفيما بين هذه المهام الرئيسية لبَّيت حاجاتٍ كثيرة أدقَّ وأرقَّ!^{٣٧} كان آخرها أعظمها، ولكنني لم أنتهِ منها بعد.

اللورد ٢: لو كانت تلك المهمة عسيرة، وكنتَ راحلاً في الصباح، فعلى معاليك أن تُسرِع بإنهاؤها!

برترام: أقصد بقولي إنها لم تنتهِ أنني أخشى أن تُطارِديني ذيلوها فيما بعد!^{٣٨} (٨٠) ولكن دعونا نسمع الحوار بين الجندي والمُهرج الأحمق،^{٣٩} هيّا! أحضروا نموذج الجندي المُزيف! لقد خدعتني خدعة العزّاف الذي يقول كلاماً يحتمل تفسيرين.^{٤٠}

^{٣٦} «استأجرتُ الخيول وجهزتُ رفاق الطريق» المعنيان مقصودان في عبارة مضغوظة في الأصل وهي: entertained my convoy، ولم أشأ التضحية بأحدهما في سبيل الآخر، فأتيتُ بهما جميعاً.
^{٣٧} «حاجات كثيرة أدق وأرق!» الأصل هو many nicer needs، وأحببتُ أن ألتزم إلى أقصى حدٍّ بالمعاني المقصودة فترجمتُ «الحاجات» حرفياً؛ لأن الكلمة أصدق ما يُعبّر عما فعله مع زوجته، وأما nice فتفيد الدقة والرفقة معاً.

^{٣٨} «تُطارِديني ذيلوها فيما بعد» أي أن تحمِلَ من عاشرتها وتُطالِبنني بما لا أرغب في فعله (الزواج مثلاً).
^{٣٩} «الحوار بين الجندي والمُهرج الأحمق» المعنى الواضح أن برترام يريد أن يتلهّى بالاستماع إلى حوار بين الجندي الذي سيلعب دور المُترجم وبين بارول الذي يصفه بأنه مُهرجٌ وأحمق معاً، كأنما كان ذلك عرضاً مسرحياً مُسلياً، والأصل هو: this dialogue between the fool and the soldier، ولكن سنايدر تُشير إلى تفسير آخر أتى به الناقد الألماني نيكولوس ديليوس (Nicolaus Delius) في عام ١٨٧٢م الذي يقول في طبعة أعمال شكسبير: إن الصفتين تنطبقان على بارول، أو الصراع بينهما، ولكن المعنى المباشر الأول هو الذي يصل إلى جمهور المسرح، وجمهور القراء أيضاً.

^{٤٠} «العزاف الذي يقول كلاماً يحتمل تفسيرين»: كلنا يذكر ساحرات مكبث المتلاعبات بالألفاظ «فتعني الشيء وضده» (٥ / ٨ / ٢٠ الترجمة العربية، القاهرة ٢٠٠٥م)، وأما المثال الكلاسيكي للقول الذي يعني

اللورد ٢: أحضروه هنا، لقد قضى الليلة كلَّها في الحباسة الخشبية! يا له من (٨٥)
وغدٍ مُتَبَاهٍ مِسْكِين!

(يخرج بعض الجنود.)

برترام: لا بأس بذلك واستحقَّتْ قَدَمَاهُ القيود بعد أن اغتَصَبَتَا مَهْمَا
الْفُرْسَانِ زَمَنًا طَوِيلًا، كيف احتمَلَ الحبس؟
اللورد ٢: قلتُ لمعاليك من قبل: الحباسة الخشبية تحمِلُهُ! ولكن دُعِنِي أقدم
إجابةً مفهومة: إنه يبكي مثل الفلاحة التي سكَبَتِ اللبن! وأفضى
باعترافه إلى مورجان الذي ظنَّه كاهنًا، فحكى كلُّ ما يذكُرُه من (٩٠)
وقائع حتَّى لحظة الكارثة التي أوقعته في الحباسة الخشبية، وماذا
تظنُّ أنه ذكر في اعترافه؟

برترام: هل ذكر أمرًا يخصُّني؟
اللورد ٢: إن اعترافه مُدَوَّن، وسوف يُقرأ في حضوره، وإذا كان اسم معاليك (٩٥)
واردًا فيه، وهو ما أظنُّه، فلا بدَّ أن أصبر حتى تسمعه.

(يدخل بارول مع المترجم.)

برترام: لعنةُ الله عليه! معصوب العينين! لن يجزُّو أن يذكُر عَنِّي شيئًا!
اللورد ١ (جانبًا إليهم): الصمت أرجوكم! أتى معصوب العينين في لعبة
الاستغماية! (بصوت عالٍ) بورتو تارتا روزا!
المترجم: إنه يطلب آلات التعذيب، ماذا تقول حتى لا نُحضرها؟ (١٠٠)

الشيء وضده فمُقْتَضٍ في هنري السادس/ ٢ (١/ ٤/ ٦٢ طبعة آردن ١٩٩٩م من تحرير رونالد نويلز Knowles)) حيث يقول يورك: *Aio te, Aeacida, Romanos vincere posse*، إن يعني هذا القول إما «إنني أعلن أنك يا سليل أيكوس تستطيع أن تهزم الرومان» أو «إنني أعلن أن الرومان يستطيعون أن يهزموك يا سليل أيكوس»، وكانت هذه هي النبوءة ذات المعنى المزدوج التي قدَّمها أبوللو البيثي إلى بيروس اليوناني عندما سأله إن كان يستطيع أن يفتح روما (وقد سجَّلها إنيوس (Ennius) في حولياته واقتبسها شيشرون في أحد كتبه). وبرترام إذن يُعبر عن خيبة أمله فيما كان بارول يَعِدُّه به أو يُظهره له من وَعْدٍ بأنبل الخصال.

بارول: سأعترف بما أعرفه دون إكراه! أما إذا قرصتُموني مثل فطيرة اللحم^{٤١} فلن أقول شيئاً!

المترجم: بوسكو شيموركوا!

اللورد ١: بوبليندو شيكورموكو!

المترجم: أنت قائدٌ رحيم! قائدنا يطلب منك أن تُجيب عن الأسئلة التي (١٠٥) سوف أقرأها عليك من هذه القائمة.

بارول: وبالحقّ قسماً بحُبي للحياة!

المترجم (يقرأ): «أسأله أولاً كم عدد الفرسان في جيش الدوق.»
(إلى بارول): ما ردُّك على هذا؟

بارول: خمسة آلاف أو ستة، لكنهم ضعاف ولا يصلحون، والجنود (١١٠) مُبعثرون مُتناثرون، والقوَّاد أُوغاد أنزال مساكين، قسماً بسُمعتي ومكانتي وحُبي للحياة.

المترجم: هل أُسجِّل إجابتك بألفاظك؟

بارول: قطعاً! وأقسم بالقرَّبان المقدَّس على صدقها، وبأيِّ أسلوبٍ أو منهج توَدُّني أن أقسم! (١١٥)

برترام (جانباً): يستوي عنده كلُّ شيء! يا له من وغدٍ حقير لا غفران لذنبه!

اللورد ١ (جانباً): أخطأت يا مولاي! هذا هو المسيو بارول «المحارب

الشجاع» — وهذه عبارته نفسها — الذي ضمَّ في وشاحه المعقود

نظرية الحرب كلّها، وفي جفن خنجره التطبيق العملي للنظرية!^{٤٢} (١٢٠)

^{٤١} «إذا قرصتُموني مثل فطيرة اللحم» في الأصل if you pinch me like a pasty «قرص» بالعربية تُفيد المعنيين الواردين بالإنجليزية، فالأول: هو اللذع، والثاني: قرص العجين قطعاً ليبسطه قرصاً قرصاً أو قرصةً قرصةً، فاحتفظت بالصورة دون تعديل. ونحن بالعامية نُشدُّ راء الفعل في الحالة الأخيرة، وقد نُشدُّها في الحالة الأولى أيضاً.

^{٤٢} ١١٩-١٢٠ أعتمد في هذا التفسير على هنتر (في طبعة أردن) وهو يتوسَّع في مراجعه دون إضافة شيء يُذكر إلى ما أتيتُ به، والمحدثون لا يعترضون.

اللورد ٢ (جانباً): لن أثق بعد اليوم برجلٍ يُحافظ على بريق سيفه أو أُصدّق أنه قادرٌ على احتواء كلّ شيءٍ بتأنّقه في الملابس.

المترجم: انتهينا من تدوين الإجابة.

بارول: «خمسة آلاف أو ستة آلاف فارس» أقول — وأنا صادق — «أو نحو ذلك»! اكتُب ذلك فأنا أقول الحق. (١٢٥)

اللورد ١ (جانباً): يقترب ذلك من الواقع كثيراً.

برترام (جانباً): لكنني لا أدين له بأيّ امتنان، نظراً لما دفعه إلى قول ذلك.

بارول: «أوغاد مَساكين» أرجوك أن تكتُب هذا.

المترجم: انتهينا، كتبتُ ذلك. (١٣٠)

بارول: أشكر يا سيدي بكلّ تواضع، الحق حق! فالأوغاد مساكين إلى أقصى درجة.

المترجم (يقرأ): «اطلب منه أن يذكر عدد جنود المشاة»، ما ردُّك على هذا؟

بارول: قسمًا بالحق يا سيدي، لو اكتملت من عمري هذه الساعة وحسب، (١٣٥) لأصدقنك القول، فلأنظر في الأمر: تحت إمرة سبوريو مائة

وخمسون، وتحت سباستيان مثلهم، وتحت كورامبوس مثلهم،

وتحت جاك مثلهم، ثم مئتان وخمسون تحت إمرة كل من: جيلتيان،

وكوزمو ولودوفيك، وجراتيبي، وأما سريتي أنا وسرايا كيتوفر

وفوموند وبنيسي، فبكلّ منها مئتان وخمسون، وهكذا فالعدد (١٤٠)

الكلي، الأصحاء منهم والمرضى، لا يتجاوز، قسمًا بحياتي،

خمس عشرة ألفًا، نصفهم لا يجزؤ أن ينفذ الثلج عن معطفه

الحربي كيلا يهتَر الجسمُ فيتفتت!

برترام (جانباً): ماذا صنع به؟

اللورد ١ (جانباً): لا شيء إلا أن يجعله يشكرنا، سلّه عن شخصيتي الحربية وما أتمتع به من ثقة لدى الدوق. (١٤٥)

المترجم: كتبتُ هذا. (يقرأ) «اطلب منه أن يقول إن كان في المعسكر قائدٌ

يُدعى ديمان، وهو فرنسي، سلّه عن رأي الدوق فيه، وعن شجاعته

وشرفه وخبرته الحربية، وسلّه إن لم يكن من الممكن رشوته بمقادير

هائلة من الذهب تُفسده وتجعله يتمرد»، ما قولك في هذا؟ ماذا (١٥٠)
تعرف عن ذلك؟

بارول: أرجوك دعني أُجِب عن بنود السؤال بنذاً بنذاً، سل عن كل على حدة.

المترجم: هل تعرف القائد ديمان المذكور؟

بارول: أعرفه، كان يعمل صبيّاً لدى حائك يرقع الملابس^{٤٣} في باريس، (١٥٥)
ولكن العمدة أمر بجلده وطرده من المدينة؛ لأنه أغوى فتاةً بلهاء في
حماية العمدة^{٤٤} حتى حملت! عبيطة خرساء لم تستطع أن تقول له
«لا».

(يتحرك اللورد الأول ويرفع يده ليضرب بارول).

برترام (جانباً إلى اللورد الأول): لا لا! لو سمحت لا ترفع يدك! وإن
كنتُ أعرف أنه كاذبٌ، وسوف يلقي الموت عقاباً له بعد قليل.^{٤٥}

المترجم: وهل هذا القائد موجودٌ في معسكر دوق فلورنسا؟ (١٦٠)
بارول: في حدود ما أعرف موجود، وهو قذِرٌ حقير.^{٤٦}

^{٤٣} «يرقع الملابس» الأصل butcher يعني patcher: أي الذي يتولى ترقيع الملابس أو الأحذية، وقد اخترت
الملابس بسبب انشغال بارول الشديد بجودة الملابس، ومن ثم احتقاره الشديد لمن يلبس ملابس مُرقعة،
ومن الطبيعي أن يكون ترقيع الملابس بارزاً في ذهنه.

^{٤٤} «فتاةٌ بلهاء في حماية العمدة» أعتمد هنا على شرح جون دوفر ويليسون في طبعة المسرحية عام ١٩٢٩م
الذي يقول «كان عمدة البلدة أو حَكمدار الشرطة ييسر رعايته على البُلهاء الذين كان فقرهم الشديد
يُحوّل بينهم وبين وصاية الملك عليهم».

^{٤٥} المعنى الحرفي أنه سوف يلقي الموت عندما تسقط الطوبة التالية على رأسه، والأصل: his brains are
forfeit to the next tile that falls، وكان ذلك القول بمثابة كليشيه أو عبارة ثابتة يُقصد بها عقاب
شاهد الزور، وقد أشرتُ إلى المعنى المقصود في الكلمة التي أبدأ بها العبارة وهي أنه «كاذب»، وأردفتها
بالشرح الذي يُعتبر دليلاً عن الكليشيه الذي اندثر من اللغة الإنجليزية الجارية على الألسن، وأصبح معناها
يُستقى من السياق وحسب.

^{٤٦} «قذِرٌ حقير» في الأصل كلمة lousy التي تجمع بين المعنى المجازي للحقارة وبين معنى وجود القمل
في الجسم، إذ إن قذارة المعسكر كانت مَضرب الأمثال، فاكتفيتُ بالقذارة!

اللورد ١ (جانباً إلى برترام): لا تنظر إليَّ هكذا، فسوف نسمع رأيَه في معاليك حالاً!

المترجم: وما منزلته لدى الدوق؟

بارول: لا يعرف الدوق إلا أنه ضابطٌ خائبٌ عندي، وكتب لي منذُ (١٦٥) يومين يطلبُ منِّي أن أطرده من الجيش، وأظن أن خطابه معي في جيبي.

المترجم: حقاً؟ سوف نُفتِّشك!

بارول: إن شئتَ الجد، لستُ واثقاً، فيما أن يكون في جيبي أو يكون في الملف الذي وضعتُ فيه خطابات الدوق الأخرى في خيمتي. (١٧٠)

المترجم: ها هو ذا، هذه ورقة، هل أقرؤها عليك؟

بارول: لا أعرف إن كانت الخطاب أم لا.

برترام (جانباً): مترجمنا يُجيد أداء دوره!

اللورد ١ (جانباً): وبامتياز!

المترجم (يقرأ): «يا ديانا! الكونت أحمق! وجيبه مليء بالذهب...» (١٧٥)

بارول: ليس هذا خطاب الدوق يا سيدي، بل مشورة إلى آنسةٍ محترمةٍ في

فلورنسا تُدعى ديانا، أنصحُها فيها بأن تحذَرِ إغواء شابٍّ يُدعى

الكونت روسيون، وهو غلام أحمق تافه، ولكنه مع ذلك كلُّه عبدٌ

لشهوته! أرجوك يا سيدي! أرجع الخطاب إلى جيبي.

المترجم: لا بل سأقرؤه أولاً إذا سمحت. (١٨٠)

بارول: لا بد أن أقول إن مقصدي في ذلك الخطاب كان شريفاً جداً،

ولصالح الفتاة! إذ عرفتُ الكونت الشابَّ غلاماً خطراً شهوانياً،

وحوثاً يلتهم العذارى، وبيّتلِع كلَّ سمكةٍ صغيرةٍ تُصادفه!

