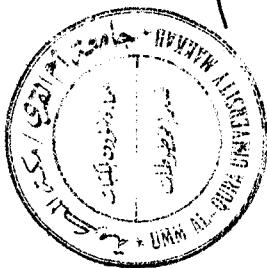


المملكة العربية السعودية
وزارة التعليم العالي
جامعة أم القرى
كلية اللغة العربية
قسم الدراسات العليا
فرع الأدب

قامت الطالبة بإجراء التعديلات التي طلبتها لجنة المناقشة
مناقش مناقش المشرف
أ.د/ عدنان وزان أ.د/ حسن الولائي أ.د/ عبد الحكيم حسان



التأثير الشكسبيري في مسرح بالكثير دراسة مقارنة

رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب المقارن

إعداد

الطالبة / نورة عبدالله مقبول السفياني

إشراف

الأستاذ الدكتور / عبد الحكيم حسان عمر



٣٠١٠٢٠٠٠٢٣٧٢

١٤١٤ - ١٩٩٤ م

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

عنوان الرسالة : التأثير الشكسبيري في مسرح باكتير .

اسم الطالبة : نورة عبدالله مقبول السفياني .

الدرجة العلمية : ماجستير .

اشتملت الرسالة على قسمين :

القسم الأول : وخصصته للحديث من بحثية الاتصال بشكسبير ، والتي تمثلت في :

١ - الترجمة : وناقشتها من خلال ترجمتها لـ أ - (ليلة الثانية عشرة) ، ب - (روميو وجولييت) : وتحدثت في مناقشتي لهذين العملين عن الأسلوب المستخدم في الترجمة ، كما قمت بعرض العملين على الأصل ، مع تقويم للأعمال المترجمة .

٢- التأثر بالمعالجة المسرحية ، وتحدثت فيه عن فكرة باكتير عن الأداء المسرحي قبل اتصاله بشكسبير وبعد ذلك ، ثم قمت بتحليل فني دقيق لمسرحيته الشعرية (أختانون ونفرتيتي) في ضوء تأثر الكاتب بشكسبير .

القسم الثاني : الاستيحاء ، وقد وقف نفسه على دراسة مقارنة تطبيقية لمسرحية (تاجر البندقية) لشكسبير ، ومسرحية باكتير (شيلوك الجديد) ، وتمت دراسة الأولى من حيث : أ - مصادر المسرحية ، ب : البناء المسرحي ، ج : شيلوك نموذج بشري ، د : الشخصيات الأخرى وما تمثله ، ودرست المسرحية الثانية ، من حيث: أ- مصادر المسرحية ، ب- البناء المسرحي، ج-شيلوك الجديد وما يدل عليه، د- الشخصيات الأخرى وما تمثله .

وقد قامت هذه الدراسة بمتابعة باكتير في تحليل الأعمال المدرسة ، فتم التوقف عند أسلوبه في الترجمة وعلاقة ذلك بثقافة باكتير ، كما أشير إلى رياضته في التوصل إلى الأداة الشعرية الجديدة في المسرح الشعري . كذلك تطرقت الدراسة إلى تأثير المسرح الشكسبيري في أداء باكتير المسرحي الشعري- من خلال تعامله مع عناصر البناء المسرحي المعروفة ، كما ظهر ذلك في مسرحيته الشعرية (أختانون ونفرتيتي) .

ثم تم التوقف عند محاولته استيحاء عمل شكسبير (تاجر البندقية) من خلال مسرحيته الشيرية (شيلوك الجديد) فدرست مسرحية شكسبير دراسة فنية دقيقة ، بغية التوصل إلى الخطوط العريضة التي تميز بها مسرحه ، وحتى تظهر استفادة باكتير من طبيعة العمل الشكسبيري ومدى أصالته ، بعد التعرف على المصادر التي اعتمد عليها الكاتبان أثناء الكتابة ، و موقفهما من اليهودي ، وتوظيفهما لسمات شخصيته درامياً ، ومدى ما حققه باكتير من نجاح في الإفاده من طريقة شكسبير في بنائه لشخصية شيلوك ، والشخصيات الأخرى ، وبما يلي عن عناصر المسرحية .

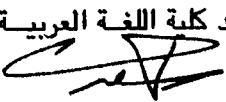
هذا وقد توصل البحث إلى النتائج التالية :

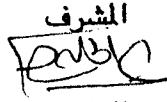
١ - يمثل باكتير حلقة الاتصال المفتوحة بين مسرح شوقي وأباطة ، ومسرح الشرقاوي وصلاح عبد الصبور ، وبعد ما أسمهم به مسرحه الشعري من إضافة في حقل التجديد في الشكل الشعري ثمرة من ثمار افتتاحه على المسرح الشكسبيري .

٢ - يعتبر باكتير من أوائل من اهتموا بترجمة شكسبير إذ ترجم له أحد أعماله ترجمة كاملة في ضوء إدراكه لشروط ومتطلبات الترجمة الجيدة .

٣ - ظهرت أصالته باكتير في تأليفه لمسرحية (أختانون ونفرتيتي) في ظل تأثره بطريقة شكسبير في المعالجة المسرحية . أما مسرحية (شيلوك الجديد) فقد اعتمد على شكسبير في بعض الموضع على نحو جعله في مظاهر المقلد ، كما عانت المسرحية من المباشرة والسطحية .

٤ - اهتم الكاتبان بتناول أبرز الصفات التي تميز بها اليهودي ومنها الجشع والقسوة والأثانية وحب المال وسفك الدماء وتسخير الدين والعرض لخدمة أغراضه الشخصية .

الطالبة

نورة السفياني

الطالبة

أ/ عبد الحكيم حسان

مقدمة

الحمد لله رب العالمين ، والصلوة والسلام على سيدنا محمد ، وعلى آله وصحبه وسلم ، وبعد :

فإن حاجة الأدب إلى التطور والتجديد حاجة ماسة ، شعرت بها الأداب القديمة فحاولت الاتصال بآداب الأمم الأخرى لإثراء أدبها ونهضته . فالأدب كائن حي يضرّ به الجمود ، وينذهب الانغلاق ببعائه ورونقه ، بينما ينفعه ما يتعرض له من نفحات تجديد ، وتيارات مختلفة تهبّ الصحة والعافية ، في ظلّ تمسكه بأصالته وهويته الخاصة . وقد بدا العالم العربي في الاتصال بآداب الأمم الأخرى منذ منتصف القرن الماضي ، وتميز هذا التوجه من جانبه لدى أغلب أدبائه - بقدر ملحوظ من الوعي والإدراك لأهمية ما يقوم به ، وحيويته ، وخطورة الدور الذي يقوم به هذا الاتصال ، وانعكاس ذلك على عطائه وعطاء أمهه بشكل عام . كما تنبأ الدارسون إلى أهمية دراسة نقاط الالقاء بين الأدب العربي والأداب الأخرى ، في حالة تأثيره أو تأثيره في غيره ، ورصدت المحاولات الرائدة في هذا المجال ، ومقدار نصيبها من الصحة والخطأ . ومن الذين خاضوا التجربة ، وحاولوا الاستفادة من عطاء الأدب الأجنبي شاعرنا وكاتبنا علي أحمد باكثير الذي يمثل علامة بارزة ومشتركة في تاريخ الأدب العربي ، وفي مسيرة نموه وتطوره ، فقد أثار اهتمامه وإعجابه الشاعر والكاتب المسرحي وليم شكسبير ، وذلك في بداية حياته الأدبية ، فتكررت محاولاته للاتصال بتأثراه ، والاستفادة من عطائه المتميز . وكانت بداية ذلك الاحتياك عن طريق ترجمة بعض أعماله ، ثم استعان بمنهج شكسبير في الكتابة ، وطريقته الخاصة في المعالجة المسرحية لتأليف مسرحيته الشعرية (أختناتون ونفرتيتي) ثم عاد وجدد هذا الاتصال في مسرحيته (شيلوك الجديد) حيث استوحى فكرتها من مسرحية

(تاجر البندقية) لشكسبير ، كما أفاد من تلك المسرحية في إقامة بعض عناصر البناء في مسرحيته . وقد صرّح باكثير على نحو مباشر وواضح بتأثره بهذا الكاتب العظيم أثناء كتابته لتلك الأعمال ، وكان حديثه عن ذلك التأثر من جانبه يشير إلى مدى وعيه وإدراكه لحقيقة ذلك التأثر ومداه وكيفيته . وقد وجدت موضوع تأثير المسرح الشكسبيري في مسرح باكثير ممتعًا وخصبًا، ودفعني إلى خوض غمار هذه الدراسة أسباب وجيهة ، تتمثل فيما يلي :

- ١ - حاجة الحقل الأدبي والثقافي لدينا إلى هذا النوع من الدراسة المقارنة خصوصاً في المجال المسرحي ، الذي اعتمد في نشأته على المسرح الأجنبي ، وما زال إلى وقتنا الحالي يعاوده الحنين إلى تلك الأصول ، كما أن نجاحه في تحقيق رؤية مسرحية جيدة وعميقة وأصيلة ما زال محدوداً ومقتصراً على عدد معين من الكتاب .
- ٢ - أهمية الفترة والأعمال التي يناقشها البحث بالنسبة لباكثير وتطوره الأدبي بوجه خاص ، وبالنسبة للأدب العربي على وجه العموم ، مما يجعل موضوع هذا البحث موضوعاً هاماً وحرجاً وجديراً بالبحث العلمي ، والدراسة المتأنية .
- ٣ - قلة الدراسات – بل ندرتها – التي تتناول عطاء باكثير الأدبي والفكري ، وتحصنه في ضوء دراسة فنية تتسم بالعمق والجدية ، وتبتعد عن مجاملة الكاتب أو التحامل عليه ، متوكية وجه الحقيقة ، وما تظهره نتائج الدراسة الموضوعية المستنيرة .

وأشير هنا إلى أنني وجدت صعوبة فيما يتعلق بمراجع الجزء الخاص بدراسة إنتاج باكثير؛ فرغم قيام عدد كبير من الدارسين والباحثين بدراسة هذا الكاتب ونتاجه الغزير ، ورغم الاهتمام المتزايد الذي يستقطبه أدبه وفكره يوماً بعد يوم ، إلا أن أغلب تلك الدراسات التي قامت حوله وقفـت نفسها على

دراسة الكاتب وتوجهاته ، وتوسعت في التعرض لترجمته ، ودراسة العوامل المؤثرة في ثقافته وأدبه - دون أن تأتي بجديد - وركّزت على جهوده وإسهاماته ككاتب إسلامي ، سخر نفسه وقلمه لخدمة دينه وأمته . وحتى تلك الدراسات التي بدت ذات طابع فني في التناول والمناقشة ، وكان من المتوقع أن تعوض ذلك النقص ، وجدتها - وهذا ما أعجب له - تهرب من المعالجة الفنية لأعماله وتتجنب إصدار أحكام بشأنها ، وقد استعاضت عن محاولة تأصيل رؤيته المسرحية أو تقييمها، بذكر ملحوظات عامة ، وأحكام مبهمة لا تقدم ولا تؤخر . والدراسة الوحيدة التي أفادتني بشكل خاص - فيما يتعلق بموضوع بحثي ، وفي حدود ما حصلت عليه من مراجع - في تلمس طريقي للتعرف على مسرح باكثير هي دراسة الدكتور عز الدين إسماعيل الرائدة عن مسرح باكثير الشعري ، التي نشرتها مجلة المسرح في حلقتين ، وقد ركزت تلك الدراسة على بعض المعالم الخاصة لمسرح باكثير الشعري ، وما تميز به شكلاً ومضموناً ، وكانت نقطة انطلاق بالنسبة لي ؛ لما اتسمت به من عمق ، وخبرة، ودراسة بأصول الفن المسرحي . أما كتاب الدكتور عدنان وزان : (اليهود في مسرحيات شكسبير وباكثير) فقد ركز على تتبع اليهود، وما ذكر عنهم في المصادر التاريخية والدينية والفكرية ، وفي الأدبين الإنجليزي والعربي ، وعند شكسبير وباكثير ، وقدم دراسة عجلة تحليلية لمسرحية (تاجر البندقية) لشakespeare ، ومسرحية (شيلوك الجديد) لباكثير ، أبرز فيها ما اتسم به اليهود من صفات ، وما جبلوا عليه من خصال . وقد وفرت على هذه الدراسة القيمة مشقة العرض التاريخي لتكوين أرض صلبة لا بد منها للدراسة المقارنة ، وجعلتني أتوجه بكامل جهدي واهتمامي لتقديم دراسة مقارنة تطبيقية تعتمد على نصوص الأعمال المدرستة ، وما تكشفه تلك النصوص .

أما فيما يتعلق بمراجعة شكسبير فلم أجد صعوبة - والله الحمد - وقد تمكنت - بتوفيق من الله - من الحصول على أغلب المراجع الأساسية ، التي عادة ما تذكر أثناء الحديث عن مسرحية (تاجر البندقية) ، وحقق لي الاطلاع

عليها قدرأً كبيراً من المتعة والفائدة . وقد اعتمدت في دراستي لسرحيات شكسبير على الطبعات الإنجليزية تحرياً للدقة والأمانة ، باستثناء مسرحية (تاجر البندقية) إذ رجعت فيها إلى ترجمة الدكتور محمد عناي ؛ لكثره النصوص المقتبسة ، ولجودة تلك الترجمة ، وعلاقة المترجم الوثيقة بشakespeare ومسرحه ، كدارس وناقد ، وقد مكنتني هذا من أن أنصرف بوقتي وجهدي لتقديم دراسة تحليلية مفصلة لمسرحية ، ولم يمنعني هذا من إبداء بعض الملحوظات بشأن الترجمة ، إذا كان ما ورد فيها يتعلق بموضوع الحديث ، وموضع الاستشهاد . أمّا بالنسبة لكتاب الأسماء الأجنبية فقد ألتزمت فيها طريقة واحدة لا أخالفها ، إلا إذا وردت تلك الأسماء في بعض النصوص بطريقة مخالفة فإنني عندها أثبتها برسمها كما وردت في ذلك النص .

هذا ، وقد قام بحثي بعد ذلك على الخطة التالية :

١ - المقدمة

٢ - القسم الأول : بداية الاتصال بشakespeare

(١) الترجمة :

أ - (الليلة الثانية عشرة)

ب - (روميو وجولييت)

(٢) التأثر بالمعالجة المسرحية

(أخناتون ونفرتيتي)

٣ - القسم الثاني : الاستيهاء

(١) (تاجر البندقية)

أ - مصادر المسرحية

ب - البناء المسرحي

ج - شاي洛克 نموذج بشري

د - الشخصيات الأخرى وما تمثله

(٢) (شيلوك الجديد)

أ - مصادر المسرحية

ب - البناء المسرحي

ج - شاي洛克 الجديد وما يدل عليه

د - الشخصيات الأخرى وما تمثله

٤ - الخاتمة .

القسم الأول :

وقد خصصته للحديث عن بداية اتصال الكاتب بالمسرح الشكسبيري، كما تجلى ذلك في ترجمته لبعض أعماله ، ومحاولة التأليف الوعي لأصول الفن المسرحي . فبدأت الحديث بالإشارة إلى صعوبة الترجمة الشعرية ، وأهميتها . ثم عرضت لترجمة باكثير لبعض المقاطع من مسرحية (الليلة الثانية عشرة) فتحدثت عن الأسلوب الذي استخدمه المترجم وعارضت النصوص المترجمة على الأصل ، وأوضحت موقف المترجم من بعض الأمور مثل التقيد بالأصل ، والتزام الدقة والأمانة ، وتمثل روح النص الأصلي ، وقد ألف كل هذا المرحلة الأولى لبداية ذلك الاتصال على صعيد الترجمة . أما المرحلة الثانية فقد مثلتها ترجمة الكاملة لمسرحية (روميو وجولييت) فتحدثت عن الترجمة ، وتوقفت عند اللغة المستخدمة ، والأسلوب الشعري الذي لجأ إليه المترجم . وأشارت إلى ريادة باكثير في هذا المجال ، ثم قمت بعرض الترجمة على الأصل في ضوء الشروط الواجب توفرها في الترجمة الجيدة . وسجلت بعض المأخذ على الترجمة ، وذكرت مدى ما حققه الشاعر في مجال توفير الانسياق الشعري لترجمته ، وريادته في هذا المضمار .

أما الجزء الثاني من هذا القسم فقد نهض بعبء متابعة باكثير في محاولته الأولى للتأليف المسرحي بعد افتتاحه على المسرح الشكسبيري ، وقد تمثلت هذه المحاولة في مسرحيته (أختنون ونفرتيتي) . فتحدثت في البداية عن فكرة باكثير عن الأداء المسرحي قبل اتصاله بشكسبير ، وذلك من خلال نقد سريع لتجربته المسرحية الأولى : (همام ، أو في عاصمة الأحقاف) . ثم تطرقت إلى الحديث عن باكثير والمسرح الشعري ، فأبرزت إسهامه بالنسبة لتجربة الشعر الجديد أو الشعر الحر ، وهي اللغة التي استخدمها الشاعر في كتابة المسرحية ، وأوضحت علاقة ذلك باتصاله بالمسرح الشكسبيري ، ثم انتقلت بعدها إلى تحليل فني لبناء المسرحية والعناصر التي قام عليها ذلك البناء ، وظهر بوضوح تأثر باكثير بالمسرح الشكسبيري أثناء تعامله مع تلك العناصر .

القسم الثاني :

وعنوانه (الاستيحاء) ، وقد وقف نفسه على دراسة مقارنة تطبيقية بين مسرحية (تاجر البندقية) لشكسبير ، وبين مسرحية (شيلوك الجديد) لباكثير . وتحدثت في الجزء الخاص بشكسبير عن :

أولاً - مصادر المسرحية :

وتحت هذا العنوان تطرقت إلى المصادر المختلفة التي رجع إليها شكسبير أثناء كتابته للمسرحية ، فتحدثت عن كل مصدر منها ذاكرة تاريخه ، وأصول نشأته ، وملخص ما جاء في ذلك المصدر ، ومدى استفادة الكاتب منه . كما ناقشت القول بالأصول الشرقية لبعض ما جاء في المسرحية ، ومدى أهمية ذلك ، وعلاقته بشكسبير .

ثانيا - البناء المسرحي :

وتحدثت فيه عن العناصر الأساسية التي قام عليها بناء المسرحية ، فناقشت عنصر الحبكة ، و موقف شكسبير منها ، والطريقة التي لجأ إليها لمعالجة هذا العنصر . ثم أنتقلت إلى الحديث عن عنصر الصراع وال فكرة التي يشفّ عنها ، فبسطت الآراء العديدة التي قدّمت في هذا المجال ، وتعرضت لها بالنقاش والتحليل . كذلك تحدثت عن عنصر الحوار ، موضحة مدى النضج الذي وصل إليه شكسبير من خلال تعامله مع هذا العنصر ، وعلاقته الوثيقة بتصوير الشخصية ، وتطور الصراع ومفهومه ، وختمت حديثي بذكر بعض الآراء حول تصنيف المسرحية ، ومدى موافقة ذلك لما جاء في المسرحية شكلاً ومضموناً .

ثالثا - شايلوك نهودج بشرابي :

وخصصت لهذه الشخصية مساحة مستقلة لأهميتها وعلاقتها الجوهرية بموضوع التأثر . وبدأت حديثي بالإشارة إلى معنى النموذج ، وعلاقة شايلوك شكسبير بذلك ، ثم قمت بمتابعة هذه الشخصية وتحليلها تحليلًا دقيقاً ، معتمدة في ذلك على أحاديثها وما صدر منها من مواقف ، كما أستشهدت بأراء بعض النقاد الذين تعرضوا لها بالنقاش والتحليل . وأوضحت طريقة شكسبير المميزة في التعامل مع اليهودي ، و موقفه منه .

رابعا - الشخصيات الآخرين وما نهض به :

وتحدثت في البداية عن أهمية هذا العنصر بالنسبة للبناء المسرحي ، وحقيقة العلاقة المحكمة التي ربطت بين الشخصيات ، ثم توقفت عند أهم شخصيات المسرحية التي أسهمت في دفع الأحداث ، وكانت ذات علاقة بموضوع الدراسة ، وهي: (أنطونيو ، بورشيا ، باسانيو ، جسيكا) . وقد أخذت كل شخصية لتحليل دقيق يظهر طبيعتها ، وأهميتها بالنسبة للحدث المسرحي ، والمفهوم الذي تقدمه المسرحية .

أما الجزء الخاص بـ (شيلوك الجديد) فقد تمت مناقشته أيضاً من خلال :

أولاً - مصادر المسرحية :

وتناولت هنا أهم المصادر التي رجع إليها باكثير أثناء كتابته للمسرحية ، وقامت بدور هام في بناء ذلك العمل ، فصدرت الحديث بذكر تأثره بمسرحية (تاجر البندقية) بشكل متعمد ومدروس ، وسجلت اعترافه بذلك التأثر ، كما أوضحت علاقة ذلك بفهمه للمسرحية و موقفه منها ، وانعكاس كل هذا على طريقة استفادته من ذلك التأثر . ثم انتقلت بعدها إلى استعراض باقي المصادر التي استعان بها باكثير لكتابة المسرحية .

ثانياً - البناء المسرحي :

وتحدثت فيه عن عناصر البناء المسرحي التي أقام عليها الكاتب مسرحيته ، فتعرضت أولاً لعنصر الحبكة ، وطريقة باكثير في بنائها ، وعلاقة ذلك بتأثره بمسرحية (تاجر البندقية) ، وبموقفه من القضية الفلسطينية ، ثم توقفت عند عنصر الصراع ، وأوضحت أنه متعدد المستوى : داخلي وخارجي . وتحدثت عن بعض الأخطاء التي وقع فيها الكاتب ، ومدى انعكاس ذلك على المستوى الفني للمسرحية بشكل عام . ثم عرضت لعنصر الحوار ، وأسلوب الكاتب في التعامل مع هذا العنصر الحساس . وقد تمت مناقشة هذه العناصر في ضوء عملية تأثر الكاتب بشكسبير ، ومدى أصالة موهبة باكثير المسرحية . وختمت حديثي بمحاولة تصنيف المسرحية ، وتحديد القالب الذي جاءت فيه .

ثالثاً - شيلوك الجديد وما يحل عليه :

وأفردت الحديث هنا لتناول شخصية شيلوك كما جاءت عند باكثير في ضوء مقارنتها بالنموذج الشكスピري ، وركزت على نقاط التشابه والاختلاف بين الاثنين . وأشارت إلى مدى النجاح الذي حققه باكثير في تعامله مع هذه الشخصية ، كما نبهت إلى الأخطاء التي تورط فيها ، وبينت كيف

انعكس ذلك على شايلوك الجديد بصفته الشخصية المحورية في المسرحية .

رابعاً - الشخصيات الآخري وما نهضه :

وتحدثت في البداية عن أهمية عنصر تصوير الشخصيات ، وحقيقة العلاقة التي لا بد أن تربط بين شخصيات المسرحية المختلفة ، ثم قمت باستعراض أهم الشخصيات التي قام باكتير برسمها متأثراً بما جاء في (تاجر البندقية) وكانت ذات أهمية كبيرة في تطور الحدث ، وإقامة الصراع ، وخدمة هدف الكاتب من كتابته للمسرحية ، وهذه الشخصيات هي : (نادية ، عبدالله ، إبراهام ، راشيل) ، وقد تناولت كل شخصية بالتحليل ذاكرة أهم ما يميزها من سمات تكشف عن طبيعتها ، وملامحها الخاصة ، وأجريت مقارنة بينها وبين ما تمثله هذه الشخصية عند شكسبير ، وطريقة تصويره لها ، وأشارت إلى علاقة حماس باكتير لقضايا أمته بأسلوبه في تصوير الشخصيات ، وكيف تسبب ذلك في ضعف هذا العنصر لديه ، رغم حساسيته الشديدة ، ودوره الفعال في نجاح العمل المسرحي .

الخاتمة :

وقد أجملت فيها نتائج البحث ، وأهم ما توصلت إليه هذه الدراسة .

هذا وأتوجه بالشكر والعرفان للأستاذ الدكتور عدنان وزان الذي أعرب له عن امتناني وتقديرني لمساعدته لي في توفير بعض المراجع الهامة ، وقد مكّنه المولى - عز وجل - من أن يساعدني في الحصول على طبعة Macmillan لمسرحية (روميو وجولييت) ، وهي النسخة التي رجع إليها باكتير أثناء ترجمته لهذه المسرحية ، وقد بذلت جهدي للبحث عنها داخل المملكة وخارجها ، إلا أنني لم أوفق في ذلك ، فاضطررت إلى الاستعانة بطبعة أخرى - رغم عدم اقتناعي بهذا المسلك - وبعد أن بدأت في طباعة بحثي ، علمت بعثور أستاذي الفاضل على المسرحية في مكتبة جامعة إدنبره ، فشكّرت الله ، وأعدت معارضتي لترجمة باكتير على طبعة ماكميلان ، توخيًا للدقة والأمانة . فجزى الله عن

أستاذي خير الجزاء ، وجعل ذلك في ميزان حسناته .

كما أشكر الأستاذين الفاضلين الأستاذ الدكتور عياد التبيتي ،
والأستاذ الدكتور أحمد السومحي ، لما قاما به من إمدادي ببعض المراجع
الهامة ، فجزاهم الله عنى خير الجزاء وأوفاه .

أماً مشرفي الأستاذ الدكتور عبد الحكيم حسان ، فإن كلماتي تعجز
عن تصوير امتناني له لما قدمه لي من خالص النصح والإرشاد ، ولتوجيهاته
القيمة التي أضاءت لي الطريق وأخذت بيدي ، وشملتني بكرمتها ورعايتها ،
فله عظيم شكري وتقديرني .

هذا وأتوجه بالشكر إلى جامعة أم القرى التي أتاحت لي فرصة
الدراسة في هذا الميدان الهام ، وإلى كلية اللغة العربية ، وإلى كل من قدم لي
مساعدة أو أبدى استعداداً لذلك .

كذلك أتقدم بالشكر للأساتذة الأفاضل أعضاء لجنة المناقشة :

١ - الأستاذ الدكتور / عدنان محمد وزان ..

٢ - الأستاذ الدكتور / حسن الوركلي .

وذلك لتكريمهما ، وقبولهما مناقشة هذا البحث .

هذا والله أسأل أن يوفق الجميع إلى ما يحب ويرضى .

القسم الأول

بداية الاتصال بشكسبير

- ١ - الترجمة**
- ٢ - التأثر بالمعالجة المسرحية**

١ - الترجمة

- أ - (الليلة الثانية عشرة)
- ب - (روميو وجولييت)

تعد الترجمة الأدبية وسيلة هامة من وسائل الاتصال بين الأمم والشعوب ، والتقارب فيما بينها ثقافياً وحضارياً . وينظر إليها على أنها أصعب أنواع الترجمة . إذ من المؤكد أن مهمة المترجم فيها لا تقل إبداعاً عن التأليف الأدبي نفسه ، ولا يتوقف دوره عند حدود ترجمة الألفاظ ومعانيها ، وما يحويه النص من أفكار ، بل هو مطالب بتقديم عمل يحاكي به العمل المنقول عنه في شكله ومضمونه ، وأسلوبه وروحه ، وأن يراعي في نفس الوقت طبيعة اللغة التي ينقل إليها وأبعادها الثقافية ، والحضارية ، فهو حر مقيد ، وطليق أسيير . فعملية الترجمة الأدبية تكتنفها صعوبات كثيرة ، ولا يكفي فيها قراءة النص المنقول عنه ، أو استيعاب ما جاء فيه " بل على المترجم أن يحاول أن يرى ما يرى المؤلف ويسمع ما يسمع ، وأن ينقب من جديد في حياته الخاصة عن التجارب التي عايشها . وليس هناك أمة تتضرر إلى حداثة حتى ولو كانت حادثة بسيطة بنفس الطريقة التي تراها بها أمة أخرى . ولهذا كان لا بد للمترجم من أن يعبر عن كلمة ، أو حادثة ، أو موقف كما يجب أن يعبر عن ذلك في لغته الخاصة . وإذا كان في إمكانه -في بعض الأحيان- أن يكون قريباً من الكلمة الأجنبية ، فإنه يتبع عليه بشكل أكثر أهمية أن يكون قادراً على تخيل الموقف ... فالمترجم كالمؤلف يجب عليه أن يكون حساساً تجاه المعتقدات الأسطورية ، والاجتماعية ، والتاريخية التي تعكسها اللغة، وأن يستخدم الكلمات التي لا تقوم بنقل الأصوات فحسب بل تنقل كذلك الإيقاع والإشارة ، وأسلوب التعبير ، والاتساق الصوتي ، وتداعي الأفكار" (١) . ولا شك أن ترجمة الشعر إلى شعر تعد أكثر أنواع الترجمة الأدبية دقة وحيوية ، وتعقيداً وتشابكاً ، ومهما بذل فيها المترجم من جهد لاتقان عمله ، وخدمته مواهبه الأدبية ، وقدراته الشعرية واللغوية فإن إمكانية أن يخرج لنا عملاً مساوياً للأصل في قيمته ، وطبيعته ، وروحه هو ضرب من الحال . ومع ذلك يظل لهذا النوع من الترجمة قيمة خاصة ، ومتعددة الفريدة على نحو يجعل ما يبذل في سبيل ذلك من جهد وتضحية أمراً له ما يسوفه ،

(١) Horst Frenz, "The Art of Translation," in Thirteen Yearbook of Comparative and General Literature,(Bloomington:Indiana University,1964)p.94

ويسوغ وجوده .

وقد حاول شاعرنا باكثير^(١) أن يخوض هذا الغamar الصعب عن طريق ترجمة أرقى نماذج الانتاج الشعري المسرحي على الإطلاق في الأداب الغربية والمتمثل في المسرح الشكسييري^(٢) . وقد تم تعرفه على عظمة هذا الكاتب ، وروعة عطائه المتميز بعد التحاقه بقسم اللغة الإنجليزية في كلية الأداب ، في جامعة القاهرة . ولم يكد يمضي عام على دراسته للأدب الإنجليزي حتى شعر ببلبلة نفسية تجاه نظرته للشعر والأدب بشكل عام ، وتفتحت أمامه آفاق واسعة وجديدة . وقد أثارته مقدرة شكسبير كشاعر ، واستأثر مسرحه بجل اهتمامه واعجابه ،

(١) هو علي بن أحمد بن محمد باكثير الكندي ، ولد في إندونيسيا بمدينة (سورايا) عام ١٩١٠م ، لأبوين حضريمين ، وبعد بلوغه الثامنة أرسله أبوه إلى حضرموت ليتقن لغة قومه ، ويعيش عاداته . تلقى هناك دراسته وثقافته الإسلامية الأصيلة والعربية الخالصة . اتجه لكتابة الشعر منذ صباه في طابع تقليدي محافظ . سافر إلى الحجاز في عام ١٩٣٢م ، واحتلّت بآبائهما ومفكريهما ، كما سُنحت له الفرصة لزيارة مصر في عام ١٩٣٣م ، وهناك تمكن من دراسة الأدب الإنجليزي ، حصل بعدها على دبلوم التربية واشتغل بالتدريس إلى أن تركه في عام ١٩٥٥م إلى مصلحة الفنون بوزارة الثقافة والإرشاد القومي ، وظلّ يعمل بتلك المصلحة إلى أن وفاه الأجل في عام ١٩٦٩م . حصل - رحمة الله - على العديد من الجوائز والأوسمة ، وعرف بفرازه انتاجه وتنوعه فترك لناما يقارب خمسين مسرحية سياسية ، وتاريخية ، واجتماعية ، وخمس روايات ، كما نشر العديد من القصائد في الصحف والمجلات ، وقد طُبع ما قاله في باكرة حياته الشعرية ، والأمل كبير في أن يأخذ باقي شعره وما خلفه من آثار طريقه إلى النشر ، ومن ثم إلى أيدي محبيه . لمعرفة المزيد عن الكاتب ينظر: د. أحمد عبدالله السومحي، علي أحمد باكثير : حياته وشعره الوطني والإسلامي ، ط١(جدة: دار البلاد للطباعة والنشر ، ١٩٨٢م) .

(٢) جذبت شهرة شكسبير ، وروعة أعماله أنظار المترجمين العرب منذ مطلع القرن العشرين ، فتعاونوا ترجمة بعض أعماله ، وتفاوت مستوى تلك الترجمات ؟ ==

ومن هنا نجده يقرر أن يحتك بهذا المسرح عن قرب ، ويتوسط علاقته به وذلك عن طريق الترجمة ، وهي خطوة تدل على ذكاء باكتير وفطنته ، وما كان يعتمل في داخله من أمال وطموحات في دنيا المسرح ، ممزوجة بثقة عالية في النفس . وقد تمت ترجمته لبعض أعمال شكسبير من خلال مرحلتين مثلت في مجموعها بداية اتصاله الفعلي بذلك الكاتب العبقري .

المراحل الأولى :

وترجم فيها باكتير فصولاً من مسرحية (الليلة الثانية عشرة)^(١) نشر نماذج منها في مجلة الرسالة وكان ذلك في عام ١٩٣٦ م . وقد ترجمها شعراً مستخدماً الشكل العمودي للقصيدة العربية بكل قوانينه ، وتقاليده المعتادة . فكانت النتيجة - كما يمكن أن يتوقع - ترجمة حرة ، تصرف فيها باكتير تحت وطأة قيد القافية والوزن ، فحذف وغير ، وأضاف وتزييد حتى بدت بعض المقاطع بعيدة عن النص الأصلي روحًا ومعنى ، ولفظاً وتركيباً ، ومن أمثلة ذلك قوله :

==

فلم يأبه ببعضها بالتقيد بالأصل ، وأحدث كثيراً من التغييرات الجوهرية تلبية لذوق الجمهور آنذاك ، بينما تقيدت ترجمات أخرى بالأصل والتزمت الأمانة في قالب أدبي رفيع ، إلى جانب فريق ثالث حاول أن يجمع بين الغايتين . ينظر :
١ - د . عوض ، رمسيس ، شيكسبير في مصر ، الهيئة المصرية العامة
للكتاب ، ١٩٨٦ .

Prof. Adnan Wazzan, Translating Shakespeare in Arabic , - ٢

University of Warwick , England, 1987.

(١) يذكر باكتير أنه ترجم فصولاً من مسرحية الليلة الثانية عشرة ويتبعه في ذلك الدارسون ، وربما كانت هذه الترجمة ضمن انتاجه المخطوط الذي لم ينشر بعد . أما ما نشرته مجلة الرسالة فلم يكن سوى المشهد الأول من الفصل الأول ، ومعظم أسطر المشهد الثاني من نفس الفصل .

اللوق :

راكِ في النفس وأقواك مضاء
كدت تطفين على ماضي القضاء
أبداً تَبْدِين في أَلْفِ رواءَ
إنه ماءُ ، وأنت الكهرباءِ !
تعدم التأثير فيه والثواب
وسمت أوجاً ، وشطّت في غلاءِ
تلاشي كالتماءِ من ضياءِ !
أوج قعر ، وإذا الأسر عباءُ (١)

آه روح الحبِ ! ما ألطاف مسـ
قوـة هائلة أنت ، فقدـ
قوـة حـولـة ، قـلـبةـ
أين منك البحر عـظـماً وقـوىـ
تسقط الأنهاـرـ في الـبـحـرـ فلاـ
وهمومـ النـفـسـ مـهـماـ عـظـمـتـ
دونـ أـمـواـجـكـ فـيـ ثـانـيـةـ
فـإـذـاـ الـغـالـيـ رـخـيـصـ ، وـإـذـاـ الـ

وترد عند شكسبير كمالي (٢) :

Duke :

O spirit of love, how quick and fresh art thou,
That notwithstanding thy capacity
Receiveth as the sea, nought enters there,
Of what validity and pitch soe'er,
But falls into abatement and low price,
Even in a minute ! So full of shapes is fancy,
That it alone is high fantastical.

(1.19-15)

وبالمقارنة بين النصين يلحظ كيف تصرف باكثير في ترجمته ، فهو لا يكاد يترجم سوى السطر الأول ، أمّا باقي الأسطر فهو يحوم نحوها دون أن يمس معناها كما ورد عند شكسبير . وقد بدا لي وكأنه انصرف عن ترجمتها ليؤلف أبياتاً تخصه ، يسجل فيها انتباذه عن شعور اللوق وكلامه ، بينما كان ينبغي عليه التقيد بالنص والتزام الأمانة ، فحدود الحرية التي تمنع له

(١) باكثير، ترجمة الليلة الثانية عشرة، الرسالة ١٣٧ (أبريل ١٩٣٦م)، ص: ٢٦٦-٢٦٧.

(٢) All quotations are from: W. Shakespeare, Twelfth Night, ed. J. M. Lothian

and T.W. Craik, (London: Methuen , 1985)

كمترجم لا يمكن بأي حال أن تصل إلى هذا الحد . وقد اضطره قيد الوزن والقافية إلى استخدام بعض التعبيرات ، والصور المضحكة ، مثل قوله :

أين منك البحر عظماً وقوىًّا إِنَّهُ ماءٌ ، وَأَنْتَ الْكَهْرِبَاءُ !
ذلك انساق ، وفي أغلب الأبيات ، إلى الإطناب واختراع أشطر يكمل بها أبياته الشعرية لا تمت إلى النص الأصلي بصلة ، وقد أفسد بتصرفه هذا شاعرية الأسطر وحلوتها .

وإذا كان باكتير في المقطوعة السابقة بدا غير مهتم أو غير قادر على التقيد بكلام الدوق وما جاء فيه روحًا ومعنىًّا ، فإنه في الأبيات التي تلي ذلك يجهد نفسه من أجل المحافظة على تورية أوردها شكسبير على لفظ heart بمعنى : قلب ، و hart بمعنى : ظبي ، وهي أحد أنواع اللعب بالألفاظ المشهورة في مسرح شكسبير . وترد ترجمة باكتير كمالي : كريو :

مولاي ! هل لك في صيد د البال ؟ فالجو حالي
الدوق :

في الصيد ! والبال بالي !	ويلاك ! هل أنا إلا
قدراً وأنفاسُ غال	أعْزُّ شَيْءٍ بِجَسْمِي
بظرفها القتال	أولَ ما زلزلْتُني
للحرب بعد الضلال	(أوليقيا) ، وهدتني
مضرساً بالنكال	هناك صَيَّرْتُ بالاً
مه ، وطول الليالي !	مطارداً طول أيام
من كل وجه وحال	اكتنفتْه شِبابُ
(١) ونسجها من خيالي !!	خيوطها من همومي

بينما ترد عند شكسبير على النحو التالي :

Curio : Will you go hunt, my lord?

Duke : What, Curio ?

Curio : The hart.

Duke : Why so I do, the noblest that I have.

O, when mine eyes did see Olivia first,
Methought she purg'd the air of pestilence;
That instant was I turn'd into a hart,
And my desires, like fell and cruel hounds,
E'er since pursue me.

(1,1,16:23)

وهكذا يحاول باكثير المحافظة على التورية باستخدام كلمة (بال) كمرادف لمعنىين : (القلب ، ونوع معروف من الحيتان) ، ويضحي في سبيل ذلك بما كان أولى به بأن يحافظ عليه وهو مراعاة الدقة والأمانة ؛ إذ نجده ينقل ذلك الصيد إلى البحر ، ويضطر إلى الإتيان بما يناسب هذا التعديل ، فيتحدث عن الشباك وعن خيوطها ، وكل هذا لم يرد في النص الأصلي بل هو من اختراعه وتتأليفه ، كذلك يعدّ البيت الرابع من حديث الدوق من تأليفه ، في الوقت الذي يحذف فيه السطر العشرين من النص الأصلي ، ولا يأتي له على ذكر . وقد بدا باكثير في مواضع أخرى أكثر اقتراباً من معنى النص ، ولم يمنعه قيد القافية ، وإخراج أبيات متساوية من أن يترجم ما جاء فيه ، ويسبك أفكاره في ترجمة رقيقة ، وحتى تصرفه في بعض المعاني لم يأت من قصور فهم ، بل جاء نتيجة لرغبته في عبارة أكثر تركيزاً ، وقد وفق في أغلب ذلك التصرف :

الدوق :

هات عنها ! ماذَا ورَاعَكَ ؟

فالنتين : ما يُرِّضُ ضييك مولاي ! لو رُزِقْتُ القبولا
سلمتني عنها الوصيفة هذَا الـ ردّ منها - وما أراه جميلا -

فَرَسِبْعًا كُسِبْعَ يُوسُفَ طُولًا !
وَرَعْلِيْهَا نَقَابُهَا مَسْدُولًا
عَبِيلَ التَّرَى وَيُحْفِي الْمَسِيلَا
نَإِلِيْهَا الْمَحِبَّ ، الْمَأْمُولَا
رُزْئَتْهَ فَاقْسَمْتْ لَتُدِيمَنَّ (م) أَسْأَاهَا عَلَيْهِ دَهْرًا طَوِيلًا

لَنْ يَرِيَ الْكَوْنُ نَفْسَهُ وَجْهَهَا السَّأَ
نَذَرَتْ أَنْ تَبْقَى كَرَاهِبَةُ الدَّيْ
كُلَّ يَوْمٍ تَطُوفُ بِالْبَيْتِ بِالْدَّمْ
كُلَّ هَذَا مِنْ أَجْلِ مَوْتٍ أَخِ كَا
رُزْئَتْهَ فَاقْسَمْتْ لَتُدِيمَنَّ (م)

الدوق :

دُ - إِلَى حَسْنَهَا الشَّعُورُ النَّبِيلَا !
كَيْفَ بِاللَّهِ لَوْ أَحْبَبْتَ خَلِيلًا !
سَهْمَهُ الْمَذْهَبُ الْلَّطِيفُ الْقَتُولَا !
شَاغِلٌ - دُونَهُ صَرِيعًا قَتِيلًا
دُ كَفْرُوْنٌ مَصْرَدَانَ النَّبِيلَا !
رَأَهُدَهُدْ بَهَا الْفَؤَادُ قَلِيلًا !
نَافَهَا مَرْتَعًا خَصِيبًا ظَلِيلًا !! (١)

زَهِرٌ ! ضَمَنْتَ إِذَا إِلَهِي لَكَ الْحَمْ
كَانَ هَذَا وَفَاعِهَا لَأَخِيهَا
لَوْ إِلَيْهَا (كَوْبِيد) سَدَدْ يَوْمًا
فَفَدَا فِي فَوَادِهَا كُلُّ هُمْ
وَاعْتَلَى عَرْشَ قَلْبِهَا مَلِكٌ فَرْ
سِيرُ أَمَامِي إِلَى أَرِيكٍ مِنَ الزَّهِرِ
حِيثُ تَلْفَى خَوَاطِرُ الْحَبَّ فِي أَكْ

وقد انتهج باكثير في ترجمته لبعض الفقرات منهجاً لا أراه سليماً؛ إذ أنه وفي أكثر من موضع حاول استدعاء المعجم القرآني، واستخدام بعض التعبيرات القرآنية . وربما جاء ذلك لشدة تأثره بلفاظ ذلك المعجم ، وسيطرة ثقافته التي كانت تنهل من المعين الإسلامي ، والتراث العربي . والواقع أن مثل هذا الاستدعاء لا يناسب المقام الذي ورد فيه ، فمن المعروف أن للألفاظ القرآنية طبيعة خاصة فهي تشير جواً تتفرد به له إيحاءات خاصة ، وظلال معينة ، وحيث لا يتحقق ما يستدعي هذه الخصائص في الموضوع المترجم فإن هذا الاقتباس ييندو في غير مكانه المناسب . ومن الموضع التي تظهر فيها هذه الملاحظة قوله :

القططان :

صَدَقْتَ يَا سَيِّدِي ، إِنْتِي أَعْضُدُ رَجُوْكِ ، وَدِيْيِ عَلِيْم
لَا طَغَى الْمَاءُ عَلَى فَلَكْنَا وَزَاغَ مِنْكُمْ عَنْ حِجَاجَ الْحَلِيمِ
كَادَ مِنَ الْكَوْلَةِ أَلَا يَعْوُمْ وَأَدْتُمُ الرِّزْوَقَ حَتَّى لَقَدْ

تهوى به حيناً ، وحينما تقام
وأنه ذاك الشجاع العزوم
في البحر ضمّ الطفل صدر الرؤوم
بظهر ذاك الحيوان العظيم
قد راضه فهو ملي حميم !
عن ناظري تحت ظلال الغيوم !
رأيته يسبح في لجةِ
رجاؤه شدّ بآعضاده
فشد كفيه إلى قائم
كأنه أريان ، مستمسكاً
والهائج المحتق من حوله
راقبته ما استطعت حتى اخترى

فكان من الأفضل لو أنه استخدم تعبيراً آخر غير قوله : " لما طفى
الماء " ، أو قوله : " فهو ملي حميم "؛ لأن وجودهما ، رغم ما لهما من بلاغة
وجمال ، لا يخدم ترجمة نصّ أجنبي له طبيعته المختلفة التي ينبغي على
المترجم أن يحافظ عليها ما استطاع إلى ذلك سبيلاً . ولهذا فقد جاء
الاقتباسان وكأنهما اجتلاياً من قبل ناشيء يتدرّب على كتابة الأساليب
الجميلة أكثر مما هما لمترجم متعرّس . هذا ويلاحظ في الأبيات السابقة مدى
تصرف باكثير في الترجمة ، فهو يخترع بعض الأسطر التي لا وجود لها
لدى شكسبير مثل قوله : " أعضُدْ رَجُواكِ ، وربِي عَلِيمَ " ، قوله :
" وزاغ منكم عن حِجَاهِ الْحَلِيمِ " . وقد أنت هذه الزيادة على حساب النص
الأصلي إذ نجده يحذف باقي السطر كما ورد عند شكسبير ، ويكمله بمعنى
من عنده ، ومن تأليفه . كما يورد صورة وهي قوله : " ضمّ الطفل صدر
الرؤوم " مع عدم وجود ما يشير إليها أو يوحى بها . ويطنب في البيت الأخير
حين يقول : " حتى اخترى عن ناظري تحت ظلال الغيوم " ، وقد انساق إلى
ذلك ابتغاً للقافية وإكمال البيت . ولا شك أن كل هذا التصرف يتغافل مع
ما تتطلبه الترجمة من دقة وأمانة ، وهذا أمر كان ينبغي على باكثير أن يتتبّه
إليه ، ولا يتساهل بشأنه .

على أن أخطر ما تعرضت له أسطر شكسبير أثناء الترجمة هو

(١) باكثير، ترجمة الليلة الثانية عشرة ، الرسالة ١٤٥ (فبراير ١٩٣٦م) ، ص: ٥٩١.

افتقادها لروح كاتبها ، وطريقة أدائه المميزة التي لم يتمكن باكثير من المحافظة عليها ؛ فكانت ترجمته أو أبياته أقرب إلى روحه هو وطريقة أدائه . ورغم كل ما سبق فإن ترجمته تشهد بأن ما تورط فيه من تصرف بالإضافة أو الحذف أو التعديل ، لم يأت عن سوء فهم أو جهل بمعانى النص الأصلي ، بل جاء نتيجة تسرعه ولهثه وراء القافية والوزن . وقد شعر باكثير نفسه بثقل قيد الشعر المقفى الموزون ، إذ نجده يقول عن هذه التجربة : " وقد جربت قبل ذلك ترجمة (الليلة الثانية عشرة) على النمط المأثور الذي سلكه المرحوم شوقي بك في مسرحياته الشعرية ، ونشرت نماذج منها في مجلة الرسالة وكانت نتيجة هذه التجربة مقطوعات شعرية تألفها الأذن العربية ، ولكنها ضعيفة المت إلى روح الأصل ونفسه الخاص "(١) ومن هنا نجده يتوقف عن إكمال ترجمة المسرحية بعدما ثبت له قصور هذه الطريقة ، وصعوبتها مقارنة مع الطريقة التي يكتب بها شكسبير مسرحه الشعري . وقد كانت هذه المحاولات التي قام بها لترجمة مسرحية (الليلة الثانية عشرة) بمثابة الشرارة الأولى التي نبهت باكثير لضرورة البحث عن وسيلة جديدة لترجمة المسرحية الشعرية ، فاهتدى بسببيها ، وباطلاعه على مسرح شكسبير ، إلى الشكل الشعري الجديد الذي ينبغي أن تكتب به المسرحية الشعرية ، وهو الشعر الحر أو ما أسماه بالشعر المرسل المنطلق . وقد استخدم هذه الأداة في ترجمته لعمل آخر من أعمال شكسبير المسرحية ، وهو يمثل المرحلة الثانية من احتكاكه واتصاله بمسرح شكسبير عن طريق الترجمة .

المراحلة الثانية :

وتم لباكثير فيها ترجمة مسرحية (روميو وجولييت) كاملة في عام ١٩٣٧م ، ونشرت في عام ١٩٤٧م . وقد حظيت هذه المسرحية باهتمام الجمهور العربي ، لطبيعتها الغنائية وما حفلت به من حوادث مثيرة ، مما

(١) علي أحمد باكثير ، ترجمة روميو وجولييت (القاهرة: دار مصر للطباعة ، ١٩٧٨م) ص: ٣ .

جعل بعض المترجمين يؤكد في ترجمته على إبراز الجوانب التي تستهوي الجمهور وتشير إعجابه كما فعل نجيب حداد في ترجمته للمسرحية في مطلع القرن العشرين، والتي تقدمت على ترجمة باكثير لها ، وكانت تحت عنوان (شهداء الغرام). فهو لم يأخذ من الأصل الذي ترجم عنه سوى بعض الحوادث المثيرة ، والتفاصيل التي يستطيع أن يقحم فيها قصائده الغنائية ليقوم بإنشادها الشيخ سلامة حجازي^(١) . وقد قدر لترجمة باكثير لأن تكون حدثاً خطيراً ، وعلامة بارزة في حياة باكثير ، وفي عمر الشعر العربي عامه ، والشعر المسرحي بوجه خاص . ويبدو أن نفس باكثير كانت تستشرف ذلك وتتوقع حدوثه ، إذ نجده يتقطع قبلها عن نظم الشعر فنه الأول ، كما يتوقف عن المضي في ترجمة مسرحية (الليلة الثانية عشرة) باستخدام النسق الشعري المأثور ، وكأنه كان يعد نفسه لخوض تلك التجربة الهامة ، وهي إسهامه في إيجاد الشكل الشعري الجديد . وقد عجل بهذا الإنجاز حادثة وقعت له يحدّثنا باكثير عنها بالتفصيل قائلاً : " واتفق في ذلك الحين أن حدث حادث في مقاعد الدرس كان له أثر كبير في دفعي إلى التعجيل بهذه المحاولة ، وخلاصته أن أحد مدرسينا الإنجليز تحدث ذات يوم عن الشعر المرسل ، وكيف أن اللغة الانجليزية اختصت بالبراعة فيه ، والتفوق على سائر اللغات ، وكيف أن الفرنسيين حاولوا محاكاته في لغتهم فكان نجاحهم محدوداً، ثم قال : ومن المؤكد ألا وجود له في لغتكم العربية ولا يمكن أن ينجح فيها ، فاعتراضت عليه قائلاً : أما أنه لا وجود له في أدبنا العربي فهذا صحيح لأن لكل أمة تقاليدها الفنية وكان من تقاليد الشعر العربي التزام القافية ، ولكن ليس ما يحول دون إيجاده في اللغة العربية ، فهي لغة طيبة تتسع لكل شكل من أشكال الأدب والشعر . فاكتفى بأن أعرض عنى ، وشعرت عندئذٍ بأن عليَّ

(١) د. محمد يوسف نجم ، المسرحية في الأدب العربي الحديث ١٨٤٧-١٩١٤ ، ط ٢ ،

(بيروت : دار الثقافة ، ١٩٦٧ م) ، ص : ٢٢٧ - ٢٢٩.



أن أتحدى هذا الزعم ، وأدحضه بالبرهان العملي ، وانصرفت من الدرس وقد ملك عليّ هذا التحدي كل أمري وكذا في تلك السنة ندرس مسرحية (روميو وجولييت) فلا غرو أن وقع اختياري عليها ، فاخترت مشهداً من مشاهدها وبدأت أفكّر في ترجمته ، فاتفق أن جاء الوزن في بحر المتقارب (فعولن فعولن فعولن فعولن) دون أن أعي ما ينطوي عليه ذلك من الدلالة ، ثم مضيت في عملي مرسلأً نفسي على سجيتها في اختيار ما يناسب المقام من البحور والأوزان . فاكتشفت بعد لأبي أن البحور التي تصلح لهذا الضرب الجديد من الشعر هي تلك التي تتكون من تفعيلة واحدة مكررة كالكامل والرجز والمتقارب والمدارك والرمل ، لا تلك التي تتتألف من تفعيلتين مختلفتين كالسريع والخفيف والبساط والطويل فإنها لا تصلح^(١) ويرى باكثير أن هذا الشكل الذي استخدمه مزيج من "النظم المرسل" و"النظم الحر" ، ويشرح لنا ذلك قائلاً : " فهو مرسل من القافية ، وهو منطلق لأنسيابه بين السطور ، فالبيت هنا ليس وحدة وإنما الوحدة هي الجملة التامة المعنى التي قد تستغرق بيتين أو ثلاثة دون أن يقف القاريء إلا عند نهايتها . وهو -أعني النظم - حر كذلك لعدم التزام عدد معين من التفعيلات في البيت الواحد"^(٢) . وهكذا يضع باكثير ، بهذا التصور الوعي ، أول تصور شامل ودقيق لما اصطلح على تسميته بعد ذلك بالشعر الحر . وربما استفاد في ذلك من بعض المحاولات التي سبقته لكتابة الشعر المرسل على يد محمد فريد أبي حديد في مجال المسرح ، ولكتابة الشعر الحر على يد المازني ومعاصريه في مجال الشعر الغنائي . والواقع أنه سواء سبق إلى هذا التجديد أو لم يسبق ، فإن المحاولة التي قام بها لكتابة بالشكل الشعري الجديد ، كمترجم ثم بعد ذلك

(١) علي أحمد باكثير ، فن المسرحية من خلال تجاريبي الشخصية ، ط ٢ ، (مكتبة مصر ، ١٩٨٥) ، ص ٨ - ٩ .

(٢) باكثير ، ترجمة روميو وجولييت ، ص ٣ .

كمؤلف ، لم تسبق بمحاولة أخرى تمايلها في ضخامتها ودققتها ووعيها ، حتى ولو كانت هناك بعض المحاولات الجزئية التي تقدمت عليها زمنياً . ولا شك أن باكثير مدين في هذا النجاح الذي حققه مسرح شكسبير ، أو طبيعة أدائه الشعري ، فهي التي حفزته للبحث عن وسيلة جديدة تمايلها في مرؤيتها وتدفقها ، وهو يقر بذلك إذ يقول : " وقد دفعني إلى انتهاجه (- يقصد الشعر المرسل المنطلق - كما يسميه) ، روح شكسبير نفسه ونمطه في التعبير مما جعلني أعتقد أن ترجمته شعراً على وجه آخر غير هذا الوجه لا يمكن أن تفي بهذا الغرض" ^(١) وعليه يمكن القول أن مسرح باكثير الشعري " ليس نتاج التطور في شعره الغنائي ، أو الثورة على الصيغ التقليدية لهذا الشعر ، بل هو .. ثمرة افتتاح على المسرح الشعري الأدبي وشيكسبير بالذات " ^(٢) وقد تمكن باكثير بهمته العالية ، وقدرته كشاعر وأديب من أن يستفيد من ذلك الانفتاح على أحسن وجه . فترجمته لمسرحية (روميو وجولييت) ، تشهد بالجهد العظيم الذي بذله للاقتراب من المسرح الشكスピري ، وفهم طبيعته . كما حاول تقمص روح النص وطريقة أدائه ، وهو الأمر الذي غفل عن الاهتمام به في ترجمته لبعض مشاهد (الليلة الثانية عشرة) . كذلك حاول أن يلتزم الأمانة ، ويتحرجى الدقة في التماس المعاني المقابلة لمعاني النص المترجم . وبالرغم من هذا فقد أتت ترجمته حرفة في كثير من المواقع لما وقع فيها من إضافة وحذف ، وتحوير وتغيير . وقد سبق أن ذكرت أن ترجمة الشعر إلى شعر عملية تحفها كثير من المخاطر والصعوبات ، ويقل فيها مستوى الدقة المطلوبة ، والتي يمكن أن تتحقق بشكل أكبر في الترجمة النثرية . ومع ذلك يظلَّ للترجمة الشعرية مزاياها وأهميتها التي تستدعي وجودها ، يقول

(١) باكثير ، ترجمة روميو وجولييت ، ص: ٣ .

(٢) د . أسامة أبو طالب ، مسرحية الشعر العربي الحديث في مصر ، رسالة ماجستير ، (أكاديمية الفنون ، المعهد العالي للفنون المسرحية ، د . ت) ، ص: ٥٧ .

الأستاذ المازني : " لأن التتر ، وإن كان أدعى إلى الدقة في النقل وأعوzen على الاحتفاظ بما في الأصل ، يجرد الرواية من مزية الشعر وليست هذه بالضئيلة التي لا يقام لها وزن . ولو كان يستوي أن تسوق الكلام ثثراً أو شعراً لما نشأت الحاجة إلى الشعر بل لكان الشعر قيداً اختيارياً لا معنى له ولا مزية " ^(١) . ورغم مرؤنة الشعر الحر الذي استخدمه باكثير في الترجمة ، والحرية التي يمنحها صاحبه ، إلا أنه يظل كشعر يحتكم إلى الأوزان الشعرية ، وربما لهذا نجده مع محاولته الدقة والتقييد بالنص الأصلي في بعض الموضع ونجاحه في ذلك ، يبدو متحرياً في مواضع أخرى يتصرف فيها بالإضافة والتزييد ، وأمثلة ذلك منتشرة في عرض المسرحية ، ومنها النص التالي ^(٢) :

Romeo :

O blessed, blessed night ! I am a feard,
Being in night, all this is but a dream,
Too flattering - sweet be substantial.

(11,ii,139-141)

ويرد عند باكثير على النحو التالي :

روميتو :

ليلة الخير ، يا ليلة الخير ، بورك فيك !
بل ليتك كنت نهاراً ، فإني أخشى -
أجل أخشى أن أكون مُذ الآن
تحلم عيناي كل الذي كان -
ويلي ! أفي الإمكان تحقق هذا ، أفي الإمكان ؟ ^(٣)

(١) عبد القادر المازني ، حصاد الهشيم ، دار الشروق ، ط٢،(القاهرة: دار الشروق، ١٩٧٦) ، ص: ٢١.

(٢) All quotations are from : The Works of Shakespeare, ed.C.H.Herford, Vol.VII,Romeo and Juliet (New York: Macmillan and Co., Ltd,1899).

(٣) باكثير ، ترجمة روميو وجولييت ، ص: ٦٨ .

ويلاحظ كيف تزيد باكثير في ترجمته للأسطر السابقة ، بينما كان يناسب الموقف الاختصار ، فشكسبير يعبر عن لهفة روميو وشعوره الطاغي بالسعادة في أسطر ثلاثة وفي عبارة مركزة ، ولو كان يريد أن يطيل لفعل . وقد أفسد باكثير ذلك بما لجأ إليه من بسط وشرح وتوسيع في المعنى ، مثل قوله : " بل ليتك كنت نهاراً " ، قوله : " أن أكون مذ الآن " ، و " ويلي " ، وكلها إضافات نبذها شكسبير ، ولم يسع إليها . كذلك عمد باكثير إلى تكرار بعض المعاني ، وهو ما لا يوجد في النص الأصلي وفي ذلك إخلال بجو الأبيات وطبعيتها ، وانصراف عنها إلى محاولة تأكيد المعنى - وهو ما لا يجوز له كمترجم - نون أن يراعي أن روعة تلك الأسطر وغيرها لا يتوقف على المعنى أو الفكرة التي تحويها فقط ، بل كذلك على الأسلوب بشكل عام ، وعلى التناوب بين المعاني والألفاظ دلالة وتركيباً . كما أنه يترجم السطر الأخير في النص السابق على هيئة سؤال ، وهذه مخالفة للأصل لا مبرر لها ، وتتطوّي على قدر من الخطورة لما لذلك من علاقة بطبعية الشخصية ومرادها وواقعها النفسي . وقد دأب باكثير على ارتكاب هذه المخالفة مرات عده وشيوخه في الترجمة يغنى عن التمثيل أو الإشارة . ومن تصرفه بالإضافة ترجمته للسطر التالي :

Romeo :

Neither, fair maid, if either thee dislike.

(11,ii,61)

إذ يترجمه قائلاً :

روميو :

لا ذا ولا هذاك يا قدستي الحسناء ،
حيث كلاهما كفر لديك . (١)

وبهذا يتسع في المعنى ، ويحور فيه مع أن روميو يقول ببساطة : " لا هذا ولا ذاك يا سيدتي الجميلة إذا كان كلامها مما تكرهين " .
وكذلك هو شأنه مع السطر التالي :

Romeo:

A thousand times the worse, to want thy light!

(11,ii,155)

إذ يترجمه باكثير قائلاً :

روميو :

أوْفِي ذمَّةَ اللهِ حينَ يغيبُ سناً وجهاً ؟
لا ، بل مع إبليس في ظلمة اليأس أَلْفَا ! (١)

فهو ينساق هنا للإطناط دون مسوغ ، ويولد معانٍ جديدة لم يشر إليها شكسبير ولا يوجد ما يوحى بها ، وفي هذا مجافاة للأمانة والدقة . وقد يلجم بالإضافة استجابة لضرورة شعرية ، فيكمل الشطر بمعنى هزيل يبدو فيه التكلف والإطالة ، وأمثلة ذلك في المسرحية أكثر من أن تحصى أو تحصر ، وساكتفي بمثال واحد ، وهو قول المربية :

Nurse :

For I had then laid wormwood to my dug,

(1,iii,26)

ويرد عنده :

المربية :

اذْكُرِ الْيَوْمَ الَّذِي مَرَّتْ طَبِي
فِيهِ بِالشَّيْءِ كَيْ يَعْافِهِ الطَّفَلُ الرَّضِيعُ (٢)

(١) باكثير ، ترجمة روميو وجولييت ، ص: ٦٩ .

(٢) نفسه ، ص: ٣٣ .

ومن الغريب أنه أحياناً يلجأ إلى الإضافة دون مسوغ أو سبب ، وظهور إضافته كتعليق من جانبه ما كان أغنى أبيات شكسبير عنه ، ونجد هذا على سبيل المثال في حديث كابوليت في المشهد الثاني من الفصل الأول (1.i.ii.37-37)، إذ يضيف سطراً لا وجود له في النص مثل قوله: " وكل مُمْنَعٌ من بعده سهل يسير " (١). كذلك هو الحال مع حديث رومينيو إلى بنفوليتو في نفس المشهد (98-98.i.ii.93)، إذ يؤلف سطراً لا يوجدما يقابلها في النص الأصلي وهو قوله " لقد كبرت فرية خرجت من لهاشك ! " (٢) . وقد تطوع باكتير بإضافة تلك التعليقات وغيرها دون سبب واضح لذلك ، وهذا مما يحاسب عليه لأنه أخل بالدقة والتقييد بالنص دون ضرورة .

وبالرغم من تلك الإضافات فقد بدا في مواضع أخرى في المسرحية
أميل إلى الترجمة الحرافية ، مع أن التصرف فيها كان أولى وأحسن أثراً ،
ومن ذلك الأسطر الأولى في مستهل الفصل الأول :

Sampson : Gregory , on my word, we'll not carry coals.

Gregory : No, for then we should be colliers.

Sampson : I mean, and we be in choler, we'll draw.

Gregory : Ay, while you live, draw your neck out of collar.

(1,i,1-5)

ويترجمها باكثر على النحو التالي :

شمسون : قسماً لا نحمل فحماً يا جريجري .

جريجى : كلا ، سنكون إذن فاحميين .

شمسون : أعني أننا سنسلّم السيف إذ ما التظي فحمنا.

جريجرى : حقاً ما عشتَ فلا يُفْحِمك أحدٌ . (٢)

(١) ياكثير، ترجمة دومنو وحوليت، ص: ٢٤.

نفسه، ص: ٢٩ (٢)

نَفْسٌ وَّ مَوْلَى (٣)

وهي ترجمة يظهر فيها التكلف والثقل ، ولا يبدو التلاعب بالألفاظ هنا واضحاً كما هو في الأصل ، بالإضافة إلى أن المعنى بشكل عام يفتقد الوضوح والسلامة بالنسبة للقاريء العربي ، وكان من الأفضل لو تصرف باكثير في ترجمتها كأن يقول مثلاً :

سمبسون : لعمري يا جريجوري ما ينبغي لنا أن نسام الخسف

جريجوري : كلا إذن نزل إلى آخر الدهر

سمبسون : أريد أن نسل السيف إن وجهت إلينا الإهانة

جريجوري : نعم لأن من أراد الحياة فعليه أن يحل عنقه من كل عقدة.(١)

وإذا كان باكثير يلجأ إلى الترجمة الحرفية طلباً للدقة أو الأمانة فإننا نجده في مواضع أخرى لا يأبه بالتقيد بالنص ، إذ ينال منه حذفاً واختصاراً . ومن العجيب أنه يذكر في مقدمة ترجمته للمسرحية مaily : " وقد تقيدت بالأصل ، ولم أتصرف تصرفاً يخالفه إلا في مواضعين أو ثلاثة مواضع نبهت عليها في أماكنها"(٢) . الواقع أن قوله هذا لا يقدم إلا جزءاً من الحقيقة ، لأنه حذف في مواضع أخرى غير تلك التي نبه عليها . فهو يحذف نشيد الجوقة الذي تفتح به المسرحية ، كما يحذف النشيد الآخر الذي يقدم به شكسبير للفصل الثاني ، دون أن يذكر السبب الذي دفعه إلى ذلك ، ويبدو لي أنه تركهما من باب التساهل والإهمال لشأنهما . ولا شك أنه يؤخذ على ذلك فحذفهما يوحى بعدم الدقة والأمانة . الواقع أن أمثلة الحذف في المسرحية كثيرة ، وسوف أحاول أن أعرض بعضها ، ومنها قول جوليت :

رباه ! عذيري من ذا التشاوم في قلبي !

ليخيل إليّ أني أراك لقى ميتاً في قعر ضريح

فإما خانتني عيناي ، وإما ران عليك الشحوب ،(٣)

(١) د. مؤنس طه حسين ، ترجمة روميو وجولييت ، (القاهرة: دار المعارف ، ١٩٦٠) ، ص: ٩ .

(٢) باكثير ، ترجمة روميو وجولييت ، ص: ٣ .

(٣) نفسه ، ص: ١٤٢-١٤٣ .

فهو يترجم شق أحد الأسطر ويحذف الشق الآخر في النص الثاني :

Juliet :

**Me thinks, I see thee, now thou art so low,
As one dead in the bottom of a tomb.**

(111,v,55-56)

وحذفه لقولها : (now thou art so low) أخل بالنص لأن روميو ، وهو يتذهب للرحيل وقد أصبح في مكان منخفض بالنسبة لجوليت التي تنظر إليه من أعلى ، بدا في نظرها وكأنه ميت في قعر قبر ، وهكذا لا تكتمل الصورة التي تداعت لذهن جوليت إلا بذكر ذلك الشق الذي حذفه باكثير . ومن أمثلة الاختصار تصرفه في الأسطر التالية :

Lady Capulet :

**The fish lives in the sea, and 'tis much pride
for fair without the fair within to hide.
That book in many's eyes doth share the glory
That in gold clasps locks in the golden story;**

(1,iii,89-92)

إذ يترجمها باكثير قائلاً :

ليدي كابولييت :

وجمال الدر ينم عليه جمال الصدف .

كذلك سوف يزيينك يابنتي وتنزيئينه ، (١)

ولا شك أن مثل هذا الاختصار يتناقض مع الدقة والأمانة التي كان يتبعها على باكثير الالتزام بها . وهو يتبع هذا الاختصار بحذف تعليق المريبة ، ويصل كلام الليدي كابولييت . وقد وصل تصرف باكثير بالحذف إلى درجة استغنائه عن أسطر عديدة ، وفي أكثر من موضع دون أن يذكر أسباباً لفعل ذلك . فهو يحذف كلاماً لمكريشيو وروميو من المشهد الرابع للفصل الأول

(١٢-١٦) . كذلك يتعرض المشهد الرابع من الفصل الثاني ، لحذف يكاد يمسخ ذلك المشهد؛ إذ يتناول الحذف الأسطر التالية : من منتصف (٦٦) إلى السطر (٩١)، ومن منتصف السطر (١١٨) إلى السطر (١٢٤)، ومن (١٣٦) إلى (١٤٦) . كما يحذف بعض الأسطر في مناجاة جولييت لنفسها في مستهل المشهد الثاني من الفصل الثالث من السطر (٨) إلى (١٦) . وتقتصر الأسطر المخصصة للمربيبة في المشهد الثالث من الفصل الأول ، حيث يحذف الأسطر (٣٩-٤٨) ، و (٥٨-٥٠) ، كما تمحى الأسطر (٤-٧) من حديثها في المشهد الخامس من الفصل الرابع . وهو حذف خطير لما لحديثها من علاقة بطبيعة شخصيتها ، وبيناء تفكيرها ، وجوا المسرحية بشكل عام . ومن المؤكد أن شكسبير لم يأت بكل تلك الأسطر من باب الحشو أو الثرثرة . وكان على باكثير وهو يترجم إحدى مسرحيات شكسبير أن يدرك طبيعة ذلك المسرح ، وما يمتاز به من وحدة وترتبط ودقة في هندسة بنائه : إذ ترتبط فيه الأشياء الكبيرة بالتفاصيل الصغيرة ، ويكتسب كل شيء في ذلك العمل أهميته من خلال علاقته بالأمور الأخرى .

والواقع أن تصرف باكثير في ترجمته لم يقف عند حد الإضافة أو الحذف ، بل تطور به الأمر إلى محاولة إجراء تعديل أو تغيير في المسرحية ، وذلك بحذف حديث بعض الشخصيات وإسناده إلى الشخصيات الأخرى . ومن أمثلة ذلك ما ورد في المشهد الرابع من الفصل الثالث ، إذ نجده يحذف بعض المقطوعات الحوارية للكونت باريس ويسندها إلى اليدى كابوليت ، ومن ذلك هذه الجملة الغريبة التي كان من المفترض أن يقولها باريس ليعبر فيها عن شوقة اللقاء جولييت ، واستعجال أمر ذلك الزواج :

لidi كابوليت :

بودي يا سيدى لو يكون الخميس غداً^(١)

وقولها هذا يظهرها وكأنها تستعجل زواج ابنتها الوحيدة ، وفراقها . وربما

عمد باكثير إلى هذا التغيير لأن السيد كابوليت أثناء حديثه لباريس يخلط ذلك ببعض العبارات التي يبدو أنه يوجهها لزوجه ، مقاطعاً بها - وهو عادة ما يفعل ذلك - كلامه للكونت . وقد وجد باكثير ذلك مربكاً ، فتقطع لإيضاح الأمر وإزالة اللبس ! وهذا بالطبع ليس من حقه ، بل كان الأجرد به التقيد بما جاء في النص الأصلي والتزامه . وهو يكرر نفس الشيء في المشهد الخامس من الفصل الرابع ، فهو لا يكتفي بإلغاء وجود شخصية باريس في المشهد ، بل نجده يسند حديثاً للسيد كابوليت إلى زوجه الليدي كابوليت :

ليدي كابوليت :

قولت ، زمان السوء ، وأرغم أنفك
فيم جئت فشوهرت حفلتنا الباسمة ؟
يا ابنتي ، يا ابنتي ، لا بل يا روحى ليس
ابنتي !
ودعك حياتك ، واحسرتاه ، ابنتي ماتت .
وستدفن كل مسراطي مع روحى حياتي .^(١)

والكلام في الأصل الشكسبيري للسيد كابوليت ، وقد عرفت شخصية هذا الرجل بلغتها المميزة ، وطريقتها الخاصة في التعبير من مشاعرها ، وكان يتعمق على باكثير أن يراعي كل هذا ، كذلك يلاحظ على الأسطر السابقة مدى تصرف باكثير في ترجمة كثير من المعاني .

هذا ولم تسلم الترجمة من الخطأ في بعض الموضع وعدم الدقة ، مع أن باكثير يظهر - بشكل عام - قدرة فائقة على فهم المعاني ومعرفة مدلولها . ومن السطور التي لم يكن دقيقاً في ترجمتها إجابة روميو لخادم السيد كابوليت عندما سأله الأخير ما إذا كان يستطيع القراءة :

Romeo :

Ay, mine own fortune in my misery.

(1,ii,59)

وترد في ترجمة باكثير على النحو التالي :

روميو :

إي ودبى ، إنها سلواي في ساعات همى .^(١)

هذا مع أن اللحظة النفسية التي كان يعيشها روميو تجعل من الأصح أن تترجم هكذا : "نعم قراءة حظى الشقي" ، ويدل على ذلك تعليق الخادم على إجابته إذ يقول : "ربما تعلمت ذلك دون كتاب ، ولكن أرجوك ، هل في إمكانك قراءة أي شيء تراه" . كذلك أخطأ باكثير في فهم بعض الكلمات مثل : tributary ، إذ يترجمها على أنها خراج : tribute ، ويقول : "فخراء مائه إنما هو للأسى"^(٢) ، وكان الأصح أن تترجم : راقد ، كما يخطيء في ترجمة هذا السطر لباريس :

Paris :

And I am nothing slow to slack his haste.

(IV,i,3)

إذ يترجمه : "وأنا لا أملك تأخير ذلك"^(٣) ، وهذا يظهر الكونت باريس وكأنه مرغم على الزواج من جولييت ، والعكس هو الصحيح فقد كان يستعجل لقاءها والاجتماع بها . وكان الأصح أن يقول : "ولست بحال متمهلاً لأبطيء من عجلته" . كذلك حين علم روميو ما قرره الأمير بشأن نفيه من فيرونا ، وأخذ في ذلك الغضب والحزن العاصف يرى أحقر الأشياء أفضل منه وأكرم حتى الذباب ، نجد باكثير لا يعجبه ذلك ، فيترجم (Flies) على أنها فراش^(٤) .

ومن مظاهر افتقاد ترجمته الدقة ما ذهب إليه من تحويل بعض المعاني أكثر مما تحتمل ، وإيجاد بعض الصور والاستعارات التي لم ترد في

(١) باكثير ، ترجمة روميو وجولييت ، ص : ٢٧ .

(٢) نفسه ، ص : ١٢٠ .

(٣) نفسه ، ص : ١٥٦ .

(٤) نفسه ، ص : ١٢٥ .

الأصل ، ومن أمثلة ذلك ترجمته للأسطر التالية :

Juliet :

I'll look to like, if looking linking move:
But no more deep will I endart mine eye
Than your consent gives strength to make it fly

(I,iii,97,99)

بقوله :

جوليت :

سأرنو إليه لأهواه - طوعاً
لأمرك - إن كان لحظ يولد حباً .
ولكتني لن أفق أسهم عيني باقوى
وأبعد نزعاً لقوسي من رغبتي في رضاك .^(١)

فهو يغير طابع كلمات جوليت البسيطة ليوجد استعارة قديمة ومطروقة لم ترد عند شكسبير ، ولم يشر إليها من قريب أو بعيد . وهذه مخالفة ومجافاة للنص إذ كان ينبغي عليه أن يحافظ على طابع تلك الكلمات ، ولا ينساق لكل ذلك التزييد .

كذلك من مظاهر عدم الدقة عنده ما فعله من ترجمة بعض الألقاب مثل : (اللورد ، والكونت ، والإيرل) إلى صفات مثل قوله : (العميد الشريف والشهم الكريم ، والسيد ، ومولاي) . وهذا تصرف لا يسلم له ، إذ من الأفضل أن تنقل هذه الألقاب كما هي لأنه لا يوجد لها مقابل في العربية يطابقها تمام المطابقة .

وبإضافة إلى كل ما سبق من ملاحظات تظل هناك ملاحظة جديرة بأن يشار إليها وينبه عليها ، وأعني بها ذلك المسالك الغريب الذي انتهجه باكثير في ترجمته من استخدام بعض الكلمات الوحشية والموجلة في

(١) باكثير ، ترجمة روميو وجولييت ، ص : ٣٦ .

الغرابة في بعض الموضع من ترجمته ، مما اضطره إلى شرح بعضها في الهامش وتفسيره مثل قوله : (الطُّبِيُّ : حلمة الضرع لأنثى الحيوان ، بضم وبيظ القانون : وزنه ، أَلْكَنِي : بلغ رسالتني ، السَّكَاكُ : الهواء في أعلى الجو ، الشِّبْرَاقُ : الثوب المزق) . أمّا الكلمات التي فاته أن يشرحها لنا فهي : (الثعلبي ، ظنبوبك ، أيام عُرَامِه ، الشامسة ، قصفنا ، الوشيع ، فالدَّ قد شاب قذاؤه) بل إن من الكلمات ما لم أجد له تفسيراً في قواميس اللغة مثل قوله : (منشدات) . الواقع أنه ليس في مقدوري أن أقطع بالسبب الذي دفعه لانتهاج هذا المسلك ، فربما كان وراء ذلك رغبته في إظهار براعته البينية وذخيرته اللغوية ، فاثر تلك الألفاظ الخشنة المهجورة على اختيار الفصيح العذب الملائم لما يترجمه من معاني النص المقابل . أو ربما هو تقديره الخطيء الذي دفعه إلى الاعتقاد بأن هذا التقرير ، وهذه الألفاظ الخشنة تتناسب مع مكانة شكسبير وبلاوغته ولغته المميزة بفخامتها وجلالها ، وهذا تصور يرمي صاحبه بالخطأ في فهم شكسبير وأسلوبه الذي تناسب فيه الألفاظ في سهولة وعنوبة ، وفي إيقاع جميل ينافس شاعريتها الموجية ، أمّا إذا كان باكثير يقصد بإغراقه في جمع الأوابد والشوارد من ألفاظ اللغة العربية إحياء هذه الألفاظ فهو في الحقيقة جهد ضائع لا طائل من ورائه ، وليس هذا مجاله ولا موضعه ، وكان الأخرى به أن ينصرف بكمال جهده وطاقته إلى الاقتراب من روح النص الأصلي ، وطابعه المميز ، ولغته الشاعرية . ولئن كان باكثير يصرّ على استخدام تلك اللغة القديمة من وقت إلى آخر ، فإنه كذلك يلجاً أحياناً إلى استخدام بعض التعبيرات القرآنية . وهنا أكرر ما سبق أن ذكرته بخصوص مثل هذا الاستدعاء الذي أراه في غير موضعه ؛ لما لهذه التعبيرات من إيحاءات وظلال معينة لا يمكن لأي نص أن يطويها ، أو يضعف من هويتها الشريفة . الواقع أنتي أرى أن من واجب المترجم أن يحافظ على طبيعة الجو المنقول عنه قدر الإمكان . وعليه فإنني كذلك لا أوفق باكثير فيما ذهب إليه من استخدام بعض الكلمات والتعبيرات شديدة الالتصاق بالتراث العربي اللغوي والبلاغي مهما كانت درجة فصاحتها ،

وبلاغتها ، ومن أمثلة ذلك قوله : (وي ، ويك ، رح لا أبالك ، واتي بالتابه ، واخطباه ، والذي نفسي في قبضته ، عم مساءً ، فيم يا زين الفؤاد) وغير ذلك. ويمكن أن يشعر القارئ بمجافاة كل ذلك لطبيعة المسرحية والشخصيات والموضع التي وردت فيها ، فهي تقطع عليه انسجامه ومعاишته لأحداث المسرحية ، ويجد بعدها صعوبة في إكمال القراءة محتفظاً بنفس الانسجام أو المتابعة . وقد فات باكثير أن يدرك أن نقل نص إلى لغة قومه لا يعني أبداً اطلاق طاقات تلك اللغة بدرجة يقضي فيها على روح ذلك النص ونكته المميزة ، يقول الدكتور رجاء عبد المنعم جبر : " واليوم لم يعد العصر يقدر الترجمة إلا بمقدار أمانتها ووفائها بالنقل . وبعد أن كان الفرنسيون يتظرون في اعتبار خاص إلى لغتهم وذوق جمهورهم أصبحوا يهتمون بما في النص الأجنبي من شيء فريد تفوح منه رائحة الغربية . وصار على المترجم الذي يعمل في إطار لغة مرننة غنية بوسائل الرمز والإيحاء أن يطلق لغته القومية إلى الحد الذي يسمح لها بأن تستوعب كل ما يمكن استيعابه من ثروات اللغات الأخرى ، وهي مهمة عسيرة ودقيقة لكنها مفيدة تستحق أن ينفق في سبيلها الجهد والاهتمام " (١) .

وفي الحقيقة ، على الرغم من كل النقدات السابقة لترجمته مسرحية (روميو وجولييت) فإن باكثير أظهر في عمله قدرة فائقة على فهم المعاني ودلائلها ، كما وضح اهتمامه بدراسة شخصيات المسرحية ومعرفته بها . كذلك بدا مهتماً بتمثل روح النص ، ومحاولة تقمص الأداء الشكسبيري في بعض الموضع بشكل يظهر وعيه التام بأهمية هذا العنصر ، ودوره الفعال في إنجاح عمله وإعلاء قيمته . وقد حفلت بعض أجزاء الترجمة بقدر من التدفق والشاعرية والبلاغة الموجبة ، في الوقت الذي عانت فيه أجزاء أخرى من التكلف والثقل إماً بسبب تعبير بارد ، أو كلمة خشنة ، أو جملة يبالغ

(١) د. رجاء عبد المنعم جبر ، تاريخ الأدب المقارن : المبادرات الأدبية بين الأمم ، (القاهرة :

مكتبة الشباب ، ١٩٨٧) ، ص : ٨٣ - ٨٤ .

في شحن عاطفتها . والواقع أن الترجمة امتازت عموماً بالسلسة والعنوية وانسياب نبرتها الشعرية بشكل يصرف القاريء للمتابعة ، ومعايشة أحداث تلك المأساة دون أن يشغلها الأداء الشعري بقوافيه ، وأوزانه . وما حققه المترجم في هذا الصدد يعد إنجازاً على قدر كبير من الأهمية والخطورة . ومن الإنصاف أن يسجل ذلك لباقثير في حقل ترجمة المسرح الشعري ، وأن تذكر رياضته في هذا المضمار . وقد تتنوع الأوزان التي استخدمت في الترجمة ، وبهذا كانت أمامه فرصة جيدة لتأليف إيقاعه ، وتتوسيع نغماته مع مراعاة أن يكون ذلك التنويع متناسباً مع طبيعة الموقف الذي يرد فيه ، إذ : " يتعمّن عليه أن يتخيّر لحركة الانتقال من وزن إلى آخر موضعها المناسب ، أي يجعل لها ما يسوغها من جهة ، ويجعل لحظة الصمت أو لحظاته بمثابة الجسر الذي يعبر عليه من وزن إلى وزن ، ومن جهة إلى أخرى " (١) ويوضح المثال التالي أهمية ذلك ودقته ، وفيه يتحدث كابوليت إلى باريس في المشهد الثاني من الفصل الأول ، وقد أتاه الأخير يحده في أمر زواجه من جولييت :

كابوليت :

سرعان ما تذبل تلك الأمهات

قد أنت الأرض على كل رجاء لي سواها ،
 فهي في الدنيا رجائي ومناي الباقيه .
 لكن تودّ يابني لها ، وحاول
 أن تملّك قلبها فرضائي بعض رضاها
 فإن اصطفتك لنفسها أمدّ إليك يدي
 وكل ممّنع من بعده سهل يسير
 اشهد مساء اليوم حفلتنا التي
 من دأبنا إحياءها في كل عام .
 ولقد دعوت لها الأحبة والصحاب

(١) د. عز الدين اسماعيل ، "مسرح باكثير الشعري" ، مجلة المسرح ٧٠، فبراير ١٩٧٠، ص: ١٠.

وأنت فيهم : مرحباً بك ألف مرحباً .
 في منزلي هذا الحقير ستجتلي
 شهب الأرض تصدع بالسنا ظلم السماء ،
 من كل ما يصبو إليه فؤاد كل فتى يمور به الشباب
 إذا مشى إبريل معتدلاً على أثر الشتاء إذا ظلّع
 عندما تفتر أزهار الربيع
 وترى روح الصبا شائعة في كل شيء .
 ستري الليلة في بيتي ربيعاً ناضراً
 برياحين العذاري الناعمات .
 فأعر سمعك للكل وحدق في الجميع ،
 تر فيهن ابنتي واحدة في العد لا
 في الجمال الفذ والحسن البديع .
 هل معى .

(للخادم ماداً إليه رقعة) وانطلق أنت يا ذا
 الغلام ، فحصل لنا هؤلاء الذين ترى في الرقعة
 أسماؤهم ، قل لهم إن بيتي وتكرمتي في انتظار
 ليستقبلهم (١)

ويلاحظ أن الأسطر السابقة لا تسير على نسق واحد من حيث وزنها ، إذ
 يغاير باكثر بين وزن الثلاثة الأسطر الأولى وما يليها حين يتوجه كابوليت
 بحديثه إلى باريس على نحو خاص ، وبشكل مباشر ، فهو يريد أن يتتبّه
 إليه ، وتكون كلماته محل اهتمامه ورعايته . وهكذا أنت هذه المغایرة في
 صالح النص وجوه الشعوري . لكن باكثر يلجأ مرة أخرى إلى تغيير الوزن
 عند قول كابوليت : (عندما تفتر أزهار الربيع) مع أن حديثه لباريس ما زال
 متصلًا وفي نفس الموضوع ؛ ولهذا يحس القارئ بنقلة مفاجئة تقطع

أنسجام ذلك النص ، وتدفق أبياته . وفي ختام الحديث عندما يوجه كابوليت حديثه للخادم يتغير الوزن مرة أخرى ، وهو تغيير في محله وله ما يبرره . ولا يسعني إلا أن أتفق على ما ذهب إليه الدكتور عز الدين إسماعيل في تعليقه على هذا المثال حين قال : " وعلى هذا النحو كانت مراوحة باكثير بين الأوزان في ترجمته لهذه المسرحية هي تراوح كذلك بين النجاح والفشل ، فهذا النموذج الذي وقفنا عنده يمثل أسلوب المسرحية بعامة " (١) .

وما دمت في مجال الحديث عن الأوزان والشعر في ترجمة باكثير لمسرحية (روميو وجولييت) ، فإنتي أشير إلى أمر تساهل باكثير بشأنه ، وكان من المتوقع أن يحرص عليه من باب توخي الأمانة والدقة ، وتمثل روح النص الأصلي قدر المستطاع . فقد تميزت مسرحية (روميو وجولييت) بشعرها الغنائي العذب ، وظهر فيها كلف شكسبير واهتمامه بالقافية ، وبإيراد مقطوعات مقفاة ومتساوية الوزن في صورة ثنائيات أو سداسيات ، كما كان يختتم بعض المشاهد ببيتين مقفيين . ومع ذلك يتغاضى باكثير عن هذه الخصيصة الهامة في لغة المسرحية ، ولا يظهر اهتماماً بها ، فلا ترد القافية عنده في المقطوعات المقابلة للنص الأصلي المقفى إلا بشكل نادر ، وفي سطرين أو ثلاثة . ومن المعروف أن الإيقاع يؤدي أحياناً دوراً هاماً في إظهار دلالة المعنى ، أو طبيعة الموقف ، يقول الدكتور محمد عنانى في معرض حديثه عن الشعر المسرحي والوزن المنتظم المقفى : " وهنا ينبغي أن يقرر المترجم بنفسه ما ينبغي أن يفعله إزاء عنصر الإيقاع والقافية . فإذا رأى أن الإيقاع يلعب دوراً رئيسياً في الموقف الذي يواجهه لم يكن ثم مهرب من إيجاد إيقاع مقابل (وليته يكون مماثلاً) للإيقاع الأصلي " (٢) . وربما صرف باكثير عن الاهتمام بتوفير عنصر الإيقاع لبعض الفقرات في الترجمة تجربة

(١) د. إسماعيل ، " مسرح باكثير الشعري ١ " ، ص: ١١ .

(٢) د. محمد عنانى ، فن الترجمة ، ط١ ، (القاهرة: الشركة المصرية العالمية للنشر ،

الشعر الجديد التي يبدو أنها استغرقته ، ووُجِد فيها قدرًا كبيراً من المرونة ، والحرية . وهناك موضع في الترجمة يحافظ فيه باكثير على إيقاعه دون أن يكون ذلك على حساب المعنى أو اللحظة الشعرية للشخصية والموقف ، وهي الأسطر التي تختتم بها المسرحية :

اللهم

السلام الحزين أطلَّ محيَا الصباح ،
والشمس أبْتَأْتَنَّ تجلو غرَّتها من فُرطِ الأسى
والنُّواح .

اذهبا من هنا ، وخذنا في أحاديث هذا المصا
سينال العفو فريق ، ويلقى فريق أشد العذاب .
ما روى الدهر قط على مسمع الخافقين
مائساً كمائساً هذين العاشقين . (١)

هذا ومما يحمد لهاكثير أنه نقل المقطوعات الغنائية الموجودة في النص الأصلي شعراً غنائياً ، وهذا يدل على وعي صائب لأصول الترجمة الأدبية الأمينة . ولا أدرى لم حذف مقطوعة أخرى جاءت على لسان مركيشيو أثناء حديثه العابث مع المربيبة ضمن الأسطر التي حذفها من ذلك الموضع . أمّا الأغنية التي أثبتتها فهي التي وردت أثناء حديث المطربين ولهوهم مع الخادم بطرس ، في الوقت الذي يخيم فيه الحزن على آل كابوليت لموت ابنتهم الوحيدة حولت :

بطرس :

إذا قرّح القلب برح الأسى
فلاذ باللحون ، ففي صوتها الا
وجار على الفكر شجو الهموم
جيئي طب جميع الغموم (٢).

(١) باکثیر، ترجمة روميو وجولييت، ص: ٢١٨ - ٢١٩.

نفسه، ص: ۱۸۵ (۲)

وفي ظل هذه الخطوة ، التي أتم فيها ترجمة ما سبقت الإشارة إليه ، منح باكثير نفسه فرصة عظيمة للتعرف على المسرح الشكسبيري ، معرفة جيدة وعميقة . وكان من الطبيعي أن يؤثر فيه ذلك المسرح بلغته الفريدة ، وطريقته المميزة في البناء والمعالجة . وقد سبق لي أن ذكرت أنه تصدى لهذه الترجمة في مستهل حياته الأدبية في وقت كان يتلمس فيه طريقه إلى المسرح ، ذلك العالم الذي افتتن به ، وكان يجذبه إليه بشدة . ومن هنا نجده يتبع تلك الترجمة بعد مرور ثلاث سنوات على إتمامه لها بنشر مسرحية شعرية من تأليفه ، حاول فيها مجدداً الاستفادة من عطاء المسرح الشكسبيري لغة وبناءً ، وذلك في بداية اتصاله به ، واطلاعه على أعماله المميزة . غير أن تأثيره به هذه المرة تمثل في محاولته التعرف على تقنية المسرح بشكل صحيح ، وتطبيق ما تعلمه منها أثناء تأليفه لما يمكن أن يعد أول عمل مسرحي له ، وأقصد به مسرحيته (أختناتون ونفرتيتي) .

٢ - التأثر بالمعالجة المسرحية
(أخناتون ونفرتيتى)

كانت ثقافة باكثير الأولى قائمة بشكل أساسي على التراث . وقد عكف على قراءة دواوين الشعراء - قدماء ومحدثين - ، وما إن أحس بقدراته على نظم الشعر حتى بدأ بنظمه على الطريقة التقليدية كغيره من الشعراء في ذلك الوقت . لكن ما حدث له في الحجاز جعله يفكر في شيء آخر غير الشعر الذي استحوذ على دائرة اهتمامه ، فقد سُنحت له الفرصة بعد سفره إليها في عام ١٩٢٢م ، أن يطلع ولأول مرة على مسرحيات أحمد شوقي ، وهزّته هذه التجربة هزاً عنيفاً ، يقول باكثير: "فكان عندي عجباً أن أرى الشعر الذي كنت أعرفه للتعبير عن ذات الشاعر ، أو لوصف شيء من الأشياء مهما يكن موضوعياً فلابد أن يشوبه شيء من ذاتية قائله - كان عندي عجباً أن أرى هذا الشعر وقد تحول إلى حوار ومساجلة بين اثنين أو أكثر على نحو يجعل كل شخصية تعبّر عن ذاتها وجهة نظرها ، ويضعها في صراع مع غيرها من الشخصيات ويدور ذلك حول قصة واحدة هي مادة هذا العمل الشعري ، الذي يؤلف ديواناً صغير الحجم يختلف عن الدواوين المألوفة ، حيث إنه ينتظم موضوعاً واحداً ، ولا يتناول موضوعات مختلفة كتلك الدواوين" (١).

وبهذه الفكرة الساذجة عن طبيعة المسرح أو المسرحية الشعرية ، يخوض كاتبنا التجربة ، ويحاول محاكاة ما اطلع عليه من مسرحيات شوقي، وأثمرت تلك المحاولة " همام ، أو في عاصمة الأحقاف " التي كتبها في مدينة الطائف ، في عام ١٩٣٤م . وجاءت المسرحية مجسدة لما استقر في نفس

باكتير عن طبيعة المسرحية ، فحفلت بأخطاء كثيرة ، من أبرزها تلك الفنائية الطاغية التي عطلت سير الحوار المسرحي ، وفككت بناءه ، وهيكلاه الواهي ، ويشير الدكتور عز الدين إسماعيل إلى مظاهر الخلل في تلك التجربة ، وينذر بعض العيوب الفنية التي وقع فيها باكتير ، ومن ذلك أن تقسيمه المسرحية إلى خمسة فصول افتقد إيجاد دلالة معنوية أو فنية ، وجاء بشكل اعتباطي ومتعسف ، كما غلب الطابع الروائي على البناء الدرامي ، وعانت المسرحية من افتقاد عنصر التركيز بسبب كثرة المشاهد ، وقصر بعضها المتأهي ، وتعدد أمكنتها مما يشتت ذهن المتلقى ، و يجعل من الصعب إخراجها وتنفيذها . ولم يتوفّر للمسرحية خاصية التكيف الزماني والمكاني نتيجة لحرص المؤلف على متابعة همام ، ووصف تحركاته خطوة خطوة^(١) . وبإضافة إلى ما سبق ، لم يظهر عمله ذاك عنانة تذكر بعناصر مسرحية هامة مثل الحبكة ، والشخصية ، والحوار . وهما باكتير بعد أن اتضحت له الرؤية ، وأصبح ذا خبرة في مجال الكتابة المسرحية يقر ضعف تلك التجربة ومجافاتها لطبيعة المسرحية ، إذ يقول : " وقد كتبت هذه المسرحية دون إلمام سابق - كما وصفت - بفن المسرحية بله أصول التأليف المسرحي . فكانت النتيجة - وهذا ما يهمني أن ألفت نظركم إليه - قصائد ومقطوعات من الشعر ... لا يمكن تسميتها مسرحية إلا على سبيل التجوز لافتقارها إلى المقومات الأساسية للمسرحية من بناء وحركة وحوار ورسم شخصيات "^(٢) .

إذن فمسرحية (همام ، أو في عاصمة الأحقاف) تعد بالنسبة لتاريخ باكتير المسرحي ، تجربة ساذجة حاول فيها أن يقلد مسرحيات شوقي شاعره المفضل دون معرفة بأصول ذلك الجنس الأدبي ومبادئه . أمّا البداية الحقيقة التي تمّ لها فيها تعرُّفه على فن المسرح ، وممارسته بشكل واعٍ ومستثير

(١) د. إسماعيل " مسرح باكتير الشعري ١ " ، ص: ٨ .

(٢) باكتير ، فن المسرحية ، ص: ٧ .

فقد جاءت عن طريق اتصاله بشكسبير ، وتأثره بمسرحه العظيم أثناء دراسته للأدب الإنجليزي . إذ مكتنطه تلك الدراسة من الأطلع على روائع المسرح ، وانتاج أتبغ رجاله وأبدعهم . وقد استحوذ شكسبير بوجه خاص على اهتمامه وإعجابه ، يقول باكثير : " فأخذت أعيد النظر في المقاييس الأدبية التي كانت عندي من أثر ثقافيتي العربية وبهمني هنا أن أخص بالذكر ما يتعلق بدراسة المسرحية فقد انجذب قلبي إليها أكثر من انجذابي إلى غيرها من فنون الأدب الأخرى ... وكان يستهويني بوجه أخص أعمال شكسبير ، ولعلّ مرجع ذلك - بالإضافة إلى مكانته المعروفة في هذا الفن - أنه شاعر وأنا كنت إذ ذاك ما زلت اعتبر الشعر ميداني الأول فلا غرو أن أفتتن بشكسبير باعتباره يجمع بين الفن القديم الذي أحبه وهو الشعر ، وبين هذا الفن الجديد الذي بدأت أكتشف في نفسي الاستجابة إليه وهو فن المسرحية " (١) . ويعبر باكثير عن إعجابه بشكسبير بشكل فعلي وسريع، فيتصدى لترجمة بعض أعماله - على النحو الذي سبق أن رأينا - وقد منحه ذلك فرصة عظيمة للتعرف عليه عن قرب ومعايشة منهجه في الكتابة ، وشخصياته المميزة ، ولغته الشاعرية الجميلة . وكانت ثمرة هذه التجربة ذات شعبتين : تتصل بالمسرح ، وبقضية الشكل الشعري المسرحي : " أما فيما يتصل بفن المسرح فقد استطاع باكثير أن يتعرف على أصول هذا الفن ، ويعرف أسرار الصنعة فيه ، وأن يتخد منه أداته في التعبير عن أفكاره على مدى خمسة وثلاثين عاماً أنتج فيها حشداً (٢) هائلاً من المسرحيات . وأما فيما يتصل بقضية الشعر في المسرح فقد استكشف أسلوب الشعر المرسل (٣) بوصفه الشكل الشعري الذي يتلائم وطبيعة العمل الدرامي الذي يقوم فيه

(١) باكثير ، فن المسرحية ، ص : ٨ .

(٢) في الأصل (حشاً) ، ويبدو أنه خطأ مطبعي .

(٣) لم تكن الأداة التي استخدمها باكثير في كتابة مسرحه الشعري الشعر المرسل بل كانت أقرب إلى الشعر الحر .

الحوار بالدور الأساسي^(١) وقد تجسدَ استثماره لعلاقته بشكسبير في تأليفه لمسرحية (السماء ، أو أخناتون ونفرتيتي) ، التي كتبها في عام ١٩٣٨ م ، ونشرت في عام ١٩٤٠ م . وتعدّ هذه المسرحية بحق البداية الحقيقة لباكثير التي تمّ له فيها ممارسة الكتابة المسرحية بأكبر قدر ممكن من الوعي الفني ، مما أهلها لأن تكون عالمة بارزة في تاريخ المسرح الشعري العربي شكلاً ، ومضموناً .

وتدور أحداث المسرحية حول قصة أخناتون ، الملك الفرعوني الموحد في صراعه مع الكهنة من أجل نشر دينه الذي ينادي بعبادة إله واحد ، ويدعو الناس إلى ترك ما يعبدون من آلهة ، واعتناق مبدأ الحب والسلام . وتبدأ المسرحية باجتماع للكهنة في معبد أمون ، يناقشون فيه الخطر المحدق بهم إذا ما صدقت النبوة التي تذكر أن الأمير أمنوفيس الرابع - أخناتون فيما بعد - سيتمكن من القضاء على عبادة أمون ، ونشر دينه الجديد . ويقرر الكهنة الترصد له ، ومنعه من تحقيق ذلك . وتنلقي بعدها بالأمير ، وهو يرث حتفه حرثه لموت زوجه تابو ، ويشكو لأمه ما يجده من بؤس وشقاء لفراقها . وتحاول أمّه الملكة تي مساعدته ، وتخفييف وقع الصدمة عليه ، لكن نفسه المنهارة تأبى أن تستجيب لها ، فيسقط على ربه الذي كان يخصه بالعبادة ، ويشك في مقدرته لأنّه ترك تابو تموت دون أن يفعل لها شيئاً ، ويظهر قلقاً ، وتعطشاً للمعرفة الحقة . وتتصحّه أمّه بأن يتزوج من فتاة أخرى ، لكنه يرفض ذلك إذ لا توجد من تماثل تابو في رقتها وجمالها ، وتجعله ينسى سعادته معها . وهنا يدخل الأب (أمنوفيس الثالث) الذي يسخر من ضعف ابنته ، ووفاته لزوجه المتوفاة ، ويرى أن الصواب فيما يفعله هو من انغماس في اللهو والملذات ، وتجنب التفكير في الحياة وهمومها . وتغضب الملكة لرأي زوجها ، وتحاول مساعدة ابنتها ، وإنقاذه من حاله البائس . فتقرر

(١) د . إسماعيل ، "مسرح باكثير الشعري ١" ، ص ٩ .

إحضار فتاة - وهي نفرتيتي ابنة (آي) ، مربى جياد الملك - وتأمر بوضعها في تابوت بعد أن صبغ شعرها بلون أشقر ، وتم دهنها ، وتغيير هيئتها لتبدو شبيهة بتادو . وبعد ذلك تخبر أختاتون بأن الكاهن عميد أتون سوف يتمكن من بعث تادو من جديد . ويحضر التابوت لنرى إفاقه تادو المزعومة ، وينتهي الفصل بدهشة أختاتون ، وفرحه الغامرة . وفي الفصل الثاني تلفي أختاتون شاكراً لربيه ، مبتهلاً إليه إذ أعاد له زوجه . ونعلم من حديث الملكة بوفاة الأب ، كما تخبرنا بثورة الكهنة على أختاتون بعد أن أعلن فيهم دينه الجديد ، ودعا الناس إليه ، مما جعلهم يرسلون إليه من يغتاله وهو عائد من نزهته القرمية ، إلا أن الملك تمكّن برقيق عباراته من إقناع الجاني بشناعة عمله ، ثم ما لبث أن شمله بعفوه ورعايته . وتصور لنا الملكة شدة خوفها على ابنها ؛ فقد كانت وراء الدعوة إلى عبادة أتون لتقضي بهذا الدين الجديد على نفوذ الكهنة ، ولهذا غرست حب هذا الدين في نفس أختاتون ، لكنها لم تتصور يوماً أن يصل حماسه لهذا الدين إلى الحد الذي يعتقد فيه أن أتون يخاطبه ، ويوحي إليه بما يفعل ولا يفعل . وتزداد ثورة الكهنة بعد أن أمر أختاتون بمصادرتهم ، وهدم معابدهم ، والدعوة إلى إله واحد . وفي الوقت الذي تعمق فيه إيمان أختاتون بربه ، زاد حبه وتعلقه بزوجه نفرتيتي ؛ فأصبح لا يعصي لها أمراً ، ويرى أمرها من أمر الرب . فيقرر بناءً على رغبتها بناء مدينة جديدة أسمها (أخيتاتون) لينتقل إليها بدلاً من العاصمة (طيبة) . ويثير ذلك غيرة أمّه العجوز من تلك الفتاة التي سلبت لب ولدها ، واستحوذت عليه ، فتبكي مجدها القديم ، وأ أيام عزّها السالفة ، وتقرر البقاء في (طيبة) مهد ذكرياتها ، وعطر ماضيها . ويزداد الأمر سوءاً بين أختاتون والكهنة فيدعون الناس لعصيانه ، والخروج عليه . وتذهب أمّه لزيارةه ، وتحذيره من خطورة الوضع ، وتحاول بمساعدة الوزير نخت ، والقائد حورمحب إقناعه بالتخلي عن مسامته ، وإرسال قواته للضرب على أيدي المتمردين قبل أن يستفحـل الأمر ، ويُخسر مملكته وملـكه . لكن أختاتون يرفض الاستجابة لتحذيرهم ، ويرى أن

معاملة خصومه بالحب والإحسان ستجمعهم حوله ، وتجعلهم يؤمنون بإله واحد لا رب سواه ، كما أن دينه يأمره بتجنب القتال وسفك الدماء . ثم يأتيه الكهنة مطالبين بحقوقهم ، وردّ أموالهم إليهم ، ويحاول أخناتون دعوتهم إلى ترك ما هم عليه من تعدد الآلهة ، ويحبب إليهم دينه الذي يدعوه إلى الحب والسلام ، والمساواة بين الناس ، ويفرد ربّاً واحداً بالعبادة . وأمام حديث أخناتون ، ونبرته الحاملة الرحيمة يثور الكهنة ، ويتطاول بعضهم عليه مما يغضبه القائد حور محب فيسلّ سيفه لطعن أحدهم ، وفي تلك اللحظة يندفع الملك لحماية الكاهن من سيف حور محب ، ويتلقي الطعنة نيابة عنه ، فيكسر حور محب سيفه وهو في أشد حالات الندم والأسف . وفي الفصل الرابع والأخير نرى أخناتون وهو في فراش الاحتضار ، وقد أنهكه المرض والتعب ، وتفرق معظم رجاله عنه ، وانضموا إلى المتأمرين به بعد أن ساءت الأمور ، وخرج الناس عن طاعة الملك ، ورفضوا أداء الخراج . وتحاول نفرتيتي، والمربيّة (تاي)، والقائد حور محب حماية أخناتون من سماع هذه الأخبار السيئة خوفاً عليه ، لكن صهره سمنقارا يفضي إليه بكل ما حدث ، وما وصلت إليه الأمور من تدهور ، فيفزع الملك لتلك الأخبار ، وتنهار نفسه؛ فيثور على ربه ، ويغضب من نفرتيتي ، ثم لا يلبث أن يستغفر إلهه ، ويعذر إلى زوجه . وأمام كلمات حور محب المشجعة يكتشف خطأه في فهمه لمراد ربه الذي يعبد ، فيوافق قائدته على التصدي للمتمردين ليحطموا (آلهة الوادي بالإله الحق) . وتنتهي المسرحية بمناجاة أخناتون لربّه بيته شوقة للقائه ، والتخلص من قيد الحياة وأسرها ، ثم لا يلبث أن يسلم الروح ، وهو يلهم بالدعاء .

وقد كتب باكتير مسرحيته (أخناتون ونفرتيتي) وهو واقع تحت تأثير مسرح شكسبير ، وابهاره به ، فحاول واعياً أن يقتدي بمنهجه في الكتابة ، ويستفيد من أسلوبه المسرحي المميز لتأليف أول عمل مسرحي له ، يتغافى عن طريقه تلك الأخطاء التي وقع فيها في تجربته السانجة (همام أو في عاصمة الأحقاف) ، يقول باكتير : " وغني عن البيان أن هذا العمل جاء أكمل بكثير

من مسرحية "همام" التي ألقتها في الحجاز . وقد ظهر فيه تأثيري بشكسبير الذي كنت احتذيه إذ ذاك سواء في العلاج المسرحي أو استعمال الشعر المرسل (١) (٢) .

باكتير والمسرح الشعري :

كان من المتوقع أن تلتفت لغة شكسبير الجميلة ، وطريقته في نظم الشعر انتباه باكتير ، وتأثير فضوله ، وهو الذي تربى في كنف القصيدة العربية التقليدية ، بموسيقاه الفخمة ، وقواعدهاعروضية الصارمة . وقد كتب أولى تجاربه المسرحية شعراً عمودياً مقتفياً آثار شوقي ، بعد أن رأى تمسكه بقواعد الشعر العمودي ، ونظمه التقليدي . ولهذا نجده حين اطلع على مسرح شكسبير راغعاً ذلك الأسلوب الذي يكتب به عملاق المسرح ، ورجله العظيم ، وشاهد كيف يدير الحوار بين شخصياته شعراً جميلاً متدافقاً ، وقد أرسله من القافية وظلّ مع هذا محتفظاً بجماله ، وماهيته الشعرية ، ولاحظ كيف وُظف ذلك الشعر لخدمة الحدث ، وال موقف الدرامي ، دون أن يحسّ به السامع ؛ لأنّه يتحد مع باقي عناصر المسرحية ، ولا ينفصل عنها . وقد أثر كل هذا في

(١) يبدو باكتير مدركاً لحقيقة التجديد الذي أدخله على الشكل الشعري ، إلا أنه أحياناً يطلق على تجربته في هذا المجال تعبير (الشعر المرسل) . والواقع أن هذا المصطلح لا يصدق على طبيعة الشكل الذي استخدمه؛ لأن الشعر المرسل Blank Verse هو شعر موزون ولكنه مطلق من القافية . ويبدو أن الشكل الشعري الذي كتب به باكتير أقرب إلى الشعر الحر Free Verse ، وهذا ما يشير إليه صلاح عبد الصبور حين يقول : " ومن الممكن أن نسمى تجربة باكتير بالشعر الحر ترجمة لكلمة Free ، فهي أقرب إلى هذا الوزن الأوربي المسمى بالشعر الحر . فإن السطر من الشعر الحر في الأوربية لا بد أن يحتوي تلقائياً على ألوان مختلفة من التفعيلات ، إذ أن لكل لغة موسيقاه اللفظية ... والشعر الحر أكثر إحكاماً من الكلام النثري البليغ ، وأكثر احتواءً على الموسيقى ، فهو ليس حرأً بمعنى تخلصه من كل الموسيقىعروضية ، ولكن بمعنى تخلصه من تكرار نفس التفعيلة والتزامها ، واحتواه على شتى ألوان التفعيلات في نسق عروضي شخصي ومبتكراً . ينظر : صلاح عبد الصبور، باكتير: رائد الشعر والمسرح ، مجلة المسرح ٧٠ (فبراير ١٩٧٠م) ، ص ٣ .

(٢) باكتير ، فن المسرحية ، ص ١٢ .

نفس باكتير المرهفة ، ووقع منها موقعاً جميلاً ، ولمَ لا فعلى الرغم من الطابع المحافظ والتقليدي لثقافة باكتير ، إلا أن روحه ظلت تتطلع دائماً إلى التجديد وتتنزع إليه ، وتميل إلى الثورة على الأوضاع السائدة رغبة منه في التقدم إلى الأمام إذا كان ذلك في صالح أمته وقومه ودينه واستقراء حياة باكتير ، والمراحل التي مررت بها يدل على ذلك في وضوح تام . وقد استطاع بثاقب فكره وهمة العالية ، مستقيداً من تجارب غيره في مجال التجديد في الشعر ، أن يتوصل إلى إيجاد الأداة الشعرية المسرحية التي تمنح الكاتب المسرحي ، وما يكتب تلك الخصائص والمميزات التي لمسها باكتير في مسرح شكسبير . وقد تحقق ذلك في ترجمته لمسرحية (روميو وجولييت) ، ثم تأليفه مسرحية (السماء ، أو أختناتون ونفرتيتي) يقول باكتير : " لما ترجمت (روميو وجولييت) لشakespeare إلى الشعر العربي قبل زهاء ثلاثة سنوات استعملت هذا (النظم المرسل المنطلق، أو بالتعبير الإنجليزي : Running Blank Verse) كما عليه الأصل ، إذ اهتديت بعد التفكير إلى أنه أصلح نظم لترجمة Shakespeare إلى العربية ، وقد وجدت أن البحور التي يمكن استعمالها على هذه الطريقة هي البحور التي تفعيلاتها واحدة مكررة كالكامل ، والرمل ، والمتقارب ، والمدارك الخ ... ثم لاحظت أن أصلح هذه البحور كلها وأكثرها مرونة وطوعاوية لهذا النوع الجديد من الشعر هو البحر المدارك فالالتزام به في هذه المسرحية (١) . والبيت الواحد هنا يتتألف غالباً من ست تفعيلات ولا يزيد عليها إلا في النادر . كما أن البيت هنا ليس وحدة كما هو الحال في الشعر العربي المأثور ، وإنما الوحدة هي الجملة التامة المعنى فقد تستفرق هذه الجملة بيتين ، أو ثلاثة ، أو أكثر دون أن يقف القاريء إلا عند نهايتها ، وهذا هو معنى المنطلق هنا . أما

(١) على الرغم من التزام باكتير لبحر المدارك في كتابة المسرحية ، إلا أن هناك عبارات مصادبة بخلل عروضي يبتعد بها عن هذا البحر ، وينتقل بها إلى بحر آخر بل وربما إلى النثر ، ينظر : صلاح عبد الصبور ، " باكتير: رائد الشعر والمسرح " ، ص : ٣ .