برترام (جانباً): لعنك الله في الدنيا والآخرة أيها الوجد! (١٨٥)

المترجم (يقرأ الخطاب): إن يحلف أيماناً فدعيه ينثر أموالاً من ذهبٍ وخُذِها

أما بعد قضاء الوطر فلا يقبل أبداً دَفْعَ نقودٍ لدُويها

نصفُ المكسب في الصفقة حُسْنُ مُساومتك فاحترسي وأجديها

لا يرضى المذكور بتسديد ديونٍ قط! فابتدري واغتنميها

وَأُضِيفُ ديانا: قولي دومًا «جندِي للحق هَداني» (١٩٠)
 الرجل يُلبّي المَطْلَب فعلًا فدعي تقبيل الصبيان^{٤٧}
 إِنَّ كُنْتُ دَقِيقًا بمِقالِي فالكونت غريرٌ وأنا أعلم
 لا يدفع حين يدين بشيءٍ لكنَّ الدَفْعَ^{٤٨} لديه مُقَدَّم!
التوقيع: المُخلص من أقسم في أذنيك بذلك: بارول. (١٩٥)
 برترام (جانبا): لا بد أن يُجلد أمام رجال الجيش وقد أَلصقتُ هذه القصيدة
 على جبينه.
 اللورد ٢ (جانبا): هذا صديقك المُخلص يا مولاي! الذي يعرف لغات كثيرة
 والجَبَّار في استخدام السلاح!^{٤٩}
 برترام (جانبا): كُنْتُ من قبل أَطيق كل شيءٍ في الدنيا إلا القِطط، وها هو (٢٠٠)
 ذا يُصبح في نظري منها!
 المترجم: يُخيل لي يا سيدي من منظر قائدنا أننا سوف نضطرُّ إلى شنقك!
 بارول: أَمَسْكْ عليَّ رُوحِي يا سيدي مهما تفعل بي! لا لأنني أخشى الموت
 ولكن ذنوبي كثيرة، وأودُّ أن أتفرَّغ للتكفير عنها ما بقي لي من (٢٠٥)
 العمر! دعني أعشَّ يا سيدي في محبس، أو في الحباسة الخشبية،
 أو في أي مكانٍ ما دمتُ أعيش!
 المترجم: سنرى ما يمكن أن نفعل، بشرط أن تعترف بكلِّ شيء. وإذن نعود

^{٤٧} أي دَعَيْكَ من «لعب العيال» وتعالى إلى رجل ناضج مثلي، وتُورِد سنايدر رأيًا ثاقبًا أبداه المُحرر كابيل (Capell) في حواشي طبعته للمسرحية (ضمن مسرحيات شكسبير عام ١٧٦٧-١٧٦٨م) يقول إن هذا السطر لا يتفق مع ما سبقه، بل يتناقض معه في الواقع، فبارول أولاً يحث ديانا على أن تحصل على كلِّ ما تقدر أن تحصل عليه من مالٍ يبيع نفسها لبرترام، ثم يعود فينصحه أن تترك برترام وتُصاحبه هو، وذلك فيما يبدو دون مغانم مادية، ولكنني أرى أن المنطق أقلُّ أهمية في هذا السياق من إقدام بارول على خيانة «حبيبه» بارول.

^{٤٨} الواقع أن برترام قد «دفع» الثمن مُقَدِّمًا فأعطى ديانا خاتمه!

^{٤٩} «الجبار في استخدام السلاح» في الأصل كلمة واحدة وهي armipotent، وهذه كلمة ترد في سياقات فكاهية أخرى عند شكسبير.

إلى القائد ديمان. لقد أجبت من قبل حين سألتك عن منزلته عند
الدوق وعن شجاعته، فما قولك في شرفه؟ (٢١٠)
بارول: إنه لا يتورّع يا سيدي عن سرقة بيضة من دير للرهبان! ^{٥٠} وأما في
الاغتصاب وسلب العفة، فيُماثل الوحش نيسوس، ^{٥١} وهو لا يُحب
الوفاء بما يُقسم عليه، بل هو أقوى من هرقل في الحنث بالأيمان!
وهو يكذب يا سيدي ببراعةٍ شديدة تجعلك تخال الحقيقة بلهاء! ^{٥٢}
والسُّكر أفضل صفاته، إذ يشرب حتى يُصبح كالخنزير! وهو لا (٢١٥)
يحدث ضررًا في نومه، إلا بأغطية الفراش، ولكن زملاءه يعرفون
حالَه ويجعلونه ينام فوق القش، لم يبقَ لديّ شيءٌ يُذكر يا سيدي
عن شرفه، فلديه كل ما لا ينبغي أن يكون لدى الشرفاء، وينقصه
كلُّ ما ينبغي أن يتحلّوا به. (٢٢٠)
اللورد ١ (جانبًا): بدأتُ أحبه لهذا.
برترام (جانبًا): لهذا الوصف الذي ساقه لشرفك؟ أما أنا فأدعو أن يلعنه
الله! ويزداد شبهاً بالقطط في نظري!
المترجم: وماذا تقول عن خبرته بالقتال؟
بارول: الحق يا سيدي أنه كان يحمل الطبل ^{٥٣} في طليعة فريق التمثيل (٢٢٥)

^{٥٠} يقول الدكتور جونسون شارحًا «أي إنه لا يتورّع عن سرقة أي شيءٍ مهما يكن تافهاً من أي مكانٍ

مهما يكن مقدسًا». ولمّا كانت الصورة تقبل النقل كما هي لثقافتنا أقيمتُ عليها.

^{٥١} «نيسوس» (Nessus) كان هذا كائنًا خرافيًا، يُسمّى القنطروس (centaur) نصفه الأعلى بشر ونصفه
السُّفلي حصان، وقد اشتهر بمحاولته اغتصاب ديانيرا (Dejanira) زوجه هرقل. وكانت هذه الكائنات
تشتهر عمومًا بالشهوات الحسية الطاغية، والطريف أن ما يذكره بارول ليس كذبًا كما يقول النقاد، بل
هو صورة مُبالغ فيها لواقع بشري ننفر منه ولا نُحب الاعتراف به، أي نزعة برترام الحسية.

^{٥٢} «تخال الحقيقة بلهاء»: أي إن براعته في الكذب تُكسب الكذب مظهر حصافةٍ في مقابل الحقيقة التي
تغيب عن الناس، كأنما فقدت قدرتها على الإقناع فبدت بلهاء!

^{٥٣} «كان يحمل الطبل»: كانت فرق التمثيل الإنجليزية تُعلن عن عروضها بالسَّير في الطرقات قبل تقديم
العرض، يتقدّم أفرادها طبال يضرب الطبل ليلفتَ الأنظار إليهم، وهو ما وثَّقه بعض الدارسين، والمعنى
المُضمّر أن ذلك ينفي أية خبرة مزعومة بالحرب لديه.

الإنجليزي، ولن أكذب فأزعم ما لا أعرفه عن مهارته الحربية، إلا أنه عندما كان في إنجلترا، تشرف بالعمل ضابطاً في مكان هناك يُدعى «مايل إند»^{٥٤} وكان يُدرب الجنود على تشكيلات الوقوف في صفوف،^{٥٥} كم كنتُ أودُّ أن أضفي كل شرفٍ لديّ عليه ولكنني غير واثق من ذلك.

اللورد ١ (جانبا): لقد فاق في حُبِّه الخبث نفسه! وتفرَّده في ذلك يُعفيه من (٢٣٠) العقاب!

برترام (جانبا): لعنة الله عليه! ما زال في نظري من القبط! **المترجم:** ما دامت صفاته زهيدة إلى هذا الحد، فلا حاجة بي أن أسالك إن كان الذهب يمكن أن يُفسده فيتمرد. **بارول:** يا سيدي! إنه ليبيع نجاته الأبدية من النار^{٥٦} برُبع قرش،^{٥٧} ويحرم (٢٣٥) الورثة منها، بل وحقوق أي أحدٍ في الباقي، على مرِّ الأجيال وإلى الأبد!

المترجم: وما شأن أخيه؟ القائد ديمان الآخر؟ **اللورد ٢ (جانبا):** لماذا يسأله عني؟ **المترجم:** ما شأنه؟ (٢٤٠)

بارول: غراب من غرابان العش نفسه! لا يوازي ما لدى الأول من خير،

^{٥٤} «مايل إند»: كانت «مايل إند جرين» ساحة في لندن مُخصَّصة لتدريب قوات الدفاع المدني الخاصة بالمدينة، وكان الناس يسخرون من المقدرة الحربية لتلك القوات، ويُكثرُّون التندرُّ بما يروى عن «خببتها»، وهكذا فإن بارول يضيف إلى تهمة الزيف التي يوجَّهها إلى القائد «ديمان» (اللورد الأول) تهمة «الخيانة». ^{٥٥} تشكيلات الوقوف في صفوف: كان هذا تدريباً بسيطاً ينحصر في تحويل نظام الوقوف في مُربعٍ في كل ضلعٍ من أضلاعه عشرة جنود إلى مُستطيلٍ في كل صفٍّ من صفوفه عشرون جندياً.

^{٥٦} «يبيع نجاته الأبدية من النار» الأصل يتضمن مصطلحاً قانونياً تجارياً، فالأصل يقول: he will sell the fee-simple of his salvation، ومعنى fee-simple «حق الرقبة» لدينا أي الملكية (مثل freehold اليوم) في مقابل «حق الانتفاع»، أي الملكية المحدودة بزمن مُعين (lease)، والكلمة الأخيرة تعني الخلاص، أي النجاة من النار، وبارول يواصل استخدام هذه الصورة فيما بقي من كلامه.

^{٥٧} «ربيع قرش» في الأصل إشارة إلى عملة فرنسية قديمة هي quart d'écu، وكان اسمها ينطق kar-de-kew في الإنجليزية، وقد ترجمتها بالمقابل في ثقافتنا.

لكنه يفوقه كثيرًا في الشر! فهو مثلاً ذو جُبْنٍ أكبر من جُبْنِ أخيه،
وإن كان أخوه من أجبن الناس قاطبة، وفي التقهُّر يتفوق في
سرعته على أي خادم، أما في الإقدام فيُصاب بشدٍّ عضلي يشل
حركته. (٢٤٥)

المرجم: إذا نجوت من الموت، هل تتعهد بإفشاء أسرار دوق فلورنسا؟
بارول: نعم وأسرار قائد فرسانه الكونت روسيون.

المرجم: سأتهامس مع القائد، وأستطلع ما يأمر به.

بارول: سأكفُّ إلى الأبد عن حملُ الطبل! لعن الله الطبول جميعاً! لم أقع (٢٥٠)
في هذا الخطر إلا لأنني حاولتُ إثبات جدارتي، ولأحظى بإعجاب
ذلك الغلام الشهواني، ذلك الكونت! لكن من كان يتصوّر وجود
الكمين في المكان الذي أُسِرْتُ فيه؟

المرجم: لا مخرج لك يا سيدي! لا بد من قتلك! يقول القائد العام إنك قد
خُنْتُ جيشك وكشفت أسرارَه، وأدليت بأقوالٍ خبيثة عن رجال (٢٥٥)
يتمتّعون بأفضل سمعة، ومن ثم لم تُعدّ تصلح لتحقيق غاية شريفة
في هذه الدنيا، وعلى ذلك لا بد من قتلك، هيا يا جلاً! اقطع
رأسه!

بارول: يا سيدي ومولاي أبقِ على حياتي! أو فاجعلني أشهد قتلي!
المرجم: ذلك لك، والآن ودّع كل أصدقائك! (٢٦٠)

(يرفع العصاة من فوق عينيّه.)

انظر حولك! هل تعرف أحداً هنا؟

برترام: عم صباحاً أيها القائد النبيل!

اللورد ٢: بارك الله فيك يا بارول القائد!

اللورد ١: حفظك الله أيها القائد النبيل!

اللورد ٢: تُرى أيها القائد ما التحية التي تُريدني أن أحملها إلى اللورد لافيه؟ (٢٦٥)
إنني عائدٌ إلى فرنسا.

اللورد ١: أيها القائد الصالح، هل تُقدم لي نسخة من السونيتة التي كتبتها إلى ديانا باسم الكونت روسيون؟ لو لم أكن جباناً رعيدياً^{٥٨} لأرغمك على إعطائها لي، ولكنني أستودعك الله.

(يخرج برترام واللوردان والحاشية.)

المترجم: جاءك الخراب أيها القائد! ضاع منك كل شيء عدا وشاحك، إذ لا (٢٧٠) يزال معقوداً على صدرك!

بارول: من ذا الذي لا تسحقه مؤامرة؟

المترجم: لو استطعت أن تجد بلداً لم يُصب فيه مثل هذا العار إلا النساء، فربما استطعت أن تنشئ أمة لا تعرف الحياء! أستودعك الله يا سيدي، فإنني ذاهب إلى فرنسا أيضاً، وسوف نتحدث عنك هناك. (٢٧٥)

(يخرج الجندي المترجم مع سائر الجنود.)

بارول (وحده على المسرح): لكنني شاكر! لو كان القلب بصدري ذا كرم وإباء لانفجر القلب!

لن أغدو قائد جنيد بعد اليوم ولكني أحياء! وسأكل وسأشرب وأنام هنيئاً مثل القادة.

ما خلق الطبع عليه وحسب سيجعلني أحياء! من يعرف في (٢٨٠) داخله ميلاً لمفاخرة أو زهو فليخش الآتي: لا بد إذا مر الزمن ودارا

أن نجد بداخل رب الزهو حماراً
فلتصدأ يا سيف وتبرد يا خجل وعش يا بارول بأمن في العار
ما دمت خدعت بهذا التهريج سألقى في دنيا التهريج مساري

^{٥٨} «جباناً رعيدياً» في الأصل ما يُسمى بأداة التوكيد (an intensive) وهي very، ومن سنن العربية الإتيان بصفتين شبه مترادفتين لترجمة دلالة التوكيد.

فَلِكُلِّ مَنْ أَبْنَاءَ الْبَشَرِ الْأَحْيَاءِ مَكَانٌ وَوَسَائِلُ عَيْشِهِمُ الْجَارِي (٢٨٥)
وسأُمضي خلفهمو الآن!

(يخرج بارول).^{٥٩}

المشهد الرابع

(المنظر: في فلورنسا، في منزل الأرملة، تدخل هيلينا والأرملة وديانا.)

هيلينا: إذا أردتِ ما يؤكد الذي أقوله بأنني بالحق لم أَسئُ إليك
فإنني أسوقُ شاهداً من أعظم الرجال في دُنْيا المسيحية
جعلته لي ضامناً! وهكذا عليَّ أن أزوره وأنحني
أمامَ عرشه من قبل أن أحقق الذي انتويتُه جميعاً.
وكنْتُ قد خدمته يوماً من الأيام خدمةً يُريدها (٥)
عزيزةً عليه عزّة الحياة أو تكاد! وعندها أبدى امتناناً
يَسْتَطِيع أن يُطل من صدور صُلْبَةٍ كأنها الصوان عند التَّتر^{٦٠}
كيما يقولَ كمْ يَشْكُرني! وقد علمتُ أن مولانا المليك الآنَ
في مرسيليا، وبين أيدينا وسائلُ النقل المناسبة
لهذه المدينة، ولتَعلمي بأنني أشعتُ أنني قضيتُ نحبي (١٠)

^{٥٩} يختتم بارول المشهد بحكمة مُقفأة في هذا السطر والذي يليه، ثم يُلخص صورةً من الصور الأساسية في المسرحية في الأبيات الثلاثة المُقفأة التالية، وهي أنَّ الدنيا تتسع للجميع، وتتميز بتعدد الألوان والخلائق، وهو ما يُذكرني بالقول المأثور: It takes all sorts to make a world. ونحن اليوم، في الإنجليزية الجارية، نَقِف في منتصفه استناداً إلى معرفة السامع به، وهو ما يعود بنا أيضاً إلى إحدى النظرات النقدية الخاصة بالمسرحية المُشكل، ألا وهو ما يُسميه النقاد «حال الإنسان الخاطيء» (our fallen condition) أو حال الإنسان وحسب (the human condition)، وما دُمنا نرى في بارول تجسيداً لهذه المقولة، وهو تجسيدٌ يُلقى بظلاله على برترام (وعلى هيلينا)، فالطبيعي أن يفصح عنها لحظة تكشفها له ولنا.

^{٦٠} «كأنها الصوان عند التتر»: كان التتر مَضْرِب الأمثال في قوة القلب، وربما كان الذي أتى بِذكر التتر ما يذكُرهُ شكسبير عن بايزيد التركي (٤ / ١ / ٣٣) وانظر الحاشية عليه)، وبالتبعية تيمور لنك التَّترِي، مواطن جنكيز خان، ولا يستند كل هذا إلا على الحدس.

وبعد تسريح الجيوش عاد زَوْجِي مُسرَّعًا لموطنِهِ
 وإني أرجو إذا أعانَتْنَا السماء
 وبعدَ الاستئذانِ مِن مولاي صاحبِ الجلالة
 وصولنا إليه قبل أن يكون في انتظارنا!
الأرملة: مولاتي يا بِنْتَ الحَسَبِ! لم تشهدِ عَيْنُكَ خادِمَةً كُنْتَ (١٥)
 عهدتِ إليها بالفعل فأدَّتْهُ بترحيبٍ أَكْثَرَ مِن ترحيبي به.
هيلينا: بل لم تشهدْ عَيْنُكَ سَيِّدَةً بل صاحِبَةً دائِمَةً أَكْثَرَ إِصرارًا
 بالحقِّ على تقديرِ الحُبِّ بقلبك ومكافأته! وثِقي أَنَّ اللهَ بعلِياءِ سَمائِهِ
 أُرْسَلَنِي^{٦١} كي أَتَكفَّلَ بجهازِ فِتاكِ حينَ يَحِينُ لها أنَ تَتَزَوَّجَ
 إذ قَدَّرَ لِفِتاكِ أنَ تُصبحَ لي سَنَدًا وظهيرًا (٢٠)
 في عودَةِ زوجي، لَكِنَّ ما أَغْرَبَ بعضَ رجالِ الأرضِ!
 كيف^{٦٢} يَرَوْنَ المُتعةَ فيما تَبْغِضُهُ الأَفئدةُ
 وتجرفُهُم شهوتُهُم وهُمُو يَثْقُونُ بها حتى إن كانت
 أَحَلَّكَ مِن ظِلْمَةِ ليلٍ أدهَمَ وتُدْنِسُهُ تَدْنيسًا! فالشهوة تلهو
 بغريبٍ تَكرَهُهُ مُستبدلةً إِيَّاهُ بما هو غائب! (٢٥)
 لكنِّي سوفَ أعودُ لهذا فيما بعد! ما زالَ عليك ديانا
 أنَ تَتَّبِعِي تعليماتي المُتواضعةَ فَتَلْقَيْنَ عَناءَ آخرَ
 من بابِ صنيعِ المعروف.
ديانا: وأنا جاهِزةٌ وعلى استعدادٍ للموتِ بِشرفٍ تنفيذًا لمَهاكِ
 وعنائِي أَبْذُلُهُ بِسرورٍ تحقيقًا لمَطالِبِك! (٣٠)
هيلينا: ذلك ما أرجوه! والمثل يقول: الزمن كَفِيلٌ أنَ يَأْتِيَ بالصَّيفِ
 فتنمو الأوراقُ بجانبِ أشواكِ الوردِ البري

^{٦١} «أُرْسَلَنِي»: الأصل يقول brought me up ولا يخلو التعبير من معناه المعاصر وهو «رباني» أي تعهدني بالتربية، ولكن إحساس هيلينا بأنها تؤدي «رسالة» ربَّانية قد يُوحى بأن الله قد أرشدَها إليهن، أو كما يقول جون دوفر ويلسون، أن الله قد بعث بها إليهن، مُستشهدًا بآياتٍ من الكتاب المقدس، ولم أجد خيرًا من كلمة «أُرْسَلَنِي» لنقل هذه الدلالات كلها.

^{٦٢} «كيف» هنا تفيد التعجُّب أكثر مما تُفيد الاستفهام.

ويضمُّ إلى وَخْزِ الأَشْوَكَ جَمالاً وعذوبة! هيا لا بدَّ من الإسراع!
فالعربة جاهزة عندي والزمن سيبعثُ فينا كلَّ حياة!
العبرة بالخاتمة المنشودة إن جاءت تتويجاً للجهد السابق (٣٥)
مهما يكنِ الدربُ عسيراً فثناءُ الناس رهينُ بنجاحٍ لاحقٍ^{٦٢}
(يخرجان.)

المشهد الخامس

(المنظر في قصر الكونت روسيون في فرنسا، تدخل الكونتيسة العجوز، ولافاتش
المهرج، واللورد لافيه.)

لافيه: لا لا لا! لقد غرَّرَ بابنك هناك ذلك الرجل ذو السُّترة الحريرية
المزركشة! إن لوئها الزعفراني الصارخ يكفي لصبغ يافعي أُمَّة بأسرها

^{٦٢} ٣٥-٣٦ «العبرة بالخاتمة المنشودة إن جاءت تتويجاً للجهد السابق/ مهما يكنِ الدربُ عسيراً فثناءُ
الناس رهينُ بنجاحٍ لاحقٍ»: في هذين السطرين في الأصل ترادف وتكرار يقصد الحفاظ على الوزن والقافية،
والأصل:

All's well that ends well; still the fine's the crown
Whate'er the course, the end is the renown.

فأما العبارة الأولى فقد شرحناها في التصدير، ما دامت تُمثل عنوان المسرحية نفسه، والعنوان بالعربية
يستند إلى المصطلح القديم «العبرة بالخواتيم»، وأما العبارة الثانية فتعني المعنى نفسه وإن كانت ترجمةً
للمثل اللاتيني الشهير *finis coronat opus*؛ أي إن الخاتمة المنشودة تُكَلِّمُ الجهد المبذول (أو العمل الذي
قام الإنسان به)، فجمعتُ بين المثلين المترادفين تحاشياً للإطناب، وإظهاراً للمقصود، وأما السطر الثاني
كله فيمثل تكراراً مع إضافة مهمة شرحناها بإضافة كلمة «عسيراً» (والأصل «مهما يكنِ الدربُ»؛ لأن
العسر هو ما فهمته أنا، ويفهمه نقادُ آخرون فهماً يختلف من ناقدٍ إلى ناقد، فبعضهم يقول إن هيلينا
تعني أن الغاية تُبرِّر الوسيلة، وفي هذا مكيفيلية ذميمة. والحق أن «مهما يكنِ» مطلقة، ولك أن تُضيف
من الصفات ما تشاء، ولكن السياق الدرامي يفرض استنباط المعنى المقصود الذي أراني اهتديتُ إليه،
فهي لا تتحدَّث عن آثامٍ بل تقول هذا لتهوين الجهد على الأرملة ديانا، وتُعَلِّلهما بالصبر انتظاراً لما

ما داموا بعدُ في طور التشكُّل والتلُّون! ولولا هذا المتباهي لكانت^{٦٤}
 زوجة ابنك اليوم حية، وكان ابنك في وطنه، وكان ينعم بالمزيد (٥)
 من آلاء الملك،^{٦٥} بدلاً من صحبة ذلك الدبور الطنَّان ذي الذيل
 الأحمر!^{٦٦}

وعدتُهما به من مكافأة، وعلى المترجم ألا يتَّخذ موقفاً نقدياً منحازاً بل أن يُبرر المعنى الذي يراه صحيحاً ويرتضيه، بأقصى قدرٍ من الطموح، وقد تجنبتُ أنا التكرار اللفظي، مكتفياً بالتكرار المعنوي، وأما أسلوب التكرار مع الزيادة فهو سمة بلاغية يُطلق عليها: incremental repetition، التي أصبحت من سمات أسلوب الشاعر الرومانسي الإنجليزي، وليم وردزورث، كما حافظتُ على الوزن والقافية.

^{٦٤} ٣-١ «مادة» الاستعارة التي يبينها لافيه مُستمدّة من الملابس، وهو ما يُناسب ولع بارول المشبوب بالمظاهر، بحيث يُوحي التركيب المجازي الأول الذي ترجمته بإضافة «ذو» بأن بارول نفسه ستره حريرية مزركشة، وقد حذفت اسم القماش، مثلما فعل في ترجمة الكلمة التي وردت في ١٦/٢/٢ للدلالة على «المومس» وشرحتُها بالتافتاه في الحاشية (انظر الحاشية على ١٦/٢/٢ أعلاه). وهكذا فقد اكتفيتُ هنا بشرح معنى الكلمة بسبب دلالتها على المظهر، وأما اللون الزعفراني، أي الأصفر الفاقع، فهو يُشير إلى مادة الكُرْكُم لدينا التي تُستخدم في تلوين نوعٍ من «القرقيش»، أي الخبز المُقدّد الذي يُطلق عليه في بلادنا الساحلية لفظ البَكاكيم، وكان الكُرْكُم يُستخدم في زمن شكسبير في صبغ فطائر مُشابهة، ولا يزال يُستخدم في الطهي الهندي بإضافته إلى مسحوق الكُري (الكاري)؛ ولذلك يأتي لافيه باستعارة أخرى مُستوحاة من ذلك وهي وصف اليافعين الذين لا يزالون في طور التشكُّل والتلُّون بأنهم «عجين لم يخبز» (unbaked and doughy). ولما كان من المحال نقل هذه الصورة بعربية مقبولة أتيتُ بمعناها وحسب، فنحن لا نستخدم وصف العجين إلّا في الإشارة إما إلى سيطرة شخصٍ على آخر وقُدْرته على تشكيكه، قائلين إنه «في يده مثل العجين»، وإما إلى الضرب المُبرح في قولك «عجنه عجنًا»، وكلاهما عاميٌّ وقد لا ينقلان الصورة المقصودة.

^{٦٥} «ولكان ينعم بآلاء الملك، بدلاً من»: في الأصل مقارنة تُوحي بأن آلاء الملك أفضل من صحبة بارول، ولكن المقصود ليس المقارنة، بل المعنى الذي أتيتُ به، أي إن تعبير more ... than يعني في الواقع rather than ... وعلى هذا ترجمتُ النص.

^{٦٦} «الدبور الطنَّان ذي الذيل الأحمر» الأصل هو that red-tailed humble-bee: يشير شكسبير في «حلم ليلة صيف» إلى كائنٍ مُشابه وهو «النحلة ذات الأرداف الحمراء»، ولما كان اللفظ الإنجليزي لا يظهر التأنيث والتذكير، فقد حوّلت النحلة إلى الدبور هنا، ودلالة الدبور على الطنين واللسع واضحة، فجئتُ بالمعنى في الترجمة، مشيراً إلى الطنين دون اللسع (المُضمر) تأكيداً لأن بارول «يزن» على أذان برترام، كما نقول بالعامية، وقد وجدتُ «الزن» بمعنًى مُشابه في لسان العرب. والصورة إذن تواصل تأكيد الألوان الزاهية التي يعشقها بارول وتضيف صفة الطنين.

الكونتيسة: ليتني ما عرفته! لقد تسبَّب في وفاة فتاةٍ كريمة المحتد ذات فضائلٍ لم تُحَمَّد الطبيعةُ على خلقٍ مثلها في إنسان! ولو كانت من لحمي ودمي، وكلفتنني أشدَّ آلام الوضع، ما كان يمكن أن أكنَّ لها حبًّا أعمق! (١٠)

لافيه: كانت فتاةً صالحة! كانت فتاةً صالحة! قد نجتمع ألف عُشب للسلطة قبل أن نَعْتُر على مثل هذا العشب.

لافاتش: حقًا يا سيدي! كانت «العترة» الذي يُضاف إلى السلطة، أو قل إنها كانت «عشب التوبة»!^{٦٧}

لافيه: ليست هذه أعشابًا أيها الوغد، بل نباتات عطرية. (١٥)
لافاتش: لستُ «نبوخذ نصر»^{٦٨} العظيم الذي كان يأكل الكلاً! ولا أتمتَّ بخبرة عظيمة بالكلاً والتوبة!^{٦٩}

لافيه: بَمَ تصف نفسك: وغد أم مهرج؟
لافاتش: مهرجٌ يا سيدي في خدمة المرأة، وغدٌ في خدمة الرجل!
لافيه: وما تميّزك بينهما؟ (٢٠)
لافاتش: أخدع الرجلُ فأنال زوجته، وأقوم بالخدمة^{٧٠} بدلاً منه!

^{٦٧} «عشب التوبة» الأصل هو herb of grace وهو ما يُسمى rue وهو عشبٌ طبّي اسمه بالفصحى الفُيْجَن، واسمه الشائع السَّدَاب، والعامة يُسمونه «سداب»، وهو يختلف عن marjoram الذي نُسَميه بالعامية العِتر (أو العترة) بدلاً من اسمه في الفصحى وهو مَرْدَقُوش، أو السمسق، وهو المعنى الذي تشرحه الكونتيسة، واضعة السذاب في قسم النباتات العطرية مثل العِتر، ومعنى ما تقوله أن هذه النباتات تزرع لروائحها الجميلة لا لاستخدامها في السلطة.

^{٦٨} «نبوخذ نصر» (Nebuchadnezzar) هو الملك الذي طُرد من مملكته، واضطُر إلى أن يقتات بالكلاً مثل الحيوان، وكانت عودته إلى الإيمان بالله دليلاً وسبباً في عودته إلى العرش، بعد تلك المذلة التي علّمته التواضع (سفر دانيال ٤).

^{٦٩} «بالكلأ والتوبة» الأصل كلمة واحدة وهي grace وكانت تنطق مثل grass، ومن ثم فهي تفيد المعنيين، وارتباطهما واضحٌ في الحاشية السابقة، إذ إن توبة ذلك الملك أتت نتيجة أكله الكلاً، ومن المحال إخراج هذين معاً بكلمة واحدة بالعربية، فأتيتُ بهما في كلمتين.

^{٧٠} الإشارة إلى العلاقة الزوجية بتعبير «الخدمة» مُضحكة في ذاتها، يُضاف إليها بذاءة لافاتش المهرج؛ ولهذا كان المخرجون يحذفون دوره من المسرحية، إما كلياً أو جزئياً.

لافيه: وبذلك تُثبت أنك وغدٌ في خدمته حقًا!
لافاتش: كما أُعطي زوجته عصاي^{٧١} يا سيدي، لتحقيق الخدمة.
لافيه: إذن أشاركك الرأي، فأنت وغدٌ ومهرج معًا!
لافاتش: في خدمتك! (٢٥)
لافيه: لا لا لا!
لافاتش: عجبًا يا سيدي! إن لم أَسْتَطِعْ أن أخدمك، استطعتُ أن أخدم أميرًا عظيمًا مثلك.
لافيه: ومن ذاك؟ فرنسي؟
لافاتش: الحق يا سيدي أن مقامه في إنجلترا، ولكن تقطيبَ وجهه^{٧٢} مهابٌ في (٣٠) فرنسا أكثر من إنجلترا.
لافيه: وما ذاك الأمير؟
لافاتش: الأمير الأسود^{٧٣} يا سيدي، أو أمير الظلام، المشهور باسم إبليس!
لافيه: خذ إذن كيس النقود هذا! ولست أبغي من ورائه أن أبعدك عن (٣٥) السيد الذي تتحدث عنه، فلتستمر في خدمته.
لافاتش: إنني من سكان الغابات يا سيدي، ودائمًا ما أحب أن أَسْتَدْفِي بالنار الموقدة، والسيد الذي ذكرته لديه تلك النار، لكنه قطعًا أمير هذه الدنيا، وليمكث نبلاء عالمه في قصره الملكي. لكنني أفضل المنزل ذا «الباب الضيق»^{٧٤}، وأعتقد أنه لا يسمح لضيقه بدخول ذوي الأبهة (٤٠)

^{٧١} الإشارة البذيئة في «العصا» واضحة.

^{٧٢} تقطيب وجهه» الأصل fisnomy وهي كلمة كانت توازي physiognomy الحديثة؛ أي ملامح الوجه، ولكن المقصود هو التجهم (المنبئ عن الغضب).

^{٧٣} «الأمير الأسود» المعنى المعتاد هو إبليس (إنجيل يوحنا ١٢/٣١، ١٤/٣٠) كما يشرح ذلك لافاتش المهرج ويوضحه، ولكن اللقب كان يُطلق أيضًا على ابن الملك إدوارد الثالث، وهو الذي أذاق الفرنسيين ويلات الحرب في موقعة كريسبي (Crécy).

^{٧٤} «الباب الضيق»: الإشارة واضحة إلى إنجيل متى ١٣/٧-١٤ «ادخلوا من الباب الضيق! فإن الباب المؤدي إلى الهلاك واسعٌ وطريقه رحب، وكثيرون هم الذين يدخلون منه، ما أضيق الباب وأعسر الطريق المؤدي إلى الحياة! وقليلون هم الذين يهتدون إليه».

المُترفين! قد يدخله البعض الذين يُبدون التواضع، وأما أكثر الناس فيؤلم البرد أطرافهم وبشرتهم الرقيقة،^{٧٥} فيُفضلون الطريق المفروشة بالزهور المؤدية إلى الباب الواسع والنار المُستعرة!
لافية: امض لحال سبيك! فقد بدأت تُضجرني! وأقول لك اذهب أولاً لأنني لا أريد أن أتشاجر معك! اذهب الآن وتأكد من رعاية (٤٥) السائس لخيولي! ودون أية ألعيب!^{٧٦}
لافاتش: لو مارست معها أية ألعيب كانت ألعيب خيول مُشاكسة،^{٧٧} وهي إذن من حقها وفق قانون الطبيعة.

(يخرج لافاتش والمهرج.)

لافية: وغدُ حادُّ اللسان تعس الحظ.^{٧٨}
الكونتيسة: قطعاً، كان زوجي الراحل يلهو معه كثيراً. وهو يعتمد على سُلطة (٥٠) زوجي في البقاء هنا، ويرى فيها تصريحاً له ببذاءة اللسان، والحق

^{٧٥} «يؤلم البرد أطرافهم وبشرتهم الرقيقة»: الصورة طريفة، إذ يوازي لافاتش المهرج بين نعيم الدنيا بدفء المدفأة وبين نار جهنم، والابتعاد عن النار يقتضي الابتعاد عن ملأ الدنيا، واحتمال برد الورع والتقوى.

^{٧٦} «دون أية ألعيب»: من ألعيب سائس الخيل التي تُمكنه من السرقة أن يختلس لنفسه قدرًا من العلف، ثم يدهن أسنان الخيل بالشحم الحيواني حتى لا تأكل، وفق ما ذكره ناش (Nashe) المعاصر لشكسبير في إحدى كُتيباته، ولكنني أذكر أن المهرج في مسرحية **الملك لير** يُشير إلى وضع الزيت في علف الحصان حتى لا يأكله، فالخيل تعاف الثبن إذا أضيف الزيت أو الزبد إليه.