معنى المرسل فواضح أي أنه مرسل من القافية^(١). ومن المعروف أن شكسبير استخدم الشعر المرسل في مسرحه ، ووصل هذا الشعر على يديه أرقى مستوياته وأبدعها ، وكان يعتمد في نظمه لذاك الشعر على وزن واحد وهو بحر الإيامب ، وقد استطاع ببراعته أن يستخدم أطوال ذلك البحر المختلفة ، ونظام الزحاف في الشعر الإنجليزي، بالإضافة إلى إيقاع عباراته ، وأنغامه الشاعرية ، ومكنته كل ذلك من أن يوجد تلك التموجات الشعرية البديعة التي تناسب في رقة وحلوّة ، وسمو وجلال ، وقد تأثر باكثير بجمال ذلك النظم وطريقة استخدامه في المسرح ، يقول س . موريه : " وفي هذه المسرحية (السماء ، أو أختنون ونفرتيتي) القاهرة ١٩٤٢^(٢) ، استخدم نفس التقنيات التي درسها في شعر شكسبير المرسل مثل تدفق المعنى ، وجعل الفقرة لا البيت وحدة المعنى ، واستخدم أيضاً بحر المتدارك فقط في المسرحية كلها^(٣) ، وكثيراً ما سمح لنفسه بأن يستخدم في الأبيات عدداً غير ملتزم من التفعيلات حسبما يتطلب المعنى مما يجنبه الحشو الذي يقتضيه البيت التقليدي بتفعيلاته ذات العدد المحدود ، ويمكنه من أن يستخدم للحوار إيقاعاً أقرب للكلام العادي ، وأكثر ملاءمة للعمل المسرحي"^(٤) .

والواقع أنه على الرغم من استخدام شكسبير للشعر المرسل في كتابة

(١) على أحمد باكير ، أختنون ونفرتيتي ، (القاهرة: دار مصر للطباعة ، ١٩٨١)، ص: ١٢-١٣.

(٢) لست أدرى من أين أتى موريه بهذا التاريخ ، فهو لا يتفق مع ما أشار إليه باكثير من أن المسرحية كتبت في عام ١٩٣٨ م ، ونشرت في عام ١٩٤٠ . وربما يرجع ذلك إلى اختلاف النسخة التي اعتمد عليها الدارس . والواقع أنه كان يتبعي عليه ، وهو يتحدث عن الأسقبية في قضية الشعر الجديد ويرصد الإسهامات الأولى ، أن يتحرى الدقة ، ويثبت تاريخ المسرحية في أول ظهور لها .

(٣) سبق أن أشرت إلى أن باكثير لم يلتزم باستخدام هذا البحر بشكل تام في كتابة المسرحية ، وهو خلاف ما يقرره موريه هنا ، ويبدو أنه اعتمد على كلام باكثير الذي ورد في مقدمة المسرحية .

(٤) س . موريه ، حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي ، ترجمة سعد مصلوح ، (القاهرة: عالم الكتب ، ١٩٦٩)، ص: ٤٤ .

مسرحياته ، إلا أنه كان يلجأ إلى القافية أحياناً ، وقد ظهرت تلك التقافية وكأنما تتفق له عفواً ، ودونما تكلف ، وجاءت في موضعها لخدم طبيعة الحوار ، وتمنح بعض الكلمات ما تحتاجه من تأثير قوي في جمهوره ، وتتوافق مع الحالة الشعرية لبعض الشخصيات ، وما تمر به من موقف . وقد حاول باكثير أن يماثل صنيع شكسبير هذا في مسرحيته (أختناتون ونفرتيتي) فلم تتحرر مسرحيته من القافية تحرراً مطلقاً بل كان يعاود اللجوء إليها ، من وقت إلى آخر ، وهو يشير إلى هذا في مقدمة المسرحية قائلاً : " على أن النظم في هذه المسرحية لم يتحرر التحرر المطلق من سلطان القافية إلا في الفصل الثاني وما بعده ، ولا يصعب تعليل ذلك على من يعلم أن القافية تعين الشاعر على السبج أكثر مما تعوّقه عنه" (١) . الواقع أتنى لا أجد المسرحية تحررت من القافية بشكل مطلق ، إلا في الفصل الثاني وفيما عدا ذلك نجدها ترد في بعض المقطوع ، وبشكل ملحوظ . وقد جاء استخدامه للقافية على نحو متعمد ، ومموج خاصّة في المنظر الثاني من الفصل الأول ، مما أصاب تلك المقطوع الحوارية بضرر كبير ، ولم يخدم الحدث ، أو الحركة المسرحية بل تسبّب في تعطيلهما ، ومن ذلك قول أختناتون تحت تأثير حزنه على وفاة زوجه

تادو :

أختناتون :

كنت أحسب أنّ الرب أتون رحيم سميع الدعاء
كما قلت لي من قبل ويعتقد الأغبياء .
ولقد مرضت تادو ونوى عودها اليابان

وخبأ نور عينيها الساطع
وأصفرَ محياتها سقماً وشحوباً
وشكا يُنبع تبسمها الفياض نضوياً
ومضت في فراش الموت تساقط نفسها
مشهد يملأ النفس هماً وحزناً ويسألا

(١) باكثير ، أختناتون ونفرتيتي ، ص : ١٣ .

والرب الذي يستطيع إغاثتها وحده
ويرى ما كانت تعانيه من آلام وشدة
لم يهف له قلب بالرثاء
ولم تُزعج سمعه صرخات الدعاء !
وحياة أبي - لا أقسم بالرب يا أمّاه -
لو أن عدواً قضيت على ولده وقتلت أباً
وسلطت على ماله واغتصبت دياره
وانتهكت مقابر آبائه وأبحث نماره
قد رأى ما كانت تعانيه تابو الجميلة
لرثا قلبه الموتور بها وتناسي عداوته وذحوله .. الخ (١) .

وحقيقة لا أعلم ما الذي أغري باكثير بهذه الطريقة الغريبة في الكتابة ! وكيف
لم يتتبه إلى شناعتها مع أنه أورد في مواضع أخرى من المسرحية نظام
التفقية ، ووفق في استخدامه : إذ جاء عفويًا ، ومناسبًا ومن ذلك قول
الوزير نخت يتحدث إلى أختاتون :

نخت : (يشير إلى حورمحب)

رأينا أن نبعث هذا الفتى بالجند إلى
سوريا فيعيد الأمان بها لنصابه ،
وبذلك نقطع السنة الكهان اللئام
الذين سيُتخذون ضياع سيادتنا بالشام
سييلاً إلى النيل من مولاي لدى شعب مصر
ودعوته للخروج عليه .

فانصحي ابنك مولاتي انصحيه وأوصيه
بالإصراف إلى ما نُشير لما ينزل في الأمر سعة ،
علَّ مولانا حين يسمع رأيكِ أن يتبعه (٢) .

(١) باكثير ، أختاتون ونفرتيتي ، ص : ٣٦ - ٣٧ .

(٢) نفسه ، ص : ١١٨ .

كذلك لجأ باكثير إلى استخدام الأناشيد التي تسير على النسق التقليدي في نظم الشعر العربي محتفظة بالوزن والقافية والشكل العمودي . وهو بذلك يحاكي شكسبير ، إذ كان يورد في ثانياً مسرحياته بعض المقطوعات الغنائية المقافة إذا ما أحس أنه بحاجة إلى العنصر الغنائي ، لخدمة غرض درامي . وترد في مسرحية (أخناتون ونفرتيتي) مقطوعتان ، أو أنشودتان جاءت إحداهما أثناء محاولة الكاهن بعث تابو المزعومة من الموت ، فتأمر الملكة المطربين بأن يعزفوا لحنهم :

رئيس الجوق : أي لحن تأمر مولاتي أن نعزف ؟

تي : الأمر ملولانا الكاهن .

الakahen : (يحيى رأسه) شكرأً ملولاتي ... لحن الصلة إذا شئت .

(تصدق الموسيقى بلحن الصلة وتستطيع المجامر بالبخور بينما يرثي الكاهن على نغمات الموسيقى) :

سبحوا اسم أتون	مجدوا ذكره
أيها الصالحون	رددوا شكره
ربنا المعبود	الحي الدائم
بسناه الوجود	كله هائم
يستمد الكون	من يديه الحياة
معلى فرعون	ومذل عداه
حامي الوادي	ومفيض النيل
وهو الهداي	لسواء السبيل (١)

وأرى أن باكثير وفق في استخدام المقطوعة الغنائية في هذا الموضوع ، فهي تناسب الموقف ، وطبيعة تلك اللحظة الحرجية التي كان يمر بها أختناتون ، ومن حوله . فقد كان أختناتون في أشد حالات انفعاله ، وهو يستعد لرؤيه زوجه تابو تصحو من جديد ما بين مكذب ، ومصدق . فوافقت تلك الأنغام إيقاع نفسه المضطربة وأشعرته بجدية الأمر ، بينما وجدت الملكة تي ، ونفرتيتي في

(١) باكثير ، أختناتون ونفرتيتي ، ص : ٦١ - ٦٢ .

الموسيقى الصادحة وسيلة لإخفاء خوفهما من اكتشاف الأمر ، وكانتا في حاجة إلى ما يلفت الأنظار ، ويخلق جوًّا من الرهبة ، والجلال . وتتوفر ذلك في تلك المقطوعة الغنائية ، والكلمات المسجوعة ، وفي ذلك اللحن المعزوف .

التحول من الغنائية إلى الدرامية :

في الواقع لا تقتصر ريادة باكثير ، وإضافته الهامة في مجال المسرح الشعري العربي على حسن استخدامه للشعر الحر أداة للكتابة المسرحية ، إذ أن إنجازه في هذا المجال تعدى ذلك إلى محاولته الناجحة في التحول أو الخروج من الغنائية إلى الدرامية ، بشكل يدل على أنه كان على وعي تام بأهمية هذه الركيزة في المسرح الشعري . ورغم أن تجربته الأولى (همام أو في عاصمة الأحقاف) كانت : " ديواناً صغيراً من الشعر يضم قصائد ومقطوعات ... تدور حول موضوع واحد " إلا أنه بعد اطلاعه على مسرح شكسبير تغيرت نظرته تلك القاصرة ، وأدرك أن الشعر أداة مسرحية على جانب من الخطورة ، ينبغي للكاتب المسرحي أن يتعامل معها وهو مدرك لطبيعة عمله ، ووظيفة تلك الأداة بالنسبة لذلك العمل . فالمسرحية الشعرية عمل درامي بالدرجة الأولى ، واستخدام الشعر ينبغي ألا يعطل ذلك العمل بل لا بد أن يتحد مع باقي عناصر المسرحية ليكون معها نسيجاً متماساً ، ونغماً منسجماً لا نشوذ فيه ، ولا اضطراب . وهذا ما استطاع شكسبير أن يحققه على أروع صورة وأبهاهـا ، وتحت تأثير هذا الشعر وروعته ، وعبقرية شكسبير في استخدامه درامياً يحاول باكثير استخدام الشعر الحر وتطويعه للكتابة المسرحية ؛ ليوفر له أكبر قدر ممكن من الحرية ، والمرونة .

ويلجأ إلى استخدام بحر المدارك بزحافاته الكثيرة^(١) ، مما أسمهم في القضاة على نبرة الموسيقى الصاخبة ، وجعله يقرب من الحديث العادي ، وهذا ما يعبر عنه الأستاذ المازني في مقدمته لمسرحية (أخناتون ونفرتيتي) حيث يقول :

" فقد وجدت في شعر الصديق أبي كثير تحدراً وسلامة وسهولة لا تدع للنشر مزية . والنظم قيد ، ولكن أباكثير لا يعبأ به ولا يشعرك أنه تكلف فيه جهداً ، ولا يكاد قارئه يدرك أن هذا شعر موزون"^(٢) . الواقع أنه على الرغم من سلاسة الشعر ، وسهولة انسياقه إلا أنه من الملاحظ أن المسرحية افتقدت

(١) يحمد الدكتور عز الدين إسماعيل لباقثير اقتصاره على وزن واحد في كتابته للمسرحة قائلاً : " وهنا تبرز أهمية استكشاف باكثير فكرة الاقتصار في المسرحية كلها على وزن واحد ، واستخدامه لوزن من أكثر الأوزان الشعرية مرونة ، وهو وزن المدارك ، فقد نتج عن هذا القضاء نهائياً على نبرة الموسيقى الصارخة في الحوار ، واستطاعت الشخصيات أن تعبر عن نفسها ، وعمما يمور فيها من أفكار ومشاعر يفجرها الموقف أو يستدعيها تعبيراً حياً وصادقاً ، وباختصار نقول : إن الشعر على هذا النحو قد صار أخيراً في خدمة الموقف الدرامي ، لا العكس " . د . عز الدين اسماعيل ، " مسرح باكثير الشعري " ، مجلة المسرح ٧١ (إبريل ١٩٧٠) ، ص : ٨٢ - ٨٣ . بينما يرى دارس آخر - وهو الدكتور أبو طالب - خلاف ذلك . إذ يعتقد أن اقتصار المسرحية على وزن واحد أدى إلى وجود قيد أثقل بكثير مما تشكله القافية في الشعر العمودي . حيث أنه مضطر لأن يحبس نفسه الشعري ، وحسنه الموسيقي داخل إطار تفعيلة واحدة لا تتغير ، وبالتالي لا تتنوع موسيقاها التنوع المطلوب في عمل يزخر بمختلف المواقف التفسية المتباعدة ، والشخصيات المطلوبة . د . أبوطالب "مسرحية الشعر الحديث في مصر" ، ص : ٧٤ . الواقع أنتي أرى أن استخدام الشاعر لبحر واحد ، أو عدة بحور في الكتابة أو التأليف المسرحي ليس هو بالأمر الذي يحدد مدى نجاحه ، أو فشله . فماهية الشعر تستعصى على مثل هذا التقنين ، فالشاعر يصنع نفسه بنفسه ، كما يقال - وهذا ما يوافق عليه الدكتور أبو طالب - ومن المعروف أن المحك الحقيقي في هذه القضية هي قدرة الشاعر ، وموهيبته الأصلية التي تدفعه بصدق لاستخدام بحر أو أكثر ، أو تفضيل وزن على آخر ، والنتيجة النهائية التي يصل إليها بعد انتهاء العمل هي التي تقرر إن كان وفق في عمله أم لا .

(٢) باكثير ، أخناتون ونفرتيتي ، ص : ٧ .

بشكل عام عمق التصوير الشاعري ، واللغة الشعرية الموحية ، والعبارة الملقة التي لا تصرح بمعناها بشكل مباشر ومسترسل ، بل تمسك عن ذلك ، وتكتفي بما توحى به ألفاظها ، وتراكيبيها ، وإيقاعها اللفظي من ظلال ودلالة . وربما يعود هذا إلى أنه قام بتأليف هذا العمل في مستهل حياته الأدبية ، فافت لغته مثقلة بالزخرفة ، والاستعارات المستهلكة ، والعبارات الساذجة . وإذا كان باكثير فشل في تحقيق المستوى الشعري لسرحيته ، فإنه نجح في تحقيق جانب آخر وهو توظيف الشكل الشعري الجديد الذي كتب به لخدمة الموقف الدرامي ، والحديث المسرحي دون أن تؤثر نبرة الشعر العالية في الحركة الدرامية للنص . فالحوار ينساب في رقة وسلامة ، والمتابعة تنصب أولاً وأخيراً على ما تقوله الشخصيات ، و موقفها من الشخصيات الأخرى . وعلّ أوضح الأمثلة التي تظهر ذلك الحوار الذي دار بين أخناتون ، وقائده الشجاع حورمحب ، أثناء محاولة الأخير إقناعه بأهمية التصدي للمتمردين على سلطانه ، والتخلّي عن سياسته السلمية :

حورمحب :

هل يأذن مولاي لي في الكلام ؟

أخناتون :

تكلّم ...

تي :

قل يا فتى بارك الربّ فيك !

أخناتون : (يلتفت إلى أمّه)

ويبارك في ابنك !

حورمحب :

مولاي إليس يحبّ إلهك أن يقوى

دينه ويعم الأرض ! ؟

أخناتون :

بلى ولتحقيق هذا وقفَ حياتي .

حور محب :

لَكُنِ السَّبِيلُ الَّذِي أَنْتَ سَالِكُهُ مَفْضُ
لَا رَيْبٌ لِفَقْدِ مَمَالِكَنَا وَسُقُوطِ الدِّينِ مَعًا
فَنَكُونُ غَدًّا لَا دِينَ الرَّبِّ نَشَرْنَا وَلَا
سُلْطَانَ الْبَلَادِ حَفِظْنَا

أَخْنَاتُونْ :

هَذَا وَالرَّبُّ كَلَامُ حَكِيمٍ .

حور محب :

شَكْرًا مَوْلَايُ الْعَظِيمُ !
لَيْسَ هَذِي حُكْمَتِي بِلِ حُكْمَةِ سَيِّفي
(يَضْعُ يَمْنَاهُ عَلَى قَبْضَةِ سَيِّفِهِ)

أَخْنَاتُونْ :

مَاذَا تَدْعُونِي حُكْمَةُ سَيِّفِكَ أَنْ أَعْمَلُ ؟

حور محب :

مُرْتَنِي أَذْهَبْ بِخَمِيسِي إِلَى سُورِيَا
فَأَؤَدِّبُ فِيهَا الطُّغَاةَ وَأَنْجُدُ فِيهَا الْوَلَاةَ
وَأَصْلَحُ فِيهَا الْأَمْرَ وَأَمْنِعُ عَنْهَا الْحَيَّثِينَ
وَأَضْرِبُ سَدًّا مُنِيعًّا لَوْنَ إِغْرَاتِهِمْ
يَقْبَعُونَ بِهِ فِي دَارِهِمُ الْأَوَّلِ أَبْدًا ،
ثُمَّ أَرْسَلَ رَسْلَكَ فِي إِثْرِي لِيَبْثُوا فِيهِمْ
تَعَالَيْكَ الْعُلِّيَا يَدْخُلُوا فِي دِينِكَ أَفْوَاجًا

أَخْنَاتُونْ :

لَيْسَ فِي دِينِ الرَّبِّ إِكْرَاهٌ يَا حَورَ مَحْبٍ

حور محب :

بِالْحَجَةِ وَالْبَرْهَانِ ؟

أَخْنَاتُونْ :

أَجْلُ بِالْحَجَةِ وَالْبَرْهَانِ .

حور محب :

حتى هذا يا مولاي لن يتحقق إلا
بحفظ الأمن ، ولن يتسعني حفظ الأمن
بغير الضرب على أيدي العابثين !

أختاتون :

كيف أدعوا لدين الحب والسلام
وأعمل سيفي فيهم ؟

حور محب :

هل نهاك الرب عن الحرب يا مولاي ؟

أختاتون :

بل دعاني إلى السلم والحب

حور محب :

لكن هل تلقيت أمراً صريحاً منه بترك القتال ؟

أختاتون :

كلا .. لكن تقتضي دعوة السلم والحب ترك القتال ؟

حور محب :

يبليو لي أن إلهك لم يقصد هذا يا مولاي

أختاتون :

أنا أعرف منك بقصد إلهي يا هذا !

حور محب :

لا أعارض مولاي في أنه أدرى بمقاصد ربه ،
بيد أنني أرى أن خالق هذا الورى أحجى
أن يأمر يوماً بما لا يمكن تحقيقه .

أختاتون :

اعتراضًا على حكمة الرب يا حور محب ؟

حور محب :

لا اعتراض على حكمة الرب يا مولاي :

غير أني أرتاب في فهمنا حكمته !

أخناتون :

أنت ذو أدب جم وشعور رقيق :

أتريد القول بأني في فهم حكمته أخطأ ؟

حور محب :

عفواً يا مولاي ...

أخناتون :

كن صريحاً معي أبداً فالصراحة في القول

ترضي الرسول وإن تغضب فرعون .

حور محب :

ل لكنك فرعون مصر وعاهلها الأعلى

من قبل تكون رسول أتون

أخناتون :

آه ! لو تصفو لي رسالة ربى

وأعتقُ من فرعون يتي !

حور محب :

مولاي لعل الرب اصطفى فرعون

رسولاً له أنْ كان أخا سلطانِ .

يمكنه أن ينشر في الأرض دينه

أخناتون :

ما فتئتْ تُغنى بلحنك يا حور محب !

بل كان اصطفاني رسولاً له

ليري الناس بينهم فرعوناً أخا سلطان .

يعف عن الحرب والبغى والعُوان

ويدعوا إلى السَّلَم والحب والإحسان^(١) .

(١) باكثير ، أخناتون ونفرتiti ، ص : ١٢٢ - ١٢٥

والمتابع للحوار السابق يشغل تماماً بما يدور بين الاثنين ، وما يرد به كل منهما على الآخر دون أن يحس أنهما يتحدثان شرعاً . فقد كان ذلك الحوار في خدمة الحدث المسرحي ، وعنصر الشخصية ، وحافظ على درجة التوتر المطلوبة ، وعزز عنصر الصراع في المسرحية . فنحن نعلم بشجاعة حورمحب ، وفصاحته وسرعة بديهته ، ونعلم كذلك بتمسك أخناتون بدعوه ، وحرصه عليها ، مما جعلنا نتابع ما يجري في شوق ولهفة : لأن نجاح حور محب في إقناع الملك يعني إنقاذ البلاد من مصيرها الأسود ، ورد كيد المعدين ، أما غلبة منطق أخناتون فهو يؤدي إلى استمرار ذلك الوضع الخطير ، وضياع البلاد ، ونهاية أخناتون نفسه . وللحظة كيف كان حور محب عالماً بدخيلة مليكه فلم يترك نفماً يمكن أن يؤثر فيه إلا عزف عليه ، كما كشف لنا ذلك الحوار مدى تمكن عقيدة الحب ، والسلام من نفس أخناتون إلى الحد الذي يجعله يضيق بفرعونيته وسلطانه . ومع أن الاثنين يتحدثان حديثاً باللغ الخطورة إلا أننا لا نسمع عباره خطابية ، أو نبرة عالية تحمل هتافاً ، أو شعاراً دعائياً : " ومعنى كل هذا أن كل مقتضيات الحوار الدرامي الناجح قد توافرت في هذا المشهد ، وصارت لها الأهمية الأولى في حين توارت خلفها نبرة الشعر فلا تكاد تبين . ومن ثم كان ما يجذبنا إلى متابعة هذا الحوار هو - في محل الأول - حركته المعنوية ، أو - إن شئت - الدرامية ، لا روعة الشعر في ذاته ، أو جهارة موسيقاه . وهذه هي الصورة النموذجية للمسرح حين يكتب شرعاً^(١) . وفي نظري أن مثل هذا الإنجاز ، وفي تلك الفترة ، يعد من أهم إضافات باكثير إلى المسرح الشعري ، ومن الإنصاف أن تذكر رياضته في هذا المجال .

(١) د . إسماعيل ، "مسرح باكثير الشعري ٢" ، ص : ٨٣ .

أختناتون : البناء الفني والمسرحية

تقسيم المسرحية :

يقسم باكثير المسرحية إلى أربعة فصول يشتمل كل منها على منظر واحد باستثناء الفصل الأول الذي يحوي منظرين - مقتدياً بشوقي هذه المرة - ويمنح أجزاء تقسيمه هذا عنوانين هي على التوالي : (المؤامرة - البعث - الإيمان - في مدينة الأفق - الاحتضار) . ويظهر من هذا التقسيم وتلك العنوانين رغبة باكثير في التركيز ، والاختصار ، وتناول أهم المحطات التي مرت بها حياة أختناتون ، وكانت الخطوط العريضة لسيرته . وتحوي طبيعة هذا التقسيم برغبة باكثير في استثمار ما يعرفه عن أختناتون ، وقصته درامياً في نسيج موحد يربط أجزاء العمل المختلفة : " وهكذا كانت أحداث كل فصل مختارة بعناية لتحقيق هدف موضوعي ، ومعين ، ومحدود . ثم كانت الفصول مجتمعة بحيث تحكي قصة درامية لا رواية . فإذا كانت الدراما تتمثل في المواقف الجوهرية من الحياة فإن كاتب الدراما مطالب بأن يجرد الحياة من تفصيلاتها التي تتغطي هذا الجوهر ، فيستكشف عندئذ الهيكل البنائي الأساسي لها ، ذلك الهيكل المحدود الخطوط ، المليء باللغزى في الوقت نفسه ، وهذا ما حققه باكثير إلى حد بعيد في هذه المسرحية ، وهو بذلك يكون قد تقدم خطوات فساحاً في الخبرة بطبيعة العمل المسرحي ومنهج بنائه الأساسي التقليدي^(١) . ولا شك أن باكثير اجتهد كثيراً في أن يحقق ما ذكره الدكتور عز الدين إسماعيل آنفاً ، بعد اطلاعه على مسرح شكسبير وتعرفه على براعته في الاستفادة من التاريخ ، وما تحكيه القصص ، والأناشيد لكتابه أعظم المسرحيات وأروعها . لكنني أرى أن نجاح باكثير في استثمار ذلك التقسيم درامياً ، وفي شكل متراربط ، وموحد النغمة ، كان محدوداً وبشكل ظاهري وسطحي، ولا لوم على باكثير في ذلك فقد كانت (أختناتون ونفرتيتي)

(١) د. إسماعيل، "مسرح باكثير الشعري ٢" ، ص: ٨٤ .

محاولته الأولى للتأليف المسرحي الوعي ، ويمكن أن يعد ما أحرزه (خطوات فساحاً) إذا ما قارنا مستواها بمستوى عمله الأول : (همام أو في عاصمة الأحقاف) .

وإذا ما عدت إلى الحديث عن تقسيم المسرحية ، فإنه يمكنني أن أتوقف عند المنظر الأول من الفصل الأول . ويمكن أن يعتبر هذا المنظر بمثابة مقدمة ، أو مشهد افتتاحي . ويطالعنا هذا المشهد بجماعة من الكهنة وقد عقدوا مجلساً في معبد أمون يبحثون فيه أمر أختاتون ، ودينه الجديد الذي سوف يهدد ديانتهم ، ومعابدهم . ويزورنا هذا المنظر بأهم المعلومات حول أهم شخصيات المسرحية ، ويوضح لنا حقيقة العلاقة بين أختاتون ، والكهنة . ومن هنا نظر إليه بعضهم على أنه بمثابة (برولوج) ، ولكن من المعروف أن (البرولوج) لا يؤلف جزءاً من المسرحية ، وتقتصر وظيفة الشخصية أو الشخصيات التي تتفوه به على التعليق ، أو الإنشاد حول المسرحية دون أن تتدخل في مجريات الأحداث . والواقع أن شكسبير استخدم هذه الأداة اليونانية بشكل مختلف في بعض مسرحياته مثل (أنطونيو وكليوباترة) ، إذ نرى في بداية المسرحية ميلوديمتریوس ، وهو من أصدقاء أنطونيو ، يتحادثان عن سلوك قائدتهم مع كليوباترة ، وما انتهى إليه من حمق وطيش بسبب امرأة ، ويدخل بعد ذلك مباشرة أنطونيو وكليوباترة . ويطلق الدكتور محمد عناني على ذلك مسمى (الקורס الجديد) ، إذ يقول : " وإنما كان السرد في المسرح اليوناني يتم على أفواه أعضاء الكورس أو شخصيات المقدمة فإن شكسبير في مسرحياته التاريخية يستخدم كورساً جديداً لا يرتدي ثياب الكورس الكلاسيكي ، بل يتجسد في شخصيات ثانوية يدور عملها في نطاق عمل الشخصيات الرئيسة ، وتتصل بها عن قرب ومن ثم تستطيع أن تقدمها إلى الجمهور قبل أن تبدأ الحوادث ، أو في المشهد الافتتاحي ... ونحن نلاحظ أن شكسبير لا يعتمد إلى السرد وحده مطلقاً ، فهو حتى حين يسرد قصة حب بين عاشقين ، يقدم إلينا العاشقين في الحال بعد ذلك ، كائناً ليكمل الصورة

التي خلفها في السرد أولاً ... ونلاحظ أيضاً أن هذا الكورس ليس محايضاً، ولكنه يشترك في الحدث عن طريق رؤيته الخاصة له ، ومن ثم يقدم إلينا زاوية جديدة ننظر منها إليه ^(١) . وعلى الرغم من أن باكثير يقدم لنا أختاتون ، والملكة تي في المنظر الثاني ، وبعد حديث الكهنة عنهم مباشرة ، إلا أن كهان أمون لا يعودون شخصوصاً ثانوية ، بل هم طرف الصراع الثاني في المسرحية . ويمكن أن يعد المنظر الثاني مقدمة للمسرحية . والواقع أن تلك المقدمة تشكل بداية ناجحة إذ أنها أدخلتنا إلى جو الحدث ، وأعطتنا وصفاً دقيقاً لطبيعة أختاتون ، ومقدار نفوذ الملكة تي ، كما أشعرتنا بوجود أرض خصبة لإنبات صراع جيد . لكن باكثير عاد فعاق ذلك النجاح حينما كرد في المنظر الثاني من نفس الفصل ما سبق أن أحطنا به علمًا في مشهد الكهنة ، مما أفقد المنظر الأول قيمته ، وأوجد السأم والملل . وربما يكون باكثير في افتتاحه لمسرحيته بمشهد الكهنة متاثرًا بالجو الشكسييري المسرحي : إذ كان شكسبير يلجأ أحياناً إلى افتتاح مسرحيته بجو من الخرافة مثل مشهد الساحرات في بعض المشاهد(مكبث) . وتعدّ الكهنة فئة يثير وجودها جواً من الغموض ، والغرابة . وما هو أحدهم يذكر نبوءة يخشى أن تصدق ، وتحتتحقق في أختاتون - الأمير أمنوفيس الرابع آنذاك :

كبير الكهنة :

حكى لي أبي يوماً أن فرعوناً كاهنا
سيجيء بدين جديد ويمحو دين أمون
وروى لي من وصفه وشمائله ما لا
ريب عندي في أن هذا الذي تحذرون ^(٢).

(١) د . محمد عناني ، دراسات في المسرح والشعر(القاهرة : مكتبة غريب ، ١٩٨٥) ، ص: ١٢٣ .

(٢) باكثير ، أختاتون ونفرتitiyi ، ص: ٢٨ .

الحبكة :

وإذا ما تركت الحديث عن تقسيم المسرحية إلى الحديث عن عنصر الحبكة فإنه يمكن القول بأن باكثير حاول أن يربط الأحداث ربطاً منطقياً ، لكن تلك المنطقية التي أرادها بدت غير مقنعة في بعض الأحيان ، كما أن اهتمامه بعناصر مسرحية أخرى ، مثل تصوير الشخصيات مثلاً جعله يهمل توضيح بعض الأشياء ، أو تعليلها مع أنها على جانب من الأهمية . فعلى سبيل المثال ثلتقي في الفصل الثاني (الإيمان) بأختاتون وهو يشكر ربه مبتهلاً إليه حامداً له فضله : لأنه أعاد إليه تادو . وبعدها بلحظة تستمع إلى المربيبة تتادي الفتاة باسم نفرتيتي أمام أختاتون ، ويواافقها على ذلك دون توضيح لنا ، أو إشارة للكيفية التي علم بها أختاتون بتلك الحيلة ، وكيف كانت ردة فعله تجاه ذلك . ومن الأشياء التي تعجل فيها باكثير ، وبدت غير مفهومة تلك التحولات الخطيرة التي تمت على مستوى شخصية هامة مثل أختاتون . فنحن نجده يتغير من حال إلى حال آخر معاكس له بشكل فج ، وغير مستساغ ، دون إعداد مسبق له أو لنا ، إذ : " نرى أختاتون العابد المقتنع المدافع عن فكرته باستماتة ، والرافض لأي عنف مصرأً على تحقيق هدفه بالسلام والطيبة المطلقة يتحول بعد أن علم - متيقناً - بانهيار كل أحلامه مجدفاً على إلهه ، ناقماً عليه ، شاكاً فيه ، لدرجة أنه يصرخ في نفرتيتي : أختاتون : أذهبي . أذهبني . لا أريد أرى أحداً من صنع يده .

ثم يهم بالخروج على دينه الجديد ، وينفس السرعة الغريبة في التحول ، يتحول ثانية راجعاً لدين أتون بمجرد أن يشجعه حور محب - قائد - على تحطيم (آلة الوادي بالإله الحق) فيعود مستغفراً أتون ، لأنذا به ، مبتهلاً إليه . ولا يخفى على القارئ ما في هذه التحولات من سطحية بالإضافة إلى نضويها من أي اقتناع ، مما يضر بصورة أختاتون ولا يمجدها كما كان قصد المؤلف^(١). الواقع أن القارئ يجد صعوبة في تقبل موقف أختاتون ،

(١) د. أبو طالب ، " مسرحية الشعر العربي الحديث في مصر " ، ص : ٦٨ .

وتحوله المفاجيء بعد سماعه لتلك الأخبار السيئة . صحيح إن أخناتون بدا لنا في المسرحية كشخص متقلب ، سريع التأثير ، فمثلاً أظهر لنا في الفصل الأول في منظمه الثاني ، أن من المستحيل أن يتحول قلبه عن حب تابو إلى حب امرأة أخرى ، وبالرغم من هذا لم تمض فترة وجيزة على زواجه من نفرتيتي حتى تعلق بها ، وشغف بحبها إلى درجة أصبحت فيها تتحد مع عبادته لربه ، أو تصبح وجهًا آخر لها ، ومع ذلك فإن موقفه في آخر المسرحية ، أو تخليه عن مبدئه يظل غير مقنع لسبعين : أولهما أنه عرض لذلك التحول بطريقة فجة ، دون إعداد مسبق لحوثه . وثانيهما أنه لم يؤكد على ما اتسم به أخناتون من سرعة تقلب ، في تسييج المسرحية ، وأثناء تناوله لشخصية ذلك الملك : ربما لأنه - كما أعتقد - لم يتتبه إليها أصلًا .

الصراع :

بدا باكثير في مسرحيته (أخناتون ونفرتيتي) مدركاً خطورة هذا العنصر باعتباره جوهر الدراما ، وروحها . فحاول جاهداً أن يوفر له أسباب النجاح ، ويجريه على مستويين : خارجي ، وداخلي . فعلى المستوى الخارجي هناك الصراع بين أخناتون ، والكهنة بسبب دعوته إلى دينه الجديد مما أغضب الكهنة ، ودفعهم للتمرد عليه ، وتأليب الناس ضده . وقد تمكن باكثير من الإبقاء على حدة هذا الصراع ، واستفاد من سمة الشخصية الأخناتونية - كما صورها لنا - فرغم أن الصراع الذي نشب بين أخناتون ، وكهان أمون هو صراع بين الخير والشر قد يجعلنا نتوقع انتصار الأول على الثاني ، إلا أن مسالمة أخناتون ، ورفضه القتال ، أو منطق السيف جعلنا نخشى أن ترجح كفة الكهنة . وظل هذا التصور قائماً إلى أن تمكن حورمحب برأيه السديد من أن يقنع أخناتون بتغيير رأيه في آخر لحظة ليتوجه بعدها لمعاقبة الكهنة ، و (نصرة الإله الحق) .

أما الصراع الداخلي فقد اهتم باكثير بتصويره والعناية به ، وأرى أن التفاتاته إلى العالم الداخلي لشخصياته ثبع من تأثيره بطريقة شكسبير

المميزة في هذا المضمار ، وبراعته في التغلغل في أعماق شخصياته ، وسبر أغوارها ، وإخراج ما يتنازعها من قوى شتى ، ومشاعر دفينة . وقد تعرضت شخصيات باكثير الرئيسة في مسرحيته (أختاتون ونفرتيتي) لهذا النوع من الصراع . فيطلعنا أختاتون ، وهو يكشف أمره ويبيثها همومه وأحزانه ، على حيرته وقلقه وما يحس به من اضطراب بعد وفاة تادو ؛ إذ جعلته تلك الصدمة يتتساول عن الإله الأحق بالعبادة والخضوع :

أختاتون :

.... ما أحسب أنَّ الربَّ أمنَّ
 الذي بعَذَّبْتُ إِلَى قلْبِي دِينِهِ
 وأشَدَّتِ بِقُسْوَتِهِ وَبِقُسْوَةِ مَنْ يَعْبُدُونَهُ
 أَقْسَى قلْبًاً مِنْ هَذَا الرَّبُّ الْجَدِيدُ الَّذِي تَعْبُدُنِي
 وَيَلْتَاهُ ! لَعْلَّ أَمْوَنًا صَبَ عَلَيْنَا سَوْطَ عَذَابِهِ
 انتقامًا لَهُ مَنَّا إِذْ نَبَذَنَا عِبَادَتَهُ وَكَفَرْنَا بِهِ
 لَكِنَّ أَيْنَ كَانَ الرَّبُّ أَتَوْنَ ؟
 لَمْ لَمْ يَحْمِنَا مِنْ سُخْطِ أَمْوَنَ ؟
 إِنْ كَانَ بِذَا جَاهَلًا فَعَلَامَ نَدِينُ لَرَبَّ جَهُولَ ؟
 أَوْ كَانَ بِهِ عَالَمًا إِلَّا أَنَّهُ لَمْ يَكُنْ
 قَادِرًاً أَنْ يَحْمِنَا مِنْ سُطُوهِ أَعْدَائِهِ
 فَعَلَامَ نَدِينُ إِذْنَ لِإِلَهٍ ضَعِيفٍ ؟
 أَوْ كَانَ قَدِيرًاً وَلَكِنَّهُ لَمْ يَفْعَلْ فَذَاكَ
 أَمْرَ وَأَدْهَى ، أَنْعَبَدْ رِبًا لَيْسَ يَغَارُ عَلَيْنَا ؟
 فَلَنَعْدُ لِلرَّبِّ أَمْوَنَ
 فَهُوَ أَقْوَى مِنْهُ وَأَقْدَرَ
 أَوْ أَعْلَمُ مِنْهُ وَأَغْيَرُ (١).

وقد ظلت روحه المتعطشة للمعرفة الحقة عرضة لهذه الحيرة ، وهذا التساؤل :
إذ نجده يعاني من ذلك مرة أخرى في آخر المسرحية ، بعد تدهور الأوضاع
في مملكته .

كذلك تعيش الملكة تي صراعاً داخلياً تحت وطأة الحزن ،
والإحساس بالوحدة فتتساط على روحها أفكار شتى ، وعواطف متضاربة .
 فهي غاضبة من ابنتها أختناتون بسبب طاعته المطلقة والعمياء لزوجه ،
وفي نفس الوقت تخشى عليه نفوذ الكهنة وغضبهم ، وتشعر بالذنب لأنها
غرست في نفسه حب الإله أتون لحاربة الكهنة . وهي غيري من نفرتيتي لأنها
استثارت بابنها الوحيد ، وتريد أن تأخذه منها . كما أن جمالها ، وما
أحرزته من مجد وسلطان يثير الحسرة في نفس الملكة على جمالها ومجدها
الداوي ، ويوقظ في داخلها حنيناً مؤلاً لتلك الأيام الجميلة التي كانت تعيشها
في الماضي .

أما نفرتيتي فهي تضطرم بنار صراع لا أجده يختلف في جوهره عن
ذلك الذي عانت منه الملكة تي ، إذ يسيطر عليها الشعور بالغيرة من ظلّ
تادو ، زوج أختناتون المتوفاة ، فتتحرق شوقاً للخلاص منه لتسائر بأخناتون .
كما تعبّر عن شهوتها للمجد والسلطان بعيداً عن شبح تادو ، ونفوذ الملكة
تي : وذلك بالانتقال إلى عاصمة جديدة .

ورغم أن باكثير يجعل الإيقاع النفسي هو النغم الأساسي لمسرحيته
(أختناتون ونفرتيتي) ، إلا أن تصويره لذلك الصراع ، الذي اكتوت بناره(تي)
ونفرتيتي ، لم ينبع من منطق الشخصية ذاتها بل اتضحت فيه صوت باكثير ،
وببرته المثالية ، فكانت - في نظري - مكاشفة زائفة لا تشده القاريء ، ولا
تؤثر فيه ، رغم تنوع المشاعر التي أثارها في نفس كل من الملكتين ، وتضارب
بعضها ، ورغم تلك المساحة الجيدة التي منحها لكل منها . فمثلاً بعد أن
تُظهر الملكة تي غيرتها من نفرتيتي نجدها تراجع نفسها ، وتقرّ بخطئها ،
مغلبة صوت العقل والمنطق :

تي :

... عجباً ! ما لي أتحرق وجداً عليها ؟

ما بالي أوازنها هكذا بي كأني

ضررتها وكأن ابني - ياللعار - زوجي !

هي زوجته دوني وأنا دونها أمّه ،

لي منزلة عنده ولها منزلة ،

فعلام إذن غيرتي منها أو غيرتها مثي^(١) ،

ماذا اقترفتْ من ذنب فأمقتها كل هذا المقت الشديد؟^(١) ...

وعلى نحو مماثل لا تلبث نفرتiti في ثورتها على تادو ، وذكرى أخناتون لها ،
أن تعود إلى رشدتها لتغلب هي الأخرى صوت المنطق ، وإن كان ذلك لا
يثنها عن الانتقال إلى عاصمة جديدة تهرب فيها من ذلك الشبح :

نفرتiti :

ابعد عني يا هذا الظل التغيل !

وليك اغرب من عيني يا هذا الشبح

(صمت قصير)

فيَمْ أَحْمَلُ هَذَا الْحَقْدُ عَلَيْهَا ؟ وَمَا ذَنْبُهَا

هِيَ أَنْ كَانَتْ زَوْجَهُ قَبْلِي ؟ مَا أَظْلَمْنِي !

مَا أَضَعَفَ قَلْبِي وَأَجْهَلَ عَقْلِي !

أَأَغَارَ عَلَيْهِ مِنْ امْرَأَةِ هَلَكَتْ فِي الدَّهْرِ ؟

عَنِي أَيْتَهَا الْغَيْرَةُ الْحَمْقَاءُ إِلَيْكِ !

لَكُنْ مَا ذَنَبَيِ تَكَلَّلَ نَارُ الْغَيْرَةِ هَذِي

فِي صَدْرِي وَتَكَدَّرَ صَفْوَ حَيَاتِي ؟

لَمْ تَمْتُ تَادُو .. هِيَ عَائِشَةٌ فِي هَذَا الْمَدْعَ

فِي أَرْكَانِ الْقَصْرِ وَفِي شَطَانِ الْبَحِيرَةِ الْخَ^(٢) .

(١) باكثير ، أخناتون ونفرتiti ، ص: ٨٧ .

(٢) نفسه ، ص: ٧٥ .

الحوار :

على الرغم من النجاح الذي حققه باكثير في الخروج من الغنائية إلى الدرامية - على النحو الذي ذكرت من قبل - إلا أنه وقع في غنائية من نوع آخر انتقلت كأهل المسرحية ، وأصابت حركتها في الصميم ، وكانت من أهم أسباب ضعف ذلك العمل درامياً وفنرياً . وتجلت تلك الغنائية في طول المقاطع الحوارية في بعض المناظر ، وفي المناجاة الطويلة دون مسوغ أو داع . وقد أدت كثرة تلك التفاصيل التي أوردها إلى تعطيل الحدث ، وتخفيض التوتر المطلوب . والواقع أن باكثير في استخدامه لبعض الحيل المسرحية مثل "الائتمان" ، و "الحديث الجانبي" ، و "المناجاة" يبدو متأثراً بمسرح شكسبير الذي عُرف بلجوئه إلى مثل تلك الحيل . وقد برع شكسبير في استخدامها ، وأحسن الاستفادة منها ، وسخرها لأغراض درامية تخدم العمل المسرحي وكذلك الشخصية . ومن الصعب على المرء أن ينسى مناجاة هملت : (أكون أو لا أكون) ، أو أن يتصور المسرحية بدونها ، كذلك هي الحال مع مناجاة مكبث بعد لقاءه برسل الملك ، وقد تحقق من صدق جزء من النبوءة ، ويدا متربداً بين فكريتين متعارضتين ، وصورة المناجاة صراعه هذا على أروع صورة وأبدعها . وحقيقة لا يمكن أن يطالب باكثير ، أو يتوقع منه أن يصل إلى ما حققه شكسبير ، وفي أروع مسرحياته وأنضجها ، ولكن كان ينبغي عليه بقليل من الاقتصاد والتركيز أن يحسن مستوى بعض المقاطع الحوارية - خاصة في المنظر الثاني (البعث) - ويستعيض عن تلك التفاصيل المملة بلغة موجية وعميقة المعنى ؛ حتى لا يشعر القاريء بالسأم ، والملل ، وتقاهة الشخصية . ويمكن أن أضرب لذلك مثلاً بحديث أختاتون لأمه يشكو من شدة بؤسه لفارق تابو ، وسخطه على أتون لعدم مساعدته له :

أختاتون :

هل أعجزه أن يُقْذِّها إلَّا بالحمام ؟

أوما كان في وسعه أن يشفيها من ذاك الداء العُقام ؟

ثمَ فِيمَ بِلَاهَا بِهَذَا الدَّاءِ الْعَيَاءُ؟
 فِيمَ لَمْ يَتَرَكْهَا كَمَا كَانَتْ فِي صَحَّتِهَا وَالدوَاءُ؟
 مَاذَا اقْتَرَفْتُ مِنْ ذَنْبٍ فَتَلَقَّى هَذَا الْعَقَابُ الْوَبِيلُ؟
 أَمْ مَاذَا جَنِيتُ أَنَا فَيَطْوُلَ لَهَا حَزْنِي وَالْعُوَيْلُ؟
 إِنْ كَانَ يَلْدُّ لَهُ أَنْ يَشَهِدَ آلَامَ خَلْقِهِ
 فَعَلَمَ يَكْفُنَا بِاعْتِقَادِ الرَّحْمَةِ فِي حَقِّهِ؟ ... الْخَ (١) .

وهكذا لم يكن في وسعنا أن نتفاعل مع أحزان أختاتون بسبب تلك الطريقة التي تحدث بها ، ولاستخدامه لكثير من الألفاظ المزخرفة الجوفاء ، والتعبيرات المباشرة . ولم يصلح الأمر استخدامه للقافية بشكل متكلف ومموج بل زاد الطين بلة ، وأطفأ كل قدر من صدق العاطفة ، وحرارتها في نبرة صوته ، ورمى شخصيته بالتفاهة والسطحية .

ويبدو أن باكثير ، وهو يستخدم الشعر الحر في كتابته للمسرحية ليمنحه أكبر قدر ممكن من الحرية والمرونة ، ظل يغالب شوقه لموسيقى الشعر العمودي الرتيبة ، وثقافته العربية والدينية . ومن مظاهر ذلك الحنين استخدامه لبعض التعبيرات القرآنية على لسان بعض الشخصيات ، مما أوجد نوعاً من الانفصام بين جو المسرحية ، واللغة المستخدمة ، ومن ذلك الحوار التالي :
 نفرتيتي :

وَأَرَى أَنَا صُورَةُ عَيْنِي فِي مَرَأَةٍ
 أَلِيسْ كَذَلِكَ يَا زَوْجِي؟ أَبْغِينِي مَرَأَةً يَاتِيَ
 (تنطلق تاي لتاتي بمرأة)

أختاتون :

كَلَا لَا تَأْتِي بِهَا إِنَّهَا لَنْ تُغْنِي عَنَا فَتِيلًا
 لَنْ يَقْوِي الزَّجَاجُ عَلَى أَنْ يَحْمِلَ عَبْئًا ثَقِيلًا
 تَتَصَدَّعُ مِنْهُ الْجَبَالُ وَتَغْنُو كثِيرًا مَهْيَلًا ... (٢) .

(١) باكثير ، أختاتون ونفرتيتي ، ص : ٣٨ .

(٢) نفسه ، ص : ١٤٤ - ١٤٥ .

وفي موضع آخر يقول أخناتون مخاطباً الكهنة :
أخناتون :

ما أمون ورع وفتاح والآلهة الأخرى

إلا أسماء سميتوها أنتم وآباؤكم

ما أنزل ربي بها من سلطان

تبتعون بها عرض الدنيا ومتاع الغرور (١) ،

ومثل هذه المفارقة التي تنتج عن استخدام باكثير لمثل هذه التعبيرات والألفاظ في غير موضعها تؤثر تأثيراً سلبياً في النص ولها خطورتها وأثارها ، يقول الدكتور عز الدين إسماعيل : " ومحصول باكثير اللغوي من خلال ثقافته العربية القديمة ، الأدبية والدينية ، تفرض نفسها على لغة الحوار وعلى شخص المتحاورين نتيجة لذلك ، على نحو يخلق نوعاً من الانفصام في ذهن القارئ أو المشاهد بين الواقع المشهود وهذه اللغة ، لما معجم هذه اللغة من ظلال وإيحاءات نفسية ومعنوية خاصة " (٢) وقد سبق أن رأينا كيف سبق باكثير أن استدعي هذا المحصول الثقافي والديني في غير موضعه أثناء تعرضي لما قام به من ترجمة لبعض أعمال شكسبير .

تصوير الشخصيات :

أولى باكثير هذا العنصر عناته الخاصة ، وظهرت فيه نظرته الجديدة إلى الفن المسرحي وطبيعته . وقد بذل أقصى ما في استطاعته كي يقترب من شخصياته ، ويقرأ داخلها ، ويظهره لنا بكل قوته وضعفه ، وانسجامه وتناقضه . ولا شك عندي إن اطلاع باكثير على مسرح شكسبير منحه فرصة عظيمة ليدرك أهمية هذا العنصر . فقد عرف عن شكسبير براعته فيتناول هذا العنصر ، ومقدراته الفائقة في التعامل معه .

(١) باكثير ، أخناتون ونفرتيتي ، ص : ١٣٠-١٣١ .

(٢) د . إسماعيل ، "مسرح باكثير الشعري ٢" ، ص : ٨٤ .

أختاتون :

تعددت الجوانب في شخصية أختاتون ، وجاءت لتمثيل تلك الشخصية تكوينها الخاص ، وسمتها المميزة ، فهناك رقته المتناهية ، وعطفته الجياشة والمفرطة كما تجلّى ذلك في حزنه لوفاة تادو ، وجزعه لفراقها ، وتعلقه بزوجه نفرتيتي ، وشغفه بها . وهناك الملمح الرومانسي والشاعري الذي يعبر عنه حبه للطبيعة ، وللأزهار ، وزهراته القمرية . كما يطالعنا أختاتون بطبيعة حبّة ومسالمة ، وذلك من خلال دعوته إلى الحب والسلام ، ورفضه معاقبة الشخص الذي حاول اغتياله ، والعفو عنه ورعايته ، وفي ربطه بين الحب والإيمان . كذلك تميزت روح أختاتون بالرهافة والشفافية ودقة الحس المتناهية ، فهو يرى ما لا يرى غيره من الناس وتأخذه نوبات من الرؤيا أو الوحي (كما تسمّيها نفرتيتي) ، فيصبح هاتفاً ويتفوه بكلام غريب .

أختاتون : "ينهج"

عجب يا رب .. أما كانت إلا رؤيا

لا بأس على .. أريني أنظر إلى عينيك .

(ويمسك نقّتها وينظر ملياً في عينيها)

عجبًا ! إن عينيك تتسعان ويتسعان ..

وتتسعان .. كأن الكون الواسع

والزمن اللانهائي داخل عينيك !

ما هذا أرى ؟ هذا أحد الرجالين ، جميل الوجه

شديد الأدمة ، تقطّر جُمته كالخارج من ديماس^(١) ،

يحمل في يمناه الفجر وهذا مصر تضيء بنوره !

اغمرني يا نور ... فض يا نور على قلبي !^(٢)

(١) ورد هذا الوصف في حديث الإسراء ، يصف فيه الرسول - صلى الله عليه وسلم - بعض الأنبياء ، ومنهم نبى الله عيسى - عليه السلام - . ينظر : صحيح البخاري ، كتاب : الطهارة ، باب الإسراء لرسول الله ﷺ - ص: ٢٢٢ .

(٢) باكثير ، أختاتون ونفرتيتي ، ص: ٩٧ .

ويتعرض مرة أخرى لحالة مشابهة ، يتحدث فيها عن رؤيته لأشباح بعض الأحياء وأرواح الموتى ، وذلك في الفصل الرابع والأخير . والواقع أنني أرى أن باكثير متأثر في هذا بشكسبير ومسرحه ، ولكنه حاول في ذكاء أن يخفي ذلك مستغلاً الصفة الدينية لأنثاتون . فقد صور شكسبير بعض أبطاله في صورة تجعلهم يختلفون عن الإنسان العادي إذ يتميزون بقوى خارقة ، وتتصدر منهم تصورات غريبة . ورأى بعضهم أن ذلك ارتبط بمفهوم الشخصية التراجيدية في مسرحه : " ذلك المفهوم الذي لا يصور البطل إنساناً عادياً يعيش حياته على الأرض فحسب وإنما ينتمي بصورة ما إلى دنيا العظمة الخالدة التي تكشف حجاب الفناء الأرضي أمام بصيرته وترتبطه بدنيا الأرواح التي لا تعرف الفناء ولا النهاية .. والبطل أيضاً نوقدرة خارقة على التصور والشفافية النفسية التي يستطيع بها أن يرى ما لا يراه الغير ، وأن يتخيّل أشباح الموتى ، وأن يخاطبهم ويسمع أحاديثهم"^(١) . ومن أشهر شخصيات شكسبير التي تميزت بهذا التصور هملت ، ومكبث ، بالإضافة إلى شخصيات أخرى . وقد لجأ باكثير إلى استعارة هذه الخاصية من مسرح شكسبير في عمل آخر له وهو مسرحية نثرية بعنوان : (إبراهيم باشا)^(٢) : حيث احتوت على مشهد بدا فيه باكثير متأثراً بمشهد الشبح في مسرحية (هملت) الشهيرة : إذ يرى نعمان شبح أبيه الذي يقص عليه كيف قتله أعداؤه ، ويستحثه على الأخذ بالثأر والانتقام من قاتليه ، ثم يأمره أن يتبعه ، ويطيعه نعمان ويسير خلفه :

(١) د. عتاني ، "دراسات في المسرح والشعر" ، ص: ١٢ .

(٢) يشير الدكتور عز الدين إسماعيل في مقاله عن مسرح باكثير الشعري (مجلة المسرح ٧١ (إبريل ١٩٧٠) ، ص: ٨٩) ، إلى أن باكثير أعاد صياغة هذه المسرحية فيما بعد شرعاً مرسلأ تحت عنوان (الوطن الكبير) . وقد وجد هذا العمل ضمن ما خلفه من أعماله المعدة للنشر ، ومع أنني اجتهدت في الحصول عليها ، إلا أنني لم أوفق . وأرجو أن يأخذ هذا العمل حظه من الاهتمام في دراسة مستقبلية .

الشبح :

أيُخافُ أبْنِي مَنْيٌ؟ وَيَلِي ... أَنْتَ سَبِّبْتَ لِي هَذَا يَا إِبْرَاهِيمَ . إِيَاكَ
يَا نَعْمَانَ أَنْ تَنْسِي ثَارِي . (يُكْشَفُ عَنْ صُدُورِهِ) انْظُرْ يَا نَعْمَانَ إِلَى
هَذِهِ الطُّعْنَةِ فِي صُدُورِي .. هَا هُنَا طَعْنَوْنِي . وَهُنَا مَرْزُقُوا أَحْشَائِي
فَسَالَتْ تَتَدَلِّي عَلَى سَاقِي .

نَعْمَانٌ : (يَغْمُضُ عَيْنِيهِ) يَا لَهُولَ!

الشبح :

انْظُرْ إِلَى حَلْقِي .. هُنَا ذَبْحُونِي .. هُنَا قَطَعُوا الْأَوْدَاجَ مِنِّي فَأَشَأْ
رَأْسِي يَخْفَقُ عَلَى كَتْفِي !

نَعْمَانٌ : يَا لَهُولَ الْمَنْظَرِ .. يَا لِلْفَظَاعَةِ !

الشبح :

هِيَا أَعْدَّ خَنْجَرَكَ .. هِيَا امْشَ مَعِي إِلَى قَاتِلِ أَبِيكَ .. هِيَا اتَّبَعْنِي .

نَعْمَانٌ : (يَسْلُ خَنْجَرَهُ) سَمِعًا .. سَأَتَبَعُكَ . (يُلْتَفِتُ إِلَى سَرْحَانَ) وَدَاعَا يَا سَرْحَانَ

(يَقْدِمُ الشَّبَحُ فَيَتَبَعُهُ نَعْمَانٌ حَتَّى يَتَوَارِيَا عَنِ الْأَنْظَارِ) (١)

وإِذَا مَا عَدْتَ لِلْحَدِيثِ عَنْ أَخْنَاتُونَ فَإِنْ هُنَاكَ سَمْةٌ هَامَةٌ اتَّسَمَتْ بِهَا شَخْصِيَّتِهِ
تَجَدُّرُ الإِشَارَةِ إِلَيْهَا ، وَهِيَ طَبِيعَتِهِ الْحَالَةُ الَّتِي تَدْفَعُهُ إِلَى رَفْضِ وَاقْعَهُ ، وَالْهَرْبِ
مِنْهُ إِلَى جَمَالِ الْحَلْمِ وَرْقَتِهِ . وَهَذَا مَا جَعَلَهُ يَبْلُو عَاجِزًا عَنْ فَهْمِ مَنْ هُمْ
حَوْلُهُ ، أَوْ التَّوَاصِلُ مَعَهُمْ بَعْدَ أَنْ اسْتَغْرِقَهُ عُشُقُ ذَلِكَ الْعَالَمِ ، وَالتَّطَلُّعُ إِلَى
الْعِيشِ فِيهِ ، فَإِذَا مَا اجْتَمَعَ بِالآخِرِينَ عَجَزَ عَنْ أَنْ يَنْفَصِلَ مِنْهُ ، فَهُوَ يَحْتَكُ
إِلَى تَعَالَيْهِ وَيَعِيشُ أَجْوَاءِهِ . وَقَدْ أَدْرَكَ ذَلِكَ قَائِدُهُ الذَّكِيُّ حُورْمَحْبُ حِينَ ارْتَابَ
فِي أَنْ يَكُونَ الْأَمْرُ بِتَرْكِ الْقَتَالِ وَالْحَرْبِ هِيَ مُشَيَّثَةُ الرَّبِّ ، وَلَيْسَ مِنْ تَصْوِيرِ
أَخْنَاتُونَ :

حُورْمَحْبُ :

هَلْ نَهَاكَ الرَّبُّ عَنِ الْحَرْبِ يَا مُولَايِ؟

(١) علي أحمد باكثير، إبراهيم باشا، (القاهرة: دار مصر للطباعة، د. ت)، ص: ٤١.

أختاتون :

بل دعاني إلى السلم والحب .

حورمحب :

لكن هل تلقيتَ أمراً صريحاً منه بترك القتال ؟

أختاتون :

كلا .. لكن تقتضي دعوة السلم والحب ترك القتال .

حورمحب :

بيبدو لي أن إلهك لم يقصد هذا يا مولاي .

أختاتون :

أنا أعرف مثلك بقصد إلهي يا هذا !^(١)

وعندما يزداد حقد الكهنة عليه ، ويحسّ بتأمرهم ضده تضيق نفسه بهذا الجو الفاسد ، وبدلأ من أن يعالج الوضع ، نجده يفكر بترك العاصمة ، وبناء مدينة جديدة لتكون المدينة الفاضلة التي يحلم بها . وقد استغلت نفرتيتي هذا ، وشجعته على ترك (طيبة) لتستحوذ عليه ، وتبني نفوذها وسلطانها بعيداً عن (تي) وتابو . وها هي تنيمه كالطفل وتغبني له :

... مدينة من ضياء
ليس بها أشقياء
سكانها أولياء
لسيد الأصفياء
يشيع فيها السلام
وليس فيها خصام
إلا سجاع الحمام
على فروع البشام

وهي بهذا تحسن استغلال نقطة الضعف التي كانت تعاني منها شخصية أختاتون والتي كادت أن تتسبب في سقوطه ، وسقوط مملكته . كذلك عانت شخصيته من افتقادها للنضيج ، مما عرضها لحالات من التوتر والقلق . ومن مظاهر ذلك تحوله من الإيمان إلى الكفر ، ومن الكفر إلى الإيمان ، ومن الحب

(١) باكثير ، أختاتون ونفرتيتي ، ص : ١٢٣ - ١٢٤ .

(٢) نفسه ، ص : ٩٤ .

إلى البغض ، ومن البغض إلى الحب ، والذى جاء نتيجة لخلل في شخصيته ، وليس كأحد مظاهر " الإيمان المعكوس " أو ثورة الشك التي تقود إلى اليقين ، كما أراد أن يصورها باكثير . إذ من الممكن أن تتقبل شك أختاتون في البداية ، وتقلبه ما بين إله وآخر ، وحياته في ذلك لأن هذا قاده بالفعل إلى إيمانه العميق بإله واحد وصل يقينه به إلى حد أنه يقول إنه يخاطبه ، وإلى درجة أن يسعى إلى تنفيذ تعاليمه ، وتطبيق مبدأ الحب والسلام غير مكترث بخطورة ذلك على عرشه ومملكته . ولكن حين يعود بعد ذلك كله وينقلب على إلهه مرة أخرى ، ويعود إلى التشكيك من جديد إلى حد يماثل حاله في البداية أو يفوقه ، فهذا ما أراه غير مستساغ ، ولا يمكن أن يقبل بسهولة .

وعلى أية حال فإن قلق أختاتون - وليت باكثير كان أكثر حرصاً في تصويره وعمقاً - جاء لصالح الشخصية ، ومنحها ثراءً وخصوصية لا توفر إلا لأعظم الشخصيات المسرحية . كما أخرج ذلك الأضطراب أختاتون من ذلك التحديد الصارم ، واللون المحدد المقيت ، الذي عادة ما يقضي على أهم عناصر الشخصية وهي الحيوية . وهكذا جاءت شخصيته مشوقة ومثيرة تتسع لinterpretations ، ودلائل عده . إذ من الممكن أن يكون أختاتون الفرعوني هو إنسان الثلاثينيات بكل قلقه وتوتره ، يقول الأستاذ رفعت سلام : " هو القلق والتوتر الإنسانيان ، اللذان يدفعان بهذا التساؤل الأولى إلى سطح الحوار المحموم بالحزن والشك والغضب ، وهو الالاقين المدفوع باليأس والإحباط وإنعدام المغزى ، وغموض المصير . وهو - في نفس الوقت - البحث الأليم عن اليقين والمغزى والمصير " ^(١) .

وتقديم باكثير لاختاتون بصفته البشرية الاعتبادية هو أمر في غاية الوضوح ، فقد كانت علاقتنا الحقيقة مع العالم الداخلي لذلك الملك ، وتموجات نفسه المضطربة . أما صفتـه الملكية الفرعونية فقد كانت غائبة أو باهتة إلى

(١) رفعت سلام ، المسرح الشعري العربي ، (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦م) ، ص: ٦٦ .

درجة يصعب معها ملاحظتها ، " فشخصية أختاتون تلغي تلك المهابة الملكية ، والشموخ "الكلاسيكي" للفرعون الشاب ، الذي يقف في مواجهة ضارية مع كهنة عصره - ليتبدى لنا رجلاً بشرياً يغلب وجهه الإنساني الاعتيادي على الوجه الفرعوني الاعتيادي ، ووجه صاحب الرسالة الدينية بشموخه الكبريائي . بل إن الوجه الفرعوني لا يومنا إلا من خلال الأحاديث المتداولة القليلة التي تجيء على لسان الكهنة المتأمرين ، أو بعض رجال الحاشية ... فهو وجه يلتصح بالشخصية من خارجها دون أن يتحقق في سلوكها ، وتكونها الداخلي^(١) " وأختاتون لا يكره فرعونيته وحسب بل ينظر إليها كعبء يود لو تخلص منه ، وكفيد يرجو منه فاكاما :

حورمحب :

لكل فرعون مصر وعاهلها الأعلى
من قبل تكون رسول أتون
أختاتون :

آه ! لو تصفو لي رسالة ربى

وأعتق من فرعونيتي !^(٢)

ورغم كل عناصر النجاح التي توفرت لشخصية أختاتون على النحو الذي رأينا ، إلا أن تلك الشخصية عانت من بعض الأخطاء التي قللت من فعاليتها في بعض المناظر ، ومن ذلك طول بعض مقاطع الحوارية التي جرت على لسانه ، وأسلوبه المباشر مما عرض أختاتون للضعف ، ورماه بالضحالة والسطحية . وكان من المفروض أن يجيء حديثه مختصراً ، ويكون سيدراً، وموحياً ومضيئاً، بدلاً من تلك الزخرفة اللفظية البلياء التي أفقدت حديثه المهابة والجلال في بعض الموضع مثل جميع مقاطع المنظر الثاني "بعث" . كذلك من الملاحظ أن باكثير اعتمد على السرد والقول في عرضه لشخصية أختاتون . إذ تناولتها

(١) سلام ، المسرح الشعري العربي ، ص : ٦٥ .

(٢) باكثير ، أختاتون ونفرتيتي ، ص : ١٢٤ .

أغلب الشخصيات بالوصف والتعليق ، ورأيناها من خلال عيونهم ، وعلاقتهم بها . ولم تصور لنا هذه الشخصية بالفعل إلا مرة واحدة عندما اندفع ليحمي أحد الكهنة من غضبة قائد حورمحب ، فتلقى الطعنة نيابة عنه . ولا شك أن تصوير الشخصيات بالقول أو الرأي أداة مهمة لا غنى للكاتب عنها ، ولكن مع ذلك تظل الشخصية الفاعلة المتفاعلة أكثر إثارة وحيوية ، وأعظم تأثيراً وفاعلية .

تني :

كان لشخصيتها حضور قوي في المسرحية باعتبارها ملكة وأمًا وزوجة رأت انشغال زوجها باللهو والملذات ، فبسطت نفوذها وسلطانها على البلاد . وهي امرأة ذات حيلة فحين يشتد نفوذ الكهنة ، وتخشى منهم تفكير بالقضاء عليهم عن طريق الدعوة إلى دين جديد ، ثم تغرس حب هذا الدين في نفس ابنها أخناتون مع أنها تعلم رقة شعوره ، ورهافة حسه ، إذ تتمكن بشفافية وذكاء من أن تدرك تميز ابنها ، فتتنبأ بقدرته على محاربة الكهنة ، وتعتقد في ذلك رغم سخرية زوجها من ضعف أخناتون ورقته :

تني :

لا تقسُ عليه وأصلح إلى شکواه وبته
حتى يطمئن إليك فتمليه حينئذ ما تشاء .
إن لي فيه أملًا ليس من كاذبات الظنون
أن سيقضي يوماً على كهان أمون^(١) .

وتتوطد علاقتنا مع الملكة بعد أن يطلعنا باكتير على مكنون نفسها ، فنبصر تحت قناع تلك الملكة امرأة كل النساء تغار على قلب كان يفردها بالحب ، ويخصها به ، وتخشى من تغير الأحوال . وتكشف لنا تلك المناجاة عن شهوتها للسلطة ، وخوفها من زوال مجدها القديم ، كما يتنازعها الحنين إلى الماضي ، والخوف من المستقبل .

(١) باكتير ، أخناتون ونفرتيتي ، ص : ٥٠ .

نفرتيتي :

تعد نفرتيتي امتداداً للملكة تي ، فالتشابه بينهما عظيم وقد يصل إلى حد التطابق . فكلتا هما تمتاز بالجمال والذكاء ، وتقع فريسة للشعور بالغيرة ، والطمع في السلطان والنفوذ . فنفرتيتي تغار من شيخ تادو ، وتؤثر الانتحار عند موت أختاتون حتى لا تستثير تادو به ، و تسترجعه منها . وكما تخطط الملكة تي للقضاء على الكهنة خوفاً من ضياع نفوذها ، تحرّض نفرتيتي أختاتون على ترك (طيبة) ، وبناء عاصمة جديدة بعيداً عن الملكة تي ، والكهنة ، وشيخ تادو . وإذا ما لمسنا من الملكة وفاء ، واستقلالية حين تقرر البقاء في (طيبة) وحيدة مع ذكرياتها ، فإن نفرتيتي تبدي اعتداداً بنفسها وشخصيتها ، حين تستاء من تغيير هيئتها أثناء الإعداد لتلك الحيلة التي تم بها زواجها من أختاتون .

وقد لقيت الشخصيات الأخرى عناية في إعدادها ، ورسمها فجذبت انتباها ، وقادت بدورها خير قيام . ومن تلك الشخصيات القائد حورمحب ، الذي رسمت شخصيته بدقة ، فلغته المركزة تناسبه كقائد ، وفارس حرب . كما كشفت أحاديثه عن نظر ثاقب ، وذكاء عميق في عبارة مختصرة ، وموحية . وهناك أيضاً شخصية سمنقارا ، زوج ابنة أختاتون ، وظهيره في الملك الذي لفت الأنظار إليه بحيوية شخصيته رغم قصر دوره ، وعلق في ذاكرتنا بحمقه ، وتصرفاته الطائشة ، وضيق أفقه ، وتحايله وخبثه المكشفين .

مفہی المسوحیة :

يصدر باكثير مسرحيته (أختاتون ونفرتيتي) بآية كريمة وهي قوله تعالى ﴿وَرُسُلًا قَدْ قَصَصْنَاهُمْ عَلَيْكَ مِنْ قَبْلٍ وَرُسُلًا لَمْ نَقْصُصْهُمْ عَلَيْكَ﴾^(١) وبيت من شعره ، يقول فيه :

أبوك أبي يوم التفاخر يعرب وجدكمو فرعون أضحي بكم جدي

ويشير هذا التصدير إلى أن باكثير كتب هذه المسرحية - ومعظم أعماله -

تحت تأثير حماسه الديني ، والقومي^(١) . فقد كان - رحمة الله - يرى في الإسلام المنهج الأسمى ، والأولى بالاتباع ، فهو كفيل بدقته وشموليته ونظرته الواقعية أن يوجد حلّاً لأي مشكل ، ويقدم التصور الصحيح ، والرأي الصائب لأية قضية مهما كان حجمها ، وأهميتها . كذلك عُرف باكثير باعتزازه بقومه وأجداده ، وثقته في قدراتهم وعظمتهم إلى درجة جعلته يشعر بأهمية الإشادة بتلك الجهدود ، وبعثها أمثلة حية تدفع الأبناء إلى الاعتزاز بها ضد من يحاولون النيل من عروبتهم . وربما يستوقف النظر اختيار باكثير لمثل هذا التصدير لمسرحية تتحدث عن أحد ملوك الفراعنة . لكن كاتبنا ينظر إلى الأمر من وجهة نظر خاصة توحد فيما بين العرب على اختلاف أقطارهم وحضاراتهم ، إذ يقول : " أليست مصر بلداً عربياً في طليعة البلاد العربية ؟ أليس تاريخها القديم جزءاً من تاريخها العام ومن ثم يكون جزءاً من تاريخ هذا الشرق العربي ينبغي أن يعتزّ به كلّ عربي ورث هذه الحضارات كلها ، الحضارة الفرعونية في مصر ، والحضارة البابلية في العراق ، والحضارة الفينيقية في الشام ، وما الفرق بين هذه الحضارات وبين الحضارة السبئية أو المعينية في اليمن ؟ أليست كلها منسوبة لسكان هذه البلاد الأقدمين هم أجداد عرب اليوم في هذه الأقطار ؟"^(٢) .

وقد نظر باكثير إلى أختانون كزعيم يفتخر به ويشجعه ، وجهاده في سبيل مبادئه وأفكاره . وكرجل موحد أخلص من أجل عقيدته ، ودافع عنها بكل ما يملك ضد كيد الكهنة ذوي الآلهة المتعددة ، وبذل من أجل ذلك نفسه وعرشه . وقد جعله هذا يظهر في نظر باكثير كأحد الأنبياء الذين وردت

(١) عدّ بعضهم باكثير كاتباً قومياً وقف نفسه لخدمة القومية ، وكتب انتاجه في ظلّ حماسه لها . وعلى الرغم من أن القومية كانت شعار كم هائل من الأدباء والمفكرين العرب - ومن بينهم باكثير - إلا أن ما خلفه كاتبنا من آثار أدبية يشهد أن حماسه لقومه العرب كان أصيلاً تمازج مع حبه للدين الإسلامي ، وعمق إيمانه بعظمته .

ينظر : د. صالح عبد الرحمن العثماني ، الاتجاه الإسلامي في آثار باكثير القصصية والمسرحية ، ط١ (الرياض : مطابع الدرعية ، ١٤٠٩) ، ص: ٥٢-٥٨.

(٢) باكثير ، فن المسرحية ، ص: ٣٨ .

الإشارة إليهم وإلى قصصهم في القرآن الكريم ، وإن لم يرد ذكر أسمائهم . وبهذه الروح المقدرة لحضارة مصر القديمة ، والمعجبة بشخصية أخناتون وسيرته ، كتب باكثير مسرحيته (أختناتون ونفرتيتي) ، ووُجِد في موضوعها درساً بليغاً يرى من واجبه أن يوصله إلى أمته ؛ علىها تجد في ذلك عظة تعينها على مراجعة حساباتها ، ومجابهة حاضرها في صدق وواقعية ، يقول باكثير في مقدمته للمسرحية : " إن حياة (أختناتون) كما تصوره هذه المسرحية لحياة ملائى بال عبر والعظات ، حافلة بمواقف البطولة والتضحية ، والجهاد في سبيل المثل العليا في الحياة والسعى لإدراك الحقيقة الخالدة . ولعلنا أبناء العرب وأحفاد الفراعنة والبابليين والأشوريين والفينيقيين والقرطاجيين وعاد وقوم تبع ، وورثة تلك الحضارات كلها التي توجتها العناية الإلهية بالحضارة الحمدية لتشهد الدنيا منا خير أمة أخرجت للناس ، ولنكون شهداء على الأمم نتعظ ، فيما نتعظ به من أحداث تاريخنا الأكبر وسير رجاله وأبطاله ، بحياة جدنا هذا العظيم وما أصابه في جهاده من نجاح ومن إخفاق فنتعلق بأسباب الأول ونتقي مهافي الثاني "(١) .

وهكذا يظهر ويشكل واضح لا لبس فيه أن باكثير كتب المسرحية وهي رمي لهدف معين ، وفرض محمد . الواقع أنه على الرغم من وعيه التام بأهمية هذا الهدف ، إلا إنني أرى أن ذلك لم يؤثر في طريقة أدائه المسرحي . فقد تمكن من إيصال رسالته دون أن يجور على فنية عمله ، ووظف تلك الرسالة لخدمة ذلك العمل لا العكس ، فجاء عمله خالياً من النبرة الخطابية ، والشعارات الهاافية التي كان من المحتمل أن يحفل بها ، ولم يعرض لهدفه من كتابة المسرحية بطريقة مباشرة بل توارى ذلك الهدف بشكل تام خلف عرضه الحي لشخصية أختناتون ، وملابسات الصراع في داخله وبينه وبين الكهنة ، وما كان من أمر الشخصيات الأخرى . وبهذا يحقق باكثير نجاحاً رائعاً إذا ما وضعنا في اعتبارنا أن تلك المسرحية هي أول عمل مسرحي يقوم بتأليفه بعد معرفته بأصول فن المسرحية ، من

(١) باكثير ، مقدمة أختناتون ونفرتيتي ، ص : ١١-١٢ .

خلال دراسته للأدب الإنجليزي ، واطلاعه على مسرح شكسبير الذي استثير باهتمامه على وجه خاص . ولا شك عندي أن باكثير تمكن بحساسيته المرهفة ، ورغبته الشديدة في تعلم الفن المسرحي من أن يستفيد من براعة شكسبير في عرضه لموضوعه بحيوية نابضة ، بعيداً عن أسلوب الوعظ الثقيل الذي عادة ما يفقد الأعمال الأدبية قيمتها فنياً، ويسلمها إلى السطحية وال مباشرة . ومع ذلك ظلت مسرحيات شكسبير نبعاً ثرياً لاستقصاء أعظم الدروس ، وأبلغ العظات ، وقد حاول باكثير أن يحقق هذه المعادلة الدقيقة فأصاب قدرأً من النجاح .

وفي عمله (أخناتون ونفرتيتي) يجد القاريء أن المسرحية تناقش أكثر من فكرة واحدة ، كان أهمها حقيقة العلاقة التي تربط بين السلم وال الحرب ، أو بين الكلمة والسيف . فقد تصور أخناتون أن كلماته الرقيقة تكفي وحدها لتغيير من حوله ، وكسب ثقتهم ، واقتلاع شرورهم ، وهو ما نجح في تحقيقه مع ذلك الأجير الذي بعثت به الكهنة لاغتياله والتخلص منه ، فأثار فيه بمنطقه ، وكرم خلقه مما كان من الرجل إلا أن تراجع عن تنفيذ مهمته ، وكشف له خطة الكهنة . وبينما عليه اعتقاد أخناتون أن خصومه من الكهنة ، وغيرهم لن يلبيوا أن يعتقدوا بصحة قوله ، وسوف تدفعهم معاملته الحسنة إلى اعتناق دينه ، دين الحق والحب والسلام الذي سوف ينتصر ، ويرتفع لواوه دون سفك قطرة دم واحدة :

أخناتون :

إني قد بعثت الرسل إليها وشدت المعابد
فيها لدين الحب ودين السلام
وغداً يودي بعمل ذو الانتقام ، وتشوب السفاك ، ...
ويقضي الآلهة الآخرون ولا يبقى
إلا رب واحد يدعوه الورى أجمعون
الرب الكريم الرحيم العطوف الرءوف الحنون ... (١) .

(١) باكثير ، أخناتون ونفرتيتي ، ص : ١٢٠ .

فداحة الخطأ الذي وقع فيه ، وخطورة ما أوصله إليه ذلك التغافل من كارثة ، ونهاية مأساوية . وفي هذا درس لأمته وقومه ، فإيمان بالكلمة وحدها لا يكفي ، والاستسلام لوداعة الحلم ورقته طريق مهلك ، وضياع محقق . فلا بد للمسلم وللعربي من أن يفتح عينيه جيداً ليعلم حقيقة ما يدور حوله ، ويفسره في واقعية وشجاعة ، ولا يركن إلى اقتناعه الشخصي بحقوقه ، وشعوره بوضوح هذا الحق وضوح الشمس الساطعة ، فالاعداء يدركون ذلك مثله وأكثر لكنه منطق المصالح ، وميزان القوى . فعليه أن يضع هذا نصب عينيه ، ويعلم أن إعلاء حقه ، والمحافظة عليه لا يفرض وجوده إلا بمقدار قوته ، ونجاحه في التصدي للعدو إذا أراد حقاً أن ينعم بحياة آمنة ، ويعيش في عالم يسوده الحب والسلام .

كذلك رأى بعضهم أن المسرحية تصور قلق الإنسان ، وتوتره ، وشغفه بالبحث عن الحقيقة ، يقول الأستاذ رفت سلام متحدثاً عن اختناتون : "يتبدى لنا وجهه الإنساني اللائق بملامح الإنسان المصري القلق في الثلاثينات : في رهافة حساسيته الشعورية وحزنه العارم وبكتائياته الآلية على فقد زوجته الأولى "تادو" ، وفي عشقه المشبوب لزوجته الثانية "نفرتيتي" وفي استجابته المرهفة لكل ما يتفتح أمامه من جمال وروعة في الطبيعة وفي وجه حبيبته المشوقة ، يتبدى هذا الوجه في تقلباته العاطفية الحادة والمفاجئة والتي تصيب صميم دعوه الدينية بين الحين والآخر ... وهو قلق يتفجر لدى كل أزمة حادة ، وكل موقف مشتبك محتم . فهو العاطفة الأساسية لإنسان الثلاثينات الذي كان يختزن شتى القدرات والأحساس المتباينة^(١) والواقع أن أغلب الشخصيات تبدو عليها مسحة التوتر والقلق ، وإن كان قلقها يختلف في درجة ونوعيته عن قلق اختناتون . فهي تظهر في المسرحية كروح مضطربة ليست على ثقة من مستقبلها ومصيرها ، تتشكك في عاطفة من حولها ،

(١) سلام ، المسرح الشعري العربي ، ص : ٦٥ - ٦٧ .

وتحاول جاهدة أن توجد لها مكاناً مأموناً ، وأرضاً ثابتة تتحرك عليها وهي في نفس الوقت تميل إلى اجترار أحزانها ، وإحاطة نفسها بجو رومانسي حزين ، كما هي الحال مع الملكتين تي و نفرتيتي .

وإلى جانب كل ما سبق ، احتوت المسرحية على فكرة الربط بين الإيمان والجمال ، أو الإيمان والحب . وهي فكرة يبدو أنها كانت تلح على ذهن باكثير بشكل قوي ، فبما مأخذوا بها ، وراغباً في عرضها ، ولفت الانتباه إليها منذ بداية المسرحية ، وإلى آخر لحظة فيها . فهو حينما يسخط على إلهه أتون لوت تادو ، وتأكل قلبه الحيرة ، يعيده جمال نفرتيتي إلى طمأنينة الإيمان ، وعمقه :

أخناتون :

ربِّي ! لا تسخط علىَّ إذا أسلمتْ فؤادي إِلَيْهِ
ما أَعْبُدُهُ يَا ربِّ ولكنْ أَعْبُدُ وجْهَكَ فِيهِ .

عادني اطمئنانِي إِلَيْكَ مِنْ اطمئنانِي إِلَيْهِ
وهدايَيَ إِلَى الإِيمَانِ بحسْنَكِ إِيمَانِي بِجَمَالِهِ !^(١)

كما كانت نفرتيتي مصدر وحيه وإلهامه ، فهو يتلقى وحي ربه من عينيها ، والتحقيق في أفقهما الواسع . كذلك نجد ثورته الأخيرة على ربه تتصبّها ثورة مماثلة على نفرتيتي ؛ إذ يصرخ فيها بعد أن أخذ يتشكّك في وجود ربه ، وقدره :

أخناتون :

إِذْهَبِي ! إِذْهَبِي ! لَا أَرِيدُ أَرِى أَحَدًا مِنْ صنْعِ
يَدِهِ !^(٢)

(١) باكثير ، أختاتون ونفرتيتي ، ص : ٦٨ - ٦٩ .

(٢) نفسه ، ص : ١٥٧ .

فإذا ما هدأت ثورته عاد إليها يستصفحها ، ويسألها الغفران :
أخناتون :

نعم عاشت تيتي ! عشت يا تيتي ...

يا أجمل ما صافت كفا ربي !

(يبسط ذراعيه لها فتعانقه باكية)

اغفر لي يا تيتي غضبي !

(يتوجه بيصره إلى السماء)

(١) واغفر لي يا ربى ذنبي !

وعلى الرغم من تعرض باكثير لهذه الفكرة بشكل مباشر ومتعمد ، إلا أنها لا يمكن أن تقدم لنا تفسيراً للمسرحية ينهض بكل جوانبها ؛ فهي على سبيل المثال لا تفسر لنا سقوط أخناتون ، وتلك النهاية التعيسة التي وصل إليها ، ووصلت إليها بلاده ، تلك الامبراطورية المترامية الأطراف . فرقته ، أو رهافة شعوره ، وجبه للفن والجمال لا يتعارض مع الاستجابة لمنطق الأمور ، ومعايشة الواقع . ولهذا ظلَّ بعد تتبهه لأهمية السيف إلى جانب الكلمة محافظاً على تلك النظرة ، أو ذلك الاتجاه الذي ينظر إلى الإيمان والجمال بشكل متحد . وهي سمة تنضم إلى باقي سماته المميزة لشخصيته دون أن تملك من الأسباب ما يؤهلها لأن تكون فكرة للمسرحية ، أو تقدم تفسيراً شاملأً لها . وربما اهتم بها باكثير كل ذلك الاهتمام لما وجد في أناشيد أخناتون من عشق للجمال وانبهار به ، ولما عرف عن ذلك الملك من حبه للفن ، بالإضافة إلى طبيعة الجو الذي نشأ فيه ، وما كان يزخر به من مظاهر الجمال ، والرفاهية ، والرقة .

وهكذا يظهر لنا مما سبق مناقشته حول مسرحية(أخناتون ونفرتيتي)، كيف تمكن باكثير في أول عمل مسرحي له - إذا ما استبعدنا تجربته الأولى

(١) باكثير ، أخناتون ونفرتيتي ، ص : ١٦٠ .

(همام أو في عاصمة الأحقاف) - أن يتفوق على نفسه ، ويظهر استيعاباً وتفهماً لأصول فن المسرحية بشكل يفوق كثيراً خبرته المسرحية آنذاك . وعلى الرغم من بعض الأخطاء التي وقع فيها ، فإن مسرحيته (أخناتون ونفرتيتي) تعد بحق نقطة بارزة في تاريخه المسرحي ، وتاريخ المسرح العربي على وجه العموم ، والمسرح الشعري بشكل خاص . وإذا كانت هذه المسرحية ، وما قام به من ترجمة لبعض أعمال شكسبير تعد ثمرة افتتاح على المسرح الشكスピري فإن صلته بهذا الكاتب العملاق لم تتقطع بعد ذلك بل ظلت موصولة ، ومستمرة . فقد جدد هذه الصلة في عمل لاحق وهو مسرحية نثرية بعنوان (شيلوك الجديد) ١٩٤٤م ، التي استوحى فكرتها من مسرحية شكسبير الشهيرة (تاجر البندقية) . ويبدو أنه وجد في خصوبية ذلك العمل ، وشهرته الدائعة فرصة عظيمة لعرض موضوعه ، ورسم شخصياته الرئيسية ، وتحقيق ما كان يهدف إليه من فضح حقيقة الصهيونية ، وإيجاد حل للإشكال الفلسطيني الدامي .

القسم الثاني الاستيماء

١ - (تاجو البن دقية)

٢ - (شيلوك الجديد)

١ - تاجر البنادقية

- أ - مصادر المسرحية**
- ب - البناء المسرحي**
- ج - شايلوك نموذج بشري**
- د - باقي الشخصيات وما زمته**

أ - معاذر المسجدية

اختلف الدارسون حول تحديد تاريخ كتابة المسرحية ، فهناك فئة ترى أن المسرحية كتبت قبل عام ١٥٩٤ م ، بينما ترى فئة أخرى أن تاريخ الكتابة كان فيما بين ١٥٩٦ م و ١٥٩٨ م ، و تستدل على ذلك ببعض ما جاء في نص المسرحية^(١) . كذلك اختلف في موضوع آخر ، وهو تحديد المصادر التي رجع إليها شكسبير^(٢) أثناء كتابته للمسرحية. ومن الواضح أنه اعتمد على أكثر من مصدر واحد : ذلك لأن المسرحية تتألف من عدة قصص وحوادث : فهناك قصة أنطونيو التاجر المسيحي مع المرابي اليهودي شاي洛克 ، والعقد الذي جمع بينهما ، و قصة بورشيا فتاة بلمونت مع باسانينو ، و حكاية الصناديق التي يتم عن طريقها اختيار الخاطب الفائز ببورشيا . كذلك هناك حادثة هروب جسيكا ابنة شاي洛克 مع لورنزو المسيحي رفيق أنطونيو ، و ذهابهما إلى بلمونت ، و قصة إنقاذ بورشيا لأنطونيو ، و تذكرها هي و وصيفتها في زي رجال قانون و كاتبه . إلى جانب حادثة تبادل خاتمي الزواج ، و هروب لونسلوت من خدمة شاي洛克 ، ولجوؤه إلى باسانينو ، ومن ثم ذهابه إلى بلمونت .

(١) J.R.Brown, ed. The Merchant of Venice (London: Methuen, 1986).p.xxi-xxvii.

(٢) وليم شكسبير: (١٥٦٤-١٦١٦)

ولد في الثالث والعشرين من إبريل في قرية ستراتفورد. كان أبوه جون يعمل بدبابغة الجلود قبل أن يشتغل بالتجارة ، أمّا أمّه فهي ماري آردن ، وكانت تنتمي إلى عائلة غنية. تلقى تعليمه فيما كان يعرف بـ The Local Grammar School ولا تعرف الفترة الزمنية التي قضاهما هناك . تزوج وهو في الثامنة عشرة من آن هاثوي ، وكانت تكبر بثماني سنوات . لا يُعرف شيء مؤكد عن بداية حياته ككاتب ، و يبدو أنه اشتغل في بداية حياته بالتمثيل والكتابة للمسرح . وقد أصبح في عام ١٥٩٢ م من رجال المسرح المعروفين في لندن ، وارتبط اسمه بأكبر الفرق المسرحية ، وكان من أصحاب مسرح الجلوب والمسؤولين عنه ، وما لبث أن ارتفع اسمه وعلا حيته . وقد أهدى قصته الشعرية Venus and Adonis إلى اللورد سووثامبتون في عام ١٥٩٢ ، كما أهدى له أعمالاً أخرى . تنوع انتاجه المسرحي الذي كان يقارب حوالي سبع وأربعين مسرحية ، ما بين مسرحيات تاريخية وكوميدية ، وtragédie . وقد نال مسرحه وانتاجه الشعري شهرة عالمية ، وترجم إلى لغات كثيرة واستقطب أنظار الأدباء والمفكرين والفنانين . ينظر :

ويشير البحث حول أصول المسرحية إلى عدة مصادر رومانية، وإيطالية، وإنجليزية، وهناك من رأى أنها نبت من مصادر شرقية، بدأت من الهند، وانتقلت منها إلى الثقافة اليونانية واللاتينية والإسلامية^(١). ويبدو أن اعتماد شكسبير على بعض تلك المصادر كان بشكل أساسي، بينما رجع إلى الأخرى بشكل ثانوي.

ويمكن أن يُصدر الحديث بذكر المصادر التي تعد في أصولها رومانية المنشأ، مثل منظومة بالإنجليزية بعنوان: "بريد العالم" Curser Mundi، ويعود تاريخ إنشائها إلى ما حول سنة ١٢٨٦م . وتوجد لها بالمتحف البريطاني مخطوطة باللاتينية يعود تاريخ كتابتها إلى عام ١٢٢٠م^(٢) . وقد ربط مؤلف المنظومة القصة بجهد الإمبراطور الروماني قسطنطين للعثور على الصليب الذي صلب عليه - كما في اعتقادهم الخاطيء - عيسى - عليه السلام - وتحكى القصة عن صائغ مسيحي افترض من يهودي مبلغاً من المال ، واتفقا على أنه إذا لم يرد الصائغ المال في موعد معين ، فإن عليه أن يعطي لدائنه قيمة وزنه لحماً من جسده . وانقضت المدة ولم يؤد الدين ، فأصرّ اليهودي على أخذ حقه في اقتطاع لحم من جسده ، ومثل الاثنان أمام الملكة ، واثنين من حاشية قسطنطين كانوا قد جاءا للبحث عن الصليب . وحضر اليهودي يحمل في يده سكيناً حادة ، ولما سئل اليهودي عن غايته قال إنه يريد أن يضع المال في كفة، ويقطع من جسد الصائغ قطعة قطعة ويضعها في الكفة الأخرى حتى يصير اللحم بمقدار زنة المال . فقال له القضاة : وفقاً للقانون لك الحق في أن تقطع لحمه ، شرط أن لا يسيل دمه ، فإنك إن أسللت قطرة واحدة كان عليك تبعه ذلك . فغضب اليهودي لدى سماع هذا ، وأخذ يسب ويلعن ، فصدر حكم الملكة بأن تصادر أمواله ، ويقطع لسانه ، فتراجع اليهودي ، ووافق على أن يدخلهم على مكان الصليب مقابل أن يعفى عنه^(٣) .

(١) E.F.C. Ludowyk, Understanding Shakespeare (New Delhi: Wikas Publishing House PVT LTD, 1979), p. 118.

(٢) د. رجاء عبد المنعم جبر، دراسة في المصادر والتثثيرات (القاهرة: مكتبة الشباب، د. ت)، ص: ١١٢.

(٣) نفسه، ص: ١١٣ - ١١٤.

وال المصدر الروماني الثاني هو (مجموعة حكايات رومانية) (The Gesta Romanorum) ترجمتها روبينسون من اللاتينية إلى الإنجليزية في عام ١٥٧٧ م ، وأعاد ترجمتها في عام ١٥٩٥ م^(١) ، وترد فيها قصة الصناديق بشكل يرشحها لأن تكون مصدر شكسبير الذي اعتمد عليه في بناء الجزء الخاص بقصة بورشيا فتاة بلمونت . إذ يرد في كتاب الحكايات الرومانية حكاية تذكر أن ملك نابولي أرسل ابنته لتتزوج من ابن إمبراطور الروم . لكن السفينة التي حملتها تغرق ، ويبتلع الحوت ابنة الملك . وتحاول الفتاة تخليص نفسها ، فتجرح الحوت بسكنين فيأوي بها إلى الشاطيء ، ويراهما أمير الإقليم فينقذها وتسرد الفتاة عليه قصتها . فيقوم برعايتها ويأمر بإرسالها إلى الإمبراطور بعد أن تمثلت للشفاء . وعند وصولها يُسرّ الإمبراطور بخبر نجاتها ، ويقوم باختبارها لمعرفة صلحيتها كزوج لابنه الوحيد . وتعرض أمامها ثلاثة علب : الأولى من الذهب الخالص ، وقد زينت بالأحجار الثمينة ، ونقش على خارجها : " من يختارني سوف يحظى بما يستحقه " . أما داخلها فقد كان مليئاً بالعظام الميتة . والعلبة الثانية من الفضة البدعة ، ملئت بالتراب والدود ، ونقش عليها مايلي : " من يختارني سوف يجد ما تمناه نفسه " . أما العلبة الثالثة فقد كانت من الرصاص ، امتلاً داخلها بالأحجار الثمينة ، ونقش على خارجها مايلي : " من يختارني سوف يجد ما قدره الله له " . ويخبر الإمبراطور الفتاة قبل أن تشرع في الاختيار ، أنه إذا وقع اختيارها على العلبة التي يحوي داخلها ما يعود بالنفع عليها ، وعلى الآخرين ، فسوف تفوز بابنه ، أما إذا أخفقت في الاختيار فلن يتم ذلك الزواج . وتختار الفتاة علبة الرصاص ، وتنجح في الاختيار ، وتتزوج من ابن الإمبراطور^(٢) . ويمكن أن نلاحظ كيف غير شكسبير في النقاش الموجودة على العلبة ، ومحطويات تلك العلبة . ويلفتنا براون Brown إلى تشابه لفظي ، وذلك في استخدام كلمة

J.R.Brown, ed. The Merchant of Venice, p. xxxii

(١)

Ibid. p.172 - 173

(٢)

(inscupt) بمعنى منقوش ، كما وردت في النسخة الإنجليزية للحكاية ، وكذلك يستخدمها شكسبير على لسان أمير مراكش ، في المشهد السابع من الفصل الثاني ، ولا نقع عليها في عمل آخر من أعماله^(١) .

وإذا ما أنتقلت للحديث عن المصادر الإيطالية للمسرحية فإن كتاب ايل بكرونه (IL Pecorone) ، مؤلفه سيرجيوفاني Ser Giovanni يأتي في المقدمة . وقد عده أكثر الباحثين من أهم مصادر شكسبير التي اعتمد عليها في كتابة المسرحية ، خاصة فيما يتعلق بقصة العقد ، والضمان ببرطل اللحم . والكتاب عبارة عن مجموعة من الحكايات الإيطالية ، كتبت في نهاية القرن الرابع عشر ، وطبع في عام ١٥٥٨م^(٢) . ومن المحتمل أن يكون شكسبير قد اعتمد على نسخة إنجليزية مفقودة ، أو على النسخة الإيطالية ، إذ أن معرفته للإيطالية غير مستبعدة .

ويحكي الكتاب عن قصة شاب يدعى جانتو ، يجهز له أبوه بالمعلومية وهو من كبار تجار البندقية - سفينة رائعة ، ويمؤها بالبضائع نزولاً عند رغبة ابنه في السفر إلى الإسكندرية للمتاجرة . وفي الطريق إلى هناك يسمع بقصة سيدة بلمونت التي عرضت خاطبيها للإفلاس والأسى ، لأنهم فشلوا جميعاً في الفوز بها : إذ أنها تشرط على من يخطبها أن يتمكن من الدخول بها ، فإذا لم ينجح كان عليه أن يتنازل عن كل ما يملك ويعود من حيث أتى ، أما إذا نجح في الاختبار فإنها ستكون ملكاً له هي وما تملك . وتثير هذه السيدة فضول جانتو فيعدل عن الذهاب إلى الإسكندرية ، ويتوجه إلى بلمونت دون أن تشعر به السفن الأخرى التي كان في صحبتها . وفي بلمونت يُقابل جانتو بالترحاب ، ويحبه الجميع لدماثة خلقه ، وحسن تصرفه . وبعد أن انقضى النهار كله في الاحتفال به وأقبل الليل قادته السيدة إلى المخدع ، بعد أن سقته كأساً تحتوى على شراب منّوم . وهكذا يغط جانتو في نوم عميق ،

J.R.Brown, ed. *The Merchant of Venice*, p. 173.

(١)

Ibid. p. xxviii

(٢)

ولا يستيقظ إلا في الصباح بعد أن أخفق في الاختبار ، واستولت الأرملة على السفينة وما فيها ، وتركت له حصاناً وقليلًا من المال ، وأمراً بالغادرة . ويعود الشاب إلى البندقية ، وهناك لا يجرؤ على إخبار والده بالحقيقة ، فيخبره أن سفينته غرقت ، وأنه تعلق بلوح من خشب فنجا من الموت . وفي العام التالي يكرر جانتو المحاولة ، ويأمر له والده بسفينة محملة بالبضائع وأغلى ما يملك ، ليتيح له فرصة الذهاب إلى الإسكندرية مع رفاقه للمتاجرة ، لكن جانتو يقرر الذهاب إلى بلمونت ليجرب حظه من جديد . وهناك يلاقي نفس المصير ، فيعود مرة أخرى إلى البندقية مدعياً غرق السفينة ، ونجاته من الموت . ويزيده فشله إصراراً على الفوز بتلك الأرملة فيخبر والده عن رغبته في الذهاب إلى الإسكندرية ويوافق والده ، لكنه لم يعد لديه ما يكفي لتجهيز السفينة ، فيضطر إلى الاقتراض من يهودي مرابٍ عشرة آلاف دوقية ، ويشترط اليهودي على التاجر المسيحي أنه إذا لم يؤدِّ ما عليه في الموعد المحدد ، فإنه سوف يقطع رطلاً من لحمه من أي موضع يختاره من جسده . ويافق والد جانتو رغبة منه في إسعاد ابنه ، ومنه فرصة جديدة لتعويض ما خسر . ويُوقع العقد ويسافر جانتو إلى بلمونت مرة ثالثة ، وينجح هذه المرة ، بعد أن كشفت له إحدى الوصيفات سر الشراب المنوم . فيتظاهر بشرب الكأس بينما يسكبه في جيب قميصه ، وهكذا يظل مستيقظاً ، ويتمكن من الفوز بها ، فيعلن سيداً لذلك القصر ، وتلك الديار . وينسى جانتو لفروط سعادته المأزق الحرج الذي وضع فيه والده ، ولا يتذكر إلا في اليوم المضروب لسداد الدين ، فيصيّبه الحزن ، وتعلم زوجه بالأمر ، فتحثه على الإسراع إلى البندقية ، وتزوده بمائة ألف دوقية . وفي البندقية ينتهز اليهودي عجز التاجر عن سداد الدين ، فيصر على تنفيذ شرط العقد مع أن كثيراً من تجار البندقية عرضوا عليه أخذ المال مقابل العفو عن التاجر ، إلا أنه رفض رغبة منه في النيل من كبار تجار المسيحيين . ويصل جانتو ويعرض على اليهودي مضاعفة المبلغ مرات عدّة ، لكن اليهودي يرفض ويصر على رطل اللحم . وفي الوقت الذي يتوجه فيه

جانتو إلى البندقية ، تتبعه زوجه إلى هناك متنكرة في زي محام ، وتنزل بأحد الفنادق ، وتعلن في الملا استعدادها لحل أي نزاع قانوني . ويلجاً إليها جانتو والده طمعاً في مساعدتها، ولا يمكن زوجها من التعرف عليها لتنكرها . ويكرر اليهودي أمامها رفضه قبول أي مبلغ ، وإصراره على رطل اللحم . ويسمح له المحامي بذلك شرط لا يزيد أو ينقص عن مقدار رطل ، كما يجب لا تسقط قطرة دم واحدة على الأرض ، أما إذا أخلَ بذلك فإن حكما بالقتل سيصدر في حقه . وهنا يتراجع اليهودي ، ويعلن قبوله بالمائة ألف دوقيه لكن المحامي يرفض إعطاءه أي مبلغ ، ولا يسمح له بأخذ أصل الدين . فيذعن اليهودي ، ويتنازل مرغماً عن كل شيء . وبذلك ينجو التاجر ، ويعرض جانتو على المحامي أخذ المال ، إلا أنه يأبى ويبدي رغبته في خاتم يزين إصبعه . لكن جانتو يعتذر عن إجابة طلبه ، ويصر المحامي على أخذ الخاتم فيمنحه إياه بعد تردد : لأن الخاتم هدية من زوجه ، وقد قطع على نفسه عهداً بعدم التفريط فيه . ويرحل بعدها المحامي إلى بلمونت ، ويتبعه جانتو بعد عدة أيام . وهناك تعجب عليه زوجه تفريطه في الخاتم ، ولا تصارحه بحقيقة ما حدث إلا بعد رؤية دموعه وشدة تأثره ، فتخبره بالحقيقة ، وأن ذلك المحامي لم يكن إلا هي . ويتزوج والد جانتو من الوصيفة التي كشفت لجانتو سر أرملة بلمونت^(١) . ويلحظ مما سبق كيف أبدل شكسبير قصة الأرملة ، والطريقة التي يتم عن طريقها اختيار الزوج الفائز ، بقصة فتاة بلمونت ، واختبار الصناديق : وبذلك منح بورشيا قدرًا أكبر من الإشراق ، والمهابة ، والجلال . ولا تخفي نقاط الالقاء بين الحكاية الإيطالية ، وما جاء في مسرحية تاجر البندقية . وقد أحدث شكسبير بعض التغيير ، حيث منح نيريسا وصيفة بورشيا زوجاً شاباً أفضل من ذلك الذي كان من نصيب الوصيفة في ايل بكرونه ، كما أن نيريسا لم تقضِ سر سيدتها ، وذهبت معها إلى البندقية متنكرة في زي كاتب محام ،

وهكذا تمكّن شكسبير من أن يضاعف من تأثير حادثة تبادل خاتمي الزواج، حين يتكرر الموقف بين نيريسا الوصيفة وزوجها قراتيانو صديق بسانيو زوج بورشيا . وإذا كان جانتو يفرط في خاتمه بناءً على رغبة المحامي ، فإن بسانيو لا يفرط في خاتمه إلا بطلب من أنطونيو الذي رهن حياته من أجله ، ولهذا كان من الصعب عليه أن يرفض ذلك الطلب^(١) .

وبالإضافة إلى IL Pecorone الإيطالية ، هناك قصيدة جرونوتوس الغنائية The Ballad of Gernutus ، وهي بعنوان : " يهودي البندقية The Jew of Venice " ، وفيها يفترض تاجر بندقي من أحد المرابين اليهود ويدعى جرونوتوس مائة كراون ، ويقرضه اليهودي دون طلب فائدة ، ويشرط عليه نفس الشرط . وتتأخر سفن التاجر ، ويعجز بذلك عن رد القرض ، فيستغل اليهودي الموقف ، ويصرّ على تنفيذ الشرط ، ولا يقبل أخذ المال مضاعفاً ، ويرفض الوساطة في هذا الشأن . وحين ييأس القاضي منه يلجأ إلى تلك الحيلة ، فيأمره بأن يقطع رطل اللحم بضربة واحدة ، دون أن يريق قطرة دم واحدة ، وإلا عرض نفسه للقصاص . عندها يطالب اليهودي بماله ، ويأبى القاضي أن يرد إليه المال ، فينصرف دون أن ينال شيئاً قانعاً بنجاته^(٢) . وقد اعتقد بعضهم أن شكسبير اعتمد على هذا المصدر ، ولو بشكل ثانوي : فاليهودي يذكر للتاجر ذلك الشرط المتعلق باقتطاع رطل من لحمه ويزعم أنه على سبيل المزاح . وتصف لنا القصيدة كيف كان يهودي البندقية ، يمسك في يده بمدية حادة ، وهذا يذكرنا بشايولوك حين كان يشحذ سكينه ، استعداداً للنيل من أنطونيو . الواقع أنه لا يمكن القطع بمدى اعتماد شكسبير على هذا المصدر ، والقصيدة مجهلة التاريخ ، ولا يعرف اسم مؤلفها ،

Kenneth Muir, Shakespear's Sources (London:Methuen & Co. LTD., 1957), p.51. (١)

Brown, ed. The Merchant of Venice, p.94. (٢)

ويرى البعض أنها إيطالية^(١). وهناك من يعتقد بأنها كتبت بعد مسرحية (تاجر البندقية)^(٢).

أما فيما يتعلق بالمصادر الإنجليزية التي يعتقد أن شكسبير تأثر بها في كتابة مسرحيته (تاجر البندقية)، فإننا نجد الدارسين يذكرون مسرحية مفقودة لكاتب إنجليزي مجهول بعنوان : (اليهودي The Jew). وقد ورد ذكر هذه المسرحية لدى ستيفن جوسون Stephen Gosson ، في كتابه مدرسة الفساد (The School of Abuse) ١٥٧٩م ، حين استثنى هذه المسرحية (اليهودي) ومسرحية أخرى تدعى : (Ptolome) من باقي المسرحيات مشيراً إلى تدني مستواها، وذكر أن مسرحية (اليهودي) " تمثل طمع المتعلمين بالدنيا ودموية تفكير المربين : the greediness of worldly chusers, and bloody : mindes of Usurers . وقد دفعت هذه العبارة بعض الباحثين إلى الاعتقاد أن قوله طمع المتعلمين بالدنيا ، يتضمن إشارة إلى الجزء الخاص بلغز الصناديق في المسرحية ، وتصرف الخاطبين إزاء هذا اللغز . بينما تنطبق عبارة : دمية تفكير المربين على شايلاوك ، وشرطه العجيب . الواقع أنه يرد في مسرحية (تاجر البندقية) كلمة " دموي " bloody: في وصف شايلاوك . وبناء على ما سبق رأي بعضهم أن المؤلف المجهول لمسرحية (اليهودي) المفقودة هو الذي ربط بين القصتين إدعاهما بالأخرى ، وهما قصة الصناديق وقصة شايلاوك مع أنطونيو . وبذلك تكون تلك المسرحية المفقودة هي مصدر شكسبير والمسودة الأولى التي رجع إليها ، واستعان بها في بناء مسرحيته . وعلى الرغم من القبول العام الذي تحظى به هذه النظرية، فإن هناك بعض الاعتراضات الوجيهة عليها: ومن ذلك قولهم أن براعة الدراميين ومقدرتهم في ذلك الوقت ١٥٧٩م، كانت أقل بكثير مما يمكن أن يتوقع منهم . إلى جانب أن عبارة " طمع المتعلمين بالدنيا " عبارة مطاطة ، ولا يمكن أن تعني بشكل خاص وقاطع أولئك الذين قدموا إلى بلمونت لخطبة بورشيا . كما أن أمير المغرب

Brown, ed. *The Merchant of Venice*, p.xxxi.

(١)

Muir , *Shakespeare's Sources* , p. 49.

(٢)

وأمير الأراغون لم يخطئا بسبب طمعهما ، بل لخلل يتعلق بشخصية كل واحد منها . هذا بالإضافة إلى أن الحديث عن طمع المتعلقين بالدنيا ودموية تفكير المربابين لا يدل على وجود موضوعين مختلفين للمسرحية ، إذ يمكن أن يتعلق الأمر بموضوع واحد : فمن المعتمد أن يُوصف المربابي بالطمع ، كما نجد في كتاب (Mundy's Zelauto) ، الذي عُدّ من بين المصادر التي من المحتمل أن يكون شكسبير قد اطلع عليها قبل كتابته لمسرحيته (تاجر البندقية) . ويحكي الكتاب قصة شاب يدعى سترايبنويقع في غرام فتاة جميلة . ويحتاج إلى المال من أجل خطبتها من أبيها . فيساعده في ذلك صديقه وشقيق الفتاة ، إذ يذهب به إلى مراب مسيحي ، ويطلب منه قرضاً بمبلغ أربعة آلاف دوقة ، فإذا لم يُرد إليه المبلغ في الموعد المحدد كان له الحق في اقتطاع ما يشاء من جسده . ويوافق المربابي بضمانته يملكان من أرض ، بالإضافة إلى شرط يقول إنهمما إن تأخرا عن السداد فإنه سيقطع العين اليمنى لكل منهما . ويوافق الاثنان ، ويوقع العقد ، ويذهب الشاب إلى والد الفتاة ، ويتزوج من فتاته ، ويتحقق منه . أمّا صديقه فإنه يعجب بابنة المربابي ، ويحب كل منهما الآخر، فيتزوجان بعد أن خدع والدها ، ووعده بتزويجه من اخته ، التي غدت زوجاً لسترايبنوا . وحين يأتي موعد السداد يذهب الشابان لإرجاع المبلغ ، إلا أنهما لا يجدان الرجل ، ولا يتمكنان من العثور عليه إلا بعد فوات الموعد المضروب ، ويصر المربابي على تنفيذ الشرط ، ولا يقبل ما يعرض عليه من مال ، كما أنه يرفض الاستجابة لتوصيات القاضي . وتتذكر الفتاتان في زي رجل قانون ، لتدافعا عن زوجيهما ، وتمكن زوجة سترايبنوا من إنقاذ الشبابين بنفس الحيلة ، ويحرم المربابي من أخذ المال ، ويصبح صهره وريثه^(١) . وإذا كان شكسبير اطلع على هذا الكتاب فمن المحتمل أنه استعان به

Brown, ed. *The Merchant of Venice*, pp. xxix-xxx.

(١)

Ibid. pp. 156-166.

(٢)

في بناء بعض الجزئيات ، مثل مرافعة القاضي ، وتنكر السيدتين في زي رجال القانون . كما تستعمال ابنة المرابي للزواج مثل ما يحدث مع جسيكا ابنة شايلوك . ويصبح صهر المرابي وريثه^(١) . بالإضافة إلى وجود تشابه لفظي ، ومن ذلك ما نسمعه من المرابي حين يصرّ على تنفيذ العقد ، ويبدي تمسكه به ، قائلاً : "I crave the law " وهذا يشبه قول شايلوك : "I crave justic"^(٢) . ويصف سترابابينو المرابي بأنه مسعور : "acut-throat" ، وفي المسرحية يوصف شايلوك بأنه كلب مسعور : "cut-throat dog"^(٣) .

ومن الأعمال التي ذكرت باهتمام في موضوع مصادر مسرحية (تاجر البندقية) ، مسرحية (يهودي مالطا) (The Jew of Malta) ، لكاتبها كريستوفر مارلو Christopher Marlowe ، التي كان أول عرض لها في عام ١٥٨٩م ، تقريباً . ويبدو أن شكسبير تأثر بالصورة الوحشية التي رسمها مارلو لبرعباس اليهودي . كذلك من المحتمل أن يكون هذا العمل المسرحي سبب وجود شخصية هامة مثل جسيكا ابنة شايلوك ، فقد كان ليهودي مالطا ابنة تدعى إبجيل Abigail تحب أحد المسيحيين ، وتنتصر^(٤) كذلك يستخدم شكسبير في مسرحيته لتاجر البندقية ، بعض العبارات التي تعدّ صدى لما جاء في مسرحية مارلو ، ومن ذلك صيحات برعباس ، حين ألقى ابنته إليه بالمجوهرات التي عثرت عليها في الدير :

برعباس :

آه يا ابنتي ...

ذهبني ..! سعدني ..! هنائي ..!^(٥)

وقوله :

يا الفتاة ! .. يا للذهب يا للجمال .. يا لنعيمي ..!^(٦)

Brown, ed. *The Merchant of Venice*, p.xxxi.

(١)

Ibid. p. 165.

(٢)

Ibid. p.166.

(٣)

Ibid. p. xxxi.

(٤)

Christopher Marlowe, *The Jew of Malt*, ed. T.W. Graik (New York:

(٥)

W. Norton & Company Inc. , 1979), 2.1.51-52.

(

Ibid., p. 58 .

(٦)

وهذا تقريرًا ما نسمعه من شايولوك عندما فرت ابنته جسيكا بماله ومجوهراته ،
فأخذ يصبح في شوارع البندقية :
شايولوك :
وابنته ! وأموالي .. وابنته .. (١) .

مصدر أوربي آخر عدّ من مصادر مسرحية (تاجر البندقية) ، وهو
كتاب الخطيب (The Orator) ، مؤلفه Alexander Silvayn ، ترجم من
الفرنسية إلى الإنجليزية في عام ١٥٩٦م (٢) . ويتألف الكتاب من مجموعة
فصل خطابية ، وتحتل قصة اليهودي الذي يريد بدلاً من دينه رطلاً من لحم
نصراني ، الفصل الخامس والتسعين . ولا يورد الكتاب قصة ، وإنما يطلعنا
على الخطب التي ألقاها كل من اليهودي والمسيحي أمام القاضي أثناء عرض
قضيتهما . ويدا شكسبير متاثرًا ببعض ما جاء في تلك المرافعات ، ومن ذلك
قول شايولوك في المحكمة :

شايولوك :

قد تسأله هل رطل من لحم فاسد
أفضل من آلاف الدينارات (٣) .