^{٧٧} «ألعيب خيول مُشاكسة»: المعنى الحديث للصفة المُستخدمة في الأصل وهي jaded، هو المتعبة أو الهزيلة أو منهوكة القوى، ولكنها تُستخدم هنا بمعنى العنيدة أو المشاكسة؛ لأن مالکها لم يُحسن ترويضها، والمعنى المُضمر أن المهرج لافاتش يرى أنه يُشبه تلك الخيل؛ لأنه، باعترافه، قد أُسيئت تربيته، وهو المعنى الذي يؤكده لافية في تعليقه على ردِّ لافاتش.

^{٧٨} «تعس الحظ»: الأصل هو unhappy وفريزر يقول إن الصفة تكاد تترادف حدة اللسان الواردة في أول العبارة، بمعنى أن لسانه المُقذع لا يُسعد سامعيه، ولكن هذا معنى مُفسر، فأخذت بتفسير سنايدر التي تقول إن الكلمة قد تعني التعس أو سيئ الحظ، بسبب كآبة المهرج البادية خصوصاً في هذا المشهد، وجمعت بين الصفتين في الترجمة.

أنه يصعب توجيهه، إذ يركض حيث يشاء!^{٧٩}
لافيه: بل يروق لي كثيراً، ولا بأس بما يقوله، كنتُ أوشك أن أقول لك
 إنني حين سمعتُ بوفاة الليدي الصالحة وقُرب عودة مولاي ابنك
 إلى وطنه، خاطبتُ مولانا الملك بشأن مُفاتحتك في زواج ابنتي (٥٥)
 بابنك، إذ كان الملك قد اقترح ذلك أولاً من قبلُ وهما بعد صغيران
 قاصران، وكانت تلك لفتة كريمة من جانبه. ووعدني صاحب
 الجلالة بتنفيذ ذلك، وبأن ينسى ما أغضبه من ابنك، ومن ثم لا
 أرى ما هو أنسب من ذلك. ما قولك يا صاحبة العصمة؟ وهل (٦٠)
 توافقين؟

الكونتيسة: وبكل سرور يا مولاي، وأرجو أن ننجح في تحقيق ذلك.
لافيه: إن جلالته مُقبل من مرسيليا بأقصى سرعة، وقد عادت له عافية ابن
 الثلاثين ربيعاً، وسوف يكون بيننا هنا غداً، إلا إن كان من حمل لي (٦٥)
 النبأ قد أخطأ وهو نادراً ما يُخطئ.

الكونتيسة: يسعدني ذلك، إذ أرجو أن أراه قبل أن أموت، وقد وصلني من
 ابني خطابٌ يقول فيه إنه يصل هنا الليلة؛ ولذا أتوسل لمعاليك أن
 تبقى معي حتى يتقابلا.

لافيه: كنتُ أتساءل يا مولاتي كيف يتسنى لي الدخول إلى القلعة. (٧٠)
الكونتيسة: لا تحتاج إلا إلى ميثاق النبالة الذي تحمله.
لافيه: لقد أعددتُ يا مولاتي وثيقة مؤكدة بذلك،^{٨٠} وأحمد الله على أنها
 لا تزال سارية المفعول.

^{٧٩} «يركض حيث يشاء» تعود الكونتيسة إلى صور الخيل.

^{٨٠} «ميثاق النبالة» ... «وثيقة بذلك» أما الميثاق فمعنوي، وهو يوازي الامتياز الخاص للنُبلاء الذي يهبهم «الحرمة» أو الحصانة، والتعبير الرسمي عنه هو privilege، وأما الوثيقة فهي مادية، والتعبير الرسمي عنها هو charter التي تُترجمها اليوم بالميثاق، ولاحظ أن اشتقاقها يرجعها إلى charta اللاتينية، التي أتت لنا في العربية بالخارطة أو الخريطة (وهي شيء ملموس)، وفي الإنجليزية بالتعبير اللاتيني الذي تتجَلَز وهو ماجنا كارتا: أي الميثاق أو الوثيقة العُظمى (التي تكتب إما Magna Charta أو Magna Carta)، التي أقر بها الملك جون للنُبلاء، وأصبحت تُشير إلى حقوق النبلاء في محاسبة الملك، أي تنزع عنه مزايا السلطة المطلقة، وإن كنا نؤرخ بإعلانها عام ١٢١٥م لبداية الاعتراف بالحقوق المدنية والسياسية

(يدخل لافاتش المهرج.)

لافاتش: مولاتي! وصل ابنك مولاي هنا وعلى وجهه قطعة من القטיפه،^{٨١} أما (٧٥)
إن كان تحتها جرح أم لا، فالقטיפه وحدها تعلم، لكنها قطعة
ضخمة من القטיפه، على خده الأيسر ضمادتان ونصف، ولكن
خده الأيمن مكشوف!

لافيه: الجرح الذي يُصيب المرء في ساحة الشرف جرح نبيل، وهو حلة
مشرفة! ويحتَمَل أن يكون الأمر كذلك. (٨٠)

لافاتش: لكنه وجهٌ أعمل فيه الجراح المشروط!

لافيه: أرجوك تعالي نذهب لمقابلة ابنك، كم أشتاقُ إلى الحديث مع
الجندي الشاب النبيل.

لافاتش: الحقُّ أن لدينا ستة منهم، يلبسون قبعات جميلة رقيقة، عليها عدد
من الريش لزوم الأخلاق المهذبة، وهم يحنون الرءوس، ويؤمئون (٨٥)
لكلِّ رجل!

(يخرج الجميع.)

لغير الملوك، وشكسبير يجمع بين الكلمتين (أي charter و privilege) في ريتشارد الثالث ٣ / ١ / ٥٣-٥٤
الترجمة العربية، القاهرة، ٢٠٠٧م)، ولكن السياق هنا يفرق بينهما، فلزم إيضاح الفرق.

^{٨١} كانت قطعة القטיפه التي تستخدم في تضميد الجروح تستخدم أيضاً في تضميد الإصابات بمرض
الزهري، ولم أشأ تأكيد المعنى لغرابته وابتعاده عن الظهور في الحوار على المسرح، كما لم أشأ أن آخذ بما
يحدسه ناقد كتب عام ١٩٦٧م دراسة نشرها في مجلة دراسات شكسبير الفصلية، يقول فيها إن خدَّ
برترام حليق اللحية، وخدَّ الأيسر المصاب مُطلق اللحية، وقد يكون على صواب، ولكنني لم أجد في الأصل
ما يُبرره، ناهيك بما يؤكده، فتجاهلته، ولو كان ذلك التفسير صحيحاً لبدأ وجهُ برترام غريباً كل الغرابة
على المسرح!

الفصل الخامس

المشهد الأول

(المنظر: مرسيليا، تدخل هيلينا والأرملة واثنان من الأتباع بينهما فيما يبدو سائس الخيل.)

هيلينا: لا بدَّ أن ذلك الإسراع في رحلتنا، نهارنا وليلنا،
قد هدَّ منكما البدن، وذاك لا مفرَّ منه.
لكنَّما ما دُمتما وصلتما النهار بالليل الطويل
وما اكرثتما لإرهاقٍ يُصيب أطرافاً رقيقة من أجلي
ثقا بأن أيَّ شيءٍ تطلُّبانه مجابُّ كي أسدِّ الدَّين الذي (ه)
أدين به! فإنه لراسخ الجذور عندي.

(يدخل المشرف على صقور الصيد في قصر الملك.)^١

^١ (يدخل المشرف على صقور الصيد في قصر الملك) هذا هو المعنى الحرفي لكلمة Astringer، وهي الموجودة في طبعة الفوليو الأولى، ويُعدلها المحرِّرون في بعض الطبعات وآخرها أوكسفورد (ولكن طبعتي نيوكيمبريدج ٢٠٠٣م وفولجر ٢٠٠٦م تستقيانها) إلى A stranger أي رجلٌ غريب، وعلى الرغم من الدفاع المجيد والمُلتوي عن التعديل في طبعة أوكسفورد فقد رفضتُ الأخذ به؛ وذلك لأن الكلمة الأصلية تبدو مقصودة، ما دامت هيلينا قد شاهدت المشرف على الصقور قبل ذلك في القصر الملكي (السطر ١٠)، كما أن الإشارة إليه باعتباره غريباً (وكانت الكلمة تطلق على الأجانب) لا تتَّفَق إطلاقاً مع الموقف الدرامي التي تحتج به تلك الطبعة، إذ ما إن تُبصره حتى تصيح صيحةً من يعرفه، فكيف يكون غريباً؟

ها قد أتى في وقته! هذا الذي يُعينني بما لديه من نفوذٍ
أن أنال مدخلًا إلى أذن المليك، حياك ربي سيدي!
السيد: وأنت أيضًا.

هيلينا: يا سيد قد شاهدتُك من قبل بقصر مليك فرنسا. (١٠)
السيد: كنتُ أزور القصر ببيع بعض الأحيان.

هيلينا: وأنا أتصور يا سيد أنك ما زلتَ كريمًا ذا خيرٍ
وفق الصَّيتِ الداوي عنك، ولديّ الآن ظروفٌ طارئةٌ
تلْزمني أن أطلب منك تجاهل كل «الرسميات» المعمول بها،
وألح عليك بأن تستخدم سلطانك ونفوذك (١٥)
وسأبقى شاكرةً لك ما عشتُ.

السيد: ماذا تبغين؟

هيلينا: أن تقبل أن تنقل للملك اليومَ
هذا الملتمس المتواضع مني وتساعدني
بنفوذك أن أحظى بلقائه (تقدّم إليه عريضة) (٢٠)
السيد: ليس الملك هنا.

هيلينا: ليس هنا؟

السيد: كلّ بل رحل البارحة بأسرع من عادته.
الأرملة: يا ربي! كيف بذلنا الجهد بلا طائل!
هيلينا: ما زلتُ أقول العبرة حقًا بالخاتمة، وإن (٢٥)
بدت الأحوال معاكسةً ووسائلنا قاصرة!
أرجوك إذن قل لي أين ذهب؟

السيد: فهمتُ أنه يريد روسيون! وذاك مقصدي أنا!
هيلينا: وإذن أتوسّل لك ما دام من المُحتمل لديك بأن
تلقى الملك هنالك يا سيد قبلي (٣٠)

أن تضع عريضتي الحالية في يده الميمونة،

وأنا أتصوّر ألاّ تلقى في ذاك ملامًا

بل سوف تنال الشكرَ على جهدك، وسأتي خلفك،

وبأقصى ما يتوافر لي من إسراع.

السيد: وسأفعل هذا من أجلك. (يأخذ العريضة) (٣٥)
هيلينا: ولسوف تكافأ خيرَ مكافأةٍ وتراني شاكراً
لك مهما يحدث، هياً لا بد لنا أن نركب فنسافر ثانية!
(إلى السائس):^٢ هيا جهز خيلك.
(يخرج الجميع.)

المشهد الثاني

(المنظر: في قصر الكونت روسيون في فرنسا، يدخل لافاتش المهرج وبارول الذي
يُمسك في يده ورقة.)^٣

بارول: يا مسيو لافاتش الأكرم، سلّم مولاي اللورد لافيه هذا الخطاب.
كنت يا سيدي تعرفني من قبل وأنا في حالٍ أفضل، إذ كنت
أرتدي عندها ملابس أنضر وأجمل، ولكنني الآن يا سيدي مُلطخُ
بأوحالِ المُستنقَع الذي رمانِي فيه غضب ربّة الحظ؛ ولذا تفوح مني
رائحةٌ غضبتها القوية. (٥)

لافاتش: لا بد أنها بالغة القذارة إن كانت غضبتها تفوح بالرائحة القوية التي
ذكرتها. لن أكل بعد اليوم أسماكاً تقلّوها تلك الربة! أرجوك ابتعدْ
حتى لا أشمَّ الرائحة!

بارول: لا! لا يوجد ما يدعو إلى سدّ أنفك يا سيدي، فإنما استعملتُ
صورةً بلاغيةً مجازية! (١٠)

^٢ الإرشادات المسرحية (إلى السائس) أضفت هذه العبارة من عندي، حتى يُصبح للكلام معنى، وطبعة أوكسفورد تُضيف (إلى الأتباع)، وإذا كنتُ أخذتُ بتحديد عدد الأتباع المنصوص عليه باثنين في مُستهلّ المشهد، فلستُ أتصور أن تُوجّه هيلينا هذا الكلام إليهما، بل إلى سائس الخيل الذي سوف يتولّى إعداد المركبة التي ستقلّ النسوة في هذه الرحلة، خصوصاً بعد قولها «لا بدّ لنا أن نركب فنسافر ثانية» (٣٧).
^٣ الإرشادات المسرحية انظر حواشي الشخصيات؛ حيث أُشير إلى دلالات اسم لافاتش الذي يُذكر هنا للمرة الأولى والأخيرة.

لافاتش: الحق سيدي لو كانت صورتك المجازية مُنتنة، فسوف أسدُّ أنفي كي لا أشمها ولا أشم استعارة أي إنسان! ابتعد عني أرجوك.
بارول: أرجوك يا سيدي سلِّم هذه الورقة له.
لافاتش: أفُّ من الرائحة! ابتعد أرجوك! كيف أسلم ذلك النبيل ورقة من «ورق تواليت» ربّة الحظ؟ انظرُها هو ذا مقبلٌ بنفسه! (١٥)
 (يدخل لافيه).

(إلى لافيه): هذا يا سيدي وغدٌ أَلقت به ربّة الحظ، أو قطة الحظ، لا غزالة المسك،^٤ في مستنقع غضبتها القذر! ويقول إنه ملطخٌ بأحواله! أرجوك يا سيدي! أشفق على سمك الشبوط^٥ قدر الطاقة، فمُنظر هذه السمكة يُوحى بالبؤس، وتدهور الحال، والغباء الحاد، والخبث الشديد! إني أرثي لحاله في صورٍ مجازية^٦ مُطمئنة، وأتركه (٢٠) لمعاليك!

^٤ «هذا يا سيدي وغد»: ترجمت بوغْد كلمة purr، وكانت تُطلَق على ورقةٍ من ورق اللعب (الكوتشينة) تحمل صورةً وغْدٍ أو شريرٍ في إحدى اللعبات المعروفة آنذاك، ومعجم أوكسفورد الكبير يورد هجاءها بحرف راء واحد pur، والمعروف أنها تشير إلى خرخرة القط.

^٥ «لا غزالة المسك» في الأصل but not a musk-cat والحيوان المشار إليه هو civet وهو قطٌّ برِّي ضخم يُسمى بالفصحى «الزَّباد» أو قط الزباد، وكان المسك يُستخرَج من غدةٍ فيه، وغدة في غزال المسك المعروف لدى العرب (فإن المسك بعضُ دم الغزال، كما يقول الشاعر العربي) بعد مزجِهما، ولما كان الحيوان المذكور شبه مجهول لدينا، أتيت بالمعروف، تقريباً للمعنى من القارئ العربي، وإيضاحاً للمراد، وهو أن بارول ليس طيب الرائحة.

^٦ «سمك الشبوط» هو carp وما دام معروفاً لدينا فقد جئتُ باسمه، وهو عادة ما يُربى في البرك والمستنقعات، ويُصاد لدينا في بحيرات الشمال، وأذكر منها بحيرة إدكو.

^٧ «صور مجازية» في الأصل similes أي تشبيهات، وهو التصحيح الذي أدخله تيبولد عام ١٧٣٣م، ولم يُعد يشدُّ عنه أحد، ويفسر الشُّراح استخدام كلمة التشبيه أو الصورة المجازية بأن لافاتش يُشبهُ بارول أولاً بالوغد في ورق اللعب، ثم بسمك الشبوط، وما إلى ذلك، وتفيض سنايدر في شرح دلالة استخدام الكلمة في شكسبير، مما لا يُهم القارئ العربي كثيراً.

(يخرج لافاتش).^٨

بارول: مولاي إنني رجلٌ خدشته ربة الحظ خدوشًا قاسية!
لافيه: وماذا تريدني أن أفعل؟ فات أوان تقليم أظفارها! كيف لعبت دور
 الوغد مع ربة الحظ حتى خدشتك، وهي في ذاتها امرأة صالحة لا
 تسمح بازدهار أحوال الأوغاد في ظلّها؟ خُذ! هذا ربع قرش^٩ لك! (٢٥)
 فليتدخل قضاة الصلح لمصالحتك على ربة الحظ، فإنّ لديّ مهامّ
 أخرى.

بارول: أرجو من معاليك أن تسمع مني كلمة واحدة أخرى.
لافيه: تريد قرشًا آخر؟ لا بأس! تعال خُذه ووفّر كلمتك! (٣٠)
بارول: اسمي بارول^{١٠} يا مولاي الكريم.
لافيه: تريد أكثر من كلمة واحدة إذن! (فجأة يتنبّه) يا ألطاف الله!^{١١} هات
 يدك! (يصفحه) وكيف حال طلبتك؟
بارول: أواه مولاي الكريم! كنتُ أولَ من كشف حقيقة حالي! (٣٥)
لافيه: هل كنت أنا حقًا؟ وكنتُ أولَ من غربت عن بصره!
بارول: تستطيع يا مولاي أن تدخلني من باب الرحمة، بعد أن أخرجتني
 من هذا الباب؟

^٨ (يخرج لافاتش) هذا من الإرشادات المسرحية غير المنصوص عليها في الأصل، ومن الممكن أن يظلّ لافاتش واقفًا على المسرح حتى نهاية المشهد، ولكنّ ذيل عبارته «أتركه لمعاليك» يفيد الخروج.

^٩ «ربع قرش» انظر الحاشية على ٤/٣/٢٣٥.

^{١٠} «اسمي بارول»: المفروض أن يُدرك لافيه من هذا أن اللفظة جمع، يعني كلمات؛ ولهذا يرُدُّ عليه في السطر التالي قائلاً: إنه إذن يريد كلماتٍ لا كلمة، قبل أن يَنْتبه إلى هوية الشخص بعد أن غابت عنه.

^{١١} «يا ألطاف الله» هذا تعبير تعجّب نستخدمه في العامية، باعتبار أن كلمة «ألطاف» جمع «لطف»، وهو يقابل تعبير التعجّب القديم الوارد هنا وهو Cox my passion! والكلمة الأولى فيه قد تكتب Cock's وكلاهما تحلّ محل لفظ الجلالة، إما من باب الحياء أو من باب الانصياع للأمر الملكي الصادر في عام ١٦٠٦م (والذي أشرت آنفًا إليه) بعدم ذكر لفظ الجلالة على المسرح (انظر الحاشية على ٤/٢/٢٥)، وأما ترجمة التعبير كله بتعبير يُقابلُه بل ويُمائِلُه فهو يتفق مع مذهب في الترجمة الوظيفية، وانظر شرح هذه النظرية (Skopostheorie) في كتابي نظرية الترجمة الحديثة، ٢٠٠٣م، ومصطلحاتها في ذيل كتابي مرشد المترجم ٢٠٠٠م، وكلاهما من إصدار دار لونجمان للنشر.

لافيه: خستَ أيها الوغد! تريدني أن أقوم بعمل الله وعمل الشيطان معًا؟
فالأول يُدخلك في رحمته، والثاني يُخرج من رحمة الله! (٤٠)

(أصوات دوي الأبواق.)

الأبواق تُعلن قدوم الملك، فأنا أعرفها، اسمع يا غلام! اطلب
مقابلتي في وقتٍ لاحق. لقد تحدثت بشأنك البارحة، ولئن كنت
أحمق ووغدًا فلن تُحرم من الرزق،^{١٢} هيا! سِرْ ورائي.
بارول: أحمده الله أن هداني إليك. (٤٥)

(يخرجان.)

المشهد الثالث

(دوي الأبواق، يدخل الملك، والكونتيسة، ولافيه، واللوردان الفرنسيان وهما
الأخوان ديمان، مع بعض الأتباع.)^{١٣}

الملك: إننا بفقدِها فقدنا جوهرة! بل إنَّ قدرنا
يقلُّ الآن عمَّا كان، لكنَّ برترام ابنك —
منجرفًا بما يُماثل الجنون في حماقته —
لم يستطع تقدير قيمة الفتاة الحقَّة.

الكونتيسة: قد فات ذاك يا مولاي وانقضى. والآن أرجو من جلالتك (٥)

^{١٢} «فلن تحرم من الرزق» (you shall eat) أي سوف تحيا، وهي عبارة ذات أهمية جوهريّة للمسرحية
(انظر المقدمة وتعليق الدكتور جونسون عليها).

^{١٣} وجود اللوردَيْن الفرنسيَيْن هنا منصوِّصٌ عليه، وإن لم يكونا مشارَكَيْن في الحوار، وتقول سنايدر
إن وجودهما والنص عليه في الإرشادات المسرحية قد يُمثِّل خطئًا سابقة وضعها شكسبير، ثم عدل عنها،
ومع ذلك فوجودهما مناسبٌ لأنهما ناقشا نقائص برترام من قبل، وكانا البائِثَيْن باتخاذ خطوات «كشفه
التربوي» الذي يجري في هذا المشهد، ومعنى عبارتها أن فضح برترام يؤدِّبه فينضجه، ولكن انظر آراء
غيرها من النقاد في المقدمة.

أَلَا ترى في الأمر غير فورة الشباب الغَضِّ^{١٤}
 إذ يلتقي اللهبُ بالزيت الذي يوقده
 فيغلب العقل القوي، ثم يطغى ثم يُحرقه!
 الملك: لقد صفحتُ بل نسيْتُ كل ذاك يا ذات الشرف
 ورغم أن ثأري كان قوسه قد شُدَّ صارماً^{١٥} (١٠)
 وكنتُ في انتظار لحظة انطلاق السهم.
 لافيه: لا بد أن أقول — لكن دعوني أولاً أرجو السماح لي —
 الشاب قد أساء هذه الإساءة الكبرى لصاحب الجلالة،
 وأُمُّه وزوجته! لكن ظلمه لنفسه فاق الحدود
 بفقده لزوجةٍ جمالها قد أدهش الجميع حتى أعين الخبراء، (١٥)
 فكلامها أَسَرَ المسامع كلها! وكمالها الجذاب أجبر كل قلبٍ
 كان يحتقر الخضوع بأن يقول في حياءٍ
 خاشعاً «مولاتي!».
 الملك: إن امتداح ما فقدنا يجعل التذكار مؤلماً،
 فلتدعه إلينا ها هنا فقد تصالحنا معه. (٢٠)
 وحالما نراه ننسى كل ما مضى
 ولنُعفه من مطلب الصفح إلينا ... فإنَّ ذنبه العظيم مات!
 وهكذا، في حفرةٍ أشدَّ عمقاً من غَيَابَةِ النسيان
 ندفن الرُّفات والذي يسوقه من الغضب
 فليأتنا كأنما كنا نراه أول مرة (٢٥)
 لا في ثياب الخاطئين، وقلْ له بذاك قد قصَّتْ مشيئتنا!
 السيد: السمِّع يا مولاي والطاعة.
 (يخرج السيد.)

^{١٤} «الشباب الغض»: الأصل in the blade of youth ومعنى الكلمة «النصل» الذي يُطلق على ورق الأشجار فيكون بشيراً بالزهر والثمر، وإنَّه فهو دلالة على مرحلة ما قبل النضج، ولما لم أجد مقابلاً مجازياً للصورة أتيتُ بالمعنى وحسب، على عكس الصورة في السطرَيْن التاليين التي نقلتها كاملة.

^{١٥} «كان قوسه قد شُدَّ صارماً» أنقل هنا بدقة الصورة المقصودة في high bent.

الملك: ما قوله في أمر بنتك؟ أترك كلمته؟
لافيه: بل أمره جميعاً في يدك مُطلقاً يا صاحب الجلالة.
الملك: إذن يكون ذلك الزواج. هذا خطابُ جاءني (٣٠)
يبني له شرفاً رفيعاً.

(يدخل برترام، وهو الكونت روسيون.)

لافيه: يبدو عليه لائقاً.^{١٦}
الملك (إلى برترام): لا ينتمي يومي لفصلٍ من فصول العام
فقد ترى لديّ الشمس والصقيع ها هنا معاً
لكنّما الأشعة الوهاجة انثنت فبددت غيوم يومي كلّها! (٣٥)
أقْدِم إذن ما دامَ صحوُ الجوِّ عاداً!
برترام: أرجوك مولاي العزيز صفّاً عن ذنوبٍ تُبت عنها توبةٌ نصوحاً!^{١٧}
الملك: صحّحنا ما انكسر الآن! لا تذكر حرفاً عمّا فات!
الفرصة سانحة ولنُمسك من ثَمّ بناصية اللحظة!^{١٨}
نحن تقدّمنا في السنّ وهذي أقدام الزمن تدبُّ بلا (٤٠)
صوتٍ وبصمتٍ كي تمنعنا من تنفيذٍ أشد
مراسيمي الملكية إلحاحاً!
هل تذكر أنت ابنة هذا اللورد؟
الملك: وبإعجابٍ يا مولاي! في البدء وفي أولٍ أمري
اخترت الغادة قبل تجاسر قلبي (٤٥)
أن يتخذَ لِساني منبر إعلان عما كان يُكنّه!

^{١٦} «يبدو عليه لائقاً»: قد يُشير لافييه إلى الشرف الذي ذكره الملك، أو إلى الزواج.

^{١٧} ذَكَرَ برترام للتوبة هنا ينفي ما قاله بعض النقاد من أن برترام لا يتوب، إلّا إذا فهمنا التوبة بأنّها عن معصية عِصيان الملك (بالامتناع عن معاشرة هيلينا) وحدها.

^{١٨} «ولنُمسك من ثَمّ بناصية اللحظة» المعنى واضح وهو انتهاز الفرصة أو اغتنام اللحظة السانحة قبل أن تمرّ، والصورة قائمة على اعتبار الزمن مخلوقاً أصلع إلّا من ناصية كالخصلة على جبينه، فإذا أدبر استحال الظفر به، وهي صورة سبق أن صوّرها سبنسر في ملكة الجان (٤/٤/٢).

إذ ذاك تمكَّنتِ الصورة من عيني
 حتى جعلتِ الاستكبار يُعيرُ البصرَ المرأةَ
 فأعقبتِ التشويهَ الظالمَ لوجوهَ الحَسَناءِ:
 كانت تُزري بجمال الطَّلعةِ أو تنسبُها للأصباغِ المِصطنعةِ (٥٠)
 وتُغيِّرُ من نِسبِ القِسماتِ بتكبيرٍ أو تصغيرٍ
 يجعل كل بهاءٍ مقبوحًا! ولذلك كانت هيلين الفتاةُ
 — مَنْ حَظِيَّتْ بثناءِ جميعِ الناسِ ومَنْ هامَ فؤادي
 بهواها بعدَ الفقدانِ — تبدو كقذَى في العينِ وحسب!^{١٩}
 الملك: أحسنتَ التبرير! حُبُّكِ إيَّاهَا^{٢٠} يمحو (٥٥)
 بعضَ ذنوبكِ من لَوْحِ حسابكِ! لكنَّ الحُبَّ إذا
 أقبلَ بعدَ فواتِ الموعدِ يشبُّه صفحَ المُشفِقِ إنَّ
 أبطأً في مَقْدِمِهِ فتأخَّرَ عن موعدِ تنفيذِ الحُكمِ!
 وبذلك يُصبحُ مَرُّ الطَّعمِ مُسيئًا للمشفِقِ بل
 يهتَفُ: «كانَ لدينا شخصٌ صالح! إنَّا نُخطئُ بتهوُّرِنا» (٦٠)
 وبذلك نبخسُ قَدْرَ الأشياءِ القِيَمَةِ بأيدينا
 بل لا نعرفُ قيمتها حتى نُوارِيها القَبْرَ

^{١٩} ٥٤-٥٤ انظر تعليق النقاد على هذه السطور الأحد عشر في المقدمة، والواضح أن برترام يتكلم لغة مجازية لم نألفها عنده في أي مكان آخر بالمرحبة، وهنتر يقول في طبعة آردن إننا لا نكاد نفهم ما يرمي إليه لشدة تلافيف عباراته، والمحدثون يقدمون تفسيرات لعباراتٍ وألفاظٍ مُعينة، ولكنهم لا يقولون ما يعنيه: يبدأ برترام بادعاء حُبِّه لابنة لافيه في الماضي (وهذه مفاجأة غريبة)، ثم يزعم أن حُبِّه إيَّاهَا جعل عينه لا ترى الجمال في سواها، فكأن ذلك الحُبَّ مرآةً تُغيِّرُ نِسبَ الأشياءِ بالتصغيرِ والتكبيرِ، ومَنْ ثَمَّ تُشوِّه صورها، وهو ينسب ذلك إلى الاستكبار، ولا نعلم كيف يأتي حُبُّه للفتاة مودلين بالاستكبار أو احتقار كلِّ ما عداها من صُور، ثم ينتهي إلى أن يقول إن ذلك كان من وراء عدم تقديره لجمال هيلينا وشمائلها الحميدة في أعين الناس، مؤكدًا أنه أصبح مُتِيماً بها بعد أن فقدَها

^{٢٠} «حُبُّكِ إيَّاهَا»: هل يعني الملك هيلينا (آخر من أشار إلى برترام) أم ابنة لافيه؟ الواضح أنه يعني هيلينا بسبب سياق الكلام اللاحق، ولكن النقاد يحتفلون بالغموض المفترض هنا. ولم أشأ أن أذكر اسم هيلين في هذا السطر رغم اقتناعي بأنها مدار القول حتى لا أحرم النقاد من الاحتفاء «بالغموض»!

وكثيراً ما جعلنا ألوان السُّخط الظالمة لأنفسنا
نُهلكُ أصحاباً ثم نعود لنَبْكِيَهُم فوق تراب المدفن!
والحُب بأنفسنا يستيقظ كي يَبْكِي ما فعلت أَيْدِينَا (٦٥)
وتظللُ البغضاء النكراء نثُوماً تنعمُ بالقيلولة!
فَلْيَكُ هذا نَعْيَ هيلينَ الحلوة! والآنَ إنْسَ هيلينَ!
وجّه دَفَّةً حُبك نحوَ الحسناءِ الأخرى مُودلين^{٢١}!
وافق من يعنِيهم هذا الأمرُ جميعاً! لم يبقَ علينا
إلا أن نحتفل معاً بزفافِ ثانٍ للأرمل فينا! ^{٢٢} (٧٠)
الكونتيسة: ولتنزل بركاتك يا رب على هذا خيراً مما قَدَّرت هنا للأوّل
أو فاقضْ بالأُ تمتدّ حياتي كي لا أشهد لُقيّاً أخرى تفشل.^{٢٣}
لافيه: هيّا يا ولدي! يا مَنْ سيذوب اسم العائلة لدينا
في اسمه! قدّم رمز غرامٍ لفتاتي حتى تُبْهَج فيها الروح
وتُسرع نحوك مقبلة! (٧٥)

(برترام يقدم خاتماً إلى لافيه.)

قسماً بالعمر الزاهب والبادي في هذي اللحية
وبكل الشعرات بها ... كانت هيلينا المرحومة
بنّتاً ذات جمالٍ ولقد شاهدتُ الخاتم هذا في أصبعها
في آخر يومٍ لوداع هيلينا في القصر الملكي.
برترام: بل لم يكُ هذا خاتمها! (٨٠)

^{٢١} «مودلين»: (Maudlin) هكذا في الأصل وهو نُطق الاسم ماجدالين (Magdalen) في بعض صوره، وأصل الاسم ماجدالين أي بالعبرية «المرأة المجدلّية» (من المجدلة، اسم مكان) وتحوّل في الفرنسية إلى مادلين (Madeline)، ثم زاد اختصاره في الإنجليزية إلى مودلين (كما حدّث هنا) أو حتى مادلين (Madlin)، والأصل، بطبيعة الحال، هو الكتاب المقدّس (معجم الأسماء المسيحية، الطبعة الثالثة، ١٩٧٧م).
^{٢٢} لاحظ أن كلام الملك ينتهي بسطرين مقيّين، مثل السطرين السابقين، إلى جانب بعض القوافي المتناثرة في حديثه.

^{٢٣} ٧٢-٧١ الكونتيسة تجاري الملك في البحر والقافية.

الملك: أرجوك اسمح لي أن أفحص هذا الخاتم!
كانت نظراتي أثناء حديثي تقع عليه كثيرًا!

(لافيه يُقدم الخاتم إلى الملك.)

كان الخاتم ملكًا لي! وذكرت لهيلينا حين وهبته
أن تلجأ لي بأمانة هذا الخاتم طلبًا للعون إذا
وقعت في ضائقة وأرادت تفريج الكرب (٨٥)
كيف تحايكت عليها كي تغتصب أعزَّ سنادٍ وعمادٍ؟
برترام: يا مولاي الأكرم! مهما يذهب ظنك هذا المذهب
لم يكن الخاتم خاتمها قط!

الكونتيسة: يا ولدي أقسم بحياتي أنني شاهدتُ الخاتم في أصبعها!
كانت هيلين ترى فيه من القيمة ما يعدل أنفاس الدنيا! (٩٠)
لافيه: لا شك لديّ بأنني شاهدتُ الخاتم في أصبعها.