وهذا ما يقوله اليهودي في الخطيب حين يحدث القاضي قائلًا : " ربما يتساءل
المرء لماذا أفضل رطلاً من لحمه علىأخذ الفضة منه؟" (٤) . ويتحدث عن قسوة
بعض الأمور ، واعتياد الناس عليها وعلى ممارستها ، وهو ما يفعله شايولوك
عندما حاول إقناع الدوق بشرعية ما يطلب . كذلك يتحدث اليهودي في
(الخطيب) عن دستور المدينة ووجوب المحافظة عليه ، وهو ما يذكره كل من
أنطونيو وشايولوك ، لدى شكسبير (٥) .

(١) د. محمد عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ط١ (القاهرة : الهيئة
المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٨) ، ص : ١٠٥ .

Brown, ed. *The Merchant of Venice*, p.xxi.

(٢)

د. عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ١٦١ .

Brown, ed. *The Merchant of Venice*, p. 169.

(٤)

Ibid.

(٥)

وإلى جانب كل ما سبق فمن المتوقع أن يكون شكسبير متأثراً بالصورة العامة التي كانت تحاصر اليهود في العصر الإليزابيتي واشتهرت بها، فقد كان ينسب إليهم كل ما هو لئيم ووحشي ، وجاءت حادثة الدكتور لوبيز(١٥٩٤م) لتصعد من حدة الاتجاه المعادي لهم حيث اتهم ذلك الطبيب بوضع خطة لقتل الملكة إليزابيت وحكم عليه بالموت . كما أن الجمهور المسيحي لم يستطع أن ينسى تلك العلاقة التي كانت تربط - في اعتقادهم - بين اليهود والمسيح - عليه السلام . ولم تكن إنشطة اليهود لتفهم في ذلك الوقت إلا في ضوء تلك العلاقة .

وفي البحث حول مصادر مسرحية تاجر البندقية حاول الدكتور جبر في كتابه : (دراسة في المصادر والتأثيرات) أن يحقق في مسألة قول بعض الباحثين بالأصول الشرقية والإسلامية لقصة الضمان برطل من اللحم حيث ذكر أن كتاب (IL Pecorone) الإيطالي - والذي عُدَّ من مصادر شكسبير الأساسية - اعتمد في الأصل على مؤلف ذي أصل هندي فارسي ، وهو الكتاب المسمى (دلباتس) بلغته العربية ، حيث يعد أحد الصور الأدبية لكتاب (سندبادنامه) عن نسخته اللاتينية . وقد كتب حوالي سنة ١٢٠٠ م (١) . وترد فيه قصة الضمان برطل من اللحم مع بعض الاختلاف عن تلك الموجودة في (اييل بكرونه) ، حيث لا يذكر فيها شيء عن يهودية الدائن ، ولا نجد فيها حادثة تبادل خاتم الزواج . ويشير الدكتور جبر إلى أن تكريس النظرة إلى الشرق كان بعد ما يسمى بمخطوطه مالوني عن مخطوطة توماس منرو ؛ وذلك حين عثر توماس منرو في عام ١٧٨٥ م على مخطوطة فارسية ، ترد فيها قصة الضمان برطل اللحم . ومنذ ذلك التاريخ أصبح هذا الرأي القائل بالأصول الشرقية للمسرحية من المسلمات فيما يتعلق بمصادر شكسبير . وعثر الباحثون على حكايات أوروبية وأسيوية متعددة ، ويوجد فيها جميعاً قصة الضمان ، والاشتراط بين مسلم ويهودي ، وتحديد مكان الواقعة في بيئة إسلامية ، وكذلك النص على إسلام القاضي (٢) . ويعود الدكتور جبر بعد ذلك

(١) د . جبر ، دراسة في المصادر والتأثيرات ، ص : ٩٥ - ٩٧ .

(٢) نفسه ، ص : ٩٨ - ٩٩ .

لينفي صحة هذا الاتجاه ، ويرى أن قصة قاضي حمص التي كشف عنها منرو قصة متأخرة ، لا يمكن أن تكون كتبت قبل أواسط القرن الخامس عشر؛ لأنها لم ترد في الكتب العربية القديمة التي عرضت للحديث عن قاضي حمص وأطواره الغريبة . وقد وجدت القصة في المصادر الأوروبية بزمن يسبق زمن وجودها في المصادر الشرقية بوقت طويل ، ويرى المؤلف أن القول بشرقية القصة وإسلاميتها يتضمن اتهام الشرق بالوحشية وتبرئة ساحة الغرب^(١) . الواقع أن الذي يهمنا في قضية مثل هذه ، وهي الحديث عن المصادر والأصول الأولى للمسرحية ، هو التاريخ والزمن الذي يرتبط به كل مصدر : فهو المحك وحجر الزاوية في مثل هذه الأمور . أمّا بخصوص اتهام الشرق بالوحشية فإن قصص الرعب والدماء التي ارتبط بها ذكر أوروبا في العصور الوسطى وبعد ذلك ، وما وجد في مسرحيات كثير من الدراميين مثل سينكا ، تفوق كثيراً في وحشيتها مانطوت عليه قصة الضمان بـ«رطل اللحم» . كذلك توجد هذه الوحشية والدموية في الكتابة لدى كتاب عصر النهضة ، ومن بينهم شكسبير في بعض مسرحياته مثل مسرحية «هاملت» ، ومكبث . وهذا الاتجاه لدى الكتاب لا يرتبط بمكان معين بقدر ما يرتبط بظروف العصر ، وحالته السياسية والاجتماعية ، بالإضافة إلى أن الوحشية تنسب في القصص الإسلامية إلى يهودي ، وهذه شخصية اشتهر تعاملها بالربا ، وميلها إلى اللؤم وحب المكيدة . وقد كانت أوروبا في الماضي أكثر الناس إيماناً بهذا وإذاعة له ، وإن كانت في الوقت الحاضر تتملق اليهود ، وتجاملهم لأسباب كثيرة . كما أن قصص الضمان بـ«رطل اللحم» الإسلامية وجدت بصفة خاصة في أراضٍ كانت جزءاً من الإمبراطورية البيزنطية - الجزء الشرقي من الإمبراطورية الرومانية الكبرى - مثل : (حمص ، القسطنطينية ، بلاد الصرب) . وقد عرف عن القوانين الرومانية قديماً الوحشية والغرابة ، فكان يحق للدائنين طبقاً للقانون الروماني المدون على الألواح الائتمانية عشر ، كان يحق لهم إذا ما

(١) د. جبر ، دراسة في المصادر والتأثيرات ، ص: ١٠٧ - ١٠٨ .

تأخر المدين عن السداد أن يقطعوا جسده ، ويتقاسموه فيما بينهم ، كل حسب نصيبيه^(١) .

كذلك يناقش الدكتور جبر ، الأصول الشرقية لحكاية الصناديق وموضوع الخطبة ، التي ورد ذكرها في كتاب : (الحكايات الرومانية The Gesta Romanorum) ، فيشير إلى أن الفكرة ترجع إلى أصول شرقية بعيدة ويعتمد في ذلك على كتاب : (بارلام ويوسافات Barlaam and Josaphat) وهو عبارة عن قصة مكتوبة باليونانية فيما حول سنة ٨٠٠ م ، وفيها يعرض الملك أمام رجاله صندوقين من الذهب ملئا بعظام الموتى ، وصندوقين من الخشب ملئا بالأحجار الكريمة ، والجواهر والطيب ، ثم يطلب منهم الاختيار بهدف إرشادهم ، وتحذيرهم من الأخذ بالظاهر^(٢) . كذلك ترد حكاية الصناديق في المجموعة القصصية (دكامرون Decameron) للكاتب الإيطالي جيوفاني بوكاшиو^(٣) ، وكتبت في عام ١٣٤٨ م . إذ يرد في الحكاية الأولى من اليوم العاشر أن أحدهم التحق بخدمة الملك الأسباني ، ولم يعطه الملك المكانة التي كان يتوقعها . ولما علم الملك أنه غير راض أرسل في طلبه ، وحين حضر أخبره أن التقصير ليس من جانبه ، بل هو بسبب حظه ، ولكي يثبت له ذلك أمر بأن يؤخذ إلى إحدى القاعات ، ويوضع أمامه صندوقان مغلقان يحوي

(١) د. جبر ، دراسة في المصادر والتأثيرات ، ص: ١١١ .

(٢) نفسه ، ص: ١٢٤ - ١٢٦ .

Boccaccio (٣)

جيوفاني بوكاшиو (١٣١٣-١٣٧٥) ، كاتب إيطالي ، ولد بالقرب من فلورنسا ، لأب تاجر . قضى مرحلة تكوينه الأدبي في نابولي فبدأ فيها دراسته الأدبية ، وكتب أعماله الأولى هناك . كانت نظرته تمثل نظرة المجتمع الارستقراطي ، الذي كان يعيش بين أفراده . عاد إلى فلورنسا في عام ١٣٤٠ ، وشغل هناك مناصب دبلوماسية عدة . التقى بـ Petrarch وترك تلك الصداقة طابعها القوي على دراسته الكلاسيكية . كان منزله مركزاً هاماً للنشاط الأدبي والفلسفى ، وترك أعمالاً نثرية وشعرية كما كتب الموسوعات ، وقد كان لآثاره تأثير كبير في معاصريه من الأدباء ، ومن جاء بعدهم .

أحدهما تاج الملك وصوّلجانه وأنواعاً من الحلبيّة ، بينما يمتليء الآخر بالتراب ، وطلب منه أن يختار ، فلماً وقع اختياره على صندوق التراب قال له الملك : " أترى الآن أنه الحظ الذي لا يواتيك ؟ ولكن بما أنني أعرف جدارتك فإبني على رغم طالعك أعطيك الصندوق الآخر " . وقد اقتبس هذه الحكاية كاتب آخر من إيطاليا يدعى استرابالا ، بعد أن أدخل عليها تغييرًا يسيراً ، وضمنها كتابه (الليالي السعيدة) ، الذي كتبه في أواخر القرن الخامس عشر . كذلك أوردها الشاعر الإنجليزي جاور Gower^(١) ، من شعراء القرن الرابع عشر ، ومعاصري الكاتب الإيطالي بوكاشيو ، وذلك حين جعلها منظومة بعنوان : " اعتراف العاشق Confessio Amantis"^(٢) . الواقع أنه على الرغم من العلاقة التي تربط بين شكسبير وبوكاشيو ، فإن القصة كما وردت في مسرحية (تاجر البندقية) تبدو أقرب إلى كتاب حكايات رومانية .

John Jower (١٤٠٨-١٣٢٠ م) :

جون جاور ، أحد الشعراء الإنجليز ، ينحدر من عائلة ارستقراطية ، تدرّب على المحاماة في بداية حياته . ثم انتقل منذ عام ١٣٧٧ م إلى أحد الأديرة ، وقضى فيه حياته إلى أن مات ، بعد أن كرس نفسه للكتابة ، وفقد بصره في عام ١٤٠٠ م ، كان صديقاً لتشوسر . وأثرت كتاباته في شعراء زمانه ، ومن جاء بعدهم . اشتهر باتقانه لأكثر من لغة ، فكتب بالفرنسية Cinkante Balads ، وكتب باللاتينية Vox Clamantis ، وكتب بالإنجليزية In Praise of Peace ، إلى جانب أعمال أخرى .

أما أهم أعماله فهي قصيّدته : اعتراف عاشق Confessio Amantis . وقد وجدت في ثلاثة نسخ ، طبعت الأولى منها في عام ١٣٩٠ م ، وتحوي ثلاثة وثلاثين ألف سطر من الشعر ، وتتخمن إحدى وأربعين مائة قصة . ويقوم هيكل هذا العمل على اعتراف عاشق إلى قسيس فينوس أحد الجن ، الذي يقوم بتعليمه كيف يكون سلوكه وحظه في الحب ، ويخبره له أمثلة توضح ذلك :

Drabble, The Oxford Companion to English Literature , p. 406 - 407.

(٢) د. جبر ، دراسة في المصادر والتثثيرات ، ص : ١٢٨ .

على أن أهمية البحث في الأصول الشرقية لمصادر مسرحية (تاجر البندقية) تختلف باختلاف السؤال المثار ، وما إذا كنا نبحث في أصول الفكرة ومنبعها الأساسي ، أم أن بحثنا ينحصر في معرفة الأصول والمصادر التي رجع إليها شكسبير ، وكانت فرصة الاطلاع عليها متاحة له وممكنة ، وبالتالي أسهمت بشكل أساسي ، أو ثانوي في بناء مسرحيته (تاجر البندقية) .

بـ - البناء المسرحي

استخدم الدراميون في العصر الإليزابيتي الحبكة المزوجة في أعمالهم . حيث تتكون المسرحية من حبكتين تسمى الأولى الحبكة الرئيسة بينما تسمى الحبكة الثانية الحبكة الثانوية . وتسير الحبكتان على امتداد المسرحية على نحو متداخل ، ترتبط فيه شخصيات الحبكتين عن طريق أحداث وموافق من شأنها أن تدفع حركة العمل المسرحي إلى الأمام ، أو إلى الغاية التي ينشدتها الكاتب .

وفي مسرحية (تاجر البندقية) تمثل قصة العقد المبرم بين أنطونيو وشايولوك الحبكة الرئيسة . وأنطونيو تاجر مسيحي اشتهر في مدینته البندقية بالبنبل والكرم وحسن الخلق . ولهذا التاجر صديق يدعى باسانيو Bassanio تتوقد نفسه للزواج من فتاة غنية وجميلة في بلمونت Belmont ، تدعى بورشيا Portia ، لكنه لا يجد المال الكافي بعد أن أنفق ما لديه على مظهره وحياة البذخ التي كان يحياها : ولهذا لجأ إلى أنطونيو كي يقرضه بعض المال الذي يمكنه من السفر إلى بلمونت ، والتقدم لخطبة بورشيا . ولا يمكن أنطونيو من إقراضه ما يحتاج من مال ، لأنه أرسل سفنه محملاً بكل ما يملك إلى جهات عدة ، فيطلب منه أن يذهب ويقرض مالاً من أحد رجال البندقية بضمانته . ويذهب باسانيو إلى شايولوك ، وهو مراب يهودي يعمل تاجراً ، ويكره أنطونيو ويحقد عليه لسيحيته ، ولأنه يقرض الناس قرضاً حسناً ، مما يفسد الأمر عليه ، كما أن أنطونيو يحتقر شايولوك ويعامله معاملة سيئة . ويجد اليهودي في حاجة أنطونيو لذلك القرض من أجل صديقه باسانيو فرصة جيدة للانتقام منه ، فيوافق على إقراضهما المال ، ويتنازل عنأخذ الفائدة ، ويستبدلها بشرط فكه - كما يدعى - ويدذكر في هذا الشرط أنه إذا ما تأخر

أنطونيو عن سداد الدين ، وهو ثلاثة آلاف دوقيه ، لمدة ثلاثة أشهر ، فإنه يحق له أن يقطع من جسده رطلًا من اللحم من أي جزء يختاره . ورغم تحذير باسانيو يوافق أنطونيو على ذلك الشرط ، ويوقع العقد . وفعلاً يقرضهما شايلوك المال ، ويسفر باسانيو إلى بلمونت ، وينجح في الاختبار ويفوز ببورشيا ، إلا أنه يتركها قبل أن يسعد بها ، بعد أن بلغه خبر أنطونيو وكيف خسر كل سفنه في البحر ، وعجز عن سداد الدين ، مما أوقعه في قبضة شايلوك ، الذي يصر على تنفيذ شرط العقد ، ويرفض أخذ أي مبلغ من المال نظير تخلص أنطونيو . ويرحل باسانيو من بلمونت ليعود إلى البندقية . وكذلك تفعل بورشيا وتصطحب معها وصيفتها نيريسا التي خطبت هي الأخرى إلى قراتيانو Gratiano ، صديق باسانيو . وتتذكر الفتاتان في زي رجال القانون لتلعب بورشيا دور المحامي القائم من روما ، وتلعب نيريسا دور كاتب هذا المحامي النحرير . وفي المحكمة التي نصبت للفصل في قضية العقد تحاول بورشيا إقناع اليهودي بالتنازل وقبول المال ، إلا أنه يرفض في إصرار فتواقه على تنفيذ شرط العقد ، شرط أن لا تسقط قطرة دم واحدة على الأرض ، ولا يقطع اليهودي سوى رطل واحد دون زيادة أو نقصان . وتميد الأرض تحت قدمي اليهودي فيتنازل عن شرط العقد ، ويرضى بثلاثة أضعاف المبلغ الذي عرضه عليه باسانيو ، لكن بورشيا لا تسمح له حتى باسترخاء أصل الدين . وينجو أنطونيو ويعاقب شايلوك فتحقق عليه عقوبة الإعدام ، لأنه أجنبي تأمر على حياة مواطن من البندقية . ويعفو عنه الدوق ويكتفى بأن تصادر أملاكه ، فيؤول نصفها لأنطونيو ليتنفع بها أثناء حياته فإذا مات دفع بها إلى لورنزو زوج جسيكا ابنة شايلوك . ويطالب أنطونيو شايلوك بالتنصر ، وأن يتنازل في عقد مكتوب عما يملك إلى ابنته وصهره بعد وفاته ، ويتوافق اليهودي .

أما الحبكة الثانية فتمثلها قصة الخطبة والصناديق ، وبطلتها فتاة تدعى بورشيا ، على قدر كبير من الجمال والذكاء والثراء . يقيدها والدها في وصيته بشرط لا يمكن أن تتزوج إلا بعد تنفيذه ، وهذا الشرط يقتضي أن ينجح الخطاب الذي يتقدم لطلب يدها في اختبار الصناديق ، فإذا ما فشل حُرم من الزواج منها ومن غيرها وليس لبورشيا أن تتزوج إلا بهذه الطريقة .

وفي اختبار الصناديق يعرض على الخاطبين ثلاثة صناديق : الأول من الذهب وقد كتب عليه : "من اختارني ظفر بما يتناه الكثيرون" ، والصندوق الثاني من الفضة وعلى خارجه نقش يقول : "من اختارني ظفر بما يستحقه" . أما الصندوق الثالث فهو من الرصاص وقد كتب عليه : "من اختارني فليعطي كل ما عنده وليجازف بكل شيء" . وعلى الخاطب أن يختار مرة واحدة ، فإذا اختار الصندوق الذي يحوي صورة بورشيا ، فإنه سوف يعلن زوجاً لها على الفور ولو كان أقل الناس منزلة وأكثرهم قبحاً ، أما إذا لم يوفق فعليه أن يرحل على الفور ويتبعه بكتمان سر الصندوق الذي فتحه . ويتقدم الأمير المغربي ويغريه صندوق الذهب فيختاره ، وعند فتحه يجد بداخله جمجمة فتحزته النتيجة التي لم تكن بحجم طموحه . أما أمير الأراجون المتكبر فيختار صندوق الفضة ، وعندما يفتحه يلفى رأس معتوه ، فتخيب آماله ويرحل . ولا ينجح في الاختبار إلا شاب من البندقية يدعى باسانيو ، وقد قدم مع صديق له يدعى قراتيانو . ويختار باسانيو صندوق الرصاص ويفتحه ليسر برؤية صورة بورشيا ، التي تعلن الولاء له كزوج في فرح غامر . وينتهز الفرصة قراتيانو ويتقدم لطلب يد وصيفتها نيريسا التي توافق على ذلك الطلب في سعادة وحبور .

إلى جانب قصة العقد والخطبة هناك قصة لورنزو Lorenzo وجسيكا Jessica . ولورنزو شاب من البندقية تروق له ابنة اليهودي شاييلوك فيحبها وتبادل الشعور ، ويضطر العاشقان للهرب من البندقية خوفاً من أن يقف شاييلوك حجر عثرة في طريق زواجهما لكراسيه الشديدة للمسيحيين . وتسرق جسيكا أثناء هربها الكثير من المال والمجوهرات من منزل والدها شاييلوك ، ويفر الاثنان معاً ليستقر بهما المقام في بلمونت في منزل بورشيا . وهناك أيضاً حادثة تبادل خاتمي الزواج ، وفيها تعطى كل من بورشيا ونيريسا زوجيهما باسانيو وقراتيانو خاتمين ، ويطلبان منها المحافظة على تلك الهدية ، إذ أن التفريط فيها يعني الفراق ، ويتبعه الزوجان بذلك . وبعد سفر الجميع إلى البندقية تطلب بورشيا من باسانيو بصفتها المحامي الذي أنقذ أنطونيو من الموت ، تطلب منه أن يعطيها الخاتم رمزاً

لعرفانه بالجميل . ويرفض باسانيو إلا أنه تحت إلحاحها وإلحاح أنطونيو يوافق . وتفعل نيريسا نفس الشيء مع قراتيانو ، وتنجح فيأخذ الخاتم بصفتها كاتب المحامي ، حتى إذا ما عادتا إلى بلمونت طالبت كل منهما زوجها بالخاتم ، وأدعت الغضب الشديد واتهمته بالخيانة . ويدافع الزوجان عن نسيهما دفاعاً حاراً دون جدوى ، ثم يكتشفان أن ذلك المحامي القدير لم يكن سوى بورشيا ، وأن ذلك الكاتب لم يكن سوى نيريسا الرقيقة .

ويتضح من خلال استعراض حبكتي المسرحية أن شكسبير - كعادته - لم يحفل بقانون الوحدات الثلاث ، ذلك الذي يختص بوحدة المكان والزمان والعمل المسرحي . فبالنسبة للمكان نجد أن أحداث المسرحية تنتقل من البندقية إلى بلمونت ، وبالعكس . ويقع كلا المكانين في إيطاليا ، تلك البلاد الساحرة التي احتلت مكانة خاصة في نفوس الإنجليز وجذبتهم إليها بشمسها الدافئة ، وسمائها الزرقاء الصافية ، إلى جانب ما ارتبطت به من قصص مثيرة ، جعلتهم ينظرون إليها على أنها بلد الأحلام ، والجو الرومانسي . وقبل ذلك كله عرفت إيطاليا بدورها القيادي في مجال الأدب وبباقي الفنون الأخرى ، إذ كانت مصدر إشعاع حضاري لغيرها من دول أوروبا .

على أنه إلى جانب نهضة إيطاليا الأدبية والفكرية والعلمية ، فقد كانت تعيش أوج نشاطها التجاري ، وكانت البندقية محور هذا النشاط ، إلى جانب كونها مركزاً من مراكز الثقافة والفن . ولا يعتمد شكسبير في تقديمها - كما يتضح من المسرحية - على خلفية واضحة ومحددة لموقعها ، بل على شعور معقد نحو مزاج هذه المدينة ، وأهميتها الثقافية ، وما اجتمع فيها من Giordano Bruno^(١) والفلسفة الجديدة ، والجدال الأكاديمي ، والنظام الاقتصادي القديم ، ونظام الربا الجديد ، والحركة العرقية ، والعلاقة

(١) Giordano Bruno (١٥٤٨ - ١٥٦٠)

اسمه الأصلي فلبو برونو، ولد في Nola ، وهو فيلسوف إيطالي ورياضي وفلكي . عرف ببنظرياته الفلسفية والدينية المتطرفة التي كانت تعتبرها الكنيسة كفرأ في ذلك الحين ، وقد حكم عليه بسببها بالموت حرقاً . يعدّ من أهم رجال الفكر الغربي ، وأحد المبشرين بحضارته الحديثة .

المثمرة بين المدينة والريف . وكل هذه الأمور وجدت مكانها في تناقضات المسرحية ، وطبعتها المعقدة^(١) . والبنديقة قبل ذلك كله مدينة العاملات التجارية ، والعقود المالية ، والموانئ المزدحمة ، والمدينة التي لا تخلو في نفس الوقت من جوّ المرح ، ولهو الشباب المغامر ، " وفي البداية كان لا بد أن يرينا شكسبير البنديقة ، ولم يتعب نفسه بجمل وصفية ، فخلال الفصل الأول كله ترد الكلمة مرتين بشكل معلم . وقد تكون في أي مكان في المدينة أو خارج المدينة . وحتى هناك نسمع باليالتو ، وبالجندول ، وبالمعدية ، ومثل هذه الأمور الثانوية ... ومع ذلك فقد قدم البنديقة التي عاشت في ذهن الإليزابيثيين وهي البنديقة التي تناسب حاجاته الدرامية ، مدينة التجارة الملكية^(٢) . ولكونها من أقوى المراكز التجارية آنذاك ، كان من الطبيعي أن يقصدها مختلف التجار والأغنياء والباحثين عن الثراء من كافة أنحاء الدنيا ، فترزدحم بهم ، وبما يحملونه من بضائع منها وإليها ، وما يعقدون فيها من الصفقات ، وعقود البيع والشراء . وهكذا تجد قصة أنطونيو مع ذلك الشرط الجائر ، والعقد العجيب ، في البنديقة مناخاً ملائماً بدرجة مذهلة كي تنمو وتشابك خيوطها في قوة ومتانة .

وكان من الطبيعي أن تجري أحداث موضوع الخطبة ، واختبار الصناديق في مكان يختلف تماماً عن البنديقة ، أو عن طابعها التجاري العملي الذي اختار شكسبير أن يقدم به لنا هذه المدينة ، التي تعددت جوانب الحياة فيها . فياخذنا إلى البر الإيطالي ، إلى بلمونت ، حيث بورشيا وقصرها الذي يحيط به وي موقعه غموض ورومانسية . ورغم أهمية البنديقة وما يجري فيها من أحداث ، فإننا نشعر أن شكسبير كان يحرص بشكل كبير على أن

W.M. Merchant , Introduction to The Merchant of Venice (n.p., Penguin Books Inc., 1967), p.42 (١)

Harley, Granville-Barker , Prefaces to Shakespeare (New Jersey: Princeton University Press, 1978), 1:p.344-345 (٢)

تبقى بلمونت في أذهاننا ، وينفس ذلك الجو الغامض بسحره ورومانسيته وانسجامه . فما أن ينجح باسانيو في الاختبار ، وتعلن بورشيا نفسها زوجاً له حتى يفرق بينهما شكسبير علىأمل أن يلتقيا مرة أخرى في بلمونت ، وتظل بلمونت في نفوسنا ذلك المكان العذب الذي يتتردد فيه صدى كلمات بورشيا وباسانيو المتقدمة العاطفة ، وتصدح جنباته بالموسيقى ، مما يؤهله بجدارة ليكون ملاناً ولملجاً لعاشقين فارين مثل لورنزو وجسيكا اللذين وحدَ الحب فيما بينهما ، ولم يجدا في البندقية الأمان الكافي ، والجو الملائم لينعمَا بذلك الحب ، فقصدَا بلمونت . ومما يؤكد اهتمام شكسبير ببلمونت وطبيعتها الخاصة أتنا نجده يخصها بالفصل الأخير من المسرحية في مشهدِه اليتيم ، ويعطُّها المحطة الأخيرة . والمكان الذي يجتمع فيه شمل كل الذين آمنوا بالحب والبذل والعطاء ، ولذا كان من الطبيعي ألا نجد لشايولوك مكاناً بينهم .

ولا يجد المرء صعوبة في الانتقال من البندقية إلى بلمونت أو العكس ، فالأمر يتم في غاية السلسة وفي بساطة محيرة تزيد المسرحية غنى وخصوصية . ولا يهتم شكسبير بتحديد أماكن شخصياته ومواقعهم في دقة ، إلا إذا كان التحديد يخدم غرضاً معيناً . فشكسبير - كما يذكر باركر Barker - ليس من الدراميين الواقعيين الذين يكتبون للمسرح الواقعي ، ويعانون بتحديد المكان الذي يجب أن توجد فيه شخصياتهم ، ويحافظون على بقائِها هناك إلى أن يروا تغيير مواقعهم المكانية . أمّا شكسبير فلا يحتاج إلى ذلك ، وإن فعل فهو بالقدر الذي يناسبه فقط . فمثلاً أينما يوجد شايولوك وأنطونيو فهي البندقية ، ولكن أين في البندقية ؟ ذلك لا يهم عادة . فإذا ما كان المكان عند باب شايولوك ، أو في المحكمة أمام الدوق ، اهتم شكسبير بأن يوضح لنا الأمر^(١) .

ويقف شكسبير موقفاً مشابهاً من مسألة الزمن ، وأعني بها تزامن الحبكتين . وقد نفرغ من مشاهدة المسرحية دون أن نتنبه إلى أن مهمة باسانيو

في بلمونت استغرقت وقتاً قصيراً لا يمكن أن يقارن أبداً بالمدة التي يتطلبها سداد القرض ، وهي ثلاثة أشهر . فهو بمجرد تسليمه المبلغ من شايلاوك يبحر في نفس الليلة في حمام شديد ، وتوافقه الرياح على نحو جيد . وحين يصل إلى بلمونت وينذهب إلى بورشيا تطلب منه أن يمكث شهراً أو شهرين خوفاً من أن يفشل فتحرم من صحبته ، ولكنه ، كعاشق ، يرفض تأجيل مسألة الاختيار ولو إلى ما بعد العشاء ، ويفضل أن يواجه مصيره ويحسم الأمر . وفي نفس اللحظة التي ينجح فيها باسانيو في الاختبار يصل خطاب أنطونيو ، يعلمه بالمازق الذي وضعه فيه ، وأنه بات تحت رحمة شايلاوك . وقد استوقفت هذه المسألة بعضهم ووجد فيها فجوة زمنية أو تناقضاً لم يتتبه إليه شكسبير ، أو أنه تتبه إليه كصعوبة واجهته ، لكنه قرر أن يتتجاهلها أو يتعامل معها في بساطة معتمداً في ذلك على عنصر التأثير كما يذكر باركر : " فقد كان الوقت بالنسبة إليه مناً درامياً ، كما فكر في المكان درامياً ، محركاً شخصياته هنا وهناك دونما اعتبار لعدد الأميال واليارات " .

ويطرح باركر عدة اقتراحات كان بإمكان شكسبير أن يتغلب عن طريقها على هذه الفجوة الزمنية لو أن الأمر كان هاماً بالنسبة إليه ، لكنه نبذ ذلك ، وقرر أن تسير كل قصة وفق طبيعتها ، فالتعامل مع الزمن لا يكون عن طريق حسابه باليوم والساعة ، بل بطبيعة ذلك الزمن الذي يمر علينا وإحساسنا به . فالوقت يطير ويفرّ من أيدينا حين تكون سعداء ، ويصبح ثقيلاً بطيء الخطوة حين تكون على حال من القلق أو الحزن^(١) .

وإذا سلمنا بوجود مثل هذا الفارق الزمني بين الحكتين ، وأنه كانت صعوبة واجهها شكسبير ، وبأهمية ذلك درامياً ، فإن الركون إلى هذا التعليل الشاعري للإحساس بمرور الوقت لا يمكن الاعتماد عليه ، فعند النظر إلى المسرحية يتبين أن باسانيو أبحر فعلاً في نفس الليلة التي تسلم فيها القرض

من شايلوك بضمانة أنطونيو . وتجري القرعة في أول لقاء لنا به بعد سفره إلى بلمونت ، وفي الوقت نفسه يقرر العودة إلى البندقية بعد وصول أخبار وقوع أنطونيو في قبضة شايلوك فيترك بورشيا بعد أن نجح في الاختبار وفاز بها ، دون أن يسعد بذلك الفوز . وكل هذا صحيح إلا أن من الملاحظ أن شكسبير لم يوضح بعض الأمور وسكت عنها . فمثلاً كانت الرياح مواتية للإبحار ليلة سفر بسانينو لكننا لا نعلم كيف سارت أحوال الرحلة بعد ذلك ، ولم يذكر لنا متى كان وصوله إلى بلمونت ، وهل توجه إلى منزل بورشيا على الفور ، أم أنه أنفق فيها بعض الوقت لقضاء حاجة له ، مع ملاحظة أن بسانينو يسافر إلى بلمونت في نهاية المشهد السادس من الفصل الثاني ، ثم تنتقل إلى هذا المكان مرتين دون أن نسمع أخباراً عنه إلا في نهاية المشهد التاسع من نفس الفصل ، إذ يعلن في قصر بورشيا عن نبأ وصوله . ثم تنتقل بعد ذلك إلى البندقية ، ونعود مرة أخرى إلى بلمونت لنجد بسانينو وبورشيا يتحدىان في أمر تأجيل القرعة دون أن ندرى ماذا حدث في هذه الفترة ، ولا مقدار نصبيها من الزمن . كذلك لا نعلم ما إذا كان سؤال بورشيا له بالتراث والمكوث بعض الوقت قد جاء بعد أن قضى بسانينو في صحبتها بعض الوقت ، نال فيها حق الضيافة ، وحين حان وقت إجراء القرعة طمعت بورشيا في وقت أطول تقضيه معه ، خوفاً من الفراق الأبدي في حالة فشله في الاختبار . وسكت شكسبير عن كل هذه المسائل لا يعني مطلقاً أن تُستبعد وتؤخذ الأمور بظواهرها ، وتفسر بطريقة معينة ، دون الاعتماد على دليل ظاهر من المسرحية . الواقع أن أهمية هذه الدعوى تسقط كلية ، إذا ما تذكرا أن ذلك لم يؤثر درامياً في حركة المسرحية ، بدليل أنه لم يتتبه إليها إلا من كان يتوقع من شكسبير أن يحدد له ما يجري بالتفصيل وبالليوم والساعة ! بالإضافة إلى أن ذكر كل هذه التفصيات أو أية محاولة للتطويل كان من شأنها أن توجد عبئاً على العمل المسرحي ، وتعكس سلبياً على مستوى الأداء . وأهم من ذلك ما نعلمه من أن الأمور في الأعمال الأدبية لا يمكن أن تحسب بهذه الطريقة الشكلية الجافة التي تتناقض كلياً مع روح الفن والإبداع . ولا يمكن أن

تخدم مثل هذه المناقشات العمل الأدبي أو تقدم لهفائدة ترجى .

وإذا كان هناك جانب آخر يمكن أن ينافس فيما يختص بحبكتي المسرحية فإن ذلك لا بد أن يتعلق بالطبيعة المختلفة لكل منها . فب بينما تقوم الأولى على الحقد والكره والتآمر ، وتنسج خيوطها في جودموي قاس ، يلاحظ أن الحبكة الثانية تتسم بالرقابة والعذوبة ، وكل ما يمكن أن يعكسه موضوع كموضوع الخطبة واختبار الصناديق ، من رومانسيّة تتناقض في حدة مع قصة الشرط، يقول باركر : "كيف يمكن أن يربط بين فكريتين مختلفتين في كل مترابط دراميًّا ؟ كانت هذه هي مشكلة شكسبير الحقيقة . وترتبط القستان مع بعضهما في المشهد الأول على نحو جيد ، ثم لا تلبثان أن تفترقا ، وكان على شكسبير أن يسير بهما جنبًا إلى جنب إلى الحد الذي يكون فيه مستعدًا لأن يضمّهما مرة أخرى في مشهد المحاكمة . وصعوبة أن تلتقي كل منهما بالأخرى زمنياً تبدو أقل درجة من صعوبة اختلافهما في الطريقة أو الطبيعة . فكيف يمكن أن تبقى رقة موضوع الصناديق مستمرة بلا انقطاع في وجود منافسها القوي القاسي؟"(١) .

والواقع أن شكسبير لم ينجح في التغلب على ما في الحبكتين من تناقض في الطبيعة وحسب ، بل أجدده استفاد من هذا التناقض وإلى أقصى مدى ، وأصر عليه على نحو ملحوظ . فحتى بعد أن وفق بسانينو في الاختبار وفاز ببورشيا ، يعود بنا شكسبير مرة أخرى إلى بلمونت ، محافظًا على جوها الرومانسي ، مستعيناً هذه المرة بلورينزو وجسيكا ، وما يدور بينهما من محاورات في ضوء القمر وعلى أنغام الموسيقى . وقد رأى بعضهم أن وجودهما في بلمونت كان تعسفيًا ، وأن شكسبير أفاد منها في إيجاد ربط آخر للقتتين (غير بسانينو وبورشيا) وإعطاء قصة الشرط فرصة لكي تنفسج ، وقتاً تتمكن فيه بورشيا ونيريسا من التذكر في زي محام وكاتب ، كما قاما

بمنهما وقتاً آخر لتعودا إلى شخصيتها الحقيقة^(١). وإذا ما كان شكسبير قد استخدَّ مهما فعلَ في مسألة الربط بين الحكَتَين ، فإن هذا لا يعني أنه كان عاجزاً عن إيجاد وسيلة أخرى . ويبدو أنه فعلَ وجَد في حادثة لورنزو وجسيكا فرصة سانحة ليحافظ على ذلك الجو الرومانسي في بلمونت ، حتى يقابل به ما يجري في البندقية وفي أرجح الأوقات . وهذه حيلة مسرحية لجأ إليها شكسبير ونجح في استغلالها نجاحاً باهراً . إلى جانب أن الجمهور الإليزابيثي كان يعجبه ما توفر في حكاية بورشيا وباسانيو ، وحادثة لورنزو وجسيكا من عناصر رومانسية . فقد اهتم الجمهور آنذاك بحكايات المغامرة والحب والخوارق . وهذا هو السبب في تسمية العصر الإليزابيثي بالعصر الرومانسي . وكان شكسبير ومعاصروه يبحثون عن إشباع كامل لهذه الروح الرومانسية التي اكتشفتها العصور الوسطى ، ثم تركتها إلى الفروسية وحكاياتها^(٢) .

ومما يلفت الانتباه في قصة مثل قصة الصناديق ، وموضوع الخطبة أن مثل هذه القصص غالباً ما تفقد بهجتها وعناصر التسويق فيها لدى معرفة سر الصناديق ، ومعرفة من يسعده الحظ بالفوز بالأميرة الحسناء دون غيره من المتقدمين . وشكسبير هنا مقيد بتلك القصة الشعبية وطبيعتها : ولذا يرى أحد النقاد أن في المسرحية حادثة واحدة - وهي حادثة الصناديق - تتركز الحركة فيها حول الحبكة ، وهذا أضعف عناصر الدراما . فقد كان الحظ وحده هو الذي جعل بأسانيو يختار الاختيار الصحيح . وهذا لا يحدث إلا في الحكايات^(٣) . وقد يقال بأن شكسبير ، كفنان ، له الحرية في أن يغير ويبدل ، ولكن يبدو لي أن طبيعة القصة لا تحتمل . فائية محاولة

Granvill - Barker , Prefaces to Shakespeare , pp. 343 - 344 . (١)

H.B. Charlton , Shakespearian Comedy (London : Methuen, 1977), p.20. (٢)

S.C. Sen-Gupta, Shakespearian Comedy (Delhi: Oxford University Press, 1960), p.112 (٣)

للإطالة لم تكن في صالح المسرحية والوقع الدرامي فيها ، وإنما فقد كان من السهل عليه مثلاً أن يطيل الحديث بين بورشيا وباسانيو قبل إجراء القرعة ، بدلاً من ذلك الحوار الذي رغم قصره نجد بورشيا تعذر فيه عن الإطالة وتسوغها ، فقد كانت مثل تلك الإطالة ، وفي هذا الوقت الحرج ، مملة وغير محتملة ، خصوصاً بالنسبة لمن يشاهد المسرحية لأول مرة .

كذلك كان بإمكانه أن ينتهي من المغربي وأمير الأراجون مبكراً ويعطي بأسانيو مشهدين بدلاً من واحد . وإذا كان - كعاشق - لا يمكنه الانتظار إلى ما بعد العشاء ، فإن وصول ساليريو بالأخبار السيئة عن أنطونيو كان يمكن أن يؤجل إلى المشهد التالي . ولكن كل هذا لا يتمشى جيداً مع شكسبير ، ولذا يختار أن يفرق بين أحبابه ، ما دام أن هواء بلمونت يتفسد اللحم والدم^(١) . وفي نفس الوقت يحاول في ذكاء أن يبقى موضوع الخطبة قدرأً من التشويق ، بعد أن يفرق بين بأسانيو وبورشيا دون أن يسعد أحدهما بالآخر . ويخالف بذلك ما جاء في بعض مصادر هذه القصة حيث لا يتبع الشاب إلى مسألة القرض ، إلاّ بعد أن يمضي فترة من الزمن مع فتاته ، ثم يحدث ما يذكره بالقرض ، وذلك الشرط الجائز .

ومن خلال ازدواجية الحبكة في مسرحية (تاجر البندقية) وما حوتة من قصص وحوادث ، يمكن لنا أن نلاحظ مدى خصوصية هذا العمل المسرحي ، وما يمتاز به من تنوع ملحوظ ، وثراء ظاهر . وإذا ما أخضع بناء المسرحية للطابع العام المعروف عن المسرحية ذات الفصول الخمسة في المسرح الإليزابيتي ، والذي يمثله الشكل الهرمي لنظرية فريتاج المسرحية ، فإن تطور عنصر الحبكة يمكن أن يأتي على النحو التالي :

١ - المقدمة :

وتتمثل في المشهدتين الأولين من الفصل الأول من المسرحية؛ إذ تتعرف من خلالهما على أغلب شخصيات المسرحية وتلم بظروفها، وطبيعة العلاقة التي تربطها بعضها البعض. ويؤدي المشهد الأول دوراً هاماً إذ يدعنا لتصور جو المسرحية وروحها، وذلك من خلال كلمات أنطونيو الحزينة، وشكواه من حزنه الذي لا يعرف له سبباً.

٢ - نقطة إثارة الحدث :

ونجدها في المشهد الثالث من الفصل الأول وذلك حين يذهب باسانينو للاقتراب من شايلاوك اليهودي بضمانة أنطونيو رغم معرفته بالعداوة التي بين الاثنين. ويوقع العقد بالفعل، ويشترط اليهودي اقطاع رطل من لحم التاجر إذا لم يوف الدين في الموعد المضروب للسداد. ويوافق أنطونيو.

٣ - الحركة الصاعدة :

وتتمثل في المشهد السادس من الفصل الثاني الذي تستعد فيها جسيكا للهرب مع أحد المسيحيين بعد سرقة والدها، ونسمع في المشهد الثامن من نفس الفصل بغضب شايلاوك وثورته. كما تتمثل هذه الحركة في المشهدتين الأول والثاني من الفصل الثالث، حيث نعلم في المشهد الأول بغرق إحدى سفن أنطونيو، وخسارته الأكيدة، ونرى في نفس الوقت - ثورة شايلاوك وهياجه بسبب فعلة ابنته جسيكا وسرقتها لبعض ماله ومجوهراته. ونحس بعزم اليهودي على الانتقام من التاجر المسيحي. ويتحقق في المشهد الثاني مراد باسانينو ويفوز ببورشيا، لكنه لا يسعد بها بسبب وصول خطاب أنطونيو يطلعه فيه على ضياع جميع سفنه وإفلاسه، وإصرار اليهودي على تنفيذ شرط العقد، ويطلب منه القديم لتوديعه، ويذهب باسانينو إلى البندقية، وتتبعه بورشيا ووصيفتها نيريسا.

٢ - الخروة :

ويمثلها المشهد الثالث من الفصل الثالث ، وجزء من مشهد المحاكمة ، وهو المشهد الأول من الفصل الرابع . ويظهر فيهما شايلاوك عازماً على النيل من أنطونيو ، راغباً في قتله وسفك دمه . ويرفض في المحكمة مضاعفة المبلغ ست مرات ، كما يرفض وساطة الدوق ، وتوصيات باسانينو ، ويتوالى ذلك ظهور بورشيا في المحكمة في زي المحامي ، ويتفاعل الجميع ويستبشر باسانينو خيراً ، لكنها أمام تعنت شايلاوك ، وإصراره على رطل اللحم ، توافقه على وجوب تنفيذ ما في العقد ، واحترام قانونيته ، فيمضي اليهودي سعيداً نحو أنطونيو وهو يحمل سكينه من أجل تنفيذ الحكم .

٣ - الحركة الهابطة :

وهي اللحظة التي تأخذ فيها الأحداث بالانحدار التدريجي في اتجاهها إلى الحل ، وتبدأ في المسرحية منذ اللحظة التي توقف فيها بورشيا شايلاوك ، وتنمّعه من تنفيذ الحكم ، وذلك في الجزء المتبقى من مشهد المحاكمة ، إذ تطالبه باقتطاع رطل من اللحم دون زيادة أو نقصان ، ومن غير أن يسفك قطرة دم واحدة ، أما إذا أخلّ بهذين الشرطين فإنه سيُعاقب بالموت ، وتصادر أمواله . وهنا يتراجع اليهودي ويتنازل عن كل شيء ، ولا يأخذ حتى أصل الدين ، وينجو أنطونيو من قبضته . وتصدر بعض العقوبات في حق شايلاوك التي يذعن لها مرغماً ويسارع إلى ترك المحكمة . ويتجه باسانينو وأنطونيو وبورشيا وقراتيانو ونيريسا إلى بلمونت .

٤ - الحل :

ويمثله الفصل الأخير الذي يحوي مشهداً واحداً تجري أحداثه في بلمونت ، وبعد هذا الفصل بمثابة محصلة لأحداث المسرحية المتواترة ، وفيه تحل كل القضايا ، وتقضي الأشياء المجهولة . فتكتشف حقيقة ذلك الشجار الوهمي حول خاتم الزواج ، ويعلم كل من باسانينو وقراتيانو أن المحامي الذي

أنفذ أنطونيو ، وقدم إلى البدقية مع كاتبه ، لم يكن إلا بورشيا ووصيفتها نيريسا . كما يعلم أنطونيو بعودة سفنه سالمة إلى الميناء . وتتأكد طبيعة العلاقة التي تربط بين بورشيا وباسانيو ، في ظل صداقته لأنطونيو . ويحصل كل من لورنزو وجسيكا على عقد التنازل الذي وقعه شايلووك متنازلاً فيه لهما عن كل ما يملك عند وفاته . وهكذا يجتمع في بلمونت شامل كل الذين أمنوا بالعطاء والبذل ، فتضاعفت سعادتهم ، وما يملكون .

ويلحظ من التطبيق السابق لنظرية فريتاج في هرمية البناء المسرحي على مسرحية (تاجر البدقية) مدى ما ترخر به المسرحية من أحداث مشوقة ، ومقدار ترابط تلك الأحداث ، وتسارعها . الواقع أن مسرحية (تاجر البدقية) تعد مثالاً واضحاً وجيداً للمسرح الشكسبيري ، وما يزخر به من ألوان الصراع ومختلف المشاعر والأفكار ، والعواطف المتصاربة ، التي تصور الحياة في أصدق صورها وأعمقها . ورغم براعة شكسبير في تصوير الصراع الداخلي للنفس الإنسانية ، إلا أنه في مسرحية (تاجر البدقية) لم يمنع هذا العنصر اهتماماً يذكر ، بل أثر أن يتجنب بعض شخصيات المسرحية هذا النوع من الصراع ، رغم توفر الظروف التي تسمح بذلك . فعلى سبيل المثال هناك بورشيا التي يقيدها والدها باختبار الصناديق الذي يتم عن طريقه اختيار من سيفوز بها زوجاً . وهو بهذا يلغى ما يمكن أن ينشأ في نفس فتاة مثلها من ميل أو رغبة في الاقتران بشخص معين ، ويعرضها لأمر قاسي ، إذ قد يفوز بها من لا تحبه ولا تحتمله . ومع أن بورشيا تشعر بفداحة الظلم الذي وقع عليها من جراء وصية والدها ، إلا أنها لا تشعر أن صراعاً نشب في داخلها بين محبتها لوالدها وحرصها على طاعته ، وبين الاستجابة لرغباتها وممارسة حقها المشروع في اختيار الزوج المناسب ، فهي تبدو مصممة على التقيد بذلك الشرط ، حتى لو بقيت عذراء ألف سنة ، أو حرمت من شخص تحبه مثل باسانيو . وهناك أيضاً جسيكا ، التي ترك دينها وتفر من منزل والدها مع ما سرقته من مال ومجوهرات ، ولا تظهر كلماتها أنها عانت من صراع نفسي حول إقدامها على هذا العمل ، مع أن مثل هذا الصراع كان

من الممكن أن يلقى مزيداً من الضوء على علاقتها بأبيها ، ويوضح بعض معالم شخصيتها الغامضة. فهي تترك اليهودية إلى المسيحية دون تردد ، وتعتبر تنصرها كف الخلاص التي سوف تنجيها ، وحين تقدم على سرقة والدها لا يبدو عليها أنها شعرت تجاه ذلك بآدئي تردد أو خوف . كما أن شايولوك يتعرض لهزة عنيفة بعد حادثة هروب جسيكا مما أفقده توازنه وجعله يصبح في شوارع البندقية : " وأموالي ... والبناه وأموالي " فعواطفه وقتئذ كانت متضاربة ، فهو لا يعلم على ماذا يحزن أكثر على ابنته التي فرت وخانته، أم على ماله الذي نهب منه وسرق . ولا يصور لنا شكسبير هذا الصراع إلا في تلك الصيحات المنكرة التي كانت تصدر منه وهو في قمة هياجه ، ثم ظهر بعدها اليهودي وكأن فرار ابنته لا يعني له شيئاً ، فكل همه هو استرجاع ما سرق منه من مال ومجوهرات . وقد أغفل شكسبير هذا النوع من الصراع ، من أجل خدمة أغراض أخرى مثل خدمة عنصر الشخصية ، وإيجاد التناسب المطلوب بين طبيعة الشخصية ، وأهمية الدور الذي تقوم به ، وعلاقة ذلك بموقف الكاتب من بعض القضايا التي أثارتها المسرحية . فبالنسبة لبورشيا نجد أنه كان يناسبها بشكل تام أن تكون على أكبر قدر من الحزم ، وتماسك النفس ، وضبط الأعصاب ، مما يؤهلها لأن تقوم بدورها الخطير في مشهد المحاكمة ، وتكون سيف الجlad الذي يقتضي من اليهودي ، وينميه من ارتكاب جريمته . وكذلك جسيكا فإن من المعروف أن أهمية دورها في المسرحية تتبع بشكل أساسى من كونها أداة أريد بها تأكيد طبيعة أبيها الجشعة ، ولؤمه وطمعه ، وغرابة أطواره ، وذلك بسبب يهوديته ، وقد منحها ذلك الغموض الذي تميزت به قدرأ من السحر والجانبية . أما شايولوك فقد كانت رغبة شكسبير واضحة في النيل منه، وإثارة ضحك الجمهور عليه ، رغم صعوبة الموقف الذي يمرّ به.

إذا كانت المسرحية قد فقدت وجود نوع من الصراع الداخلي ، فقد أغناها شكسبير بأنواع أخرى من الصراع الحافل الذي جاء على قدر

كبير من التنوع والخصوصية ، مما أوجد صعوبة لدى الدارسين في تحديد طبيعة ذلك الصراع ، والفكرة التي يشفّ عنها . فننظر بعضهم إلى أهم مشاهد المسرحية ، وأقصد به مشهد المحاكمة ، واستوقفته تلك الخطبة الهامة حول الرحمة والعدل التي حاولت بورشيا من خلالها أن تخفف من غلواء شايولوك ، وإصراره على تحقيق عدالة عقده قانونياً ، فرأى أن المسرحية تصوّر الصراع بين الرحمة والعدل ، كما يشير إلى ذلك الناقد Coghill ، فهي صراع بين العدل والرحمة ، بين القانون القديم والقانون الجديد . ففي الأمور الإنسانية لا بد من أمرتين : إما أن يخضع العدل للرحمة قليلاً ، أو أن تخضع الرحمة للعدل . والحل الأول هو القانون الجديد . والصراع بين بورشيا وشايولوك هو صراع من هذا النوع . ومن المؤلم أن يجبر شايولوك على اعتناق المسيحية ، ولكنه بذلك - كما يعتقد أنطونيو - منحأخيراً فرصة السعادة الأبدية ، وانتصرت الرحمة على العدل ، حتى وإن كان طريق الرحمة صعباً . وب يأتي الفصل الأخير إضافة واضحة للاستعارة ، حيث نعود إلى بلمونت لنجد جسيكا ولوبرنزو في عناق ، هو عناق المسيحي واليهودي : القانون القديم والجديد يتهدان في الحب . وحديثهم عن الموسيقى هو رمز شكسبير المعروف للانسجام والتواافق^(١) . الواقع أنه لا شك أن انتصار بورشيا على شايولوك جاء تماماً وواضحاً ، كما تسبّب هذا الانتصار في انفراج الأزمة ، ونجاة أنطونيو وسعادة الجميع . إلا أن طريق بورشيا لتحقيق هذا الانتصار لم يكن الرحمة بل سلكت طريق العدل والتطبيق القانوني والحرفي له . فقد أدركت بورشيا بذكائها الحاد أن العدل ، وليس الرحمة ، هي اللغة التي يفهمها شايولوك ، ويؤمن بها .

Neville Coghill, "The basis of Shakespearian Comedy," in Shakespeare Criticism (1935-1960), selected by Anne Ridder (London: Oxford University Press, 1970), p.217-220.

بورشيا :

ما دمتَ تطالبُ بالعدل
فلسوفَ تناولَ من العدل
قسطاً أكبرَ مما تبغي ...^(١)

كما أن القول بأن المسرحية تدور حول الصراع بين الرحمة والعدل يجعل قصة الصناديق ، وحادثة تبادل الخاتمين غير ذات صلة بموضوع المسرحية . وتصبح شخصية هامة كشخصية أنطونيو ثانية ، وبعيدة عن بؤرة الصراع .

ومن الأمور اللافتة للنظر في المسرحية ذلك التناقض الحاد بين بلمونت والبنديقية ، والذي سبقت الإشارة إليه ، والتدقيق في هذا الاختلاف من الممكن أن يصور نوعاً آخر من الصراع ، ويطرح في أحد أبعاده التناقض بين الحب والكره ؛ ممثلاً في بورشيا بكل سخائها المادي والمعنوي ، وفي شاييلوك الذي يناقضها بسكينه الحادة التي يريد بها أن ينال من غريميه أنطونيو^(٢) . وتتعقد الأمور في البنديقية وتشابك إلى أن تحلّ في بلمونت بعد أن تمسها بعضها السحرية ، وتباركها نسائمها العليلة . وإذا ما كانت محنّة أنطونيو قد انقضت في البنديقية فإن ذلك قد تم على يد بورشيا ، فتاة بلمونت ، ذلك المكان العذب الذي يزخر بالنغم ، وهمسات الحب الدافئة ، والذي تمكن من التصدي لجو البنديقية العاصف . وفي بلمونت يبدو كل شيء متواافقاً ومنسجماً ، ولا أعتقد أنه من المصادفة أن تعلق بورشيا على لحظة وصولها إلى قصرها ، بعد نجاحها في إنقاذ أنطونيو قائلة :

بورشيا :

(تشير إلى المنزل) أترین النور على البعد؟

(١) د. عنانى ، ترجمة تاجر البنديقية ، ص: ١٧٨ .

Brown, ed. The Merchant of Venice, p. liii.

(٢)

أفلا يأتي من قاعة بيتي ؟
 ما أصغر تلك الشمعة ما أقدرها ..
 ما أبعد ما ترمي نور أشعّتها
 مثلُ الخيرِ الساطعِ في دُنياِ الشرِ !^(١)

فالشمعة هنا رمز لبورشيا نفسها التي استطاعت أن ترد كيد اليهودي إلى نحره . والتناقض الحاد بين المكانين ، وما يجري فيهما ، أظهر فتنـة بلمونت على أشد ما تكون ، كمكان يلفه الغموض والسحر ، وقد لاحظت ذلك بورشيا بعد عودتها من البندقية :

بورشيا :

كم من مفاتنَ ليس تبلغُ أوجَها
 وتفوزُ بالتقدير والإعجابْ
 إلا إذا أبرزها ما حولها^(٢) .

والصراع هنا صراع بين عالمين مختلفين يقابل كل واحد منها الآخر في كل شيء . وتتضارب مثل ومبادئ كل من هذين العالمين ، ليكون الانتصار في النهاية لذلك العالم الحر الطليق ، الذي يقدس العواطف ويؤمن بها ، ويتواافق أفراده توافقاً منسجماً بعد أن تتخلص أرواحهم من كل عيب ونقصة . وقد فتن شكسبير بهذه الأجواء التي بدت مغرقة في رقة ورمانسية ظاهرتين ، ووفرت إليها روحه في أكثر من عمل له ، وخصوصاً في مسرحياته الكوميدية . ورغم أهمية هذا الموضوع بالنسبة لشكسبير والمسرحية ، فإن الاقتصار عليه كفكرة للمسرحية ومحور الصراع فيها ، يفقد مشهداً عظيماً مثل مشهد المحاكمة

(١) د. عنانى ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ٢٠٠ .