برترام: مولاي أنت مُخطئٌ فما رآته قطُّ زوجتي! بل إنني
رأيتهُ يُلقى إليّ في فلورنسا هناك من إحدى النوافذ
وكان ملفوفًا كذاك في ورقة! وكان فيها اسم التي ألقته
البنات كانت ذات منبتٍ كريمٍ ثم إنها كانت تظنُّ أنني (٩٥)
غير مرتبط! ^{٢٤} وبعد أن شرحتُ أحوالي لها
وقلتُ بالتفصيل إنني لا أستطيع أن أجيبها
إلى ما فاتحتني فيه من شرفٍ

^{٢٤} «غير مرتبط» الأصل يتضمّن كلمة خلافية وهي ingaged والمقصود ungaged؛ أي لستُ خاطبًا أو متزوجًا وفق تصحيح المحرّر تيبولد (١٧٣٣م)، فالذي يريد برترام أن يقوله يقتضي هذا المعنى (الذي يمليه السياق)، أي إن برترام لا يقول إنها «ظننتُ أنني خطبتُها بعد أن التقتُ بالفاقة من عرض الطريق» فذاك لا يقبله عقل، ومن ثم فإن الكلمة الأولى لا توازي engaged، بل تتضمن نفيًا للخطبة لا إثباتًا لها، كما يقول الدكتور جونسون، ويدافع أحد النقاد، وهو ثيسلتون (Thisleton) (١٩٠٠م) عن القراءة الأصلية قائلاً: إنها تعني أنها ظننتُ «أنني على استعدادٍ لمطارحة الغرام»، اهتداءً بالكلمات المستعارة من قواعد المبارزة، وقد أخذتُ أنا في الترجمة بالتصحيح الذي أخذتُ به في طبعة أوكسفورد.

توقفت عن الخطاب باقتناعٍ مُثقلٍ بالحزن والأسى
لكنها لم ترضَ بعدها أن تستردَّ قطُّ ذلك الخاتم! ٢٥ (١٠٠)
الملك: إن بلاوتوس ٢٦ نفسه — مَنْ يعرف لون المادة والأكسير
اللازم كي يُنشئ ذهبًا إبريزًا من أحقر معدن — لم يجمع
من أسرار الكون الشاسع ما أعلمه عن ذاك الخاتم عندي!
كان الخاتم ملكي وغدا ملكًا لهيلينا، مهما كانت
مَنْ وهبته إياك! فإذا كنت تُحيط بذلك (١٠٥)
كنت بلا شك تعرف نفسك ٢٧ وعليك إذن
أن تعترف به وبأي وسيلةٍ قهرٍ أو إرغام
نلت الخاتم منها! قد حلفتُ بل أشهدت القديسين بآلاً
تخلع هذا الخاتم من أصبعها إلا كي تُعطيه
لك بفراش العرس — وذلك ما لم تنعم أنت به قط — (١١٠)
أو كي ترسله لي إن ذاهمها خطبٌ فادح!
برترام: بل لم تر هيلين الخاتم قط!
الملك: إنك تكذب في هذا، قسماً بالشرف وحبي الراسخ
للشرف وتجعلني أوجس بعض مخاوف كم أتمنى
ألا تصدق أو أن أبعداها عن ظني! هل أفترض بأنك (١١٥)
جُرّدت من الإنسانية؟ هذا فرضٌ لم يثبت صدقه!
لكني لست على ثقةٍ من هذا! إذ كنت تكنُّ لها بُغضًا فتاكًا

٢٥ ٩٢-١٠٠ يغير برترام من «النغمة» في بداية أكاذيبه، حتى يبدو رابط الجأش مُطمئنًا، وهو ما أبرزته في الترجمة بتغيير البحر الشعري.

٢٦ يقول الدكتور جونسون إننا نستطيع أن نتصور أن بلاوتوس، رب الثراء، في صورة «الخيمائي الأكبر الذي يعرف لون الصبغة الخاصة اللازمة لإضفاء خواص الذهب على أحقر المعادن، والمادة أو الأكسير الذي يُمكن أن يتكاثر الذهب به، وبذلك يمكن لكمية ضئيلة من الذهب أن تنقل هذه الخواص إلى كمية ضخمة من المعادن».

٢٧ «تعرف نفسك» أي تعي أو تدرك أنك كاذب، ولكن الصيغة تدلُّ من طرفٍ خفي على فكرة رئيسية في المسرحية وهي جهل برترام لذاته حقًا.

ولقد ماتت! لا يُثبت موت هيلينا شيءٌ أُصدّق من
هذا الخاتم إلّا إن كنتُ أنا من أغلق عينيها للأبد!
امضُوا يا حرّاسُ به! فلقد سَقْتُ براهينَ مؤكّدةً (١٢٠)
تقطع — مهما يظهر فيما بعد — بأن مخاوف قلبي
لم تك باطلة، بل إنّي أخطأتُ فلم أوجس
ما يفرضه الواقع من خوفٍ! امضُوا يا حرّاسُ به!
سنعود إلى هذا كي نُجري فيه التحقيق اللازم!
برترام: لو أثبتُّم أن الخاتم كان بيومٍ ما خاتمها (١٢٥)
فلقد أثبتُّم أنّي ضاجعتُ الزوجة بفلورنسا
وهيلينا لم تذهب لفلورنسا قط!

(يخرج برترام في حراسة الجنود.)

(يدخل مُشرف الصقور وفي يده ورقة ويُشار إليه باسم السيد.)

الملك: تَغشاني أفكارٌ موحِشةٌ ذات كآبة!
السيد: مولاي الأكرم! لا أدري إن كنتُ على خطأ أم لا،
فلديّ هنا مُلتمسٌ من بنتٍ من أهل فلورنسا (١٣٠)
وقد اجتهدتُ كي تُدرِّكم في أسفاركمو أربعَ مراتٍ أو خمسًا
حتى تَعْرِضَهُ يا مولاي عليكم، فتعهدتُ لها بالأمر
مأسورًا بجمال الأخلاق وحسن المنطق
للطالبة المسكينة! وأنا أثقُ بأن المسكينة قد حضرت
تطلب أن تَمثُلَ حاليًا بين يديكم، وقضيتها إن حَكَمَ المرء عليها (١٣٥)
بمُحيّاها تتمييزٌ بالإلحاح وتُوحى بأهميتها.
ولقد أوجزتُ الأمرُ بالفأضِ عذبة
فحككتُ لي أن الأمرَ يخصُّ علاقتها بجلالكم.

(يُعطي الملك الورقة.)

الملك (يقرأ الخطاب): «بعد وعودٍ مُتعددةٍ منه بأن يتزوَّجني بعد وفاة
امراته، يُخجلني أن أذكُرَ أنّه ظفِرَ بي، والآن قد ترمَل الكونت (١٤٠)

روسيون، لكنه نكت بعهوده إليّ، وأصبح شرفي رهينةً لديه.
وتسلَّلَ خارجًا من فرنسا دون أن يُودَّعني، لكنني خرجتُ في أثره
فجئتُ إلى هذا البلد أطلبُ الإنصاف. يا أيها الملك أرجو أن أنال
الإنصافَ على أيديكم، فأنتم أفضل حصنٍ له! هذا وإلا فاز المغوي
وُدِّمَرت فتاةٌ مسكينة.

ديانا كابيليت» (١٤٥)

لافية: سأشتري زوجًا لابنتي من أحد الأسواق الموسمية،^{٢٨} وأعلن عن بيع
هذا فيه! انتهت علاقته بي!
الملك: رأف الله بحالك يا لافية بأن دبر هذا الكشف!
اذهب أنت فأحضر تلك الشاكية وأنت
لإحضار الكونت بسرعة! هيّا! (١٥٠)

(يخرج بعض الأتباع.)

أخشى يا سيدي أن يثبت أن هلينا ماتت مقتولة.
الكونتيسة: لا بدَّ من عقاب قاتليها.

(يدخل برترام في حراسة الجنود.)

الملك: إني أدَّهش يا سيد كيف ترى الزوجات وحوشًا
— إذ ما إن تعدِ المرأةً بزواجٍ حتى تهرب منها —
ثم تريد الآن زواجًا آخر! من تلك المرأة؟ (١٥٥)

(تدخل ديانا ووالدتها الأرملة.)

ديانا: إني يا مولاي امرأةٌ بائسة من أهل فلورنسا

^{٢٨} «أحد الأسواق الموسمية» يقول هنتر (في طبعة آردن) إن هذا ما قد يعني الاستناد إلى المظاهر فقط، أو المخاطرة بالتعرُّض للغش أو شراء بضائع مسروقة»، ومهما يكن من أمر ذلك فإن قبول لافية الذهاب إلى السوق يعني أن أي بديلٍ عن برترام خير منه!

نَسَبِي يَنْحَدِرُ هُنَاكَ مِنْ أُسْرَةٍ كَابِيلِيَّةٍ، وَهِيَ عَرِيقَةٌ.
وَأَنَا أَتَصَوَّرُ أَنَّكَ تَعْرِفُ مَا أُطْلُبُ.
ومدى ما يجدرُ بي من عطفٍ أو إشفاقٍ.
الأرملة: وأنا والدةُ الشاكِيةِ أيا مولاي، شَرَفِي وَحَيَاتِي قَدْ تُلِمَّا (١٦٠)
من هذه المَظْلَمَةِ المرفوعة! لو لم يتدخَّلْ
مولاي لإنقاذهما ضاعا بدًّا.
الملك: أقدم يا كونت هنا، هل تعرفِ هاتين الماثلتين أمامك؟
برترام: لا أملك أن أنكر يا مولاي، ولن أنكر أني
أعرفُ هاتين، هل أُنْتَهَم بِتُهمٍ أخرى؟ (١٦٥)
ديانا: لِمَ تَنْظُرُ لِقَرِينَتِكَ بِهَذَا الاسْتِغْرَابِ الْبَالِغِ؟
برترام: مَوْلَايَ هَذِهِ لَيْسَتْ بِزَوْجَتِي.
ديانا: إِنْ كُنْتَ نَوَيْتَ زَوَاجًا آخَرَ فَلَسَوْفَ تُقَدِّمُ هَذِي الْيَدَ
وَالْيَدَ مِنْ حَقِّي! وَتُحْلِفُ أَيْمَانًا فِي سَمْعِ الْمَلَأِ الْأَعْلَى
وهي جميعًا أَيْمَانِي! وَتُقَدِّمُ نَفْسَكَ وَهِيَ كَذَلِكَ مِنْ حَقِّي! (١٧٠)
إِذْ إِنَّكَ أَقْسَمْتَ عَلَيَّ أَنْ أَصْبَحَ جُزْءًا مِنْ جَسَدِكَ
وَإِذَنْ فَعَلَى مَنْ تَتَزَوَّجُ بِكَ أَيْضًا أَنْ تَتَزَوَّجَنِي:
إِمَّا نَحْنُ مَعًا أَوْ لَا تَتَزَوَّجُ أَحَدًا!
لافية: سَمِعْتُكَ يَا بَرْتَرَامَ تَقْصُرُ كَثِيرًا عَمَّا يَلِيقُ بَابْنَتِي! لَنْ أَقْبَلَ تَزْوِيجَكَ
إِيَّاهَا! (١٧٥)
برترام: يَا مَوْلَايَ! هَذِي امْرَأَةٌ بِلْهَاءٍ وَمُسْتَهْتَرَةٌ
كُنْتُ ضَحَكْتُ وَإِيَّاهَا يَوْمًا مَا، إِنِّي أَرَبُّهُ بِمَعَالِيكُمْ
وبما يَخْطُرُ لَكُمْ مِنْ أَفْكَارٍ سَامِيَةٍ عَنْ شَرَفِي أَنْ
تَعْتَقِدُوا أَنِّي أَسْقُطُ فِي هَذِي الْهُوَّةِ!
الملك: أَمَّا مَا يَخْطُرُ لِي مِنْ أَفْكَارٍ فَهُوَ مُعَادٍ لَكَ حَتَّى (١٨٠)
تَكْسِبَ بِالْأَفْعَالِ مُنَاصِرَتِي، وَعَلَيْكَ بِأَنْ تُثَبِّتَ شَرَفَكَ
كَي تَنْقِذَهُ مِمَّا يَدْهُمُهُ فِي فِكْرِي.
ديانا: يَا مَوْلَايَ الْأَكْرَمُ! اطْلُبْ مِنْهُ بِأَنْ يُقْسِمَ وَيَرُدَّ عَلَيْنَا:

هل يعتقِدُ بأنَّ لم يَظفر مِنِّي بِالْعُذْرَةِ؟
الملك: ما رُدُّكَ يا كُونْتُ على هذا؟ (١٨٥)
برترام: بل هي لا تعرفُ أيَّ حياءٍ يا مولاي وكانت
عاهرةً لا تمتنعُ على أيِّ رجالٍ مُعسكرنا.
ديانا: مولاي ذاك ظلمٌ بيِّن! لو صحَّ لاشتراني بالذي
أعطاه لي؟ فإنه لجوهرٌ نفيسٌ لا نظيرَ له! وإنه (١٩٠)
يُعزُّه أشدُّ إعزازٍ وأكرَمَه! ^{٢٩} فهل هو الَّذي يُعطى
لمومسٍ في ذلك المُعسكر؟ لو صحَّ أنني كذلك؟
الكونتيسة: هذي حُمرَة خجله! فالسَّهمُ أصابَ المرمى! ^{٣٠}
هذا الجوهر خُلِّفَ السَّلفُ إلى الخلفِ على مرِّ الزمنِ
لستِ أجيالٍ متواليَّةٍ ملكتهُ ولبستهُ جميعًا! (١٩٥)
في الخاتم ألفٌ دليلٍ يقطعُ بزواجِ ابني منها.
الملك: هل قُلْتَ بأنَّ لديك هنا في القصرِ الملكيِّ
مَنْ يشهد لك بالصدِّق؟
ديانا: حقًّا يا مولاي ولكنِّي أكرهُ أن أستندِ إلى
مَنْ ساءت سُمعتهُ. اسم الرِّجلِ بارول. (٢٠٠)
لافيه: شاهدتُ الرجلَ اليومَ، إذا كُنَّا نحسِبُه رجلاً!
الملك: فلتعثروا عليه واثبوني به!
(يخرج أحد الأتباع.)

^{٢٩} «فإنه لجوهرٌ نفيسٌ لا نظيرَ له! وإنه/يُعزُّه أشدُّ إعزازٍ وأكرَمَه» الأصل هو:

Whose high respect and rich validity
Did lack a parallel.

أُخِّرْتُ في الترجمة الصفة الأولى والاسم الذي تصفه مُحوَّلًا إليهما إلى جملةٍ فعلية، وقدمتُ العبارة
الأخيرة في النص، وبهذا أعدتُ تشكيل العبارة.

^{٣٠} «السهم أصاب المرمى» أي إن سهم ديانا أصاب المرمى، وكانت ديانا في التراث الكلاسيكي ربة الصَّيد،
وقد تكون في الصورة تورية.

برترام: هل ذاك شاهدٌ يعتدُّ به؟ وهو الذي يقول الكل إنه لأحققر الخونة؟ وإنه ملوثٌ بكل ما في الكون من رذائل وأوجه انحلال؟ وطبعه يأبى التزام الصدق! فهل (٢٠٥) يكون حُكمكم عليَّ قائمًا على قول الذي يقول أي شيء؟
الملك: قالت إنَّ لديها خاتمك الآن.
برترام: وهو لديها في ظنِّي،^{٣١} لا شكَّ بأنِّي ملتٌ إليها ولهوتُ بها لهو شبابٍ عابث^{٣٢}
لكن المرأة كانت مُتمكَّنة من فنِّ الصد وتعرف كيف تصيد (٢١٠)
فصدَّتني وابتعدت فاثَّارت شوقي بالصدِّ المحكم فالرغبة إن وُضعت في مجراها بعض عوائق زادت واشتعلت، وأخيرًا نجحت وبفضل دهاءٍ لا حدَّ له ومفاتن مُعتادة في أن تجعلني أدفع ما طلبت. نالت مني الخاتم (٢١٥)
وأنا نلتُ مقابله شيئًا كان بإمكان المرءوسين شراءه وبأسعار السوق!
ديانا: لا بدَّ إذن أن أصبر! ما دُمت بدأت بطرد قرينتك الأولى ذات الشرف السامي لن تتورَّع عن طردي.
(لن أقبل زوجًا يفتقر إلى كرم النفس).^{٣٣} (٢٢٠)

^{٣١} «وهو لديها في ظني»: في هذا موافقة أو إقرار على مَضض، كقولنا اليوم «ممكن» أو «محتمل».
^{٣٢} «لهوتُ بها لهو شبابٍ عابث» استعنتُ في ترجمة هذا السطر: And boarded her in the wanton way of youth، بالاستعمال التراثي لكلمة اللهو ومُشتقاتها في الإشارة إلى العلاقة الجنسية (تمتعتُ من لهُو بها غير مُعجل)، وإن كانت سنايدر تقول إن المعنى هو «طلبْتُها وحاولتُ وصالها» فقط، وهو ما يقتضيه السياق، ولكنني عدتُ إلى معجم أوكسفورد الكبير فوجدته يؤكِّد المعنى الذي أخذتُ به، وعلينا ألا نركن إلى المنطق وحدَه في تفسير ما يقوله برترام الذي يحاور ويناور ويكذب فيتناقض مع نفسه.
^{٣٣} وضعتُ الجملة الاعتراضية بين قوسين كما يفعل فريزر في طبعة نيوكيمبريدج، وسنايدر تضعها بين شرطتين.

ولكنني أرجو أن تطلب مني خاتمك^{٣٤} وسوف أعيدُه
كي تُرجع لي خاتمي المهدى لك.
برترام: ليس الخاتم عندي.
الملك: أرجوك صفي هذا الخاتم لي.
ديانا: مثل الخاتم في أصبعك تمامًا يا مولاي.
الملك (يخلع الخاتم ويُقدِّمه إليها): هل تعرفين ذلك الخاتم؟ قد كان منذ برهة في
أصبعه. (٢٢٥)

ديانا: هو الذي أعطيته له ونحن في الفراش!
الملك: وإن لم تلق إليه به من نافذة وروايته كاذبة؟
ديانا: وأنا صادقة في قولي.

(يدخل بارول).^{٣٥}

برترام: أعترف أيا مولاي بأن الخاتم خاتمها.
الملك: إنك تجفل إجفالاً بل تفزع إن مسّتك مجرد ريشة!^{٣٦} (٢٣٠)
(إلى ديانا) هل هذا الرجل المقصود؟
ديانا: هو حقاً يا مولاي.
الملك: الآن يا غلام قل لي ما علمت عن هذا الرجل
وهذه المرأة، أمرك بأن تصدقني القول وألا تخشى
إغضاب رئيسك؛ إذ إنني أتعهد أن أحملك إذا قلت الحق. (٢٣٥)
بارول: لو سمحتم يا صاحب الجلالة! إن مولاي سيدٌ شريف، وله مثل
السادة أهواء والأعيب.

^{٣٤} «أن تطلب مني خاتمك» في الأصل ما يوحي بأن الخاتم ليس موجوداً، رغم أنها عرضته لتوّها على الحاضرين.

^{٣٥} بارول يتحدث نثراً، ويتلو حديثه حوارٌ منثور.

^{٣٦} «إنك تجفل إجفالاً بل تفزع إن مسّتك مجرد ريشة!» الأصل: You boggle shrewdly. Every feather starts you — والصورة مُستقاة من الخيل وطبائعها، وهي — إلى جانب ما مرّ بنا من صور الخيل — تؤكد ارتباط برترام بصورة الحصان الذي يخضع للترويض الآن (حسبما قال به بعض النقاد، وانظر المقدمة).

الملك: لا تراوِغْ بل أجبني هل أحب هذه المرأة؟

بارول: أحبها لا شك يا مولاي، لكن كيف؟

الملك: قل كيف من فضلك! (٢٤٠)

بارول: أحبها يا سيدي كما يحب سيد أي امرأة!

الملك: وكيف كان ذلك؟

بارول: أحبها يا سيدي ولم يحبها.^{٣٧}

الملك: كما تقول أنتِ وعدٌ دون أن تكونِ وعدًا! ما أعجب الذي يقوله هذا

الذي يهوى المراوغة! (٢٤٥)

بارول: إنني فقيرٌ سيدي ومُذعنٌ لأمرٍ صاحبِ الجلالة.

لافيه: يجيد قرع الطبل^{٣٨} يا مولاي ... لكنه خطيبٌ فاشل.

ديانا: هل تعلم أنه قد وعدَ بأن يتزوَّجني؟

بارول: الحقُّ بأنِّي أعلمُ أكثرَ مما أبغي أن أذكر.

الملك: أفلا تذكرُ لي ما تعلَّمه كلُّه؟ (٢٥٠)

بارول: إن شئتَ صاحبِ الجلالة، فإنني لعبتُ دور الوسيط بينهما، كما

قلت، أضف إلى هذا أنه كان يحبها، بل كان حقًا مجنونًا بحُبِّها،

وكان يتحدث عن تعذيب الشيطان له، ونار جهنم وربَّات الانتقام

وما إلى ذلك. لكنني كنتُ موضِعَ سرِّهما في ذلك الوقتِ وسمعتُ

بمضاجعته إياها وغير ذلك من المشروعات، مثل وعده إياها بالزواج (٢٥٥)

وسوى ذلك ممَّا يوحى بسوء النية عندي لو ذكرته؛ ولذلك لن

أتحدَّث عما أعرف.

الملك: قد قلت كل شيء فعلًا؛ إلَّا إن استطعت أن تقول إنهما تزوجا.

لكنك بالغُ الدهاءُ في شهادتك، فتنحَّ جانبًا.

^{٣٧} «أحبها يا سيدي ولم يحبها» أي اشتهاها ولم يبيع الزواج منها.

^{٣٨} «يجيد قرع الطبل»؛ أي إنه بارعٌ في الأحاديث الطنانة الخاوية، وذكر الطبل يتضمن سخرية من حادثة البحث عن الطلبة المفقودة في ٣/٤، وانظر سخرية لافيه السابقة من بارول في ٥/٢/٣٤. (كيف حال طبلتك؟)

(إلى ديانا): هل قلتِ بأنك صاحبة الخاتم؟^{٣٩}
ديانا: قلت بذلك يا مولاي الأكرم. (٢٦٠)
الملك: أين اشتريته؟ أو من الذي أعطاه لك؟
ديانا: لم يُعطيه أحدٌ إلَيَّ وما اشتريته!
الملك: فمن أعاره إِيَّاك؟
ديانا: لم أَسْتَعِرْهُ من أحد.
الملك: وإذن أين عثرتِ على الخاتم؟
ديانا: بل لم أَعثر قطُّ عليه!
الملك: إن لم يكن أتاكَ من جميع هذه السُّبل^{٤٠} (٢٦٥)
فكيف تُعطيهِ له؟
ديانا: لم أعطه إليه قط!
لافيه: هذه المرأة مثل القفاز! ما أيسر أن تدخل أو تخرج من يدك إذا
شاءت!
الملك: بل كان ذاك خاتمي وقد وهبتهُ إلى زوجته الأولى. (٢٧٠)
ديانا: ولربِّ الخاتم كان بيدك وأصبح في يديها!
الملك: امضوا يا حرَّاس بها! ما عدتُ أُميل إليها
فارموها في السجن! وامضوا بالكونت كذلك.
(إلى ديانا.)
إن لم تعترفي من أين أتاكَ الخاتم في هذي الساعة
كان الموت عقابك.
ديانا: لن أخبرك بذلك أبدًا. (٢٧٥)
الملك: امضوا يا حرَّاس بها.

^{٣٩} يبدأ الملك فجأة في الحديث نظمًا، ويستمرُّ النظم بعد ذلك باستثناء تعليقات لافيه.
^{٤٠} ٢٦٠-٢٦٥ هذه السطور القصيرة تشكل أجزاءً من أبيات منظومة، وراعى هذا في الترجمة، فمثلاً
يمكنك أن تقرأ عباراتٍ حوارية مقطّعة باعتبارها شطرات أو أبياتاً منظومة: «فمن أعاره إِيَّاك/ بل لم
أَسْتَعِرْهُ من أحد» أو «إذن أين عثرتِ على الخاتم/ لم أَعثر قط عليه».

ديانا: فسأتي بكفيل لي يا مولاي.

الملك: أصبحت أراك امرأة عاهرة.

ديانا: أقسم إنني إن كنتُ عرفتُ رجالاً يوماً ما ... فهمو أنت!

الملك: وإن فلماذا كان الإصرار على توجيه التُّهمة له؟^{٤١}

ديانا: لأنه بالحق مُذنبٌ وغير مُذنب! في علمه أني

فقدتُ عذرتي، وسوف يُقسم اليمين مصداقاً لذلك (٢٨٠)

لكنني أقسمت إنني عذراء ... وذاك ما لا يعرفه!

أقسمت بالحياة إنني لستُ مومساً يا أيها الملك النبيل

وإنني عذراء أو إنني إذن حليلة لذلك الشيخ الجليل^{٤٢}

(تشير إلى لافيه).

الملك: آذاننا تأذت من كلامها! امضوا بها للمحبس!

ديانا: أرجوك إذن والدتي أن تأتي بكفيلي. (٢٨٥)

(تخرج الأرملة والدة ديانا).

الصبر مليكي! الصائغُ صاحبُ هذا الخاتم^{٤٣} أرسلنا في طلبه

ولسوف يؤيد أقوالي. أما هذا اللورد — من يتصور خطأ

أن مسني بضرٍ لكن لم يمسنني ضرٌّ منه —

فأنا أعلن عفوي وأبرئ ساحتَه!

إذ يعتقدُ بأن قد دنسني بمضاجعتي عَرَضاً (٢٩٠)

لكن في تلك اللحظة كانت زوجته تحمل منه ولداً

الكل يراها مَيِّتَةً لكن تشعر بجنينٍ يحيا في الأحشاء

^{٤١} ٢٧٥-٢٧٨ انظر الحاشية السابقة فيما يتعلق بهذه السطور المنظومة القصيرة.

^{٤٢} ٢٨٢-٢٨٣ تختتم ديانا حديثها بسطرين مقفيين.

^{٤٣} «الصائغ صاحب هذا الخاتم» تصف ديانا هيلينا بأنها صائغٌ من باب التفكُّه أيضاً ما دامت «تتعامل»

في الخواتم في هذا المشهد؛ ولأنها بطبيعة الحال تملك ما يكفي من الثروة لضمان مستقبلها!

وهنا مَكمنُ أُحجيتي: الميتة بأعْيُنكم تسعى بين الأحياء^{٤٤}
والآن تَرَوْنَ التفسيرَ القاطع.

(تدخل هيلينا مع الأرملة.)

الملك: هل بينكمو صاحب سِحْرٍ ضَلَّلَ عَيْنِي فَرَأَتْ شَبْجًا^{٤٥} مُسْتَدْعَى (٢٩٥)
من بين الأموات؟ هل ما أشهده واقع؟
هيلينا: لا يا مولانا الأكرم! بل تشهد ظلًا للزوجة!
مَنْ تَحْمِلُ الإِسْمَ وَلَكِنْ لَيْسَتْ بِالزَّوْجَةِ
برترام: بَلْ أَشْهَدُ الإِسْمَ وَصَاحِبَتَهُ! أَرْجُوكِ الصَّفْحَ!^{٤٦}
هيلينا: يَا زَوْجِي الأَكْرَمُ! حِينَ حَلَلْتُ مَحَلَّ العذراء الواقعة هُنا
أَلْفَيْتُكَ ذَا عَطْفٍ وَحَنَانٍ بِالْغ. هَذَا خَاتَمُكَ أُعِيدُهُ. (٣٠٠)
وانظُرْ ما جَاءَ هُنا بِخَطَابِكَ لِي إِذْ قُلْتُ:
«إِنْ أَفْلَحْتُ فَأَخْرَجْتَ الخاتَمَ مِنْ أَصْبَعِ هَذِي الْيَدِ»
وحملتِ بولِدٍ مِنْ صُلْبِي ... وَلَقَدْ أَفْلَحْتُ بِهِذَيْنِ الأَمْرَيْنِ^{٤٧}
هل تُصْبِحُ زَوْجِي الآنَ وَقَدْ فُزْتُ وَحَقَّقْتُ الشَّرْطَيْنِ؟
برترام: إِنْ أَمَكَّنَهَا يَا مَوْلَايَ إِحَاطَتِي بِمَا كَانَ وَإِيضاًحُ الأَمْرُ (٣٠٥)
فسأعلِنُ حُبِّي الراسخَ والثابتَ للزوجة أَبَدَ الدَّهْرِ^{٤٨}
هيلينا: لو لم يَتَّضِحِ الأَمْرُ وَتَشْهَدَ خَيْرَ المِصْدَاقِ

^{٤٤} ٢٩٣-٢٩٠ «أُحجية» ديانا تستلزم القافية، على الأقل في ختامها.

^{٤٥} يقول الملك إنه يخشى أن يكون أحد السحرة قد استحضر روح هيلينا، وأن ما يراه شبح المرأة لا كيانه الحقيقي.

^{٤٦} رد برترام القصير عادة ما تصاحبه في المسرح حركة من نوع ما، فبعض المخرجين يجعلونه يركع أمام هيلينا، طالبًا الصفح منها، وبعضهم يجعله يوجّه الجزء الأول من عبارته إليها، والجزء الأخير إلى الملك، أو إلى الحاضرين وخصوصًا والدته.

^{٤٧} تعود هيلينا إلى القافية، ويُحاكيها برترام في ردّه.

^{٤٨} ٣٠٥-٣٠٦ يقول سيلفان بارنيت إن السطر الثاني هنا ركيك، ويستدلُّ بهذا على عدم صدق برترام في توبته.

فَلَأَمَّتِ الْيَوْمَ بِحَقِّ فَيَكُونُ الْمَوْتُ طَلاَقِي
يا أُمِّي المحبوبة! هل أَنْتِ هنا حَقًّا بين الأحياء؟
لافيه: عيناَي تشمَّان البصل ... سأبكي من فوري! (٣١٠)
(إلى بارول): يا صاحب الطبل أَعَرْنِي منديلاً، شكرًا لك، سوف
تعمل عندي في المنزل، وسوف أُسَرِّي عن نفسي كثيرًا بك (ينحني
بارول) وكَفَّ عن هذه الانحناءات الحقيرة!
الملك: فلنعرِفْ هذي القصةَ من مَبْدئِها لِنَهايتِها^{٤٩}
حتى يَتَضَحَ الحقُّ وَيُسَرِّدَ بسرورٍ حتى غايَتِها (٣١٥)
(إلى ديانا):

إِنْ كُنْتُ لَهْذِي اللَّحْظَةَ زَهْرَةً حَقْلٍ نَاضِرَةً فَيَحَاءُ
فَاخْتَارِي زَوْجًا وَأَنَا أَتَكَفَّلُ بِالْمَهْرِ وَكُلِّ الْأَعْبَاءِ
إِنْ أَحَدِسُ أَنَّكَ سَاعَدْتِ بِشَرَفٍ فِي ضَبْطِ الْكِيلِ
إِنْ غَدَتِ الزَّوْجَةُ زَوْجَةً! وَظَلَلَتِ الطَّاهِرَةُ الدَّيْلُ
سَيِّئًا لَنَا وَقَدْ فَرَاغَ نَعْرِفُ فِيهِ وَبَحْسِمِ قَاطِعُ (٣٢٠)
ما دار من الأحداثِ كَبِيرًا وَصَغِيرًا فِي أَرْضِ الْوَقَعِ
تَبْدُو الْأَحْوَالُ بِخَيْرٍ فِي أَعْيُنِنَا وَإِذَا جَاءَ الْمُسْتَقْبَلُ بِرَفَاءِ
فَسَنُطْوِي الْكَدَرَ الْمُنْصَرَمَ، وَتَزْدَادُ حَلَاوُهُ كُلُّ صَفَاءٍ^{٥٠}

(أصوات الأبواق ويخلع الملك طيلسانه ويتقدّم ليلقي الإبلوج.)

الإبلوج: بعد انتهاء العرض يُصبح المليكُ مسكينًا فقيرًا سائلًا!^{٥١}

^{٤٩} لاحظْ تحوُّل الملك إلى القافية حتى آخر المشهد.

^{٥٠} يلجأ الملك إلى حيلةٍ مسرحيةٍ معروفة، إذ يخلع رداءه الملكيَّ وتاجه، ثمَّ يتقدم من الجمهورِ باعتباره «المُثل» الذي قام بذلك الدور وحسب.

^{٥١} «سائلًا»: المقصود أن المُثل الآن «يسأل» الجمهور مكافأة له تتمثل في التصفيق، وكلمة beggar في ذاتها تعني أكثر من السؤال (ولا تعني التسوُّل قطعًا)، فهي تُعبر عن انقشاع الوهم المسرحي، إذ يطلب الإبلوج من الجمهور أن يتبادل مع المُمثلين لعب الأدوار، ما دامت المسرحية تُمثل دراما الحياة نفسها.

العبرة بالخاتمة

فهذه نهايةٌ سعيدةٌ للمسرحية! إن لم يكن ذاك العناء باطلاً
أرجوكمو التعبير عن رضاكمو عنّا وسوف ندفعُ الثمنَ
ببذلٍ جهدٍ لا يَنِي يزدادُ إخلاصًا على مرِّ الزَمَنِ
وسوف نُبدي الصبرَ نحنُ طالِبِيَن منكمو أن تلعبوا أدوارنا (٥)
فصفّقوا لنا بهذه الآيادي الرائعاتِ تكسبوا قلوبنا.

(يخرج الجميع.)