(٢) نفسه ، ص : ٢٠١ .

أهميته ، كما أنه لا يفسر لنا ذلك الحديث الذي دار حول الخيانة الزوجية ، في الفصل الأخير الذي ختمت به المسرحية .

وهناك نوع آخر من التناقض أشارت إليه المسرحية إشارة واضحة في موضع كثيرة ، وبشكل مباشر وقوى . وأعني به ذلك التناقض الذي نجده بين ظاهر الشيء وحقيقة الداخليّة . ففي المشهد الافتتاحي يحذر قراتيانو أنطونيو من أن يحاول ادعاء الحزن حتى يتوجه وجهه ، ويقال بأنه حكيم لصمته كما يفعل بعضهم :

قراتيانو :

إنِي أَعْرَفُهُمْ يَا (أنطونيو) !
بِالصَّمْتِ يَظْنُ النَّاسُ بِهِمْ كُلَّ الْحَكْمَةِ
أَمَّا إِنْ فَتَحُوا الْأَفْوَاهَ فَوَيْلٌ لِلْلَّادَانِ !
وَلَكَشْفُوا عَنْ حُمْقِ صَارَخٍ !^(١)

ويشير أنطونيو إلى نفس الفكرة حول تناقض المظاهر والمخبر ، حينما يعلق على استشهاد شايلاوك بقصة من التوراة - المحرفة - أثناء دفاعه عن امتهانه للربا .

أنطونيو :

تُفَاحَّةٌ جَمِيلَةٌ وَقُلُوبُهَا عَفَنٌ !
أَنْعِمْ بِهِ مِنْ مَظَاهِرِ يُخْفِي أَثْيَمَ الْمُخْبِرِ !^(٢)

وبعد إتمام الصفقة يتوجس باسانيو شرًا بعد أن رأى صديقه وقد خدع بمظاهر شايلاوك وابتسمته المزيفة ، فيعلق قائلاً :

(١) د. عنانى ، ترجمة تاجر البن دقية ، ص : ٤٨ .

(٢) نفسه ، ص : ٦٧ .

باسانيو :

لَا أَطْمَئِنُ إِلَى الشُّرُوطِ الْمُنْصِفَةِ
إِنْ صَاغَهَا عَقْلُ الْأَثِيمِ ! (١) .

وفي قصة الصناديق يختار أمير المغرب صندوق الذهب ، ويفتحه ليجد جمجمة جوفاء ورسالة تقول في أولها :

مَا كُلُّ بَرَاقٍ نَّهَبْ
مَثَلُ يَدُورُ عَلَى الْحَقْبِ (٢) .

وكذلك يكون مصير أمير الأرجون حين يختار صندوق الفضة ، وتصدمه صورة المعتوه قوله :

كَمْ مِنْ حَمْقَى لَوْنُ الْفِضَّةِ يَكْسُوْهُمْ (٣) .

ويواجهنا باسانيو بإلقاء تلك الخطبة حول المظهر والمخبر في وقت حرج ، إذ يلقيها قبل إجراء القرعة :

باسانيو :

حَقًاً قَدْ يَخْتَالُ الْمَظَهُرُ وَالْمَخْبُرُ
وَالْعَالَمُ يَخْدُعُهُ الْبَهْرَجُ دَوْمًا
فِي دُنْيَا الْقَانُونِ

(١) د. عنانى ، ترجمة تاجر البنديقة ، ص: ٧١.

(٢) نفسه ، ص: ١٠٣.

(٣) نفسه ، ص: ١١١.

ما منْ دعوىٌ باطلةٌ أو فاسدةٌ ينظرها قاضٌ
لا يقدر أن يُكْسِبَها صوتُ محامي بارعٌ
أما في الدين

فالبداعُ الضالُّ لن تُعدمَ مجتهداً ذا حنكةٌ
ليُياركها ويدافعَ عنها بنصوصٍ أو آياتٍ
تُخفي بالزخرفِ ما فيها من إثمٍ ! (١).

ويفوز في الاختبار ، ويختار صندوق الرصاص بمظهره المتواضع ،
ويجد فيه ورقة تقول له :

باسانيو :

لم تخدعْ عن اختيارك بالظاهرْ
فرميته سهماً مُصيباً غيرَ غادرٌ (٢).

وجسيكا يهودية لأنها ابنة شايولوك ، لكنها فيما عدا ذلك مسيحية القلب والطبع ، وحين يتهم باسانيو بالخيانة الزوجية لتفريطه في الخاتم فإن ذلك يصدق عليه ظاهرياً ، أما في واقع الأمر فهو زوج مخلص . ويرى Brown أن فكرة التناقض بين الشيء وحقيقة تتردّد في أكثر من موضع في المسرحية ، إلا أن الاعتماد عليها كفكرة للمسرحية يقلل من أهمية بعض المشاهد مثل مشهد المحاكمة ، ولا تبدو ذات علاقة كبيرة بشخصيتين هامتين مثل بورشيا وشايولوك (٣) . وأرى أن شايولوك كان من الذين خدعوا بالظاهر ، فقد وضع كامل ثقته في العقد وفي القانون ، ثم تبيّن له في المحكمة أن

(١) د. عناني ، ترجمة تاجر البن دقية ، ص : ١٢٨.

(٢) نفسه ، ص : ١٣٢.

Brown, ed. The Merchant of Venice, p. lii.

(٣)

القانون ليس في صفة ، وأن التطبيق الحرفي له لا يخلصه من أنطونيو ، بل يؤدي إلى موته هو ومصادرته أمواله .

وإذا نظرنا إلى الموضوعات السابقة التي ذكرت فيما يتعلق بطبيعة الصراع في المسرحية ، نلاحظ أن تلك الموضوعات وإن كانت تقتصر عن أن تؤدي نفس الوظيفة وبين نفس الدرجة من الأهمية لجميع جوانب المسرحية عند مناقشتها ، إلا أنه من المؤكد أنها كانت حاضرة في ذهن شكسبير أثناء الكتابة ، وكان بعضها أكثر إلحاحاً على خاطره من بعضها الآخر ، وظهر احتواء المسرحية عليها بشكل ظاهر . وإلى جانب تلك الموضوعات ، هناك من رأى أن المسرحية كتبت تحت تأثير عاطفة العداء للسامية ، الرافضة لليهود باعتبارهم جنساً يجسد الصورة المألوفة عن اليهودي الشرير والمتأمر . وقد كان هناك أكثر من عامل يدفع شكسبير لأن يطرق هذا الموضوع من أهمها التراث الديني المسيحي ، وحادثة الدكتور لوبيز ، والنجاح الذي لاقته مسرحية كريستوفر مارلو (يهودي مالطا) . وحين نرجع إلى المسرحية نجد أن اهتمام شكسبير بهذا الموضوع جاء على درجة كبيرة من الوضوح ، ومن الصعب تجنب التعرض له أثناء مناقشة عناصر المسرحية المختلفة ، فالإشارة إلى يهودية شاي洛克 ، والسخرية منه استمرت وإلى آخر لحظة في المسرحية ، ولم يدع شكسبير فرصة سانحة تمر دون أن ينال فيها من اليهودي ، ويعرض به أمام الملأ . كما أنه من المعروف أن مسرحية (تاجر البنديقية) ظلت - رغم تعدد الجوانب التي تناقشها - في الدرجة الأولى من أشهر الأعمال الأدبية تعرضاً للشخصية اليهودية ، قبل زمن شكسبير وبعده . ومع ذلك فقد رأى بعضهم أن من المستبعد تماماً أن تكون المسرحية قد كتبت لتصور طبيعة اليهودي ، وبشاشة ما جبل عليه من طباع ، بهدف وعظه ، أو إقناعه بتغيير مسلكه ؛ إذ أن ذلك لا يتاسب مع طريقة شكسبير في الكتابة . كما أن المسرحية تضمنت قدرأً من الإدانة للمجتمع المسيحي ، ولم تحجر على حرية شاي洛克 ، بل تركته يدافع عن نفسه ضد ما لقيه من ظلم واضطهاد على يد المسيحيين ، وفي مقدمتهم أنطونيو . والواقع أننا إذا ما رأينا منهج شكسبير في الكتابة ، فمن

ال الطبيعي أن نتوقع أن يأتي تناوله لشخصية اليهودي خاصاً ومميزاً . فقد استوقفته هذه الشخصية بكل عيوبها ونقائصها ، وتركيبها النفسي ، ووضعها الاجتماعي ، وطريقتها في التفكير ، ورأى في حكاية يهودي البندقية مع التاجر المسيحي فرصة عظيمة للكتابة عن اليهود في ظل معرفته بهم ، وما يشعر به تجاههم ، كواحد من أفراد المجتمع الإليزابيثي ، الذي ينظر إلى اليهود كجنس شرير ومتآمر ودموي ، يتکالب على جمع المال ، ويخطفه من يد غيره في جشع وقسوة ، كما أنه يحقد على المسيحيين ويكرههم . وإذا كان شكسبير قد منح شايلاوك أكثر من فرصة واحدة لشرح معاناته ، وإدانة المجتمع المسيحي ، فإن ذلك يعدّ نوعاً من الحرية التي عادة ما يمنحها شكسبير لشخصياته ، والتي تعدّ من أخصّ خصائص المسرح الشكسييري . بالإضافة إلى أن التعرض لمعاناة شايلاوك ودفاعه عن نفسه شغل مساحة ضئيلة لا تقارن على الإطلاق بتلك المساحة العريضة أو المواقف العديدة التي خصصتها المسرحية للنيل من اليهودي ، والتعريض بأخلاقه وطبعه ، والسخرية منه . ومن الملاحظ أن شكسبير اتبع تكتيكاً معيناً كان يلجأ إليه في كل مرة يمنع فيها شايلاوك فرصة ليدافع عن نفسه ، إذ كان يحرص على أن يأتي بعدها بما يمنعنا في حزم من أن نتعاطف معه ، أو نصدق زيف ما يدعيه من قضايا إنسانية ، كما سيتضح أثناء تناولي لشخصية شايلاوك ، وبباقي شخصيات المسرحية . ومن هنا يمكن لي القول بأن شكسبير حاول أن يستفيد من خصائص الشخصية اليهودية ، والمعروفة سلفاً لدى جمهوره الإليزابيثي ، ليظهر خطورتها ، ودمويّة تفكيرها ، وجشعها المبالغ فيه ، فهو يقيم الصراع في مسرحيته (تاجر البندقية) على المواجهة بين فريقين ، يقف شايلاوك اليهودي وحيداً في الفريق الأول . بينما يمثل الفريق الآخر أنطونيو وبورشيا وجسيكا وباسانيو . والجدير بالذكر هنا أنه كان ينبغي على جسيكا أن تتنصر ، وتترك اليهودية قبل أن تنضم إلى هذا الفريق ، وتصبح فرداً من أفراده . والصراع بين هذين الفريقين هو صراع بين مثل كل منها ومبادئه ، أو كما يقول Brown في معرض حديثه عن الموضوع الذي يمكن أن يقدم تفسيراً

شاملاً للمسرحية - حين يشير إلى أن المسرحية تدور حول الذين يريدون أن يحصلوا على ما يستحقون، وأولئك الذين يمنحون في سخاء أكثر مما يأخذون، ويتنازلون عما يملكون ويجازفون به في سبيل الحب^(١). أو بين اليهودي، وبين أنطونيو ورفاقه الذين تناقض أخلاقهم أخلاقه وطبياعه وما يعتقد من أفكار وأراء . فأنطونيو يهب لمساعدة صديقه فور حاجته إليه بشكل مفتوح لا يعرف الحدود ولا الحذر :

أنطونيو :

فتأكِّدْ أَنْ خَرَانْتِي وَشَخْصِي .. بَلْ أَقْصِي طَاقَاتِي
رَهْنُ إِجَابَةِ حَاجَاتِكَ^(٢) .

ويتنازل عن مبدئه ، ويتورط مع شايلوك المرابي ويكتب ذلك العقد المشبوه من أجل باسانيني ورغبة في إسعاده . ويتجاوز بذلك عطاوه الحدود المادية إذ يرهن روحه في يد عدوه اللدود . ولا يتغير موقفه هذا حتى بعد أن باتت سكينة شايلوك الحادة قاب قوسين أو أدنى من صدره ، بل يبدي استعداده لمزيد من العطاء :

أنطونيو :

إِحْزَنْ لِفَرَاقِ صَدِيقٍ لَا يَحْزَنْ لِسَدَادِ دِيْوِنْكُ !
إِذْ لَوْ أَغْمَدَ ذَاكَ الْعَبْرَانِيُّ السَّكِينَ لِعَمَقِ كَافٍ
لَوْفِيتُ بَدِينْكَ فُورًا مِنْ قَلْبِي !^(٣) .

Brown, ed. The Merchant of Venice, p. lvii.

(١)

(٢) د. عنانى ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ٥٠ .

(٣) نفسه ، ص : ١٧٦ .

وتجسد بورشيا أيضاً العطاء بكل روعته وإنكاره للذات، وبمجرد نجاح باسانيو في الاختبار تسارع إلى إعلان أن روحها ، وكل ما تملك رهن إشارته :

بورشيا :

من لحظةٍ كنت أنا سيدةُ القصرِ
أميرةُ الخدم .. مالكةُ الأمرِ
لكنني من لحظةٍ أصبحتُ لكْ ... والقصرُ والخدمُ !
خذُها جميعاً مع هذا الخاتم^(١) .

وحين تعلم بمحنة أنطونيو تصرّ على أن يغادر باسانيو البنديقية لنجدته صديقه ، وتعرض مساعدتها المادية قبل أن تذهب بنفسها لإنقاذه .

بورشيا :

ادفع له ستةَ ألفٍ
ثم افسخْ العقدَ اللعين
بل ضاعفْ المقدارِ مراتٍ عديدة
كيلامُمسٌ شعرةٌ من رأس ذلك الصديقِ الرائع^(٢) .

وهذا العطاء غير المحدود من جانب بورشيا ينافق في حدة نظره شاليوك المرابي للثروة . وقد دار نقاش هام حول الربا بين التاجر واليهودي ، ولا يوجد ذلك في مصادر المسرحية المعروفة . والربا لا يتفق مع طبيعة الحب والصدقة الحقة :

(١) د. عتاني ، ترجمة تاجر البنديقية ، ص: ١٣٤ .

(٢) نفسه ، ص: ١٤٢ .

أنطونيو :

كلا .. أقرضه لعدو لا لصديق
حتى إن لم يف بالعهد
لم ترَ بائساً في إنزال عقوتك به ! (١)

كذلك يتناقض الحب مع الريا ، والمقارنة بينهما أمر يرى Brown أن شكسبير كان يفكريه أثناء كتابته للمسرحية . ويستدل على ذلك باللغة التي اختار أن يتحدث بها كل من باسانيني وبورشيا في ذلك الحوار الذي دار بينهما بعد نجاح باسانيني ، إذ بدلاً من أن يتحدثا بلغة النجوم كأئم عاشقين نجدهما يتحدثان بلغة تجارية (٢) . وهذا أمر يلفت النظر فعلاً : إذ يقول لها باسانيني بعد قراءة الرسالة التي احتواها صندوق الرصاص :

لدي رسالة موجزة تقول أعط وخذ (٣) :

I come by note to give, and to receive,

ويصور عظيم سعادته بالفوز بها قائلاً :

باسانيني :

سأظلُّ مُرتباً بما تُبصِّرُ عيني
حتى تؤكديه لي
وتوقعي كيْ شُبّتيه ! (٤)

(١) د. عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص: ٦٩.

Brown, ed. The Merchant of Venice, p. lvi.

(٢)

(٣) يترجم الدكتور عناني هذا السطر كما يلي :

الأذن في يدي : هل تسمحين بقبلة متبادل ؟ (ص: ١٣٢).

(٤) د. عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص: ١٣٣.

فباسانيو يشير صراحة إلى ثراء بورشيا واهتمامه بذلك ، وهي تعلن في رضا وسعادة عن رغبتها وسرورها في أن تنتقل ثروتها لتصبح تحت تصرفه ورهن إشارة منه . وإذا ما كان هناك تناقض بين الربا والحب فهناك بعض التشابه . وقد كان شكسبير يرى في الحب نوعاً من الربا يسعد فيه المعطى والأخذ ، حيث يكون ال�ناء المتضاعف ربيحاً طبيعياً ، وقوانين الربا في بلمونت تشرحها تلك النقوش التي كُتبت على صناديق الاقتراء ؛ فلا يكفي أن تتمنى الربح ، أو أن تصر على أن تحصل على ما تستحق ، بل لكي تكسبه عليك أن تعطي وتغامر بكل ما تملك^(١) .

أما الربا الذي يمثله شاييلوك اليهودي وأنانية نظرته للثروة ، فإن عاقبته الخسران لأن عطاءه مشروط وهو يفكر ماذا سيأخذ قبل أن يعطي . وحين أقرض أنطونيو ذلك المبلغ ، ولم يتمكن التاجر من السداد ، أصر على تنفيذ شرط العقد :

شاييلوك :

انِي اَتَمْسِكُ بِالْقَانُونِ وَأَبْغِي تَنْفِيذَ الْعَدْد
وَعَقْوَيَّةَ إِخْلَافِ الْمَوْعِدِ !^(٢) .

ويكرر شاييلوك هذا القول أو ما يماثله في المعنى ست مرات في مشهد المحاكمة فقط ، ولم يقبل أن يتنازل عن حقه القانوني لاعتبارات إنسانية رغم إلحاح من حوله ، ومحاولتهم التأثير فيه ، وبدأ عاجزاً تماماً عن فهم لغتهم ، فهو لا يفهم إلا ما جاء في العقد . وحين أحبطت بورشيا مكانته ، ورضي بالمال بدلاً من لحم أنطونيو ، وهو اقتراح كان قد رفضه في البداية ، لم يُعط شيئاً ، بل عوقب بأن أخذ منه ما يملك بعدهما عجز عن الاستعمال الحقيقي للثروة . وقد سبق

Brown, ed. *The Merchant of Venice*, p. iv.

(١)

(٢) د. عنانى ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ١٧١ .

أن عاقبته ابنته بنفس العقوبة عندما سرقت بعض ماله ومجوهراته ، وأنفقتها على حبيبها المسيحي . وجسيكا عكس أبيها لأنها أدركت أنه لا بد من العطاء والتضحية والمغامرة لسعادة من تحب فتسعد هي أيضاً .

ولذا كان شايلوك لم يقدم لأحد هدية فقد أشار إلى الهدية التي حصل عليها من زوجته (ليحا) حين أهدته خاتماً من زبرجد أيام خطبتهما . وقد أرغم شايلوك - كما يقول Sharp - على أن يتقبل هدية من أنطونيو وهي المسيحية ، حين أجبر على ترك دينه والتنصر ، ويتساءل شارب ما إذا كانت تلك هدية حقيقة ، أم هدية مسمومة ، كنوع مختلف من الهدايا^(١) ؟ والأمر المؤكد أن شايلوك لم يكن سعيداً بها ، وقد تكون إدانة من شكسبير للمجتمع المسيحي ، ضمن إدانات أخرى سجلها عليهم على لسان شايلوك .

وهكذا يجمع مشهد المحاكمة بين شايلوك اليهودي الشخصية المحورية في المسرحية ، الذي يجسد نزعة التملك والحسابات الدقيقة التي لا تحسب للعواطف الإنسانية حساباً ، ومن يناقضه في ذلك أنطونيو وبورشيا اللذين ضربا أروع أمثلة العطاء والتضحية ، وينضم إليهما باسانيو فقد حاول أن يقف موقفاً يرد به الدين ذلك الصديق الوفي ، حين أعلن عن رغبته في التخلص عن كل ما كسبه في بلمونت نظير إنقاذ أنطونيو :

باسانيو :

إنني لأؤثرُ أن أقدمُها جميـعاً مـنـهـا
لـشـاهـةـ الشـيـطـانـ هـاـ هـاـ
أـيـ أـضـحـيـ بـالـجـمـيـعـ كـيـ أـخـلـصـكـ !^(٢)

Ronald A. Sharp , "Gift Exchange and the Economies of Spirit in The Merchant of Venice," Modern Philology , (Chicago) no. 83, (Feb. 1986), p. 259 . (١)

د. عنانى . ترجمة تاجر البندقية ، ص : ١٧٦ . (٢)

واختيار باسانيو لصندوق الرصاص بعد قراءة النقش الذي كتب عليه يدل على أنه قد وافق على أن يحتمل إلى هذا المبدأ ، وهو العطاء دون انتظار المقابل والمجازفة بما يملك . وإذا ما تذكرنا أن هذه النقوش كتبت من قبل والد بورشيا فإننا يمكن أن نفهم بشكل أوضح السعادة والحب كما يراهما رجل حكيم مثل ذلك الملك .

وإذا كان باسانيو قد أبدى استعداده للتضحية بكل شيء في سبيل أنطونيو فإنه ينفذ كلامه بشكل فعلي حين يفرط في خاتم بورشيا ، على الرغم من أنها حذرته من ذلك ، إذ قالت له عذئذٍ :

بورشيا :

خُذْهَا جَمِيعاً مَعَ هَذَا الْخَاتِمْ
قُلْ إِنَّهُ رَمْزٌ ارْتِبَاطِيٌّ بِكْ
حَذَارٌ أَنْ تَخْلُعَهُ .. حَذَارٌ أَنْ تَمْنَحَهُ لِأَحَدٍ
حَذَارٌ أَنْ يَضْيِعَ مِنْكَ
إِذَا أَنَّ فِي هَذَا نَذِيرَ مَوْتَ حُبِّكَ
وَمَنَاطَ تَقْرِيبِي وَلَوْمِي لَكَ ! (١) .

وهو يفرط في الخاتم مدفوعاً بتلك الروح التي تعلمها من أنطونيو وبورشيا ومن صندوق الرصاص ، كما يقول شارب الذي يرد على الذين رأوا في تقريره في الخاتم تفضيلاً لأنطونيو على زوجته ، وإشارة إلى الصراع بين الاثنين ، فيذكر بأن ما فعله باسانيو يوافق مراد بورشيا ولا يشك في حبه لها أو تفضيله لأنطونيو عليها ، ولكنه يدل بشكل أكبر على قدرته على التمييز بين الاتفاق والقيمة التي يخدمها ذلك الاتفاق وهو يدل بشكل أكثر أهمية على استعداده

لأن يضحي بكل شيء في سبيل الحب ، وقد أعدت بورشيا خدعة الخاتم لسببين : أولهما لكي تمنع باسانيو الفرصة التي يتنازل فيها عن كل شيء من أجل صديقه ، والسبب الثاني لكي تؤسس حقيقة علاقتها به على أرضية صحيحة . وإذا كان باسانيو يلام قانونياً ، فإن الرحمة ستغفر له^(١) .

فهناك عقد بين باسانيو وبورشيا ، كما كان هناك عقد بين أنطونيو وشايلوك ، وباسانيو يذكر جيداً ما نص عليه ذلك العقد ، فهو يقول للمحامي عندما ألح عليه في طلب الخاتم :

باسانيو :

يا سيدى ! الخاتم الذي يزين أصبعي هدية من زوجتي
وقد حلفتُ ألا أخلعه .. ألا أبيعه أو أهبه ..
أو أنْ يضيع مني ..^(٢)

لكن الأمور لا تؤخذ بهذه الحرافية التي أصر عليها شايلوك ، ولهذا يجيبه المحامي الذي لم يكن إلا بورشيا زوجته :

بورشيا :

وطالما لم يقرب الجنون زوجتك
وطالما عرفتُ بأنني .. لا شك أستحق خاتمك
فلن تعادي إلـى الأبد .. إذا وهـته لي^(٣) .

فهو يفرط في الخاتم من أجل صديقه الذي ضحى بحياته من أجله ، وتلك

(١) Sharp , "Gift Exchange in The Merchant of Venice," p. 256

(٢) د. عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ١٨٦ .

(٣) نفسه .

مجازفة منه لكنه لا يندم إذ يعود إليه الخاتم ومعه حب بورشيا ، بعد أن تتجلىحقيقة الأمر في بلمونت . والحديث عن الزنا ، والخيانة الزوجية الذي تختتم به المسرحية له أهميته ؛ إذ يذكرنا أن الربا في الحب في بعض جوانبه لا بد أن تراعى فيه الخصوصية والتملك^(١) . فالخاتم هنا يرمز للزواج والعلاقة الخاصة بين الزوجين ، والتي ينبغي أن يكون فيها كل واحد منها للأخر ، ويختتم قراتيانو المسرحية بقوله :

قراتيانو :

ولن أخاف ما حيتُ أي شيء
إلا ضياع هذا الخاتم !^(٢)

وهكذا يجتمع في بلمونت شمل كل الذين أعطوا في سخاء وجازفوا بتقديم كل ما يملكون بداع الحب أو الصدقة أو الشفقة من أجل إسعاد غيرهم ، فتضاعف سعادتهم وتزداد ثروتهم . بعكس اليهودي الذي تعلق بما يملك في شراسة وأنانية ، وحاول حمايته بالكراهية وسفك الدماء ، فأخذ منه كل شيء جزاءً لنظرته القاسية ، وعدم قدرته على التمييز بين مظهر الشيء وقيمة الفعلية ، وبين أهمية الثروة والاستعمال الحقيقي لها .

وإلى جانب خصوبية ما تطرحه المسرحية من موضوعات وأفكار ، هناك لغتها المميزة ، بشعرها العذب ، وسلامة مقطوعاتها النثوية ، وما احتوت عليه من بلاغة ودقة تصوير ، ونقل صادق ومرهف لما يدور في خلد كل شخصية ، ويوجه تصرفاتها . ومن المعروف أن عبقرية شكسبير في استخدامه الخاص

Brown, ed. The Merchant of Venice, p. lviii.

(١)

د. عنانى ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ٢١٤ .

(٢)

اللغة تعدّ من أهمّ أسباب خلود مسرحه العظيم ، واستئثاره بمكانته الخاصة . ومن أهمّ ما يميز عنصر الحوار في المسرحية تصويره لطبيعة كل شخصية وارتباط ذلك بأهمية دورها في المسرحية ، وانعكاس كلّ هذا على جوّ المسرحية بشكل عام . وبذلك يؤدي الحوار وظيفته الخاصة والهامّة على أكمل وجه ؛ لأنّ الحوار المسرحي هو " الذي يمكن من خلاله هو فقط التعرّف على مختلف المشاعر والعواطف والانفعالات وطرق التفكير والاتجاهات الخلقيّة والمزاجيّة لكلّ شخصية من الشخصيات الدراميّة . والحوار لا يكشف عن كل هذه الخصائص في شكلها المستقر الثابت ، بل في شكلها المتتطور المتحرك ، وذلك عن طريق تتبعها في كلّ مرحلة من مراحل العمل الدرامي ، والكشف عمّا بين بعضها البعض من علاقات التضاد ، أو الانسجام . فالحوار يشارك الحبكة في تصوير الشخصيات من الخارج ، وينفرد دونها بتصويرها من الداخل ^(١) . وهذا ما تحقق في مسرحية تاجر البندقية ويقدّر عظيم من النضج والكمال ، فبإمكاننا أن نتعرّف على صوت كلّ شخصية في المسرحية ، ونميزه بين باقي الأصوات ، فكانت لشايلىوك مثلاً لغتها الخاصة ، التي ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بشخصيتها ، ونمط تفكيره ، وتركيبه النفسي ، ووضعه الاجتماعي وما كانت تفرضه عليه يهوبيته من انعزالية ووحدة قاسية ، فقد تميّزت عباراته بالقصر ، وشدة التركيز ، واللجوء إلى التكرار والإعادة ، وهو أمر واضح في جميع خطبه دون استثناء ، الطويلة منها والقصيرة ، سواء جاءت شعراً أم نثراً :

شيلوك :

قل إن مَغْبَةً ما أَفْعُلْ
تقع على رأسي !

(١) د . عبد الحكيم حسان ، أنطونيو وكليوباترا ، دراسة مقارنة بين شكسبير وشوقي

(جدة : الدار السعودية للنشر والتوزيع ، ١٩٨٧م) ، ص : ١٢٣ .

إني اتمسكُ بالقانون وأبغى تنفيذ العقد
وعقوبة إخلاف الموعد !^(١)

كما تظهر خطب شايلاوك حرفيته ، وجمود تفكيره ودقته في نفس الوقت ، مما يعكس إحساساً بالغرابة وافتقاداً للقدرة على التفاهم مع ذلك المجتمع الذي يعيش فيه منعزلاً داخل عالمه الخاص ، وكما يقول بالمر : "هذه هي فصاحة شايلاوك ، وعادته الحرفية في التفكير التي تجعله يقاطع ما يحفظه حول المخاطر المعروفة للتجارة ليشرح أنه يقصد بالصوص البحر القراءنة : and water thieves - I mean Pirates قد لا تفهم لعظم بلاغتها"^(٢) إما حين يكون منزله موضوع الحديث فالامر مختلف تماماً :

شايلاوك :

بل أقفلت آذان داري .. أعني نواذني
وحذار أن تنفذ أصوات المجنون التافه
لمنزل العاقل !^(٣)

كذلك هي الحال مع أنطونيو الذي صنعت منه أحاديثه شخصية جذابة يلفها الغموض والسرور ، لتلك النغمة الحزينة التي كانت تسري في كلماته فتمده وتمد المسرحية بطابع خاص أكسبها قدرأً عالياً من الثراء والخصوصية . كما أن عباراته أظهرت ما تمتع به من ملكية ونبيل ورزانة ، وروح وقرر ، تميز

(١) د. عناني ، ترجمة تاجر البن دقية ، ص : ١٧١ .

(٢) John Palmer , The Political and Comical Characters of Shakespeare (London : Macmillan Press Ltd. , 1974) , p. 417.

(٣) د. عناني ، ترجمة تاجر البن دقية ، ص : ٩٣ .

بها عن صحبه من شباب البندقية . أمّا بورشيا فقد جاءت خطبها لافتة للنظر فبالإضافة إلى شاعريتها وبلاغتها الملحوظتين ، مالت تلك الخطب في أحاین كثيرة - كما سبق أن ذكرت - إلى احتواء قدر كبير من المنطق ، وإلى استخدام لغة الأرقام والمعاملات التجارية . فهي حين تؤكّد لباسانيو - بعد نجاحه في الاختبار - أنها غدت ملكاً له ، تستعرض له كل المكاسب التي من الممكن أن يكون قد تحصل عليها بالزواج منها :

بورشيا :

يا سيدي (باسانيو) !
 ها أنتا أمثلُ في صدقِ أمامك
 كما أنا دونَ تصنُع
 وليس يعنيني لذاتي أنْ يزيدَ الفضلُ عندي
 أو أنْ تزيدَ محامدي
 لكن لإرضاءِ حبيبي أتمنى أنْ تزيدَ مفاتي
 ستين مرّة
 وأنْ تزيدَ ثروتي عشرين ألفَ مرّة !
 يا ليت أنْ فضائلِي ومحاسني تزدادُ
 وكذا صداقاتِي وأموالي وكلُّ ما لدى
 إذ ربما سموتُ في نظرك ! (١) .

وإذا كانت هذه الطريقة في التحدث تناسب طبيعة الدور الذي قامت به بورشيا في محكمة البندقية ، فإنها كانت من أهم الأسباب التي وجهت الانتظار إلى احتمال أن تكون المسيرية تناقش - ضمن ما تناقشه من موضوعات - حقيقة

العلاقة بين أهمية الثروة والاستعمال الحقيقي لها ، وبين حب التملك والقدرة على العطاء والبذل .. وهكذا تمكن الحوار من أن يقوم بدوره لخدمة الحدث ، وعنصر الصراع وما تحمله المسرحية من أفكار ومفاهيم ، بالإضافة إلى دوره في تصوير الشخصيات ، وكشف ما يعتمل في داخلها . الواقع أن مستوى عنصر الحوار في مسرحية (تاجر البندقية) يبرز عظم درجة النضج التي وصل إليها شكسبير أثناء كتابته لهذا العمل العظيم . فقد استطاع أن يحقق له – بالإضافة إلى كل ما سبق – ما تميز به من تنوع ملحوظ وتفاوت بين مستويات عدة ، ويمكن لي أن أضرب لذلك مثلاً بمشهد المحاكمة ، الذي تتمتع بقدر عظيم من الإثارة والتشويق ، وجرت تلك المناقشات التي دارت فيه ، في إيقاع جذاب متفاوت النغم ، فكانت هناك كلمات شايльтوك الحادة ، وجمله القصيرة التي تقطر عنانداً وتزمناً ، يناقضها حديث أنطونيو المترافق ولهجته الحزينة الكسيرة إلى جانب توصلات باسانيو اللاهثة ، وبلافة بورشيا في حديثها عن الرحمة والرحماء ، وصيحات قراتيانو وسخريته اللاذعة من اليهودي . كذلك صور لنا الحوار ذلك التناقض الملحوظ بين طبيعة كل من البندقية وبلمونت . ونافست أناشيد لورينزو وجسيكا نغمات الموسيقى المنبعثة من قصر بورشيا الجميل .

من خلال المناقشة السابقة لعناصر البناء المسرحي في مسرحية تاجر البندقية ، يظهر لنا بوضوح ثراء ذلك العمل الشكسبيري وخصوصيته العجيبة التي مكنت الدارسين من تقديم وجهات نظر عديدة ، وكان من الصعب تحديد بعض الجوانب أو الحكم عليها بشكل نهائي وقاطع ، ومن ذلك ما يتعلق بتصنيف المسرحية . ويحار تشارلتون في أمرها ، ويرى أنها لا تدخل ضمن ملاهي شكسبير ، بعد أن يستبعد أهمية قصة الصناديق أو بلمونت ؛ فالمسرحية تدور حول قصة العقد ، والشخصيات الهمامة فيها شايльтوك وأنطونيو . وطبيعة هذه القصة لا تمنحها فرصة كبيرة لكي تكون ملهاة ، كما أن المسرحية

لا تقدم مفهوماً للحياة كما هي في معايير الكوميديا^(١). وقد سبق لنا أن رأينا ارتباط الحبكة الرئيسية بالثانوية ، وأهمية بلمونت ، وفتاة بلمونت .

ويوافق الدكتور عناني كريستوفر باري فيما ذهب إليه من أن المسرحية ليست من ملهاءات شكسبير السعيدة ، فهي لاذعة ومحزنة لأنها تتعرض للتزعع الدينوية ، والنظرية المادية للحياة ، وهزيمة الشر فيها لم تكن مطلقة ، كما أنها لا تترك القاريء سعيداً بالنتيجة التي أحرزتها بورشيا ، والعقوبة التي أوقعتها المحكمة بالشخصية المحورية ، شخصية اليهودي شايولوك^(٢) . الواقع أن (تاجر البندقية) تعد مأسلاها Tragi-Comedy مادام شايولوك في اعتبارنا شخصية تراجيدية Tragic-Figure ، وهذه قضية سوف تناقش إبان الحديث عن اليهودي شايولوك وتحليل شخصيته . والواقع أني أرى أن أشد عناصر الإثارة والقوة في اليهودي تكمن في الجانب الكوميدي الذي أراد شكسبير لشايولوك أن يظهر به وسلط عليه الأضواء ، فقد كان ذلك يوافق هوى الجمهور الإليزابيتي آنذاك ، وربما هواد هو أيضاً . والتحفظات التي تعامل بها شخصية شايولوك في عصرنا الحالي لأسباب سياسية أو اعتبارات إنسانية مزعومة لم تكن تعني شيئاً لشكسبير ، ولا يجوز أن تُفرض عليه فرضاً . وقد سبق أن ذكرت أن شكسبير كان يكتب بخلافية ثقافية ودينية واجتماعية معينة عن اليهود ، وعن وضعهم آنذاك . وإذا كان قد أدان المجتمع المسيحي ومعاملته لليهود في موضعين من المسرحية أو ثلاثة ، فإنه لم يدخل وسعاً في السخرية من اليهودي ليكشف خبايا نفسه المريضة وعقليته الشاذة . كذلك لا أرى في أنطونيو بطلاً مأساوياً ، وإذا كان قد وقع في مصيدة شايولوك بسبب نبله وتصديقه نيات اليهودي المزيفة ، فإنه ظهر خلال المحنـة التي مرّ بها كرجل ضعيف ، يريد أن يهرب عن طريق الموت من شبح الإفلاس ، وقبضة الحزن الذي تعتصـره . كما أنه لم يتمـ بل أنقذـت

Charlton, Shakespearian Comedy, pp.125-126

(١)

د . عناني ، مقدمة ترجمة تاجر البندقية ، ص : ٢٠ .

(٢)

بورشيا حياته ، وعادت جميع سفنها سالمة ، كما تعلمنا بذلك بورشيا في نهاية المسرحية.

وهناك من وضع تاجر البندقية ضمن المسرحيات التي يطلق عليها المسرحية المشكلة A Problem Play؛ وذلك لأنها تناقش موضوع أخلاقية الربا، وهو موضوع كان يستحوذ على اهتمام الناس في القرن السادس عشر، في زمن كتابة المسرحية^(١). وعلى الرغم من أهمية موضوع الربا إلا أنه يظل أحد أهم جوانب المسرحية لكن ليس كل شيء فيها، وأهميته تأتي من خلال ارتباطه وعلاقته بباقي عناصر المسرحية.

وقد صنفها بعضهم معتبراً إياها ملهاة رومانسية Romantic Comedy. ورغم صعوبة إيجاد مسمى شامل ودقيق لتجربة البندقية، فإنني أجد أن هذا التصنيف أقرب إلى الصواب. فالناقد Coghill يعرف الكوميديا بأنها مأزق أو محنة تنتهي إلى بهجة^(٢). فتبدأ فيها الأمور بداية حزينة لكنها تؤول إلى نهاية سعيدة. وكما تنتهي المأساة بموت مضاعف، كذلك تنتهي الملهاة إلى زواج مضاعف لعشاقها الذين يقعون في غرام بعضهم البعض من أول نظرة^(٣).

وقد اعتمد عنصر الإضحاك فيها بشكل كبير على شخصية شايولوك، إلى جانب نكات كل من قراتيانو والمهرج لونسلوت، وتعليقاتهما - رغم أن شكسبير لم يمنحهما العناية الالزمة - وقد أثار شايولوك ضحك الجمهور بعقلية الغريبة، وطريقته المثيرة للسخرية، فقد مرت به مواقف محرضة، وعصبية لكنها تحولت نتيجة لتصرفاته إلى حالة غريبة من التناقض تدفع

W.H. Auden, "Love and Usury in The Merchant of Venice," (n.p., 1965). (١)

quoted in Joyce Milton, William Shakespeare's The Merchant of Venice

(New York: Barron's Educational Series, Inc., 1985), p. 110

Coghill, "The Basis of Shakespearian Comedy," p. 204. (٢)

Ibid., 210. (٣)

بالبسمة إلى الشفاه تارة ، وتشير الضحك القوي تارة أخرى . وسوف يتبعن هذا بشكل أكبر أثناء تحليل هذه الشخصية المثيرة .

وقد تميزت قصة المسرحية الرئيسية بالقسوة والجدية ، إذ يسعى أحدهم لمساعدة صديقه وتوفير ما يحتاجه من مال ، لكنه يقع نتيجة لنبله وكرمته في قبضة مراب جشع يحقد عليه ويكرهه ، فيستغل تلك الحاجة ، فيُشرط عليه شرطاً قاسياً ، حتى إذا ما عجز غريميه عن السداد طالب في وحشية متناهية بقتله وسفك دمه . ومع ذلك فقد احتوت المسرحية على جوانب عديدة تظهر رومانسيتها بشكل واضح . فهي رومانسية في الشكل والمضمون: رومانسية بشعرها العذب ، وموسيقاها الثرية ، وأناشيدها الرقيقة ، خصوصاً في المشاهد الأخيرة . وهي رومانسية بمكانها ، فبلمونت مكان يثير ذكره الكثير من الغموض والسحر والجانبية ، إذ ينتمي إلى دنيا الطبيعة الخلابة ، البعيدة عن الأماكن المعتادة ، وكانت هذه الأجواء تستهوي شكسبير كثيراً ، وقد حرص بشدة على أن يقيها في ضمائerna ، ونجح في ذلك على الرغم من خطورة ما يجري في البندقية . وهي رومانسية الطابع إذ تتمكن آنسة صغيرة وفتاة عذبة مثل بورشيا من أن تنفذ التاجر أنطونيو من مخالب شايولوك بعد أن عجز الجميع عن ذلك ، فتنكر في زي محام ولا يمكن من الكشاف حقيقتها أقرب المقربين إليها ، وهو زوجها باسانيو . كذلك فإن قصة الصناديق والخطبة تعدّ قصة مغرقة في الرومانسية بكل ملابساتها . وكذلك هروب جسيكا مع لورينزو وتنكرها في زي غلام ، وما قامت به من مغامرة لكي تتزوج من تحب . وكل هذه أمور شغف بها الجمهور الإليزابيثي آنذاك . وإذا كان هناك من يرى أن مسرحية تاجر البندقية اختلطت فيها عناصر المأساة والملهاة ، فإنتي أرى أنها كوميديا خالصة حملت من الجدية والمسائل الخطيرة أكثر مما تحتمل ، وقد حاول شكسبير على الرغم من ذلك ألا تفقد هويتها كإحدى أروع ما كتب في سلسلة ملاهيء . والجدير بالذكر هنا أن تقسيم المسرحية إلى مأساة وملهاة ، وإن كان موجوداً في أيام شكسبير إلا أن نظرية نقاء الأنواع الكلاسيكية لم تكن قد وجدت بعد . ومعنى هذا أنه لم يكن هناك مانع لدى شكسبير من أن يطعم مأساه بمناظر مضحكة أو أن يطعم ملاهيء بمناظر أسية .

ج - شایلوگ نوئج بشری

يقدم لنا شكسبير ، معتمداً على حكاية قديمة تدور حول جشع أحد المرابين ، ودمويته البشعة ، شخصية شايلوك اليهودي على نحو من البراعة والتضليل والتكامل ، الأمر الذي مكناها من أن تكون إحدى أشهر الشخصيات المسرحية في أدب شكسبير ، وفي الأدب العالمي بشكل عام . وعلى الرغم من أنه أعطى دور النذل ، فإن متابعته تحقق الكثير من المتعة والإثارة والتسلية . وفي تقديم هذه الشخصية لم يحصر شكسبير اهتمامه في شايلوك اليهودي المتعصب ، والمرابي الحقير ، بل حاول - كعادته - أن يصور لنا الشخصية بكل جوانبها المختلفة . ورغم تعرض بعض الكتاب لشخصية اليهودي قبل شكسبير وبعده ، فقد ظل ليهودي شكسبير ذلك التميز الذي كتب له الخلود الأدبي والشهرة العالمية ، " والنماذج الإنساني ، في الأدب ، يقصد به تقديم صورة متكاملة للأبعاد لشخصية أدبية ، بحيث تتمثل فيها مجموعة من الفضائل أو النواقص كانت متفرقة من قبل في عالم التجريد أو في مختلف الأشخاص . وليس لهذا النماذج قيمة فنية إلا حين يستطيع الكاتب أن يجعل منه مثالاً ينبع بالحياة من ثنايا التصوير الفني حتى يظهر أغنی في نواحيه النفسية ، وأجمل في التصوير ، وأوضح في معالمه مما نرى في المجتمع . وهذا النماذج الفني - في كل حالاته - أكثر إقناعاً ، وأعمق ، وأكمل مصيرأً من نظائره في الطبيعة" (١) .

(١) د. محمد غنيمي هلال ، النماذج الإنسانية في الدراسات الأدبية المقارنة ، (القاهرة : دار نهضة مصر للطبع والنشر ، ١٩٥٧) ، ص : ٥ .

ويعد شايلوك بالفعل شخصية خطيرة ويكل المقاييس ، ويبدو أن شكسبير نفسه لم يكن مدركاً درجة خطورتها في البداية ، وإمكانية أن يكون شايلوك من بين الشخصيات التي تمردت على كاتبها ، وبدأت تُملّى عليه أموراً لم تكن في حسابه ، قول ليس فيه مبالغة . وقد دفع ذلك بعض النقاد إلى أن يعتقد أن هناك أكثر من شايلوك في المسرحية : شايلوك الذي صوره شكسبير بصفته أحد كتاب العصر الإليزابيثي ، الذي كان ينظر إلى اليهود على أنهم جنس شرير يمتليء حقداً ودموية ، وشايلوك كشخصية من صنع شكسبير الفنان العبقري الذي تناولها بخياله المبدع وقدرته الفنية البارعة^(١) . ومثل هذا القول قد يهدّد الوحدة الفنية للشخصية ، إلا أننا نشعر أن شكسبير تمكّن في براعة من أن يحكم بناء شخصية شايلوك بكل جوانبها المختلفة ، وأمزجتها المتباينة ، ويوحد فيما بينها لتدعم سماته بعضها بعضاً ، وتسير في اتجاه تقديم شخصية موحدة ذات كيان مستقل ، يتسم بالتعقيد والخصوصية .

ويختلف شايلوك عن باقي شخصيات المسرحية في كل شيء تقريباً ، وأول ما يلفت النظر إليه لغته المختلفة وطريقته المميزة في الحديث ، التي تمنّحه خصوصية ملحوظة . فبالإضافة إلى يهوديته يظهر لنا كرجل يحصر تفكيره في نطاق ضيق من الأفكار الجامدة التي تتسلط عليه ، وتسيد به . وهو يملك حيلة التكرار المجرّب عليها ، المميزة لإنسان يمكث خياله في طور الحضانة إلى الأبد ، فهو غير قادر على المرح ، وتناسب كلماته معانيه في دقة تامة ، ولا مجال فيها للتلاعّب أو التحليل أو الخيال^(٢) .

Charlton, Shakespearian Comedy, pp. 128 - 129

(١)

Palmer, Comical Characters of Shakespeare, p. 417

(٢)

والواقع أنتا يمكن أن تلمس الدفء والشاعرية في كلمات شايلاوك حينما يكون منزله موضوع الحديث، فها هو ذاته يتحدث إلى ابنته جسيكا موصياً إياها بداره ، وقد عزم على الذهاب لتلبية دعوة باسانيو للعشاء ، وعلم من لونسلوت أن باسانيو ورفاقه سيقيمون حفلة تنكرية :

شيلوك:

بل أُقْلِي آذانَ داري ... أعني نوافذِي
وَحَذَارَ أَنْ تَنْفَذَ أصواتُ الْمُجُونِ التَّافِهِ
لِمَنْزِلِي الْوَقُورِ الْعَاقِلِ !^(١).

وحرص شايلاوك على ممتلكاته يدل على إحساسه الحاد بالملكية وتعلقه الشديد بما يملك ، ولذا يكثر من استخدام ضمير الملكية ، ولو نظرنا إلى خطبته في توديع جسيكا لوجدنا ذلك في غاية الوضوح:

my keys ... my house ... my rest ... my doors ... my house ... my casements ... my sober house ... my girl..

ولا شك أن هذا يدل أيضاً على أن شايلاوك إنسان وحيد يشعر بالعزلة والإقصاء . وهذه الوحدة التي يشعر بها يجعل منه رجلاً كثير التوجس ، شديد الحساسية ، ويتمكن بذلك من أن يشتم رائحة مؤامرة مسيحية قبل أن تحدث ، ويشعر باقتربابها ،وها هو يقول لجسيكا فيما يشبه التنبو :

(١) د. عتاني ، ترجمة تاجر البنديقة ، ص: ٩٣.

شايلوك:

أرجوكِ ألا تَفْلِي عَمًا يَدُورُ بِمَنْزِلِي
إِنِّي لَا كُرْهُ أَنْ أَغْيِبَ الْآنَ عَنْهُ
وَأَحِسُّ شَرًّا فِي الْخَفَاءِ يُحَاكُ لِي
إِذْ قَدْ رَأَيْتُ فِي مَنَامِي بَعْضَ أَكِيَاسِ الْذَّهَبِ ! (١) .

وَيَقُولُ لَهَا أَيْضًا :
... أَدْخِلِي الْآنَ يَا ابْنِتِي إِنْ عِنْدِي
رَغْبَةً أَنْ أَعُودَ بَعْدَ قَلِيلٍ
نَفْذِي الْآنَ مَطْلُوبِي ... أَغْلُقِي الْأَبْوَابَ خَلْفِكَ ... (٢) .

وتخوفه هذا يشير كذلك إلى وضع اليهود آنذاك ، والخطر الذي كان يتهددهم بصفتهم أقلية دينية وعرقية غير مرغوب فيها ، وقد دفعهم هذا إلى تحصين منازلهم . والبيوت اليهودية الحجرية مشهورة بطابعها الخاص الذي كان يشبه "القلعة" وذلك من أجل غرضين : إسكان صاحبها ومن يعول وحمايته من الاعتداء المألف الذي كان يستهدفه . فالحجرات الأرضية ، وغياب النوافذ من الطابق الأرضي ، والأسقف المبني من الأجر ، والجدران السميكة ، وموقع المنزل ، كلها أمور أريد بها الحماية ، وقد عكس الأدب تحسب الهجوم وعدم الشعور بالأمن ، وقلق شايلوك في هذا المجال عندما سمع أنه سيكون هناك احتفالات، واضعف " (٣) .

(١) د. عناني ، ترجمة تاجر البنديمية ، ص: ٩٢ .

(٢) نفسه ، ص: ٩٤ .

H.Michelson , The Jew in Early English Literature (Amesterdam : H.J. Paris , (٣)

1920) , pp. 120 - 121.

وهناك موضع آخر يكشف فيه شاي洛克 مجدداً عن قدرته على التنبؤ، وذلك حين يشير إلى إمكانية أن يخسر أنطونيو جميع سفنه التي ذهبت في اتجاهات مختلفة، وهو أمر لم يكن لصعوبته أن يخطر على بال أحد :

شاي洛克:

كلا كلا .. لم تَفْهُمْنِي .. أقصدُ بالفاضل قُدرَتَهُ الماليَّة !
لكنْ آها ! ثروته في كف الأقدار
فتُجارتُه في السُّفُن تجوبُ البحْر
واحدة تمضي نحو طرابلس ، والأخرى نحو الهند !
والثالثة إلى المكسيك ! والرابعة إلى إنجلترا
هذا ما قالوا في البُورصةِ والسُّفُن خَشَبٌ
والملاحون بَشَرٌ (١)

وقدرته على التنبؤ لم تأت موهبة أو ملكرة ذاتية بقدر ما كانت تتاجأ صدر عن طبيعته الحزرة التي تسكنها مخاوف وتوجّسات كثيرة ، فتحسب لكل شيء حسابه ولا تعتمد على حسن نيات الظروف - كما أرى - وهنا يسجل شاي洛克 أحد أهم الفروق بينه وبين رجال البندقية ، فهو يعتمد في تنمية ماله على المعاملات المضمونة والحسابات الدقيقة بعيداً عن جو المخاطرة والمغامرة الذي كان يستهوي الإنجليز . ولنا أن نتصوّر كيف يمكن أن تكون هذه النظرة غير الرومانسية للإبحار والبحر مؤللة بالنسبة إليهم ، في وقت كانوا لا يزالون يشعرون فيه بلذة الاكتشاف وسيطّرّتهم على البحار ... فبينما لا يغامر اليهودي بشيء يغامر المسيحي بكل شيء . (٢)

(١) د. عتاني، ترجمة تاجر البندقية ، ص: ٦٢.

Herman Sinsheimer, Shylock : The History of a Character of the Myth (٢)

of The Jew (London : Victor Gollanz Ltd., 1947), p. 102

وإلى جانب هذه المخاوف والاحتياطات من جانب شايلاوك -كيهودي- فإن المسرحية تظهره كإنسان حريص بطبعه ، يرى في الاقتصاد والتقتير منهجاً لا بد أن يتبعه العاقل ، ويتخذ من ابنته جسيكا حارساً يعول عليه في حراسة منزله الوقور ، فهي حارس تلك الممتلكات الذي ينبغي ألا يغفل عنها. ولا يبدي شايلاوك رغبة في تفهم مشاعر جسيكا ، ويريد أن يفرض عليها رصانته كعجز ، وأحكام سته المتقدم :

شايلاوك:

فلتُغلقي الأبواب ! إذا سمعت دقات الطبول
ونشاز زمار يشد الرقبة ..
فحذار أن تثبي إلى النوافذ
أو أن تُطلّي كي تشاهدِي
حمقى النصارى في الطريق بالوجوه الزائفه !^(١)

وحين تفرّجسيكا بماهه ومجوهراته مع أحد المسيحيين ، يجوب شوارع البندقية في صياح وعويل ، ويتمنى أمنية من الغريب أن تصدر منه كأب :

شايلاوك:

"أتمنى لو ماتت (جسيكا) بين يديَ وباذنها الأقراط ! بل ليت
الموت يسجيها في نعش فيه دنانيري ! "^(٢)

فالحسرة تأكل قلبه على ما ضاع منه ويود استرداده بأي ثمن ، أما فراق ابنته فلا يبدي شايلاوك نحوه - على الأقل ظاهرياً - اهتماماً يذكر . ومع أنه

(١) د. عنانى ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ٩٣ .

(٢) نفسه ، ص : ١٢١ .

يصفها بالعقوق إذ يقول :

جَهَنْ مَثْوَى الْفَتَاهُ لِهَذَا الْعَقُوقِ الْخَسِيسِ (١)

إلا أنه لا يذكر لنا ماذا فعل من أجلها ، وحين يتعجب من فعلتها يصف العلاقة التي كانت تربطهما في صدق - دون أن يشعر - إذ يقول :

وَلَكُنْ لَحْمِي .. دَمِي .. هَلْ يَثُورُ ؟ (٢)

وليست جسيكا وحدها هي التي فرّت من منزل شايلاوك ، بل هناك خادمه لونسلوت الذي يترك خدمته ، وينتقل إلى خدمة السيد بasanيو ، وهو يفعل ذلك لأنّه لم يعد يتحمل يهودية شايلاوك وبخله - وهما أمران متلازمان - فهو يقول لأبيه :

"إذ أَنَّ مَوْلَايَ يَهُودِيَ أَصِيلُ ! (يضحك) وَالآن تَأْتِيهِ هَدِيَّةٌ !
وَلَيْسَ حَبْلَ مَشْنَقَةٍ ! لَقَدْ هَلَكْتُ جَوْعًا عَنْهُ . . . (يضع أصابعه على أضلاعه
ويأخذ بيده جوبو لكي يتحسس أصابعه موهماً إيماناً أنها أضلاعه) وَهَذِهِ الضَّلَوْعُ
أَصْبَحَتْ مِثْلَ الأَصَابِعِ ! : "هَا قَدْ أَتَى (باسانيو) ... أَسْرَعَ
إِلَيْهِ يَا أَبَيْ فَإِنَّنِي سَأَتَّمِي إِلَى الْيَهُودِ إِنْ ظَلَّتْ أَخْدُمُ الْيَهُودَ !" (٣).

وعلاقة شايلاوك بخادمه تظهر سمة أخرى في شخصية اليهودي ، وهي أنه ليس من النوع الذي يظهر عواطفه ، فهو مثلاً يرغب فيبقاء لونسلوت ،

(١) د. عناني ، ترجمة تاجر البن دقية ، ص: ١١٨.

(٢) نفسه ،

(٣) نفسه ، ص: ٨٢.

ولا يريده أن يتركه لباسانيو ، لكنه لا يصارحه بذلك بطريق مباشر:

شايلاوك :

في الغد سوف ترى ويعينيك حكم
سترى الفارق بين حياتك عندي
وحياتك في منزل (باسانيو) (منادياً) جسيكا !
لن تجد طعاماً يُشعّ نهمك (منادياً) جسيكا !
لن تقضي يومك في نوم وغطيط ...
لن تجد ثياباً تُلبّيها .. (منادياً) جسيكا .. جسيكا !

لونسلوت :

هيًّا .. (جسيكا) !

شايلاوك :

من أمرك أن تدعوها ؟ لم أمرك أنا أن تدعوها !^(١)

وهكذا يعبر شايلاوك عن رغبته فيبقاء لونسلوت بشكل طفولي مضحك .
والواقع أن عنصر الإضحاك لا يغيب عن شخصية اليهودي في كل المواقف
التي يمرّ بها ، والذين أهملوا هذا الجانب الهام في شايلاوك أفقدوا شخصيته
أهم عناصر جاذبيتها وسحرها .

وبعد فرار جسيكا كان على شايلاوك أن يقابل ذلك الجمع وحيداً . فكل
من حوله من المسيحيين يبادله الشعور بالكراهية والاحتقار . وليس من بين
شخصيات المسرحية من يمتدح شايلاوك أو يذكره بخير ، فالجميع - إذا ما
استثنينا توبال وكوش ، وهما لا يستحقان الذكر - يصبّ جام غضبه على
اليهودي وينعته بأقبح الصفات فهو بالنسبة إليهم اليهودي النذل واليهودي

(١) د. عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص: ٩٢-٩١ .

الكلب والشيطان والوغرد المجرد من العاطفة والذئب المتعطش للدماء . وتنسم معاملتهم له بالسخرية والاحتقار .

ويتعامل معهم شايلوك بنفس الروح ، فهو يحتقرهم ويُسْعى إلى إشعارهم بتميزه واختلافه عنهم ، فهو إنسان متعقل يجيد جمع المال وحفظه ، أما التبذير والإسراف فهو شأن النصارى الحمقى ، وإخلاصاً منه لهذا المبدأ الذي يجب أن يمنح الأولوية يتنازل شايلوك ويوافق على تلبية دعوة باسانيو للعشاء :

شايلوك :

لقد دُعِيتُ للعشاء يا ابنتي وهذه مفاتيحي ...
لكن لماذا أذهب ؟ لا إنّي لم أُدْعَ حباً بل نفاقاً ورياءً !
لم لا ؟ سأذهب رغم أنّي أكرهه !
لم لا ؟ سأكُلُّ من طعام المسرِف النَّصراوِي !^(١).

وما يفعله شايلوك هنا على درجة من الخطورة إذ أنه بموافقته هذه يتخطى حدود العلاقة الصارمة التي سبق أن رأى أنها لا بد أن تحكم علاقته بالنصارى ، والتي تصور اليهود كمجتمع معزول عن باقي المجتمعات يفصله منها طبيعته المختلفة ، وقوانينه الخاصة التي يظهر شايلوك حرصاً عليها في استقلالية من جانبه ، مظهراً احتقاره للمسيحيين ورفضه الاختلاط بهم ، إذا ما كان ذلك يهدد هويته اليهودية بالخطر :

باسانيو :

فإنّي أدعوك للعشاء إن أحببت

(١) د. عثاني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص: ٩٢ .

شايولوك :

(نفسه) لأشم رائحة الخنازير ؟ لأنوقي لحم من أدانه نبي^١
الناصرة نبيكم !

إذ أدخل الشيطان في جسده ؟ كلاماً ؟
إذ أنتي أبيع منكم وأشتري
وأقبل الحديث بينكم وصحبة الطريق
لكنني لا أستطيع أن أذوق أكلكم وشرابكم
أو أن أصلّي معكم ! (١) .

وحرص شايولوك على هويته اليهودية من الأمور التي حاول أن يؤكدها
لمن حوله في مباهاة واعتزاز لانتسابه إلى تلك الأمة المباركة - كما يعتقد
اليهود - والأمثلة كثيرة ، فلا تكاد تخلو خطبه من إشارة إلى أنبيائهم ، وما
يميز أمتهم عن غيرها . فيقول :

شايولوك :

أحلف بالعسا التي طاف بها يعقوب إني راغب
عن هذه الوليمة ! لكنني سأذهب ! (٢) .

ويقسم بعهد السبت :

شايولوك :

أطلعت سيادتكم من قبل على عزمي وحلفت بعهد السبت
أن أخذ حقّي وأنفذ شرط العقد (٣) .

(١) د. عتاني ، ترجمة تاجر البن دقية ، ص : ٦٣ .

(٢) نفسه ، ص : ٩٣ .

(٣) نفسه ، ص : ١٦١ .

ويستشهد بالتوراة - المحرفة - ليقنع أنطونيو بشرعية الربا :

شيلوك :

كنت أظنك لا تتعامل بالأرباح !

أنطونيو :

أبداً ... إطلاقاً !

شيلوك :

هل تذكرون قصة التوراة عن يعقوب؟^(١)

يعقوب كان راعياً وعنه أغنام عمه (لابان)

وكان يعقوب الذي نعنيه ثالث الرسل

من نسل إبراهيم

بفضل حيلة قد دبرتها أمّه .

أنطونيو :

نعم ... نعم ... هل كان يأخذ الربا ؟

شيلوك :

ليس الربا .. ليس الربا صراحةً

لكن إليكم ما فعل

قال له (لابان) أن ينال أجره علينا من الحملان

إن ولدت له رقطاء أو بلقاء

وهكذا جاء الحصيف عندما حملت نعاجه

بالأفرع الرقطاء والبلقاء ...

حتى توحّمت عليها هذه النعاج

(١) القصة التي يشير إليها شيلوك موجودة في الاصحاح الثلاثين من سفر التكوين ،

وأصبحت حملتها ملكاً له !

وهكذا اغتنى بل إنه حلت عليه البركة !

وكل ربح قد أحل ... ما لم يكن بالسرقة !

أنطونيو :

بل ذاك كان مخاطرة

ولم يكن في طوقه إنجاحها

بل ساعده يد السماء !

(يضحك من جهل شايلوك)

هل سقطت ذلك المثل

حتى تحلل الربا ؟

وكيف تستوي النعاج والخراف

بالكنوز فضةً وذهبًا ؟ !^(١)

شايلوك :

لا أستطيع أن أقول غير أنني جعلت ذهبي

يزداد مثل الغنم^(٢)

(١) يذكر تشارلتون أن الفرق الذي يشير إليه أنطونيو بين ما فعله يعقوب - عليه السلام - وما يفعله شايلوك قد نوqش منذ القدم حيث يشير إليه أرسطو في كتابه (Politics) أثناء مناقشته للجوانب المفيدة في تنمية الأموال ، فيذكر أن تنمية المال عن طريق الفاكهة ، والحيوانات ، أمر طبيعي دائمًا ، وعرض لباقي الطرق مثل المقايضة والخدمة وغير ذلك ، وذكر أن أكثر الأنواع المقوّة في تنمية المال هو الربا ، وذلك لأن الربا يجلب المال من المال كما لو أن المال يلد مالاً ، ولهذا فهو غير طبيعي على الإطلاق ، وقد كان هذا الجدال مألوفاً بشكل عام في القرن السادس عشر . ينظر :

Charlton, Shakespearian Comedy , pp . 141 - 142 .

(٢) د . عنانى ، ترجمة تاجر البنديقية ، ص : ٦٥ - ٦٦ .

والنقاش السابق حول الربا ومحاولة شايولوك حل المسألة بشكل جذري يشير إلى حيوية تلك القضية آنذاك . فقد كان الربا يعد خطيئة وجريمة يُعاقب مرتكبها ، ثم سمح بمارسنته في القرن السادس عشر ، وحدّدت الفائدة بمقدار عشرة في المائة من قيمة القرض . وقد حدث ذلك بعد أن أصبح الاقتراض ضرورة للكثيرين ، وتورط فيه عدد من النبلاء ، وأضطررت الملكة إليزابيث إلى الاقتراض من بنوك أوربية ، بل إن فرقـة شـكـسـبـير نفسها استدانت مـبلغـاً كـبـيراً من المال ، وذلك من أجل بناء مسرح الجلوب . وبالرغم من ذلك ظل التعامل بالربا من الأعمال الممقوتة التي يتـظرـ إـلـيـهاـ المجتمعـ المسيـحيـ كـخطـيـئةـ^(١) . ووـجـدـ اليـهـودـ فيـ ذـلـكـ فـرـصـةـ سـانـحةـ إـذـ كـانـ يـسـمـعـ لهمـ بـمـارـسـتـهـ الـرـبـوـيـةـ فـيـ أـنـ يـسـيـطـرـواـ اـقـتـصـادـيـاًـ وـيـرـعـواـ فـيـ جـمـعـ الـمـالـ لـماـ اـشـتـهـرـواـ بـهـ مـنـ جـشـ وـحـرـصـ وـقـسـوةـ ،ـ وـبـذـلـكـ أـضـافـواـ سـبـباًـ جـديـداًـ إـلـىـ أـسـبـابـ العـدـاءـ بـيـنـ الـمـسـيـحـيـينـ .ـ إـذـنـ فـعـلـاقـةـ شـايـلـوكـ -ـ كـيهـودـيـ -ـ بـالـرـبـاـ عـلـاقـةـ مـصـبـرـيـةـ وـهـوـ فـيـ الـحـوـارـ السـابـقـ يـحـاـولـ أـنـ يـضـفـيـ عـلـيـهاـ طـابـعاًـ دـينـيـاًـ ،ـ وـيـثـبـتـ أـنـ مـاـ يـرـبـحـهـ مـالـ حـلـلـ وـمـبـارـكـ !ـ وـهـذـاـ مـاـ يـعـتـرـضـ عـلـيـهـ التـاجـرـ الـمـسـيـحـيـ ،ـ فـيـسـخـرـ مـنـهـ وـيـشـكـ فـيـ وـلـاءـ شـايـلـوكـ الـدـينـيـ فـهـوـ آخـرـ مـنـ يـتـحدـثـ عـنـ الدـينـ وـعـنـ الـأـنـبـيـاءـ .ـ وـقـدـ تـعـرـضـتـ مـسـأـلـةـ وـلـاءـ شـايـلـوكـ الـدـينـيـ لـقـدـرـ مـنـ الشـكـ وـالـزـعـزـعـةـ مـرـةـ آخـرـ وـذـلـكـ فـيـ الـمـحـكـمةـ عـنـدـمـاـ كـتـبـتـ النـجـاـةـ لـأـنـطـوـنـيـوـ وـجـاءـ دـورـهـ لـيـشـتـرـطـ ،ـ فـرـأـيـ أـنـ يـخـلـصـ شـايـلـوكـ مـنـ يـهـودـيـتـهـ فـأـمـرـهـ بـالـتـنـصـرـ ،ـ وـتـرـكـ دـينـ آـبـائـهـ .ـ وـلـمـ يـعـتـرـضـ شـايـلـوكـ كـمـاـ فـعـلـ حـينـ سـمـعـ قـرـارـ تـوزـيعـ ثـرـوـتـهـ ،ـ وـإـنـ لـمـ يـكـنـ فـيـ وـسـعـهـ أـنـ يـعـتـرـضـ ،ـ فـقـدـ كـانـ بـإـمـكـانـهـ عـلـىـ الـأـقـلـ أـنـ يـبـدـيـ اـمـتـاعـضـهـ وـكـراـهـيـتـهـ لـالـمـحـكـمةـ ،ـ الـتـيـ وـافـقـتـ عـلـىـ سـلـبـهـ هـوـيـتـهـ الـيـهـودـيـةـ .ـ وـهـذـاـ يـجـعـلـ تـعـصـبـهـ الـدـينـيـ يـظـهـرـ مـزـيـفاًـ أـوـ أـقـلـ بـكـثـيرـ مـنـ الـحـجـمـ الـذـيـ حـاـولـ شـايـلـوكـ أـنـ يـصـوـرـهـ لـنـاـ ،ـ وـيـسـتـنـدـ عـلـيـهـ كـنـوـعـ مـنـ التـمـيـزـ .ـ

واهتمام شايلاوك بالمال وحرصه عليه يجعلني أنظر إلى هذا العنصر كمفتاح لشخصيته ، فصورة شايلاوك الجشع والطماع تطغى على باقي الصور ، وتبدي أكثر إلحاحاً من الجوانب الأخرى لتلك الشخصية المثيرة . وإذا كانت هناك أسباب كثيرة تدفعه للتخلص من أنطونيو والانتقام منه ، فإنني أرى أن المال يأتي في مقدمة تلك الأسباب . وأقوله تكشف عن ذلك فيوضوح ، فقد قرر أكثر من مرة أن الخلاص من أنطونيو يعني أنه سيتمكن من مزاولة عمله كمرابط دون أن يتعرض للخسارة . وهو يسر بذلك لتوبيال ابن جلدته :

شايلاوك :

”إن أخلف الموعد ، فسوف أنزع قلبه ! وحينما تخلص منه البندقية ، سأعقد الصفقات كيما أشاء ! ” (١)

وأثناء ذلك الانفجار الشديد في عاطفته بعد هروب جسيكا نجده يقول:

شايلاوك :

.... ” الويل إن لم يلتزم بالعقد ! قد كان يدعوني مرأياً! الويل إن لم يلتزم بالعقد! ويقرض النقود قرضاً حسناً ! شأن النصارى منكم ! الويل إن لم يلتزم بالعقد ! ” (٢)

وبعد وقوع أنطونيو في قبضته يصبح في الحارس المتهور الذي يسمح له بالخروج من السجن ويسير معه في شوارع البندقية :

(١) د. عنانى ، ترجمة تاجر البندقية ، ص: ١٢٢ .

(٢) نفسه ، ص: ١١٩ .

شايولوك :

يا أيها السُّجَانِ لا تَدْعُهُ يَفْلِتُ ... ولا تُحَدِّثِنِي عن الرَّحْمَةِ
قط !

فَذَلِكَ الْمَأْفُونُ كَانَ يُقْرَضُ التَّقْوَدَ قَرْضًا حَسَنًا !
إِحْرَصْ عَلَيْهِ أَيُّهَا السُّجَانِ ! (١) .

وقد يبدو قوله بأن المال هو هم شايولوك الأول متعارضاً مع ما فعله اليهودي حينما رفض عرض باسانيو السخي في المحكمة ، عندما عرض عليه مضاعفة مبلغ القرض ست مرات مقابل تخليص أنطونيو . والواقع أن تفسير ذلك متاح لنا إذا نظرنا إلى الأمر من وجهة نظر شايولوك فهو كصاحب نظرة مستقبلية - كما أثبت لنا ذلك من خلال شرطه الفكه - وكمراب محترف بكل عقليته الدقيقة وحساباته المضمونة ، كان يعلم أن المال الذي يعرضه عليه باسانيو لا يساوي شيئاً إذا ما قيس بالمقاييس التي يمكن أن يحصل عليها عندما ينجح في التخلص من أنطونيو ؛ لأن ذلك سيمنكه من رفع سعر الفائدة ، ونهب ما في أيدي زبائنه ، دون خوف أو وجع . وهذا التصور من جانب شكسبير لجشع شايولوك لم يأت من فراغ ، فقد عرف عن اليهود تكاليفهم على المال وتوجيه كل طاقاتهم لجمعه ومضاعفته ، حتى هددت قوتهم الاقتصادية المجتمع المسيحي آنذاك .

وما ذكرته سابقاً لا يعني أن دافع شايولوك للانتقام من أنطونيو كان حبه للمال وشغفه به ؛ فمثل هذا التحديد والتبسيط لا يتناسب مع شخصية من صنع شكسبير ، الذي يمتاز بصدق تصويره للنفس البشرية ، والحياة التي تحياها بكل ما تزخر به من تعقيبات وتناقضات ، تثير الحيرة والارتباك . وقد باح لنا شايولوك وفي أكثر من مرة بحقيقة شعوره تجاه التاجر المسيحي ، وظهر أن هناك أكثر من سبب واحد يدفعه لبغض أنطونيو والتربص به ، فهو

(١) د. عتاني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص: ١٢٢ .

يقول محدثاً نفسه حين رأى أنطونيو :

شايولوك :

(نفسه) كما يتظاهر بالتفوى والورع
أكرهه فهو مسيحي ... ويزيد كراهية له
إقراض المال بلا ربح ضئلاً منه وغفلة
ما يُخْضُن سعر الفائدة على الأموال
في هذى البلدة ...
يا ليت الفرصة تَسْنِح لي
فأفاجئه في لحظة ضعف
كي أطعم ذاك الحقد الراسخ منه فأثخنه !
لم يكره شعب الله المختار ؟
لم يهجوني وسط التجار ؟ ... (١)

وتشير عبارات شايولوك إلى شعور الاحتقار والكراهية المتبادل بين الفريقين ، وشكسبير بذلك يعكس حقيقة بديهية عن طبيعة العلاقة بين المسيحي واليهودي آنذاك . ولا بد أن هذا المعنى كان له وقع معين في نفس الجمهور في ذلك الوقت . لكن شكسبير لم يقف بشايولوك عند حدود الصورة التقليدية للיהودي كما كانت المجتمعات الغربية تنظر إليه ، بل تعدى ذلك إلى نوع من المعايشة وقراءة خبايا النفس ، وهو فن برع فيه شكسبير وتميز به ، وبذلك تمكّن من أن يطلعنا على دخيلة اليهودي ، بماذا يفكر ، وكيف يشعر ، ومنحه فرصة ذهبية ليعبر عن وجهة نظره وبيتنا همومه ، وما يتقلل خاطره كواحد منبني البشر . ومعاناة شايولوك مع أنطونيو يفصّلها لنا اليهودي على

نحو واضح عندما انفجر يعبر عن شعوره ، وما يشعر به من مهانة
واضطهاد :

شايولوك :

يا أيها السنور (أسطونيو) !
لطالما قابلتني في بورصة (الريالتو)
وطالما سخرت بي ولمتنى على الربّا
وطالما احتملت ذلك صابراً
فالاحتمال طبع هذه العشيرة !
كم قلت إني كافر وسفاح وكلب !
وكم بصقت فوق جوخ ستوري
لأخذ ربع من حلال ثروتي !
هل أنت تحتاج إلى الآن ؟
هل جئت تسأل الغريم بعض المال ؟
وبعد أن بصقت فوق لحيتي
وبعد أن ركلتني
كأنني كلب غريب عند بابك ؟
الآن تأتيني وتطلب مالاً ؟ مازا عساي أقول لك ؟
ألا يحق لي أن أسألك :
وهل لدى الكلاب مال ؟
هل يستطيع الكلب إقراض النقود ؟
تريد مني الإنحناء والركوع
والهمس كالعبد في مذلة الخشوع
وأن أقول في خُصوص
يا سيدي العظيم : لقد بصقت يوم الأربعاء فوق لحيتي

وأنت في يوم قريب سُمْتَني الهوان
وقلت إنني كالكلب أنا بعد أن
وما جزاء المكرمات الغامرة
إلا بتقديم القروض الوافرة !^(١)

ونلمس من كلمات شاي洛克 وطريقة صياغته لشكواه صدق معاناته وتأثره الشديد بما لقيه من اضطهاد وذل على يد أنطونيو ، فهو يذكر العبارات القاسية التي وجهت إليه ، وتحتفظ ذاكرته بمكان وزمان ما استمع إليه منها . ويبدو شاي洛克 غاضباً بشكل خاص من وصفه بالكلب ومناداته بهذا الوصف . وتعد هذه الخطبه من أخطر الخطب التي جاءت في المسرحية . فهي ، كما يرى بالمر تظهر - لأول مرة - اليهودي كصاحب قضية و " علاوة على ذلك يطرح اليهودي قضيته في منطق رهيب جعله الاضطهاد حاداً إلى أبعد مدى - وبعطفة لا يمكن معها أن يحجب قدرأً من المعاناة . إنها تعكس عقلية ذات عمل محدود ، تتركز حول نفسها بشدة ، لدرجة أنه لا يمكن لها أن تعبر عن ذاتها إلا من خلال التكرار ، الذي يتصرف بالإيقاعية فيما يشبه التأثير المغناطيسي "^(٢) :

you gave rated me about my money...Shylock we would have moneys.. moneys is your suit.. you call me misbeliever , cut-throat dog.. hath a dog money ?...⁽³⁾

وشاي洛克 وهو يشرح معاناته وما لقيه من ظلم على يد أنطونيو يحاول

(١) د. عنانى ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ٦٧ - ٦٨ .

(٢) Palmer , Comical characters of Shakespeare , pp. 419 - 420

Brown, ed. The Merchant of Venice, p. 28.

كما يقول تشارلتون: أن يصل إلى خصمه إنسانياً بعدهما فشل في التأثير فيه من الناحية العقلية^(١). ولم ينجح في إقناعه بشرعية الربا . وإذا كان شكسبير منح شايولوك فرصة ليظهر ظلم من حوله له ، فإنه جعل أنطونيو يجيبه إجابة تذكرنا أنها نستمع إلى يهودي ، يستحق كل ما تعرض له من إهانات وظلم :

أنطونيو :

لا أستبعد أن أدعوك بنفس الألفاظ
أو أن أشتراك وأبصق في وجهك^(٢) .

وأعتقد أن كلمات أنطونيو وقعت موقعًا حسناً في نفس الجمهور الإليزابيتي ، الذي عدّها شجاعة وذكاء وحسن فهم من جانب التاجر ، في ظلّ معرفة ذلك المجتمع باليهودي الكلب ، وما جبت عليه نفسه من شر وخبث . والواقع أن شايولوك منح أكثر من فرصة واحدة ليظهر كصاحب قصيدة ، ترك للجمهور وحده الحكم على مدى صدقها أو زيفها ، ولعلّ أوضح الأمثلة على ذلك خطبته المشهورة "أليس لليهودي عينان؟" والتي يقول فيها ردًا على سؤال ساليريوله عما ينتوي فعله إذا تأخر أنطونيو عن سداد القرض :

شايولوك :

"سأعدُ منه الطعم للأسماك حتى إذا لم يُشبِّع النهم، فسوف يُشبِّع انتقامي! كم سبنيكم لطخَّ اسمي! وأضاع مني نصف مليون!
يضحك من خسائره، يُسخر من مكاسبه، عشيرتي يُهينها،

Charlton , Shakespearian Comedy , p. 134

(١)

(٢) د. عتاني ، ترجمة تاجر البن دقية ، ص: ٦٨ .

وكل صفة يفسدها ، يطفئ ود الأصدقاء ، يلهم نيران العداء ، وما السبب ؟ لا شيء إلا أنني يهودي ! حقاً يهودي ! أفعاله عينان ؟ أو ما لديه يدان ؟ أفعاله مثل المسيحي حواس ؟ أفعاله الأطراف والأعضاء والمشاعر ؟ أفعالاً يحب مثله ويكره ؟ يأكل نفس مأكله ، يجرح نفسه السلاح ، تُصيبة الأمراض ذاتها ؟ يُبرئ نفسه العلاج ؟ ألا نحس البرد في الشتاء ، والحر في الصيف معا ؟ إذا وحزتمونا ننجز الدماء ، وإن تدعّدونا سوف نضحك ، إذا سقيتمونا السمّ متى وإن ظلمنا منكم انتقمنا ! فنحن في هذا سواء ، لم لا إذن فيما سواه ؟ إن أوقع العبراني ، ظلماً بنصرياني ، فهل ينال رحمة لا بل يناله القصاص ! وهكذا إذا أضير منكم اليهودي ، فعليه أن يتأثر ! منكم تعلمت الآذى ودرسته ولسوف أوقعه بكم بل ليس لي إلا التفوق فيه ! ^(١)

وشاي洛克 يلقي هذه الخطبة في وقت عصيب بالنسبة له ، فهو يقولها بعد فرار ابنته جسيكا مع المسيحي لورنزو . وهي تختلف عن تلك التي توجه بها لأنطونيو ، فهو هنا يتتجاوز معاناته الشخصية ، ليعبر عن معاناة شعب وأمة في بلاغة وقوة أخاذتين . وهي تممتاز - كباقي خطبه - بشدة التركيز والمنطقية والصلابة على نحو ملحوظ ، وقد كان لهذه الخطبة تأثير كبير في الدارسين والمتلقين ، ونظر بعضهم إليها على أنها تسلط الضوء على الجانب الإنساني في شاي洛克 ، وما عاناه من اضطهاد المسيحيين ، وظلمهم له ، وتصور إلى أي مدى من التطرف ذهب المجتمع المسيحي في معاملته لليهود تحت تأثير تلك الصورة المألوفة عنهم . وليس من المستبعد أن يكون شكسبير قد اطلع على بعض تلك الاحتجاجات التي لا بد أنها صدرت من بعض اليهود ، وربما كانت كلمات شاي洛克 صدى لتلك الاحتجاجات . وعلى الرغم من

كلماته المؤثرة ومنطقه القوي فإننا إذا ما دققنا النظر فيما يقول فإننا سنلاحظ أن موضوع خطبته لم يكن التسامح ، بل الانتقام ، وأنه لم يكن يطالب بالمساواة بين اليهودي والمسيحي ، بل بحقه في قتل أنطونيو - فهو يريد أن يثبت - كما يقول ستول Stoll - أنه كيهودي فهو ليس أقل من إنسان ولهذا فإن له الحق - لا في الاحترام أو الشفقة كما فهمها النقاد ولقرن من الزمان - بل في الانتقام ، وادعاءاته ليست نبيلة ولا عظيمة، بل هي في حقيقتها دعوى للانغماس في الانتقام بكل قسوته^(١). ويقرر ستول خطأ النقاد الذين رأوا في خطبته دلالةً على إنسانية شاي洛克 قائلاً : " وبينما دافع شاي洛克 عن نفسه فيما يعتزم القيام به ، جعلناه نحن يدافع عن جنسه ضد كل الذي ناله ، وبينما بسط دعواه من أجل المطالبة بحقه في الانتقام ، حولنا نحن هذه الدعوى إلى مطالبه بالمساواة " . وقد وقع هذا الخطأ بسبب تناولهم النص بعيداً عن السياق فلم ينس الجميع كيف تبدأ الخطبة وكيف تنتهي وحسب ، بل فشلوا في أن يلحظوا التهديد الذي يسري من خلالها ، فلم تكن فكرته أن اليهود عوملوا بطريقة لا إنسانية ، بل إن لك من يهودي أسيئت معاملته أن تتوقع مثلما تتوقع من مسيحي الانتقام وبشكل أكبر "^(٢) .

ولا شك أن هذه الخطبة تعدّ من أشهر الخطب التي جاءت على لسان شخصيات شكسبير في هذه المسرحية وغيرها ، وقد ارتبط ذكرها بالحديث عن العرقية والتعصب الجنسي والديني ، واضطهاد جماعة لأخرى . ونظر كثير من النقاد بسببها إلى شكسبير نظرة إكبار وإجلال ، لتبنيه لهذه القضية الإنسانية في ذلك الزمن ، الذي شهد عداءً شديداً للسامية . وعليه فإن القول بأن هدف شاي洛克 كان تسويغ انتقامه الوحشي ، ينسف كل هذا ويتناقض معه ، وينعكس بالتالي على شخصيته وعلى المسرحية بشكل عام ؛ ومن هنا فالامر على جانب كبير من الأهمية - كما أرى - فهناك من نظر إلى شاي洛克

E.E.Stoll , " Shylock: A Comical Villain," in His Infinite Variety , Major (١)

Shakespearian Criticism Since Johnson, ed. Paul N.Siegel (New York:

J.B.Lippincott Company , 1964) , pp . 136 - 137

Ibid., p , 146 . (٢)

تحت تأثير كلماته المؤثرة كشخصية رومانتيكية . ويتفق بالمر مع ستول في أن السبب في وجود مثل هذا الخطأ جاء من كون تلك الخطبة اقتبست عدة مرات، دون اعتبار ضئيل لسياقها وأدى ذلك إلى وجود شخصية شايلوك الرومانسية، الأمر الذي قاد النقاد وبشكل خاطيء إلى أن ينظروا إلى شكسبير كمدافع عن الإحسان والإنسانية ، بينما كان عليهم بشكل أنساب ، أن يعجبوا بعقريته كدرامي ، ومعرفته بكل أنواع وأحوال البشر ، وهي تبدو كدعوى للإحسان ، ومع ذلك فإن تناولها في سياقها شيء آخر وفي نفس الوقت شيء أكبر . فموضوع شايلوك ليس الإحسان ، بل الانتقام ، فهو سوف يتناول لحم أنطونيو حتى ولو يعدّ منه طعماً للسمك ... ولا يقلل هذا من أهمية الخطبة بل على العكس يزيد من تلك الأهمية ، فأكثر نتائج الظلم فظاعة يمكن في كونها لا تحط من قدر المضطهد وحسب ، بل وتناول المضطهد أيضاً^(١) .

غير أن هذه الخطبة إذا كانت تسجل نقطة لصالح شايلوك ، فإن شكسبير قد حشد الكثير من المواقف التي تمنعنا في حزم من أن نتعاطف مع اليهودي ، أو ننظر إليه كشخصية تراجيدية ، إذ يعرضه - وبعد هذه الخطبة مباشرة - للسخرية والإضحاك ويجعله هدفاً لهما ، وذلك من خلال هذا الحوار العجيب الذي يدور بينه وبين توبال اليهودي :

توبال :

لا بل حل النَّحْسُ بغيرك أيضًا ! حل بأنطونيو .. قالوا لي ذلك في جنوا

شايلوك :

ماذا ماذا ماذا ؟ النَّحْسُ ؟ النَّحْسُ ؟

توبال :

غرقت إحدى سفنـهـ ، أثناء العودة من ميناء طرابلس !

شيلوك :

حَمْدًا لِلَّهِ ! حَمْدًا لِلَّهِ ! هَلْ هَذَا حَقٌّ ؟ هَلْ هَذَا حَقٌّ ؟

توبال :

حَادَثَ النَّاجِينَ مِنَ الْمُلَاحِينَ !

شيلوك :

شَكْرًا يَا (توبال) الرَّائِع ! مَا أَحْسَنَهَا مِنْ أَنْبَاءٍ ! مَا أَطَيْبَهَا مِنْ أَنْبَاءٍ !
هَا هَا .. أَسْمَعْتَ بِهَذَا فِي جَنَوْ ?

توبال :

سَمِعْتُ أَنْ (جَسِيكَا) ، قَدْ أَنْفَقْتُ فِي لَيْلَةٍ وَاحِدَةٍ ، سِبْعَةِ دِينَارٍ !

شيلوك :

لَقَدْ طَعَنْتَنِي بِخَنْجَرٍ إِذْ لَنْ أَرَى ذَهْبِي .. هَيَاهَا بَعْدَ الْيَوْمِ ! سِبْعَونَ
دِينَارًاً مَعًاً ؟ سِبْعَونَ دِينَارًاً !

توبال :

وَعَادَ كَثِيرٌ مِنَ الدَّائِنِينَ إِلَى الْبَنْدَقِيَّةِ فِي صَحْبَتِي ، وَهُمْ يَحْلِفُونَ بِإِشْهَارٍ
إِفْلَاسِهِ عَنْ قَرِيبٍ !

شيلوك :

مَا أَسْعَدَنِي مَا أَهْنَانِي ! سَأَعْذِّبُهُ وَأَنْكِلُّ بِهِ ! مَا أَسْعَدَنِي !

توبال :

وَرَأَيْتُ خَاتِمًا مِنَ الزَّبِرْجَدِ ، مَعَ وَاحِدٍ مِنْهُمْ ، أَعْطَتَهُ إِبْيَاهُ ابْنَتِكَ ، ثُمَّنَا
لَقِرْدًا !

شيلوك :

مَلْعُونَةٌ يَا (جَسِيكَا) ! (توبال) قَدْ عَذَّبَتِي ! الْخَاتِمُ الْزَبِرْجَدُ ؟ لَقَدْ
أَخْذَتُهُ هَدِيَّةً مِنْ زَوْجِي (ليحا) يَرْحَمُهَا اللَّهُ أَيَّامُ خَطْبَتِنَا ! وَلَسْتُ
أَقْبِلُ التَّفَرِيطَ فِيهِ ، حَتَّىٰ وَلَوْ أَعْطَيْتُ مَا فِي الْأَرْضِ مِنْ قَرُودٍ !^(١)

وقد كان في وسع توبال بالطبع أن يختار طريقة أخرى غير هذه الطريقة العجيبة ، للدلاء بما لديه من معلومات دون أن يعرض شايلوك لهذه التجربة القاسية ، التي جعلته هدفاً للسخرية . وشكسبير يفعل هذا باليهودي بعد أن مكنه قبلها بلحظة من أن يمسك بزمام الموقف ليحوله بعدها إلى دمية في يد توبال - وكما يقول ستول فقد كان شايلوك في المحادثة مثل دمية يمسك بحبالها توبال ؛ فهو مرة يغرق في الحزن من أجل دوقياته أو ابنته ، ومرة في السعادة من أجل دمار أنطونيو ، ومرة في غضبه على صفة القرود البرية ، والجمهور الإليزابيثي وبعض قراء عصرنا يجدون التقويم مضحكاً ، بينما يجد الآخرون أنه من الصعب أن تضحك على هذا الأمر . وخطأ هؤلاء النقاد الذين تعاطفوا معه أنهم نظروا إلى المسرحية بشكل منفصل ، ولم يأخذوها كعمل موحد^(١) . واستسلام شايلوك لتوبال يجعل استجاباته آلية محضة كما يذكر باربر : " ويصبح شايلوك أراجوزاً في اللحظة التي يعلق فيها في مصيدة الاستجابات الانعكاسية المكره عليها ، وبدلًا من أن يتتحكم في الآلية تحكمه هي : " O my ducats ! O my daughter " وفي النهاية بعد استعراض خطره وعاطفته يصبح مضحكاً عندما يرقص بهجة وحزنا كما تشاء حيال توبال له . وبعض النقاد وضع قيمة عاطفية لقضية خاتم الزواج عند شايلوك لتمحو الطابع الهمجي الذي يتركه انتقامه . وهناك تعاطف لكنه أطعم في جدار الكوميديا وهكذا جاء ليزيد ضحكتنا عليه . وبهلوانية شايلوك مضحكة ودرامية في نفس الوقت^(٢) . الواقع أن شايلوك بعد فرار جسيكا بماله ومجوهراته يبدو فاقداً لتوازنه ولقدرته على التحكم .

· ولا شك أن خيانة جسيكا لأبيها ، وفرارها بتلك الغنيمة مع أحد

Stoll, " Shylock : A Comical Villain," pp. 138 - 139.

(١)

C.L. Barber , Shakespeare's Festive Comedy : A Study of Dramatic form

(٢)

and its Relation to Social Custom , (New Jersey : Princeton University

Press , n. d.) pp. 183 - 184

المسيحيين من المواقف العصبية التي تعرض لها اليهودي وهرزته بعمق . فقد كانت الشخص الوحيد الذي يثق به في عزلته الشديدة ووحدته القاسية ، وهو موقف مأساوي ، دون أدنى شك — بالنسبة لليهودي — ومع هذا فإن ردّ فعله على الرغم من شدتها — أتت لتدعم الجانب الكوميدي في هذه الشخصية المثيرة . ومن اللافت للانتباه أن شكسبير يدع سولانيو يصفها لنا قبل أن نراها بأنفسنا :

سولانيو :

لم أسمع قط صرحاً وعوياً أغرب من هذا !
إذ جعل العبراني الكلب يولول في الطرقات
بل يبكي بنشيج مختلط الآيات :
"وابنته ! وأموالي .. وابنته !"
" هربت مع نصراني ! فتنصرت الأموال ! "(١)

وهذا يشبه ما نجده في مسرحية (الليلة الثانية عشرة) حين تخبر ميري السير توبى ، والسير أندرو وفابيان والجمهور كيف تصرف مالفوليوك بحمق ، وتقلّده لهم قبل أن يروا ذلك بأنفسهم .
ولا شك — كما سبق أن ذكرت — أن ما فعلته جسيكا كان فوق احتمال شايلىوك ، وقد بدا الرجل وكأنه فقد صوابه ، وها هو أمامنا في حالة محرنة ومضحكة لا تختلف عما رواه لنا سولانيو :

شايلىوك :

ويلي ويلي ويلي ! ضاعتْ مني ماسةً ، قيمتها ألف دينار جئت بها

(١) د. عنانى، ترجمة تاجر البن دقية ، ص : ١٠٥ .

من ألمانيا ، لكان اللعنة ما حلت في أمتنا حتى اليوم ، ما أحسست بها إلاّ اليوم ! ألفا دينار يا ويلي ! وجواهر ونفائس أخرى ، أتمنى لو ماتت جسيكا بين يدي وبأذنيها الأقراط ! بل ليت الموت يسجّلها في نعش فيه دنانيري . ألم تسمع أخباراً عنها ؟ ويلي ! لا أدرى كم كلفني هذا البحث ! خسراناً يجلب خسراناً ! فالالصّ مضى بالمال ؟ والبحث يكُفُّ مالاً ! ”^(١)

وبالرغم من صعوبة الموقف فان تعاطفنا مع شايولوك يبدو مستحيلاً أمام هذه الطريقة المثيرة للضحك التي اختار شكسبير أن يظهره بها ، وكما يقول ستول ” فنجد الباعث على الشفقة يسير جنباً إلى جنب مع الضحك . فهو لا يتمنى ابنته جثة عند قد ميه بدون الجواهر في أذنيها والمال في كفnya . وحين يسأل ما إذا كانت هناك أخبار عنها ، لا ينسى أن يقلق بشأن الذي صرف في البحث عن جسيكا . فالضحك وحده هو الحقيقي ، بينما الألم عاطفة أو شعور لحظي ”^(٢) .

والواقع أن حادثة فرار جسيكا أظهرت أكثر من سمة في شخصية شايولوك ، أو بالأحرى أكدتها ، مثل جشه وتعلقه الشديد بالمادة وبخله المثير للسخرية . كما أن هذه الحادثة وردة فعل شايولوك تجاهها أوضحت بما لا يدع مجالاً للشك أن شكسبير كتب هذه المسرحية تحت تأثير دوافع شتى كان من بينها أن ينال من اليهودي ، ولكن بطريقته الخاصة والمميزة ؛ فمشاعره تجاه اليهود لا تختلف عن مشاعر غيره من أبناء مجتمعه الذين كانوا يرون فيه شخصاً كريهاً ، يمتليء جشعًا وحقداً ودموية ، وتسيد بروحه الأنانية ، وحب

(١) د. عتاني ، ترجمة تاجر البن دقية ، ص : ١٢٠ - ٢٢١.

.Stoll , " Shylock : A Comical Villain," pp . 139 - 140

(٢)

الذات ، وإيشار المصلحة الخاصة ، وهو في نفس الوقت شخصية مضحكة بمنطقها المتزمع ، وحرصها الشديد ، وأفكارها الغريبة ، وعزلتها المريضة . وإذا كان شكسبير قد منحه أكثر من فرصة في بعض الموضع ليناقش فيها الوضع اليهودي ، ودين المجتمع المسيحي ، فإن ذلك لم يكن يعني سوى إتاحة المجال لشايولوك ليعبر عن ذاته في حرية تامة ، تكفل شكسبير أن يوفرها لشخصيات مسرحه المميز .

والواقع أن هذه الحادثة مكنت اليهودي من أن يكون له ذلك الحضور في مشهد المحاكمة ، وهو أهم مشاهد المسرحية . وقد حرص شكسبير على أن لا نسيء فهم مغزى هذه الحادثة ، فنظن أنها أنت لتسوغ وحشية شايولوك ودمويته في المحكمة ، كإنسان غدر به وسلب منه ماله عن طريق مؤامرة مسيحية ، تستهدف عجوزاً وحيداً في مجتمع يعاديه ، إذ أن جسيكا تؤكد أنه كان ينوي قتل أنطونيو وصرح بذلك في وجودها ، أي قبل فرارها :

جسيكا :

أيام مُقامي في المنزل
أقسم في حضرة (توبال) و (كوش)
وهما من أبناء الله إنَّ القطعة من لحم غريمِه
أشمن في نظرِه ...
من قيمة ذاك الدين
حتى ولو ضُعِفَ مرأَاتٍ عِدَّةٍ^(١)

وإذا كانت تلك الكارثة التي تعرض لها شايولوك قد جعلت منه كرة في قدم كل من سولانيو وساليريتو وتوبال . فإننا نلتقي به المحكمة وقد استعاد

(١) د. عنانى، ترجمة تاجر البن دقية، ص: ١٤١ .

ربطة جاشه ، ومنه إحساسه العارم بالغضب لخسارته المادية والمعنوية ، صلابة ليست غريبة على شخصيته المتزمتة ، ولكنها ظهرت بشكل أوضح ، وانعكس ذلك على كلماته تركيزاً وحدة ومنطقية ، فهو - وبكل هدوء - يشرح للدوق ملابسات الموقف ، وحين يشعر بصعوبة تفهمهم ل موقفه ، لا يجد مانعاً من الإطالة في الشرح ، وضرب الأمثلة :

شيلوك :

قدْ تسأّلني هلْ رطلٌ من لحمٍ فاسدٌ
أفضلُ من آلافِ الديناراتِ؟
لكنَّكَ لَنْ تحظَى بإجابة
بل سأقولُ لكمْ : هذا ما يُملِيه مزاجي !
أفلا تُعتبرُ إجابةً؟
ولنفرضُ أن بيتي فاراً يزعجي
أنفقتُ لكي أضع السُّمَّ له عشرةِ ألفٍ !
أفلا يُقبلُ هذا المنطقُ؟ أوليسَت تلك إجابة؟
بعضُ الناسُ ... تَنَفَّرُ من رأسِ الخنزير المشوّي
والبعضُ يُجِنُّ إذا أبصرَ قطَّةَ
والبعضُ يَلْلُ سِرواله
إن سمعَ المِزارَ الأخفَّ في موسيقى القربِ العذبةِ
فميولُ الإنسانِ الفطريةُ
تتحَكَّمُ في أعماقهِ
وتوجهُ دفَّةِ إحساسهِ
وفقاً لِهواها ... حُبَاً أو مَقتاً ! (١)

إذن فما ينتوي فعله لأنطونيو من عمل وحشى ليس من حقه وحسب بل هو - كما أراد أن يوحى له - أمر اعتيادي يحدث كل يوم ضمن كثير من الأعمال غير المفهومة، والتي يجب أن تؤخذ على علاقتها وفي بساطة . عليهم أن يتعاملوا مع قضيته بنفس الطريقة . والأمثلة التي يذكرها تشير إلى ما يحمله لأنطونيو من كره واحتقار شديدين ، فحين يريد أن يشرح رغبته في التخلص منه ، يتداعى إلى ذهنه ذكر الفأر ، والقط ، والخنزير ، وهي ألفاظ تدل ولا شك على مكانة أنطونيو في نفس اليهودي . وكان من المتوقع أن يشير شايلوك إلى المعاملة السيئة التي كان يجدها من أنطونيو ورفاقه ، ولكنه لا يتطرق إليها ؛ فقد عزف ذلك اللحن حين كان في موقف ضعيف وكانت أقصى أمانية بعض التفهم من الجانب المسيحي ، وتركه يمارس تجارته الربوية دون مضايقة . أما الآن والعقد في يده ، وكذلك روح أنطونيو ، فإنه صاحب الكلمة الأولى والأخيرة ، وله أن يعبر عن شعوره في صراحة ، فهو يريد رطلاً من لحم أنطونيو كما ي ملي عليه مزاجه :

بل سأقول لكم : هذا ما ي مليه مزاجي .

وفي نظري أن هذا التعبير " هذا ما ي مليه مزاجي " كان ذا دلالة خاصة بالنسبة للجمهور الإليزيابيثي ، الذي يشاهد كل ما يجري بخلفية معينة عن اليهود ، ووحشيتهم ، وما هم عليه من إجرام ودمويه ، وارتباط ذلك بطبعهم وتركيبهم النفسي . لذا فإن الحديث عن الرحمة هي آخر ما يمكن أن يستوعبه شايلوك :

شايلوك

أوليسَ لِدِيكُمْ بَعْضُ عَبِيدٍ ؟
أَوْ مَا ابْتَعْتُوهُمْ بِالْمَالِ ؟ أَوْ مَا سَخَّرْتُوهُمْ ؟
كَحْمِيرَكُمْ وَكِلَابِكُمْ وَبِغَالِكُمْ

في أحقر مارتم من أعمال ؟
 لقد ابتعتوهم بالمال ..
 أفلبي أن أطلب منكم إعناقهم أو تزويجهم منكم
 من أبنائكم وبناتكم ؟
 أفلبي أن اعترض على ما يُتلقُّهم من أعباء ؟
 أفلبي أن أطلب منكم توفير الفرش الناعمة لهم
 وأطابيب مأكولاتكم ولحومكم ؟
 ستجيئوني ... كلاً
 فعبيدهم مما ملكت أيمانكم وكذلك أجبيهم !
 إنني أطلب رطلًا من لحم كنت ابتعته
 ودفعت له أعلى الأسعار
 ذاملك يميني ولسوف أناله ! (١) ...

وإدانة شكسبير للمجتمع المسيحي واضحة هنا . وإذا ما كان من حق شايلوك - قانونياً - أن يطالب بما ينص عليه العقد فيما بينه وبين أنطونيو فإنه ليس من حق الدوق وباسانيو أن يطالباه بأن يكون رحيمًا . وكما يقول بالمر " فإن شايلوك يعرف أكثر من غيره أن المجتمع المسيحي لا يقوم على تلك الرحمة، التي يطالب بها كل من الدوق وبورشيا في سذاجة كبيرة . وهو لا يطلب من المجتمع المسيحي أكثر من أن يحكموا في قضيته تلك المباديء التي تحكم ميولهم وشتونهم . فللمرة أن يفعل ما يشاء بما يمتلك ، ولحم أنطونيو ملكه ، اكتسبه قانونياً ، واشتراه غالياً . وإذا ما أراد أن يجعله طعاماً للأسماك فإن هذا أمر يتعلق به وحده " (٢) .

وبذلك يمنع شكسبير شايلوك الوغد فرصة أخرى ليوبخ المسيحيين

(١) د. عتاني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص: ١٦٤ - ١٦٥ .

Palmer ,Comical Characters of Shakespeare , pp . 434 - 435

(٢)

ويُسخر منهم ، ويعطيهم درساً في الأخلاق وبطريقة مفهمة . إذ أننا نجد الدوق يتغاضى عن إجابة تساؤلات شايلاوك الكثيرة - كما فعل سولانيو وساليريو من قبل عند سماعهم خطبة شايلاوك الشهيرة - ويطلب تأجيل القضية .

وبعد هذا الموقف القوي لشايلاوك يعرضه شكسبير مرة أخرى لتجربة مريرة ، تشبه تلك التي خاضها مع ابن جلدته توبال . وذلك عندما خدعته بورشيا ، وأشعرته بكلماتها المشجعة أنها تقف إلى جانبه ، فصدقها وأخذ يرقص طرياً على وقع كلماتها ، ورفعها إلى مصاف الأنبياء والرسل :

شايلاوك :

قد أتى " دانيال " للحكم هنا
إنه " دانيال " حقاً ؟
أيها القاضي الحصيف الشاب .
كم أجل حكمك ! .. (١).

فهو يصدق ما تعد به كلماتها من قرب تحقق مراده :

أنطونيو :

أتمنى أن تسرع هذه المحكمة باصدار الحكم ...

بورشيا :

لم لا ؟ هؤذا إذن : جهز صدرك للسكن !

شايلاوك :

ما أشرف هذا القاضي ! ما أعظم هذا الشاب !

بورشيا :

يقضي القانونُ بِإيقاعِ عَقوبةٍ ..
وأوانُ التنفيذِ الآنَ كما نصَّ العقدِ !

شايلوك :

حقُّ ساطعٌ يا للحكمةِ !
يا لنزاهةِ هذا القاضيِ !
عقلك أكبُرُ سِنًا من مظهركِ !

بورشيا :

إِكْشَفْ عن صَدْرِكَ هِيَا .

شايلوك :

"الصدر" كما يقضي العقد ...
أَفَلا يذكرُ ذلكِ يا أَشْرَفَ قاضِي ؟
"مما حول القلب" - بالحرف الواحدِ !^(١)

وهكذا تستمر بورشيا في مجازاة شايلوك وفي العزف على النغمة التي يحبها ، وهو - بحسن نية - يصفق لها طرباً ، ولا يكف عن ذلك إلا حين تتغير لهجتها ، وتتحدث بلغة لا يفهمها ، مع أنها تتعلق بالعقد وبالقانون :

بورشيا :

إِصْبَرْ لحظةً ... فهناك أمرٌ آخرٌ ...
إِذ وفقاً لِنصوصِ العَقدِ ... لَن تُسْفِكَ مِنْهُ قَطْرَةُ دَمٍ ...
أَمَا الْأَلْفَاظُ فواضحةٌ ... "رَطْلٌ مِنْ لَحْمٍ"
هِيَا نَفْذُ شَرْطُ العَقدِ إِذْ
وَاقْطَعْ مِنْهُ رَطْلُ اللَّحْمِ !

لَكْنْ إِنْ سُفِّكَتْ مِنْهُ قَطْرَةُ دُمْ ... وَهُوَ مُسِيْحِيٌّ ...
 فَلَسَوْفَ تَصَادِرُ أَمْلَاكُ ...
 وَلَسَوْفَ تُضْمَمُ أَرْاضِيكَ وَمَنْقُولَاتُكَ لِلْدُولَةِ ...
 وَفَقَا لِقَوْانِينِ الدُّولَةِ ! (١)

وقد عاب بعض النقاد على بورشيا مماطلتها وإبقاءها أنطونيو ورفاقه تحت وطأة المعاناة ، مع أنه كان بإمكانها إنهاء ذلك العذاب على الفور . والواقع أنني أرى أن تلك المماطلة أغنت شخصيات المسرحية ، وعرّرت ما بداخليها ، وعرضتهم لاختبار حقيقي كشف عن مواقفهم ، وذلك باعتبارها لحظة حرجة وفاصلة . وبالنسبة لشخصية شايلاوك ظهر لنا بما لا يدع مجالاً للشك خبث نيات اليهودي ، وعزمـه الأكيد على التخلص من أنطونيو ، وتشوّقه لتلك اللحظة حين يرى دم أنطونيو مسفوكاً . كما أن صياغـه كلـما نطقـت بورشـيا بما يعجبـه ويـضمنـ له رطلـ اللـحم ، أمرـ يـثيرـ سـخـريـتـنا مـنـهـ ، خـاصـةـ وـنـحـنـ نـعـلمـ أنهاـ كانتـ تـخدـعـهـ وـتـنـصـبـ لـهـ المـصـيـدةـ الـتـيـ كانـ يـسـاعـدـهـ هوـ فـيـ وـضـعـ حـبـالـهـ ، دونـ أنـ يـشـعـرـ . هذاـ بـالـإـضـافـةـ إـلـىـ أنـ طـرـيقـةـ شـايـلاـوكـ فيـ التـفـكـيرـ وـعـجـزـهـ المـطـلـقـ عنـ استـيعـابـ أمرـ آخرـ غـيرـ ذـلـكـ العـقـدـ اللـعـنـ وـمـاـ جـاءـ فـيـهـ ، أـظـهـرـهـ بـمـظـهـرـ الـأـخـرـقـ الذيـ لاـ يـسـتـطـعـ أـنـ يـدـرـكـ إـلـاـ كـلـمـاتـهـ وـتـصـورـاتـهـ ، دونـ مـحاـوـلـةـ لـلاـسـتـمـاعـ لـمـنـ حـولـهـ . وقدـ حـاوـلـتـ بـورـشـياـ أـنـ تـشـيرـ إـلـيـهـ بـطـرـفـ خـفـيـ أنـ مـاـ يـصـرـ عـلـيـهـ قدـ لـاـ يـكـونـ فـيـ صـالـحـهـ ، لـكـنـهـ كـانـ قـدـ أـفـلـقـ أـنـيـهـ عـنـ سـمـاعـ كـلـ صـوتـ غـيرـ صـوـتهـ ، وـصـدـىـ ذـلـكـ الصـوـتـ .

علىـ أـنـ مـاـ حـدـثـ لـشـايـلاـوكـ يـمـكـنـ أـنـ يـعـدـ مـأسـاةـ فـيـ نـظـرـ بـعـضـ النـقـادـ الـذـيـنـ نـظـرـواـ إـلـىـ الـقـضـيـةـ مـنـ وجـهـةـ نـظـرـ الـيهـودـيـ . فـقـدـ وـضـعـ ثـقـتـهـ الـكـامـلـةـ فـيـ

العقد ، وأمن بالقانون إيماناً راسخاً لا يتزعزع ، لكن ذلك العقد خذله وغدر به ، وتمكن أعداؤه عن طريق القانون من الإيقاع به ، وهكذا خُدع شايولوك ولم يكن الأمر كما رأه أول مرة ، والتناقض بين مظهر الشيء وحقيقة كَان من بين الأفكار التي يبدو أنها كانت تلح على خاطر شكسبير ، أثناء كتابته للمسرحية . وقد بدا شايولوك مصدوماً لما يحدث له واستبدل تلك الخطب البليغة بكلمات معهودة هادئة الإيقاع ، وبدا كأنه يحدث بها نفسه ، ولا يكاد يشعر بوجود غيره : "أفهذا حكم القانون؟" . ولم تكتف المحكمة بحرمانه من النيل من أنطونيو ، بل ذهبت إلى أبعد مما يتصور ، فهو الذي كان يرفض مضاعفة المبلغ ست مرات ويصر على تنفيذ العقد ، يمنعه قانون البندقية الآن من استرداد أصل الدين ، بل ويضع حياته وثروته تحت رحمة أعدائه . ويمكننا أن ندرك عظم مصيبة شايولوك - كيهودي ومراب - يقدس المال وتربطه به علاقة مصيرية . ولا زلتنا نذكر كيف كانت سرقة جسيكا أن تفقده صوابه ، وتذهب بعقله ، وكيف جعله ذلك هدفاً لسخرية رجال البندقية وصبيتها ، من هول تفجّعه على ما نهب منه . لكن اللص هذه المرة ليس جسيكا الفتاة العاقلة ، بل قانون البندقية ، ممثلاً في بورشيا والدوق . ولم يكن في استطاعة شايولوك إلا أن يقول في منطق :

شايولوك :

بل فخُذوا روحي أيضاً لا تُغفواها
فيقاء المنزل رهن بيقاء دعامته !
وكذلك تنتزعن حياتي إذ تستولون على ما أحيا به^(١) .

ولا يتوقف الأمر بالمجتمع المسيحي عند هذا الحد إذ يجبره أنطونيو على التنصر ، وترك دين آبائه ويضم الدوق صوته إلى صوت التاجر المحسن:

(١) د. عتاني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص: ١٨٢ .

الدوق :

أمره أن ينصالح وإلا أرجع في عفو عنده !

بورشيا :

ما قولك يا عبراني ؟ أفترضي ؟

شيلوك :

بل أرضي !

بورشيا :

هيا يا كاتب حرر عقد هبة

شيلوك :

أرجو أن تأذن لي أن أمض في حال سبلي

عندى وعكة ! أرسل في أثري بالعقد

ولسوف أوقعه^(١).

وهكذا تميد الأرض تحت قدمي شيلوك وتنهار كل أماله . وقد أتت كلماته الأخيرة قوية ومعبرة على الرغم من بساطتها ، وهي تصوّر لنا اليهودي كرجل مهزوم ، ومحطم إلى درجة أنه لم يعد يتحمل البقاء ويفارق المكان قبل أن يقع على ما تم الاتفاق عليه برضاه ! فهو محاصر من جميع الاتجاهات وليس أمامه إلا الموافقة . والتعبير الذي يستخدمه اليهودي في وصف حالته well am not ، يدل على أنها أمام رجل آخر ، ولهذا يفضل أن ينصرف من أمامهم لليم شتات نفسه ، ويقوى بشكل أفضل على استيعاب ما يحدث في المحكمة . ولا نسمع شيلوك ينافق الدوق أو بورشيا ، أو يحاول التأثير فيهما لتخفيض تلك الإجراءات المتخذة ضده . وقد كانت كلماته المصوّمة والمذهولة من أقوى الأسباب التي دفعت بعض القادة إلى النظر إليه

(١) د. عنانى ، ترجمة تاجر البن دقية ، ص : ١٨٣ .

شخصية تراجيدية ، خصوصاً وقد صاحبها صياغ منكر من جانب قراتيانو وسخرية ولا مبالغة من جانب بورشيا . والذين ألمهم ما حدث لشايولوك يفصلون بين أجزاء المسرحية ، إذ لا ينبغي أن ننسى أن شايولوك هذا الذي أفلق مصيره النقاد ، قد فعل ما لم يفعله سواه ؛ فهو يريد أن يسترجع ما أقرضه من مال على هيئة رطل من لحم أنطونيو من صدره ، وبالقرب من القلب . فخيبة آمال شايولوك - كما يذكر ستول - "مأساة بالنسبة له ولكن هناك اهتمام كبير من جانب شكسبير كي لا تكون مأساتنا نحن . وشكسبير أقل اهتماماً بالقيم من سلوك واتجاه عواطفنا تجاه المشهد . وقد نجح عن طريق الفعل والتعليق معاً . فالمشهد صعود وهبوط نصر انقلب إلى هزيمة ، مأساة ظاهرية في كوميديا فعندما يتتحول الحظ فإن كل درجات السلم الذي صعد عن طريقه شايولوك ليقطف ثمار الانتقام بسكنه وميزانه ، لا بد أن يهبط عنه الآن بأيدٍ فارغة وفي مرارة ... وليس هناك وقت ولا مساحة لأكثر من الرحمة الهزلة التي قدمت لشايولوك^(١) . الواقع أن منظر شايولوك وهو يحدّ سكينة على نيات نعله . وقد بدأ العد التنازلي ، والمسرحية تسير نحو الكارثة يظهره بقوة في صورة الدائن اليهودي الجشع ، ويؤكد حرص شكسبير على السير به في هذا الاتجاه دون خط رجعة ، إذ لا يقصيه عن تلك الجريمة إلا ذكاء بورشيا ، حين توقعه في المصيدة القانونية التي كانت وسيلة للإيقاع بأنطونيو ، وتلف حرفيته التي ابتلي بها اليهودي حبل المشنقة حول عنقه .