(نهاية المسرحية)

قائمة المراجع الأجنبية

وتضم البيانات الببليوغرافية عن الكتب والدراسات المشار إليها
مُترجمة إلى العربية في المقدمة

قائمة المراجع الأجنبية

- Adelman, Janet. "Marriage and the Maternal Body: On Marriage as the End of Comedy in *All's Well That Ends Well* and *Measure for Measure*". In *suffocating Mothers: Fantasies of Maternal Origin in Shakespeare's Plays, "Hamlet" to the "Tempest"*, pp. 76–102, esp. pp. 79–86. NY: Routledge, 1992.
- Asp, Carolyn. "Subjectivity, Desire and Female Friendship in *All's Well That Ends Well*", *Literature and Psychology*, 32.4 (1986), pp. 48–63.
- Babula, William. "The Character and the Conclusion: Bertram and the Ending of *All's Well that Ends Well*", *South Atlantic Bulletin*, 42, 1977, pp. 94–100.
- Barnet, Sylvan, (ed.) *All's Well That Ends Well*, Signet Shakespeare. 1965 (rpr. 2005).
- Barnet, Sylvan. "*All's Well That Ends Well* on Stage and Screen", Signet ed. 2005, pp. 175–192.

- Barton, Anne. 'Introduction' to Shakespeare's *Measure for Measure*, Riverside ed. 1974.
- Beauregard, David N. "Inspired Merit": Shakespeare's Theology of Grace in *All's Well That Ends Well*, *Renaissance: Essays on Values in Literature*. vol. 51, Issue 4, 2002.
- Bennett, Josephine Waters. 'New Techniques of Comedy in *All's Well That Ends Well*', *Shakespeare Quarterly*, 18, 1967, pp. 337–362.
- Berthoff, Warner. "Our Means will make us Means": Character as Virtue in *Hamlet* and *All's Well*, *New Literary History*, 5 (1973), pp. 38–51.
- Bliss, Lee. *The World's Perspective: John Webster and the Jacobean Drama* (New Brunswick, NJ, 1983), intro. and chs. 1–2.
- Boas, F. S. *Shakespeare and his Predecessors*, 1896.
- Bowden, William R. 'The Bed-Trick, 1603–1642: Its Mechanics, Ethics, and Effects', *Shakespeare Studies*, 5 (1969), pp. 112–123.
- Bradbrook, M. C. "Virtue is the true Nobility", *Review of English Studies*, N. S., vol. I, 4 (1950), Printed in *Shakespeare and Elizabethan Poetry*, London: Chatto, Windus, 1951, pp. 162–170. (re-printed in *Muriel Bradbrook on Shakespeare*, pp. 84–98 as "Shakespeare's Hybrid: *All's Well That Ends Well*", 1984.
- Brooke, Nicholas. "All's Well That Ends Well", *Shakespeare Survey* 30 (1977), pp. 73–84.
- Brown, J. R. *Shakespeare and his Comedies*, (1957).
- Bullough, Geoffrey (ed.) *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare* 2, 1968.
- Calderwood, James L. "The Mingled Yarn of *All's Well That Ends Well*", *Journal of English and Germanic Philology*, 1963, pp. 61–76.
- Calderwood, J. L. "Styles of Knowing in *All's Well That Ends Well*", *Modern Language Quarterly* 25 (1964), pp. 272–94.

- Cartelli, Thomas, 'Shakespeare's "Rough Magic": Ending as Artifice in *All's Well That Ends Well*', *Centennial Review*, 27, 1983, pp. 117–134.
- Chambers, E. K. *Shakespeare: A Survey*, 1925.
- Chambers, E. K. *William Shakespeare: A Study of Facts and Problems*, 2 vols. (Oxford, 1930) (volume 2).
- Chambers, R. W. *The Jacobean Shakespeare and 'Measure for Measure'*, 1938.
- Charleton, H. B. *Shakespearean Comedy* (1938), pp. 217, 258–265.
- Cole, H. C. *The 'All's Well' Story from Boccaccio to Shakespeare*, 1981.
- Coleridge, S. T. *Shakespearean Criticism*, ed. Thomas Middleton Raysor, 1930 (1961 edition used).
- Colie, Rosalie. *The Resources of Kind: Genre Theory in the Renaissance*, ed. Barbara K. Lewalski (Berkeley, Los Angeles, and London, 1973).
- Cox, John D. *Shakespeare and the Dramaturgy of Power* (Princeton, 1989).
- Dash, Irene. *Women's Worlds in Shakespeare's Plays*, (1997).
- David, Richard. 'Plays Pleasant and Unpleasant', *Shakespeare Survey* 8 (Cambridge, 1955).
- Desens, Marliiss C. *The Bed-Trick in English Renaissance Drama: Explorations in Gender, Sexuality and Power*, 1994.
- Dessen, Allan. *Shakespeare and the Late Moral Plays* (Lincoln, Neb. 1986), pp. 113–133.
- Donaldson, Ian. 'All's Well That Ends Well, Shakespeare's Play of Endings', *Essays in Criticism*, 27 (1977), pp. 34–55.
- Dowden, Edward. *Shakespeare: A Critical Study of His Mind and Art* (1875).
- Dowden, Edward. *Shakespeare Primer* (New York, 1887, a reprint of the 1877 edition).
- Evans, Bertrand. *Shakespeare's Comedies*, Oxford, 1960, pp. 145–160.
- Felperin, Howard. *Shakespearean Romance*, Princeton, 1972.

- Findlay, Alison. *A Feminist Perspective on Renaissance Drama*, 1999.
- Foakes, R. A. *Shakespeare: The Dark Comedies to the Last Plays: From Satire to Celebration* (Charlottesville, Va., 1971).
- Frazer, Russell. (ed.) *All's Well That Ends Well*, With an Introduction, New Cambridge, 1985.
- Freeman, Jane. 'Life-long Learning in Shakespeare's *All's Well That Ends Well*', *Renascence: Essays on Values in Literature*, 56, 2004.
- Friedman, Michael D. "'Service is no heritage': Bertram and the Ideology of Procreation", *Studies in Philology* 92 (1995), pp. 80–101.
- Frye, Northrop. *A Natural Perspective*, New York and London, 1965.
- Frye, Northrop. *The Myth of Deliverance: Reflections on Shakespeare's Problem Comedies*, (Toronto, Buffalo, and London, 1983).
- Goodland, Katharine. "*All's Well That Ends Well*", *Shakespeare Bulletin*, 2004.
- Haley, David. *Shakespeare's Courtly Mirror: Reflexivity and Prudence in 'All's Well That Ends Well'*, Newark: University of Delaware Press; London: Associated University Presses, 1993.
- Hapgood, Robert. 'The Life of Shame: Parolles and *All's Well That Ends Well*', *Essays in Criticism*, 15 (1965), pp. 269–278.
- Hazlitt, William. *Collected Works of William Hazlitt*, ed. A. R. Walker and Arnold Glover (London and New York, 1902–1904), (rpr. 1966).
- Hillman, Richard. *William Shakespeare: The Problem Plays*. New York: Twayne; Toronto: Maxwell Macmillan Canada, 1993.
- Hodgdon, Barbara. "The Making of Virgins and Mothers; Sexual Signs, Substitute Scenes, and Doubled Presences in *All's Well That Ends Well*", *Philological Quarterly* 66 (1987), pp. 47–71.
- Honigman, Ernst. *Myriad-Minded Shakespeare: Essays Chiefly on the Tragedies and Problem Plays*, 1989.
- Hunter, G. K. (ed.), *All's Well That Ends Well*, Arden Shakespeare, 1959.

- Hunter, G. K. 'Italian Tragicomedy on the English Stage', *Renaissance Drama* VI (Evanston, Ill., 1975), pp. 123–148.
- Hunter, Robert Grams. "All's Well That Ends Well". In *Shakespeare and the Comedy of Forgiveness*, pp. 106–131. New York: Columbia University Press, 1965.
- Jardine, Lisa. "Cultural Confusion and Shakespeare's Learned Heroines: 'These are old paradoxes'", *Shakespeare Quarterly* 38 (1987), pp. 1–18.
- Johnson, Samuel. *Samuel Johnson on Shakespeare*, ed. H. R. Woodhuysen, 1989.
- Kastan, David Scott. "All's Well That Ends Well and the Limits of Comedy." *English Literary History* 52 (1985), pp. 575–589.
- Kirsch, Arthur. *Shakespeare and the Experience of Love*, 1981.
- Klein, Melanie, "Love, Guilt and Reparation." Rept. in *Love, Guilt and Reparation and Other Works*, 1921–1945. Ed. R. E. Money-Kyrle, London: Hogarth Press, 1975.
- Knight, G. W. *The Sovereign Flower*, 1958.
- Kohut, Heinz. *The Restoration of the Self*. New York: International Universities Press, 1977.
- Kole, Robert. "All's Well That Ends Well", *Shakespeare Bulletin*, 2006.
- Lang, Andrew. 'All's Well That Ends Well', *Harper's New Monthly Magazine*, 85 (1892), pp. 213–227.
- Lawrence, W. W. *Shakespeare's Problem Comedies*, New York: Macmillan, 1931.
- Leech, Clifford, "The Theme of Ambition in All's Well That Ends Well", *English Literary History* 21 (1954), pp. 17–29.
- Leggatt, Alexander. "All's Well That Ends Well: The Testing of Romance", *Modern Language Quarterly* 32 (1971), pp. 21–41.
- Leggatt, Alexander. Introduction to *All's Well That Ends Well*, New Cambridge, 2003 (rpr. 2007).

- Lennox, Charlotte. *Shakespeare Illustrated* (1753), i. 190–192.
- Levin, Richard. 'All's Well That Ends Well and "All Seems Well",' *Shakespeare Studies*, 13, 1980, pp. 131–144.
- Lucas, F. L. *Style*, 1955.
- Masefield, John. *William Shakespeare*. New York, 1911.
- McCandless, David. "All's Well That Ends Well". In *Gender and Performance in Shakespeare's Problem Comedies*, pp. 57–78, Bloomington: Indiana University Press, 1997.
- McCandless, David. "All's Well That Ends Well: A Modern Perspective." In *The Folger Shakespeare*, 2006, pp. 235–252.
- Mowat, Barbara A. "Shakespearean Tragicomedy." In *Renaissance Tragicomedy: Explorations in Genre and Politics*, edited by Nancy Klein Maguire, pp. 80–96. New York: AMS Press, 1987.
- Mowat, Barbara A. & Paul Werstine, *All's Well That Ends Well*, Folger Shakespeare Library, 2006.
- Muir, Kenneth. *Shakespeare's Sources*, vol. I, 1957, pp. 100–101.
- Mulvey, Laura. 'Visual Pleasure and Narrative Cinema', *Screen*, 16, no. 3 (1975), pp. 6–18.
- Murry, J. M. *The Problem of Style*, 1922.
- Neely, Carol Thomas. "Power and Virginity in *All's Well That Ends Well*". In *Broken Nuptials in Shakespeare's Plays*, pp. 58–104, New Haven: Yale University Press, 1985.
- Nevo, Ruth. "Motive and Meaning in *All's Well That Ends Well*". In *Fanned and Winnowed Opinions: Shakespearean Essays Presented to Harold Jenkins*, edited by John W. Mahon and Thomas A. Pendleton, pp. 26–51, London: Methuen, 1987.
- Ornstein, Robert. *Shakespeare's Comedies: From Roman Farce to Romantic Mystery*, 1986.

- Parker, R. B. "War and Sex in *All's Well That Ends Well*", *Shakespeare Survey* 37, 1984, pp. 99–113.
- Pearce, Frances M. 'In Quest of Unity: A Study of Failure and Redemption in *All's Well That Ends Well*', *Shakespeare Quarterly* 25 (1973), pp. 71–88.
- Perring, Philip. *Hard Knots in Shakespeare*; Second Edition, 1886.
- Peterson, Kaara L. "Fluid Economics: Portraying Shakespeare's Hysterics", *Mosaic*, vol. 34, 2001.
- Price, Joseph G. *The Unfortunate Comedy: A Study of All's Well That Ends Well and Its Critics*. Toronto: University of Toronto Press, 1968.
- Ranald, M. L. *Shakespeare and his Social Context*, 1997.
- Reilly, Terry. "'Doctor She!'", Helena and Sisterhood in William Shakespeare's *All's Well That Ends Well* (ca. 1602–1603)', in *Women in Literature: Reading through the lens of Gender*, ed. Jerilyn Fisher and Ellen S. Silber, Greenwood Press, Westport CT, 2003.
- Richmond, Hugh. *Shakespeare's Sexual Comedy*. (New York, 1971), pp. 152–153.
- Roark, Christopher. 'Lavatch and Service in *All's Well That Ends Well*', *Studies in English Literature*, 28, 1988, pp. 241–258.
- Rossiter, A. P. "*All's Well That Ends Well*". In *Angel with Horns and Other Shakespeare Lectures*, edited by Graham Storey, pp. 82–107. London: Longmans, Green, 1961.
- Rutter, C., et al. *Clamorous Voices: Shakespeare's Women Today*. 1989.
- Rutter, C. "Helena's Choosing: Writing the Couplets in a Choreography of Discontinuity (*All's Well That Ends Well* 2.3)." *Essays in Theatre* 9 (1991), pp. 121–139.
- Schalkwyk, David. *Speech and Performance in Shakespeare's Sonnets and Plays*, 2002, pp. 198–237.
- Schark, R. J. "The Many Masks of Parolles", *Philological Quarterly*, 2002.

- Schucking, Levin L. *Character Problems in Shakespeare's Plays* (London, Calcutta, Sydney 1922).
- Shapiro, Michael. "The Web of Our Life": Human Frailty and Mutual Redemption in *All's Well That Ends Well*, *Journal of English and Germanic Philology* 71 (1972), pp. 514–526.
- Simonds, Peggy M. 'Sacred and Sexual Motifs in *All's Well That Ends Well*', *Renaissance Quarterly*, 42, 1989, pp. 33–59.
- Smallwood, R. L. 'The Design of *All's Well That Ends Well*', *Shakespeare Survey* 25, Cambridge, 1972, pp. 45–61.
- Snyder, Susan. "All's Well That Ends Well and Shakespeare's Helens: Text and Subtext, Subject and Object." *English Literary Renaissance* 18 (1988), pp. 66–77.
- Snyder, Susan. "The King's not here': Displacement and Deferral in *All's Well That Ends Well*". *Shakespeare Quarterly* 43 (1992), pp. 20–32.
- Snyder, S. ed. *All's Well That Ends Well*, (World's Classics), 1993.
- Stauffer, Donald. *Shakespeare's World of Images*, (New York, 1949).
- Styan, J. B. *All's Well That Ends Well. Shakespeare in Performance Series*. Manchester: Manchester University Press, 1984.
- Sullivan, Garret A. "Be this sweet Helen's knell, and now forget her': Forgetting, Memory, and Identity in *All's Well That Ends Well*." *Shakespeare Quarterly* 50 (1999), pp. 51–69.
- Taylor, Gray and Stanley Wells, with John Jowett and William Montgomery, *William Shakespeare: A Textual Companion*, Oxford, 1987.
- Tiffany, Grace, "Shakespeare and Santiago de Compostela", *Renascence: Essays on Values in Literature*, 2002.
- Tillyard, E. M. *Shakespeare's Problem Plays*, 1950.
- Tolman, Albert H., 'Shakespeare's Love's Labour's Won', in *The Views about Hamlet and Other Essays*, Boston and New York, 1904, pp. 274–276.

- Toole, William B. *Shakespeare's Problem Plays: Studies in Form and Meaning* (The Hague, 1966).
- Turner, R. Y. "Dramatic Conventions in *All's Well That Ends Well*", *PMLA* 75 (1960), pp. 407–502.
- Ure, Peter. *William Shakespeare: The Problem Plays*, 1961.
- Vickers, Brian (ed.) *Shakespeare: The Critical Heritage* 2, 1972–1981.
- Waller, Gary. "All's Well That Ends Well", *Shakespeare Bulletin*, 2006.
- Welsh, Alexander. 'The Loss of Men and Getting of Children', *Modern Language Review*, 73, 1978, pp. 17–28.
- Westlund, Joseph. "What comedy can do for us: reparation and idealization in Shakespeare's comedies." In *Psychoanalytic Approaches to Literature and Film*. Ed. Maurice Charney and Joseph Reppen. Rutherford, NJ: Fairleigh Dickinson University Press, 1987.
- Westlund, Joseph. *Shakespeare's Reparative Comedies: A Psychoanalytic View of the Middle Plays* (Chicago and London, 1984). (The chapter on *All's Well That Ends Well*, pp. 121–146, adapted and given a new 'introduction' in the Signet ed. of the play 2005).
- Wheeler, Richard P. "Imperial Love and the Dark House: *All's Well That Ends Well*". In *Shakespeare's Development and the Problem Comedies: Turn and Counter-Turn*, pp. 34–91, Berkeley: University of California Press, 1981.
- Williamson, Marilyn L. *Patriarchy in Shakespeare's Comedies* (Detroit, 1986), pp. 58–74.
- Wilson, Harold S. 'Dramatic Emphasis in *All's Well That Ends Well*', *Huntington Library Quarterly*, 13, 1950, pp. 217–240.
- Yellowlees, Henry. In *More Talking of Shakespeare*, ed. John Garrett (1959), pp. 175–177.
- Zitner, S. P. Twayne's (Harvester). New Critical Introductions to Shakespeare: *All's Well That Ends Well*, 1989.