ولو أن شايولوك أبدى تمسكاً بتلك القضايا الإنسانية المزعومة التي كان يثيرها في شوارع البندقية ، ولم يحصر اهتمامه في الحصول على المال ، ويسعى لاسترجاع أصل الدين ، لكن في إمكانه أن يحقق بعداً حقيقياً على المستوى التراجيدي لشخصيته . ولا شك أن صورة ذلك اليهودي المرابي الدموي ، الذي دفعه جشعه وطمعه إلى السعي وراء قتل أحد المسيحيين ، هو الأساس الذي قام عليه بناء شخصية شايولوك ، كما أجدتها في مسرحية

(تاجر البندقية) . وقد تعامل شكسبير مع هذه الحكاية في بساطة متناهية - وهذا سر عبقريته - محاولاً كعادته أن يظهر كل ما يعتمل في داخل اليهودي من حقد وكراه وطمع وجشع وإحساس بالظلم والاضطهاد وحرفية مضحكه ، وتعلق بالثروة أثار سخطنا عليه ، وسخريتنا منه في نفس الوقت . ورغم أن هذه هي طريقة شكسبير في التعامل مع شخصياته ، إلا أن بلاغة شايولوك أربكت كثيراً من النقاد ، ودفعتهم إلى أن يبحثوا في مسرحية شكسبير (تاجر البندقية) عن قضايا إنسانية ، واتجاه فلسفى ، أراد شكسبير أن ينقله إلينا من خلالها . وفي الواقع تعدّ شخصية شايولوك من أشهر شخصيات شكسبير ، وأكثرها تميزاً بالطابع الشكسييري ثراءً وتعقيداً وخصوصية ، وقد تعددت جوانبها ، وتميزت بعض تصرفاتها بالتناقض الظاهري ، وكان تناول شكسبير لكل ذلك في غاية التميز والإثارة . ومن ذلك تناوله لعنصر الإضحاك في شخصية اليهودي ، الذي يعدّ من أقوى عناصر الجاذبية في بناء شخصية شايولوك ، فهو لا يكاد يغيب عنها على الرغم من كل تلك المصاعب التي تعرض لها . وقد كان موقف شكسبير واضحاً تجاه هذه النقطة ، ولا غرابة في ذلك ، فمن المعروف أن شخصية اليهودي منذ ذلك الوقت وقبله ، كانت مثار السخرية والاستهزاء ، ومن هنا فإن وجود هذه السمة في شايولوك لا يأتي من فراغ . ومع ضاللة لونسلوت كمهرج - بشهادة جميع النقاد - كان لا بد للمسرحية أن تعتمد بشكل كلي على شايولوك ، لتعويض ذلك النقص . وقد كان في ثراءً شخصيته ، ونضجها ، والعناية الكبيرة التي منحه إياها شكسبير ما يؤهله بجدارة لأن يقوم بدوره على الوجه الأكمل .

٦ - باقى الشخصيات وما تمثله

أولى شكسبير عنصر الشخصية جل اهتمامه ومنحه عناية خاصة ، فتجلت فيه عبقريته المسرحية، وموهبتة الفذة ككاتب مسرحي . وقد عاشت تلك الشخصيات الرائعة التي رسمها تتحدى مرور السنين ، وتعاقب الأزمنة ، ولا تأبه لكل التغيرات التي طرأت على المذاهب والاتجاهات المسرحية . ورغم كثرة الدراسات التي تناولتها بالبحث والنقد ، لم يزل كثير منها ميداناً خصباً ونبعاً ثرياً يمدنا بقدر كبير من المتعة والإثارة . ومن شخصيات مسرحه الرائعة تلك التي حفلت بها مسرحية (تاجر البندقية) وقد ارتبطت هذه الشخصيات بعلاقة وثيقة فيما بينها ، ودعم بعضها بعضاً فجاءت أغلبها تفياً حيوية وإشراقاً وبلغت قدرًا عالياً من النضج ، والكمال المسرحي . وأسهم عنصر الشخصية مع باقي عناصر المسرحية في دفع الحدث ، وتعزيز الفكرة المسرحية ، وإكساب ذلك العمل الوحدة العضوية التي عادة ما تميز الأعمال العبرية ، وتدل على النبوغ الفني والسيطرة التامة . يقول الدكتور هلال : " فإذا انتقلنا إلى عالم المسرحية، ظهر أن الكاتب المسرحي منذ القديم ، يقصد إلى تصوير عالم صغير يقتطعه فنياً من العالم الكبير . وهذا ما حدا بأرسطو إلى القول بضرورة الوحدة العضوية . فالبناء الدرامي ، وتصوير الشخصيات يقتضي كلاهما من مؤلف المسرحية أن يلحظ الواقع ليحل فيه شخصياته ، بحيث لا تظهر معزولة عن سواها ، فنتعرف كلّاً منها من خلال سلوكها في المسرحية ، وسلوك الآخرين معها ، بحيث يؤلف موقفهم معاً العوائق المشتركة والوسائل التي يتخذها كلّ منهم لبلوغ هدفه ، فتكتشف عن صراعه الباطن في موقفه الخاص ، وصراعه مع الآخرين في الموقف العام ، والشخصيات هنا تسمى

عند النقاد المحدثين "القوى المسرحية" وهذه القوى لها وظائف فنية تشفُّ
ـ ضرورةـ عن معانٍ إنسانية "(١)" .

وهناك شخصيات يقتصر دورها على توضيح مجرى الأحداث ، بينما تسهم شخصيات أخرى في تغيير هذا المجرى ، أو على الأقل يكون لها دور في هذا التغيير أو دفعه وجهة معينة ، وهي التي تهمنا وسوف أقتصر على دراستها وتحليلها ، وهذه الشخصيات هي شخصية شايلاوك ، وأنطونيو وبورشيا وباسانيو وجسيكا . وقد سبق أن توقفت عند شخصية شايلاوك ، ورأينا كيف ألف موقفه من باسانيو وأنطونيو ، وموقفه القانوني في المحكمة ، ركناً أساسياً في دفع الأحداث وتطورها ، كذلك هو الشأن مع باقي الشخصيات الأخرى ، فأنطونيو هو الشخصية التي انعكست عليها كل خصائص شخصية شايلاوك ، حتى ليتمكن أن يقال بأنه الصورة المعكوسة لشايلاوك ؛ فبالرغم من أنه تناول اليهودي ببعض النقدات القاسية ، إلا أنه كان شخصية حسنة الخلق تتسم بالمسالمة والوقار والكرم ، أما باسانيو فقد كان بمثابة عامل مثير وصل بين تيارين متناقضين : التيار الذي يمثله شايلاوك والتيار الذي يمثله أنطونيو ، فمن خلال باسانيو اتصل النقيض بالنقيض . وأما بورشيا فقد كانت العقل الذي وازن بين المتناقضات ، واستطاع أن يهتدى إلى الطريقة المثلثى لنصرة الجانب الطيب على الجانب الخبيث ، ولو لاها لما انتهت المسرحية إلى هذه النهاية . أما جسيكا فقد كان دورها قاصراً على تأكيد طبيعة أبيها ، إذ ليس من المأمول أن تخرج ابنة شابة لم تتزوج بعد على طاعة أبيها ، منكرة تصرفاته وسلوكه ، وفي تناول كل شخصية على حدة فيما يلي تسليط مزيد من الضوء على كل شخصية من هذه الشخصيات .

* * *

(١) د. محمد غنيمي هلال ، النقد الأدبي الحديث (القاهرة: دار نهضة مصر للطبع والنشر ، د.ت) ، ص: ٥٧٩ .

أنطونيو : Antonio

يقدم شكسبير لنا هذه الشخصية على نحو مثير يجعلها تتناظم مع غيرها من تلك الشخصيات الرائعة ، التي يعمر بها مسرح شكسبير المفرد . فأنطونيو شخصية غنية حقاً تتميز بالعمق ، والإثارة وتلقي عدداً من الأسئلة لم يستطع الدارسون الذين تناولوها أن يضعوا لها إجابة محددة ونهائية . وبالإضافة إلى غناها الذاتي ، فهي تمد المسرحية وجوها العام بالكثير من الدعم والعون ، وتؤدي فيها دوراً خطيراً لا يقل خطورة عن دور اليهودي شاي洛克 . وأنطونيو أو تاجر البندقية يظهر في المسرحية كشخصية تحظى بكل احترام وتقدير ، وتحيطها حالة من الشرف والرفة ، وتمثل أعظم الفضائل الإنسانية والخصال الحميدة ، وغالباً ما يسبق اسمه بألقاب وصفات ، تدل على عظم مكانته الاجتماعية ، ومحبة من حوله له ؛ فهو التاجر الملكي ، وأنطونيو العطوف والأمين والشريف . ولا نفتأ بين أونة وأخرى نستمع إلى شهادة تزكيّه ومقدولة تطري محسنه ؛ فيرى ساليريو أنه لم يطأ الأرض نبيل أكثر عطفاً منه ، ولا يجد سولانيو من الألقاب والصفات ما يتاسب مع شرف أنطونيو وعلو منزلته . أمّا باسانيني صديقه المقرب فإنه يصفه لفتاته بورشيا قائلاً :

باسانيني :

بل أقربُ أهلِ الأرضِ إلى قلبي
وأرقُ الناس وأكثرُهم عطفاً
لا يأْلو جهداً في فعلِ الخَيْر
بل أكثرُ من تتجلى فيه
روحُ الرومانِ القدماء ..
روحُ الشرفِ الصافي .. في إيطاليا ..^(١)

(١) د. عنانى ، ترجمة تاجر البندقية ، ص: ١٤١ - ١٤٢ .

وإلى جانب رقته وعطفه وحبه لفعل الخير والتي يبدو أنها من أبرز فضائله ، يضرب أنطونيو من خلال موقفه من بسانينو أروع أمثلة الوفاء والإيثار والكرم ونكران الذات ، على نحو يناقض شخصية شايلاوك في حدة ، فمنذ أن يفاتحه بسانينو في رغبته في السفر ، ويصرّح بحاجته للمال من أجل ذلك ، نجد أنطونيو يرحب بمساعدة صديقه في حفاوة ، رغم أن بسانينو يعترف بثقل ما يحمل من دين قديم له لم يستطع أن يوفيه ، ويعرف أيضاً بطبيشه وإسرافه ، ولكن أنطونيو لا يهتم للمال ، ولا يريد سوى سعادة بسانينو ، ولا يشترط عليه غير شرف المقصود :

أنطونيو :

أرجو يا (سانينو) الأكرم
أن تكشفَ لي عن قصدكِ
أما إن كان شريفاً
وأنا أعهدُ فيك الشرفَ دواماً
فتتأكدُ أن خزانتي وشخصي .. بل أقصى طاقتني
رهنُ إجابة حاجاتكِ^(١).

وفعلاً يثبت أنطونيو أنه كان يعني ما يقول ، فيعرض حياته للخطر ، إذ يرهنها لدى عدوه اللدود شايلاوك ، من خلال ذلك الشرط الجائر ، رغبة منه في مساعدة بسانينو ، وتمكينه من السفر والفوز ببورشيا . وقد يقال بأن أنطونيو لم يكن مدركاً خطورة ما يفعل ، وعظم التضحية التي عليه أن يقدمها من أجل صديقه ، إذ كان متيناً من عودة سفنه قبل شهر من موعد سداد القرض ، والواقع أن هناك أكثر من أمر واحد ينفي ذلك . ففي رأيي أن قرار أنطونيو بالاستدانة من شايلاوك وبذلك الشرط العجيب ، هو قرار انفعالي عاطفي ، دفعه إليه حبه

لباسانيو ، ورغبته في تحقيق مراده وبأسرع ما يمكن . إذ ينبغي ألا يغيب عن البال أن أنطونيو تاجر اعتاد أن يعقد الصفقات ، ويصوغ الشروط ، ويفكر في الربح والخسارة . وتكشف لنا أحاديثه مع شايلاوك وعن شايلاوك أنه كان أعلم الجميع بذريعة اليهودي ، وما تتطوى عليه من حقد وكراه ، وكان من الطبيعي بالنسبة له كتاجر أن يضع كل ذلك في حسابه . والذي يدل على أن الأمر برمتة لم يكن غائباً عن ذهن أنطونيو ما ردّ به على شايلاوك ، حين حاول الأخير الدفاع عن امتهانه للربا ، وذلك قبل عقد الاتفاق فيما بينهما ، فقد قال أنطونيو متوجهاً بحديثه لصديقه بباسانيو :

أنطونيو :

أرأيت يا (باسانيو) ؟

يستشهد الشيطان بالتوراة تبريراً لفعله !

إن الذي يردد الآيات والقلب خبيث

كمثل مجرمٍ تزين وجهه ابتسامة !

تفاحه جميلة وقلبه عفن !

أنعم به من مظهرٍ يُخفي أثيم المخبر !^(١) .

وحين خسر أنطونيو سفنه جميماً ، وفات موعد السداد دون أن يتمكن من رد المبلغ إلى شايلاوك ، وفشلت كل المحاولات لمنع عدوه من النيل منه ، لم يندم على ما حلّ به ، وظل متمسكاً بموقفه النبيل حتى آخر لحظة ، مبدياً استعداده للتضحية بحياته من أجل صديقه والوفاء بدينه ، فها هوذا يقول لباسانيو مودعاً ، ومعداً نفسه لتنفيذ الحكم :

(١) د. عنانى ، ترجمة تاجر البدقية ، ص : ٦٦ - ٦٧ .

أنطونيو :

إِحْزَنْ لفراقِ صديقٍ لا يَحْزَنْ لسَدَادِ دُيُونِكْ !
إِذْ لو أَغْمَدْ ذاكَ الْعِبْرَانِيُّ السَّكِينَ لِعُمْقٍ كافٍ
لَوْفَيْتُ بِدِينِكَ فوراً مِنْ قَلْبِي ! (١) .

وثبات أنطونيو على مبدئه وعدم تراجعه عنه سمة تناسبه تماماً ، وتناسب ما كان عليه من عظمة وملكية ، ومن كان مثله ممتعاً بأعظم الفضائل الإنسانية فلا بد أن يقف في صف كل المباديء السامية والقوانين التي من شأنها أن تخدم المجتمع ، وتنظم العلاقة فيما بين أفراده ؛ ولهذا حين بان أنه من المستحيل أن يلين قلب شايلاوك ، فهو يريد قتل أنطونيو ، يشير عليه سولانيو بطرف خفي أن يسلك طريقاً آخر لعله يمكنه من النجاة ، إلا أن أنطونيو يرفض ذلك ، إذ يمنعه إحساسه بالمسؤولية كمواطن صالح من أن يتسبب في الإساءة لمدينته ، وتعريفه أنظمتها وقوانينها للعبث والفساد :

سولانيو :

إِنِّي عَلَى ثَقَةٍ بِأَنَّ الدُّوقَ لَنْ يَرْضِي بِتَنْفِيذِ الْعَقُوبَةِ !

أنطونيو :

لِيَسْ بِوَسْعِ الدُّوقِ
إِلَّا تَطْبِيقُ الْقَانُونِ !
إِذْ أَنَا إِنْ أَنْكَرْنَا حَقَّ الْغَرَبَاءِ
فَلَسَوْفَ نُحَطِّمُ قِيمَ الْعَدْلِ السَّمْمَحةِ فِي هَذِي الدُّولَةِ
وَمَدِينَتَنَا تَعْتمَدُ عَلَيْهَا كَيْمَا تَزَدَّهَرَ تِجَارَتُهَا
مَعَ كُلِّ شَعْوبِ الْأَرْضِ ! وَإِنْ هِيَا !
فَقَدْ أَنْحَلَ جِسْمِي مَا مَرَّ بِهِ مِنْ أَحْزَانٍ وَخَسَائِرٍ (٢) .

(١) د . عنانى ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ١٧٦ .

(٢) نفسه ، ص : ١٤٥ - ١٤٦ .

كذلك لم تستطع حاجة أنطونيو مال شايلوك أن تجعله يغير من موقفه تجاهه أو نظرته إليه . وقد حاول اليهودي فعلاً استغلال الموقف لإذلاله وإحراجه ، ولكن مراده لم يتحقق فليس من كان مثل أنطونيو أن يداهين أو يحني قامته متمثلاً حكمة الشجر ، إذ أجابه إجابة تدل على اقتناعه التام بالمعاملة التي يتلقاها شايلوك منه ، وأن حاجته لهذا القرض لن تغير في الأمر شيئاً :

أنطونيو :

لا أستبعدُ أن أدعوك بنفسِ الألفاظِ
أو أن أشتُمكَ وأبصُقُ في وجهِكَ
فإذا أقرضت لنا المال
لا تُفرضْهُ حُبَاً وكراهة
كالولدُ الجاري بين الصَّاحِبِ والصَّاحِبِ
إذ أَنَّ لصِدِيقٍ أَنْ يَأْخُذَ نَسْلًا مِنْ مَعْدَنٍ ..
رِبْحًا وَرِبَاً .. مِنْ قَرْضٍ أَعْطَاهُ صَدِيقًا ؟
كلا أَقْرِضْهُ لَعْدُوٌ لاصِدِيقٍ
حتى إن لم يَفِ بالعَهْدِ
لم تَرْبَأْسًا في إِنْزَالِ عَقُوبَتِكَ بِهِ ! (١) .

ومرة أخرى يبدو أنطونيو هنا وهو يقرأ نفس شايلوك كتاب مفتوح !
 فهو يعلم مدى حقده عليه ورغبته في الانتقام منه .

على أن حديث شايلوك عن معاملة أنطونيو له حديث في غاية الخطورة إذ يقدم لنا عن طريقه صورة لأنطونيو تناقض تلك التي سبقت الإشارة إليها ، فهو يذكره بتلك المعاملة القاسية قبل عقد الصفقة وقد ضمن أنه سيلقى آذاناً صاغية :

(١) د . عنانى ، ترجمة تاجر البنديقية ، ص : ٦٨ - ٦٩ .

شايلوك :

كم قلت أني كافر وسفاح وكلب !
وكم بصقت فوق جوخ ستري !
لأخذ ربع من حلال ثروتي !
هل أنت تحتاج إلى الآن ؟
هل جئت تسأل الغريم بعض المال ؟
أبعد أن بصقت فوق لحيتي
ويعد أن ركلتني
كأنني كلب غريب عند بابك ؟
الآن تأتيني وتطلب مالاً ؟ ماذا عساي أقول لك ؟ (١)

وشايلاوك هنا وهو يكيل التهم لأنطونيو، يكشف عن وجه آخر لرجل البر والإحسان ، لا يعرف صاحبه الرحمة ولا الرأفة ، بل إنه قد بلغ أقصى حدود القسوة والوحشية ؛ إذ يتعدى أنطونيو على إنسان آخر بالسخرية والاستهزاء والشتم والسب ، ويصل به الأمر إلى أن يبصق عليه ويركله ، ويتدخل في أموره الشخصية والطريقة التي اختارها لكسب عيشه ، ويتعدي كذلك على حريته الدينية ويلعنه ، ويلعن أمته . ووجهة نظر شايلاوك في أنطونيو جديرة بالاعتبار ما دام أن أنطونيو لم يكذب فحواها ، بل اعترف بها ، وبدأ مصرأً عليها . وقد رأى بعضهم أن معاملة أنطونيو القاسية تعد نقطة ضعف في شخصيته ، حيث يذكر J.M.Murry أن شخصية أنطونيو تعاني بعض الضعف " ولو أتنا نراجع تصرفه مع شايلاوك المروي عنه فإننا في خطر من أن نظن أن عزم شايلاوك على الانتقام منه ليس مبالغًا فيه ، لكننا لم نعد للتفكير في موقف أنطونيو منه ، وغير مسموح لنا بذلك ... إنها نقلة مفاجئة للقيم

(١) د. عنانى ، ترجمة تاجر البن دقية ، ص : ٦٧ - ٦٨ .

لتجعل شايلاوك يبدو مثيراً لشفقتنا لحظة اشتراطه ذلك الشرط . وهذه حيلة درامية كان شكسبير سيدها على الدوام . ولأن شكسبير هو شكسبير فهي تبدو أعظم من مجرد حيلة درامية^(١) . ورغم أهمية القول السابق بالنسبة لبناء المسرحية وصيتها ، فإن إدانة أنطونيو بالقسوة تظلّ خطاً يهدد شخصيته كرجل الفضائل الإنسانية والمبادئ السامية ، وترميه بالتطرف واضطهاد أقلية دينية يمثلها شايلاوك . ومن الممكن أن نفسر قسوة أنطونيو من منطلق إنساني وهو حماية المجتمع من مراب دموي جشع مثل شايلاوك ، وقد ذكر أنطونيو أن بعضهم أتى إليه يشكو من طمع اليهودي وجشعه الذي لا يرحم ، ولجأ إليه طالباً العون والمساعدة :

سولانيو :

لم يُبْلِي البَشَرُ بِكُلِّ أَغْلَظِ مِنْ هَذَا قَلْبًا !

أنطونيو :

لَا بُأْسَ فَلَتَرْكْ !

سَأَكْفُ عن تَوَسُّلِي فَلَيْسَ يَنْفَعُ التَّوَسُّلُ

إِذْ أَنَّهُ يَرِيدُ قَتْلِي ... لَدَافِعٍ لَا شَكَّ فِيهِ عِنْدِي

وَذَلِكَ أَنِّي انْقَذْتُ مِنْ مَخَالِبِهِ

خَلْقًا كَثِيرًا اشْتَكَوا إِلَيْيِ

وَذَلِكَ سِرُّ حِقْدِهِ عَلَيْيِ !^(٢)

والواقع أن ما ورد في المسرحية يثبت أن احتقار أنطونيو لشايلاوك لم يكن

J. Middleton Murry, "Shakespeare's Method. The Merchant of Venice," in. (١)

Shakespeare The Comedies, ed. Kenneth Muir (New Jersey : Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, 1965), p.37

(٢) د. عتاني، ترجمة تاجر البن دقية، ص: ١٤٥.

لاشتغاله بالربا وحسب ، بل كان أيضاً بسبب يهوبيته . ونظرة إلى المسرحية تجعل من الصعوبة بمكان أن يقال بأن القضية فيما بينهما لم تكن تتعلق بأنطونيو المسيحي وشاي洛克 اليهودي . ومن دلائل ذلك أننا لا نجد أنطونيو ينادي شاي洛克 باسمه إلا أربع مرات ، وفيما عدا ذلك فهو يناديه بـ "اليهودي" ، وقد يقال إن ذلك لم يكن بهدف التحقيق والإساعة ، لكن سياق الحديث يشير إلى أن ذلك كان مقصوداً ، ويؤكد احتقار أنطونيو لليهود واعتقاده الراسخ في وحشيتهم وقوتهم المتناهية ، ومن ذلك حديثه في المحكمة لباسانيو حين حاول الأخير استرضاء شاي洛克 ومحاولته ثنيه عن عزمه :

أنطونيو :

أرجو أن تذكر أنك تتحدث للعرابي
والأيسر أن تتجه إلى الساحل فتطلب مَدَ الْبَحْرِ بِأَنْ يَهْبِطُ !
أو أَنْ تَسْأَلَ ذَئْبَ الْأَحْرَاشِ ... لِمَ أَكَلَ الْحَمَلَ فَبُكَى أَمَّةُ !
أو تَمْنَعَ أَشْجَارَ الْجَبَلِ الشَّاهِقَةَ ... مِنْ هَزَّ نَوَائِبِهَا السَّامِقَةَ !
أو فَاكِتُمْ صَوْتَ حَفِيفِ الْأَغْصَانِ ... إِنْ هَبَّتْ أَنْفَاسُ
الرِّيحُ !

فَأَشَقُّ الْأَفْعَالِ وَأَقْسَاهَا أَيْسَرُ مِنْ دَرَّ الشَّفَقَةِ فِي قَلْبِ الْعَرَابِيِّ (١)

إذن أنطونيو يربط بين اليهودية وبين كل ما هو وحشي ودموي وقاسي ، ولهذا حين يخادعه شاي洛克 ، ويبدي استعداده لإقرابه المبلغ دونأخذ فائدة طلباً لوده ولصداقته - كما يزعم - يعلق أنطونيو قائلاً :

(١) د. عنانى ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ١٦٣ - ١٦٤ .

لَرِبِّمَا تَنْصَرَ الْيَهُودِيُّ
إِذْ لَانَ قَلْبُهُ وَرَقٌ ! (١) .

ولعل أقوى الأدلة على احتقار أنطونيو لليهود وتعصبه للمسيحية واليسوعيين ما حدث في المحكمة ، عندما تمكنت بورشيا من رد كيد شايلوك لنحره ، وغدت مقاليد الأمور في يد أنطونيو ، وجاء دوره ليملي شروطه فقال أنطونيو :

يَبْقَى عَنِّي شَرْطَانٌ : الْأَوْلُ أَنْ يَتَنَصَّرَ فَورًا
مِنْ بَابِ الشُّكْرِ عَلَى الرَّأْفَةِ .
الثَّانِي أَنْ يَتَنَازَلَ فِي عَقْدِ مَكْتُوبٍ فِي هَذِهِ الْمَحْكَمَةِ
إِلَى ابْنَتِهِ وَإِلَى صِهْرِهِ
عَمَّا يَمْلِكُ أَيًّا كَانَ ... عَنْ وِفَاتِهِ (٢) .

وإرغام شايلوك على ترك دين قومه أمر غريب ، ولكن يبدو أن أنطونيو أراد أن يحل مشكلة شايلوك ويساعده على استعادة إنسانيته بشكل جذري . ويعلق N.Coghill على ذلك قائلاً " وبالطبع قد يقال إن من المؤلم لشايلوك أن يبتلع كبراءه ، ويترك دين جنسه ، ويرضى بال المسيحية ، ولكن عندئذ تكون المسيحية مؤلمة . وإذا تركنا أفكارنا تتبع شايلوك بعد خروجه فسوف نتسائل هل أقنعه إذعانه المكره عليه للتعميد أن يحمل الصليب ، ويتبّع المسيح ؟ ولكن

(١) د. عتاني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص: ٧١ .

(٢) نفسه ، ص: ١٨٣ .

من وجهة نظر أنطونيو فإن شايلاوك منح أخيراً فرصة السعادة الأبدية^(١). وموقف أنطونيو وأصدقائه من يهودية شايلاوك مسألة تضرب بجذورها في التراث الديني المسيحي ، وإن ظهرت هذه المعاملة لبعضهم في وقتنا الحالي مستهجنّة ولا إنسانية ، فإنها لم تكن كذلك بالنسبة للإليزابيثيين ، وإذا عد بعضهم معاملة أنطونيو المتطرفة والاضطهادية لشايلاوك نقطة ضعف فيه ونكتة سوداء في سجله الناصع البياض ، فإن ظهوره بهذا المظهر الواقعي ، والذي كان يصادف هوى لدى الإليزابيثيين ، خدم العمل المسرحي بشكل كبير ، ومنع شايلاوك فرصة ذهبية ، لتأتي شخصيته بتلك القوة وذلك النضج ، الذي لا يمكن أن تخطئه عين .

بالإضافة إلى ما سبق يبقى هناك جانب في شخصية أنطونيو رأى فيه النقاد والدارسون جانباً مثيراً ، منح أنطونيو كثيراً من الجاذبية والسحر ، وزوّده بتلك الخصوصية التي تميز بها ، وأعني به ذلك الحزن الغامض الذي كان يحتويه ، وتلك الكآبة التي كانت تسسيطر على روحه وتهيم من عليها ، منذ بداية المسرحية وحتى آخرها . ففي افتتاحية المسرحية ، بل في أول سطر فيها نستمع إلى أنطونيو وهو يشكوا لأصدقائه من هذا الحزن الدفين الذي لا يعرف له سبباً :

أنطونيو :

حقاً لا أعرف سرَّ الحُزْنِ الراسخِ في نفسي !
أعرفُ كمْ يُرهِقُنِي ... بل قلتُم لي كمْ يُشقيكم !
لا أعرفُ كيفَ أتاني أو مِمَّ صُنِعَ ؟
لا أدرِي كيفَ ولدَ ؟
لَكِنَّ الحُزْنَ يُصِيبُ العُقْلَ بضعفِ عاتٍ
لا أقدرُ معهُ أَنْ أعرِفَ نفسي !^(٢)

(١) Coghill, "The Basis of Shakespearian Comedy," p. 220

(٢) د. عنانى ، ترجمة تاجر البن دقية ، ص : ٤٣ .

وكلمات أنطونيو تكشف عن عظم قدر هذا الحزن الذي يكتنفه ، ويقاد يفقده توازنه ، وقدرته على المعرفة الذاتية . ويحاول من حوله التخفيف عنه ، وإدخال السرور على نفسه المتعبة لكنه لا يستجيب لمحاولاتهم ، ويبدو راضياً بحاله مستكيناً لتيار هذا الحزن الجارف ، بنفس قانعة تتظر إلى هذه التعasse وكأنها قدر لا مفر منه :

قراتيانو :

يبدو عليكَ الْهَمُّ يا (أنطونيو)
فشتئونَ دُنْيَاَنَا تَرِينُ عَلَى فَوَادِكْ
وَمَنْ اشترَا هَاهَا بِالْهَمُومِ فَقَدْ خَسَرَ !
صَدَقْ كَلَامِي ... قَدْ تَغَيَّرَتْ كَثِيرًا !

أنطونيو :

أَنَا لَا أَرَى الدُّنْيَا ... إِلَّا كَمَا أَعْرَفْ ...
هِيَ مَسْرَحٌ قَدْ وَزَعَتْ أَدْوَارُهُ بَيْنَ الْبَشَرِ
وَدُورِيَ الْمَكْتُوبُ كَاسِفُ حَزِينٍ (١) .

ويبدو أن أنطونيو لا يعاني من حالة حزن عابرة ترتبط بأسباب وقته وحسب ، بل إن مزاجه الكلي يرذح تحت وقع إحساس حاد بالاكتئاب والإحباط ، جعلت كثيراً من الدارسين يرون أنه مصاب بالسوداوية Melancholy بمعنى أنه مريض وليس حزينًا ، فيرى أحدهم أن أنطونيو ليس من الذين يشعرون بالقلق في الحياة وحسب ، بل هو من الذين يمكن أن يرى مزاجهم الكلي من خلال الإحساس بالوحدة والإقصاء النفسي ، ويبدو معزولاً عن وقع الحياة كشخصية تتغذى بشهية على اكتئابها . فهذا الشعور له جذور في داخله وبشكل عميق في تركيبه الفيزيائي ، واستمر هذا الانطباع حتى

(١) د. عنانى ، ترجمة تاجر البن دقية ، ص : ٤٧ .

آخر المسرحية ، وقد قرر ذلك ساليريودون أن يقصد ^(١) ، حين قال :

ساليريودون :

ليس مريضاً يا مولاي
إلا بكابة نفسه ^(٢) .

وقد عرف عن شكسبير اهتمامه بهذا النوع من الشخصيات وما تتميز به من طبيعة خاصة "والشخصية هنا لا تظهر الغباء وتبطن الفطنة كما هي الحال في "بلاء" شكسبير ، وإنما تتميز بالانقباض والاكتئاب وسوداوية المزاج ، وهي بدورها تشكل في هذا القطاع من البشر الذي تستظهه مسرحيات شكسبير إحدى الحلقات في عقد ينتمي بروتس في (يوليوس قيصر) ، وأنطونيو في (تاجر البندقية) وما فوليو في (ليلة الثانية عشرة) وينتهي في القمة عند هاملت . والسوداوية (الملانكوليا) مرض نفسي عرفه عصر شكسبير وكتب عنه الباحثون ، وهناك من الدلائل ما يرجح القول بأن شكسبير قرأ بحثاً في هذا الموضوع من تأليف تيموثي برايت . واكتئاب الشخصية هنا ليس مجرد حزن عابر أو مرارة عارضة ، وإنما عن عصر شكسبير بهذه الظاهرة الوجدانية والسلوكية أن يتراوح صاحبها بين الفرحة العارمة والأسى العميق ، وأن يأخذ كل ما يقال له مأخذ الجدية التامة ، وأن يكون من شأن انزواهه وانطواهه واجتراره للألم أن تعذبه الرؤى والأحلام" ^(٣) وإن كانت كابة أنطونيو تأتي على نحو مختلف مما ذكر ، فإنها قد حيرت أصدقاءه ، وحاول

A.A.Ansari, "The Merchant of Venice : An Existential Comedy," The . . . (١)
Aligarh Journal of English Studies (India), no.11(1986), pp. 18 - 20.

(٢) د. عنانى ، ترجمة المسرحية ، ص: ١٣٨ .

(٣) د. فايز اسكندر ، مقدمة على هواك ، ترجمة د. مختار الوكيل (القاهرة: دار المعارف ١٩٨١) ، ص: ١٨١ .

كل منهم أن يكشف سرها ، ولكن محاولاتهم باعت بالفشل فهو ينكر أن يكون وراء ذلك قلقه على سفنه التي تمخر العباب في جهات عدة ، أو ألم الحب أو غياب المرح . وقد وقف النقاد من حال أنطونيو الحزين موقفاً مشابهاً لوقف أصدقائه ، محاولين تحديد مصدر تلك الكآبة .

فيذكر N. Coghill أن شخصيات شكسبير لا بد أن تكون متغيرة لأنهم ليسوا نماذج ليصنعوا مظاهرات أخلاقية ، بل ليبدو مقبولين عقلاً في عالم حر خيالي مثل أنطونيو الذي يعتقد في البداية أنه كان يقصد به تجسيداً لرح الأكتئاب ، لكنه ليس من النوع الذي يعكس ما جعل للسخرية ، فقد وضع بعمق وسرية . وجعله شكسبير يظهر بحزن عميق لأن كل مفهوم يخصه في القصة التي تعنيه هو غير سار ، ولاخر لحظة من المسرحية . ففي البداية يظهر أنه حزين لأنه سيفقد الرجل الذي أحبه من أجل امرأة لا يعرف عنها شيئاً ، وهي بورشيا التي كان على أنطونيو أن يدفع تكاليف السفر إليها^(١) والاستدانة من اليهودي شاي洛克 ليتمكن بسانديو من الفوز بها .

كذلك رأى Ludawyk أن لسفر بسانديو علاقة بالحالة التي كان يعاني منها أنطونيو: "قد يرجع شعوره بالاكتئاب بسبب فقده لصديقه بسانديو ، وحبه له لا يجعل منه رومانسيًا خصوصاً في العصر الإليزابيثي ، إذ كانت الصداقة المحسنة بين رجلين أمراً انتيادياً ، ونجد ذلك في مسرحية متقدمة لشكسبير حيث نجد بروتس Proteus وفالنتين Valentine اللذين أقسموا على الأخوة ، وكذلك سbastian Sebastian وأنطونيو Antonio في (الليلة الثانية عشرة) حيث ضحى بحياته من أجل صديقه"^(٢) وتعلق أنطونيو بسانديو واهتمامه به أمر لا يحتاج معوضوه إلى إشارة ، وقد حدا هذا ببعضهم إلى القول بأن العلاقة بينهما ليست صداقة انتيادية وحسب؛ حيث يشير Coghill

(١) Coghill, "The Basis of Shakespearian Comedy," pp.211-212

(٢) Ludowyk , Understanding Shakespear, p. 121

إلى أنه كان على شكسبير لكي يجعل تلك النقلة في الحبكة التي يقدم فيها أنطونيو رطلاً من لحمه من أجل صديقه ، مقبولة ويمكن تصديقها ، كان عليه أن يستند ليس على أقل من عاطفة شنوذ جنسية من جانب أنطونيو . وقد جعل شكسبير أنطونيو مدركاً لهذه العاطفة وخجلاً منها في نفس الوقت . وعندما اقترح سولانيو سبب كابتة قائلاً " إذن فأنت تحب " لم يستطع أنطونيو أن يجيب إلا بـ " أبداً ... أبداً ... Fie ... Fie " ^(١) ، والواقع أننا لا نجد في المسرحية ما يدعم هذا التصور ، فلا يرد على لسان أنطونيو ما يشير إلى ذلك وكذلك هي الحال مع أصدقائه ، وحين يقول سولانيو لساليريتو :

قل إنه لو لم يكن صديقه
ما اهتم بالدنيا ولا أحبها^(٢) .

فهو قول يوحى بقلة اهتمامات أنطونيو ، وأنه رجل وحيد ، وأن وجود باسانينو كان سيخف من سطوة هذه الوحدة . وحين صارحه أنطونيو برغبته في السفر إلى بلمونت وحاجته للمال ، رحب أنطونيو بمساعدته دون أدنى تردد :

أنطونيو :

تَعْرُفُ أَنَّ ثَرْوَتِي جَمِيعَهَا
فِي سُفُنٍ تُبْرِحُ فِي الْعَيَابِ
وَلَيْسَ فِي يَدِي مِنَ النُّقُودِ أَوْ مِنَ التِّجَارَةِ
مَا أَسْتَطِعُ أَنْ أَقْدِمَهُ
وَلَكِنْ انْطَلِقْ !
بِضْمَانِي سَتَسْتَطِعُ الاقتراضَ مِنْ رِجَالِ الْبُنْدَقِيَّةِ

. Coghill , " The Basis of Shakespearian Comedy , " p. 212

(١)

د . عنانى ، ترجمة المسرحية ، ص : ١٠٦ .

(٢)

احصلْ على أقصى الحُدودِ الممكّنة
 كيما تزورَ (بلمونت) ... وتلتقي ببورشيا الجميلة
 اذهبْ إذن وابحثْ عن الأموال مثلاً سأفعلْ
 ولا أبالي إن أتاك المالُ باسم صداقتِي ...
 أو بضماني !^(١) .

ولم يصدر منه ما يشك في حقيقة مشاعره تجاه سفر باسانيو وزواجه من بورشيا ، بل ظهر على الدوام ذلك الصديق المثالي بإخلاصه العجيب ، ووفائه النادر ، حتى في أحلك اللحظات ، والموت منه قاب قوسين أو أدنى ، ظلت سعادة باسانيو وراحته فوق كل اعتبار لديه ، يتضح ذلك من رسالته التي بعث بها إلى بلمونت ، يسأل فيها باسانيو القديم لرؤيته قبل تنفيذ الحكم : " ... فإن دينك لي ، يسقط إن أتيتني من قبل أن أموت ! أرجوك لا تبدل ما انتويت فعله ، فإن حداك حبك لي ، على المجيء للوداع ، فافعلْ والا فانس ما تحويه هذه الرسالة "^(٢) .

وإذا كان أنطونيو قد فقد بسفر باسانيو الصديق الوحيد الذي يأنس بقربه ذلك الممثل صاحب الدور الحزين ، فإن أنباء تحطم سفنه ووقوعه في مصيدة عدوه شايلاوك ، قد زاد من حدة شعوره بالحزن والاكتئاب ، واستغراقه في ذلك الشعور والاستسلام له . وظلّ أنطونيو دائمًا ذلك الرجل الوحيد الذي في حاجة من يعثر عليه ، ويدخل السرور إلى نفسه ، وكانت تلك من مهام كل من سولانيو وساليريوا . وفي المحكمة حاول الجميع التأثير في شايلاوك وإقناعه بتغيير رأيه وما اعتمذ عليه ما عدا أنطونيو ، الذي بدا في أشد حالات اليأس ، ومنذ البداية ، بل من أول خطبة له في المحكمة ، نجده يتوجه للدوق بالحديث قائلاً :

(١) د. عنانى ، ترجمة المسرحية ، ص: ٥٢ - ٥٣ .

(٢) نفسه ، ص: ١٤٣ .

أنطونيو :

سمعتُ أنكم بذلتُم جُهْدَكُم للحدّ من غلوائهِ
لكنه ما دام يأبى ويصرُّ
ويعجزُ القانون عن إنقاذهِ
من بطش حقدِه المريضِ
فليس لي إذنُ سوى الصبرِ الجميلِ
بل إنتي وطنتُ نفسِي ورضيَتِ
ولاحترقُ بنارِ بأسِه الشديدِ^(١).

وقد يقال بأن موقف أنطونيو هذا كان سببه ما كان يعلمه من حقيقة شايلوك ، وما جبلت عليه نفسه من وحشية ودموية ، والواقع أنه قد ورد على لسانه ما يبعد هذا الاحتمال . فعندما لاح في الأفق بريق أمل وأعلن في المحكمة عن وصول رسول قادم من العلامة النحرير بلايري ، استبشر باسانيو خيراً ورأى أن ذلك قد يخفف عن أنطونيو ، ويبعث في نفسه الأمل في النجاة ، لكنه أجابه إجابةً غريبة تستوقف النظر في خطبته الخطيرة قبل وصول بورشيا :

باسانيو :

بُشْرِي خَيْرٍ يا (أنطونيو) ... إطْرَحْ عَنِّكَ الْحُزْنَ تَجَلَّدْ !
لن تُسْفَكَ مِنْ أَجْلِي قَطْرَةً دَمْ ..
ولَيَفِرُّ الْعَبْرَانِيَّ بِلَحْمِي وَدَمِي وَعَظَامِي !

أنطونيو :

إِنِّي حَمَلْتُ مَرِيضًا فِي الْقَطْبِ
أَنْسَبُ الْأَشْيَايِّ لِي مَوْتٌ سَرِيعٌ
إِنَّمَا أَوْلَ مَا يَهْوِي عَلَى الْأَرْضِ التَّمَارُ الْوَاهِيُّ

فدعوني اليوم أهوي مثلها !
 ليت (باسانيو) يعيشُ بعد موتي
 كي يَخْطُّ لي الرثاء فوق قبري !^(١).

فهو يتحدث وكأن الأمر لا علاقة له بتعتن شايلوك ولا بطيش باسانيو ، فالمشكلة الحقيقة في داخل أنطونيو نفسه ، ويبدو فعلًا أنه "يفتقد القدرة على الاحتمال التي تمكّنه من مواجهة مفاجأة الحياة بعين لا ترف ، فرغبته في الموت تتبع من نفسه المريضة ، وإحساسه الحاد بالإحباط "^(٢) . فنزوته لحكم القدر لم يكن عن شجاعة ورباطة جأش ، بل كان يعده نوعاً من الهروب والفرار من حياة مضجرة ومملة ، ونفس متعبة لم تعد لديها قدرة على الاستمرار حتى ليتمثل له الموت في زي المقد الرحيم ، كما يظهر ذلك من قوله عندما سأله بورشيا عن آخر أقواله قبل تنفيذ الحكم :

أنطونيو :

جُدُّ قليل ! إِنِّي أَتَذَرَّعُ بِالصَّبْرِ وَأَعْدَدْتُ الْعُدَّةَ
 صافحي يا (باسانيو) ! أَسْتَوْدِعُ اللَّهَ !
 لَا تَحْزُنْ لِوُقُوعِي فِي هَذِي الْمَحْنَةِ مِنْ أَجْلِكَ
 رَبَّةُ أَقْدَارِي أَرْحَمُ بِي مِنْ عَادِتِهَا
 أَمَّا دَيْدَنْهَا فِيقَاءُ التَّعَسِ الْمَفْلِسِ
 كَيْ يَشْهَدَ بِعِيُونِ غَائِرَةٍ وَجَبَينِ يَعْقِدُهُ التَّقْطِيبُ
 دَهْرًا مِنْ أَلْمِ الْفَاقَةِ !
 وَلَقَدْ أَعْفَتَنِي مِنْ هَذَا الْأَلْمِ الْمَمْدُودِ
 وَشَقَاءِ الْعُمُرِ الْمُوصُولِ !^(٣).

(١) د. عنانى ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ١٦٥ - ١٦٦ .

(٢) Ansari , " An Existential Comedy" , p.21

(٣) د. عنانى ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ١٧٥ - ١٧٦ .

فالموت الذي يتهده ويحاول الجميع إنقاذه منه ، كل بطريقته الخاصة ، هو في نظره خلاص وراحة ، بل إنه ظهر وكأنه يستعبد هذه الميادة ، ويرى فيها أمراً يليق به كإنسان عُرف عنه العطاء والبذل وإنكار الذات ، إذ يبدي فخوراً بها ، فهو يطلب من باسانينو أكثر من مرة أن يأتي لوداعه ، ويشهد رحيله ، ويكتب له الرثاء الذي يستحقه فمرةً يقول :

أنطونينو :

هيا يا سجّان إذن ! يا رب !
إن جاء علينا (باسانينو) حتى يشهد تسديد دُيوبِنه .
لن أحُفِلَ في دنياي بشيء !^(١) .

ويقول في موضع آخر في المحكمة :

أنطونينو :

لَيْتَ (باسانينو) يعيشُ بعد موتي
كَيْ يُخْطِ الرثاء فوق قبري !^(٢) .

ويتضح ذلك بشكل أكبر عندما طلبت بورشيا أقواله الأخيرة فقال مودعاً باسانينو :

أنطونينو :

أَبْلُغْ زوجتك الغرَاءَ تحياتي
أخبرها كيف قضى (أنطونينو)

(١) د. عنانى ، ترجمة تاجر البنديقية ، ص : ١٤٦ .

(٢) نفسه ، ص : ١٦٦ .

قُلْ كُمْ كُنْتُ أَحِبُّكُمْ !

واذكرني بالخير غدأة الموت

قصّ القصّة ثم اطلب منها

أن تحكم كم كنت أحِبُّك (باسانيو)

إحزن لفراق صديق لا يحزن لسَدَادِ دِيونك !

إذ لو أغمد ذاك العبراني السكين لعمقِ كافٍ

لوفيت بدينك فوراً من قلبي ! (١)

وهكذا فإن تفكيره كان يتركز حول فكرة واحدة هي فكرة الموت ، وما يمكن أن يتبعه من مهام يتبعن على باسانيو القيام بها من أجله في احتفالية واضحة . الواقع أن الحديث عن كابة أنطونيو وما كان يعاني منه من حزن مسألة لها أهميتها . وإذا لم يكن في استطاعتنا أن نحدد الأسباب التي أوصلته إلى تلك الحالة ، فإن من السهولة بمكان أن نلحظ مدى نجاح شكسبير في تقديم أنطونيو بالصورة التي ظهر بها في المسرحية . فمنذ أن يبوح لأصدقائه بأمر ذلك الحزن الذي يدهم روحه دونما رحمة ، ونحن نشعر أن هناك عاصفة شديدة على وشك الهبوب ويتسرب إلى نفوسنا شيء من القلق الذي تعمر به نفس أنطونيو ، وهكذا يتمكن بكلماته الحزينة التي تفتح بها المسرحية من أن يشيع جواً قاتماً يمهد به لقصته مع شايلاوك ، ووحشيته المنقطعة النظر يقول Murry في معرض حديثه عن أنطونيو : " وهو شخصية وحيدة يزود المسرحية أو الدراما بأكملها بخلفية من الحزن . ويبدو لنا أكبر من أصدقائه الذين يحيطون به ، معزولاً عنهم وعن أفكارهم الضحلة المبالغ فيها ... ولكن ليس وظيفة أنطونيو أن يكون مجرد شخصية درامية ، لأنها ساعتها تكون سلبياً ومجرد ظل لشايلاوك وبورشيا ، وغير معتمد به حتى مقارنة

(١) د. عتاني ، ترجمة تاجر البدقة ، ص: ١٧٦ .

مع باقي شباب البنديقة ، ولكن كوسيلة لإعداد الجو يكون واحداً من أهم عناصر المسرحية ، فهو يزود المسرحية في بدايتها بما تزود به المسرحية في نهايتها من التجاوب الغنائي للورنزو وجسيكا ، بنوعٍ من النفحة الموسيقية التي تمنح الدراما انسجامها الروحي^(١).

ومسألة تحديد مصدر كابة أنطونيو تبدو أمراً لا جدوى منه ، وما يهمنا هو كيف استطاعت هذه الطبيعة الحزينة التي ظهر بها أن تخدم العمل المسرحي ، وتدفع حركته إلى الأمام . وقد رأى بعضهم أن هناك سطراً مبتوراً في افتتاحية المسرحية ، يشرح فيه أنطونيو سبب حزنه ، وهو السطر الخامس من المشهد الأول عند قوله : (I am to learn) . ويقول Murry ردًا على هذا النقد العلمي " وأنا أرى أن شكسبير تعمّد أن تكون كابة أنطونيو غير مسورة ، وقصد إلى ذلك السطر المبتور . فشكسبير يستغل هذا الجزء في شخصية أنطونيو ، وهو جانب حر ، ليقدم عمّقاً للشخصية ويظلّ بشكل أكبر نغماً حنوناً ، رأى أن المسرحية تحتمله ومن شأنه أن يغනيها ... وسيبقى لأنطونيو وجود في الخيال الإيجابي ، شخصية لم تقدم كل جوانب طبيعتها من خلال ما هو مطلوب منها وليس هذا هو الحال مع شايلك الذي بنيت شخصيته من آراء وأفكار تمكّن أي ضوء بارد من تحليله ... وكما يقول الدكتور Bridges فإن شكسبير لديه أتزان فيما يذكر وإحساس رائع بهذا الاتزان ، فإذا ما رجحت كفة فهو فوراً يلقي بشيء ما في الكفة الأخرى . وبالرغم من أنه لا يبدو مبالياً بما يلقي فهو لا يرمي إلا بأشياء يعرف أنه ربما كان مهملاً لها ، ولكن فحص هذه الأشياء يجعلنا نميل إلى أن نتأكد أنه لم يكن يحمل همّاً للقاريء بقدر الجمهد الذي يشاهد مسرحياته"^(٢) . الواقع أن ما يذكره Murry يتمشى تماماً مع طريقة شكسبير المميزة في الكتابة ، وقد أضفى حزن أنطونيو غير المسوغ عليه

Murry, " Shakespeare's Method," pp.33-34

(١)

Ibid., p.45

(٢)

غموضاً وسحراً وجاذبية ، ومنحه الخصوصية التي تميز بها ، بعيداً عن المباشرة والسطحية ، وهو أمر كان من الممكن أن تعاني منه شخصية مثل شخصية أنطونيو ذات ملامح محددة ، ومعالم واضحة . وكذلك كان لهذا الجانب تأثير واضح في إظهار وحشية شايولوك في أقوى صورها ، وما يمكن أن تظهر به من بشاعة . واستطاع بذلك أنطونيو أن يستدر عطف المشاهد ويشير شفقته عليه ويعنجه إحساساً بأن شايولوك الشرير سينال من أنطونيو الطيب ، الذي به من الأحزان ما يغنه عن سكين اليهودي . كما أن خطب أنطونيو الحزينة التي ألقاها في المحكمة جعلت صياح قراتيانو وتشفيه من شايولوك المبالغ فيه أمراً محتملاً بعض الشيء .

* * *

بورشيا : Portia

منح شكسبير بورشيا عنابة خاصة لكي تبدو في ذلك التكامل البشري الذي أراده لها ، فقد تميزت شخصيتها بالكثير من الصفات الرائعة والخصال الحميدة ، التي يندر أن تجتمع في شخص واحد . وعلى الرغم من ازدواجية دورها في المسرحية ، فقد استطاعت في براعة أن تحافظ على سمات شخصيتها المميزة في كلا الدورين ، وتمكنـت بطلة قصة الصناديق ، وموضوع الخطبة برقتها وعنويتها المتناهيتين ، أن تتصدى لوحشية شايولوك ، وتتقىـذ أنطونيو التاجر الملكي ، في الوقت الذي عجز فيه الجميع عن فعل ذلك ، دون أن تقـىـذ إشرافتها وعنويتها .

وفي أول لقاء لنا بها في المسرحية نسمعها تتحدث بنغمة حزينة تشبه تلك التي سبق لنا سماعها من أنطونيو في افتتاحية المسرحية إذ تقول:

بورشيا :

الحقُّ (نيريسا) ... أحوال هذا العالم الكبيرُ
قد أرهقت طاقاتِ جسمي الصَّغيرُ !^(١)

ولكن بورشيا وإن كانت تشعر بالحزن إلا أنها لا تسمح لتياره العاتي أن يأخذها بعيداً إلى درجة أن تتمنى الموت والفناء ، كما فعل أنطونيو ، فهي تتحلى بالقوة والحزم والصلابة ، وتدرك في عمق مأساتها والواقع المريض الذي تعيشه ، بعد أن حبسها أبوها في واحد من صناديق ثلاثة ، لاغياً أي اعتبار لما يمكن أن يعتلج في نفس الفتاة مثلاً من مشاعر وأحاسيس ورغبة .وها هي تحدد مشكلتها وتشرحها لوصيفتها نيريسا في بساطة ودقة :

بورشيا :

أهِ من كلمة "اختار" !
إني لا أقدر أن أقبل من أرضاه
أو أن أرفض من لا أرضاه
فإرادهُ بنتِ حَيَّه ... كُلُّها رجلُ ميتٌ
أوليس بشاق (نيريسا) ... عَجْزِي أن اختار وأرفض ؟^(٢)

ودور الفتاة المغلوبة على أمرها لا يناسب بورشيا على الإطلاق ولهذا فهي حين تذعن لرغبة أبيها لا تفعل ذلك عن ضعف وقلة حيلة ، بل وفاءً منها له ، ولذلك القسم الذي قطعته على نفسها أمامه ، ولن تحدث به على أي وجه من الوجوه ، سواء كان هذا بشكل مباشر أو غير مباشر :

(١) د. عتاني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص: ٥٣.

(٢) نفسه ، ص: ٥٤ - ٥٥.

بورشيا :

لو عشتُ إلى ألف سنةٍ ... فلسوف أعودُ إلى رَبِّي
عذراء كما جئتُ ولا أتزوج أحداً منهم
إلاًّ بطريق القرعة تنفيذاً لكلام أبي !^(١)

ويتعرض ذلك اليمين لاختبار صعب حين يأتيها بسانديو خاطباً وهو الرجل الوحيد الذي خفق قلبها بحبه ، ومع ذلك نجدها تتماسك ، وظهور تحكماً رائعاً في النفس ، إذ تتركه يواجه مصيره المحظوم مع تلك الصناديق ، شأنه شأن غيره من الخاطبين ، دون أن تحاول مساعدته :

بورشيا :

أتمنى لو علمتك سرّ القرعة
حتى تختار الصندوق الصائب
لكني أحنت إذ ذاك بقسمي
ومحال أن أحنت بالقسم !^(٢)

وقد حاول بعضهم أن يشكك في ولاء بورشيا لذلك القسم ، وزعموا أنها حاولت مساعدة بسانديو بالفعل بطريق غير مباشر ، إذ أن تلك الأغنية التي أستمع إليها قبل إجراء القرعة مباشرة كانت قافية لها على وزن رصاص Lead ، كما يظهر من مقطعها إذ تقول :

Tell me where is Fancy bred,
Or in the heart, or in the head ?⁽³⁾

(١) د. عتاني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ٥٩ .

(٢) نفسه ، ص : ١٢٣ .

Brown, ed. The Merchant of Venice, p. 80

(٣)

والذين يظنون هذا الظن يذهبون بعيداً ، فتفكير شكسبير وجمهوره كان أبسط من ذلك بكثير ، بالإضافة إلى أنه ما كان ليفسد تلك الحكاية البريئة بحيلة ماكرة مثل تلك^(١) . وقبل ذلك كله ينبغي أن لا ننسى أن باسانيو كان لا بد أن يفوز ببورشيا ، لأنه الوحيد الذي يمكن أن تسعد به الأميرة ويفك قيدها . وإظهار بورشيا بهذا المكر والخداع يفقد الحكاية سحرها وجمالها ، ولا يتتناسب مع طابع شخصيتها المميز بالحزم ومحاباة العاطفة في قوة وثقة ، فهي تصمم أذنيها عن نداء العاطفة وتنتصر للعقل والمنطق إذا ما كان اتباعهما أولى وأوجب ؛ ولهذا ترفض الاستماع إلى باسانيو حين يطلب منها في المحكمة أن تقف في وجه شايلاوك ، وتمنعته من تحقيق هدفه بأية وسيلة كانت :

باسانيو :

فلتفرض سلطتك على القانون ولو مرة !
فالخير الأكبر يستوجب شرآً أصغر
أقمع مأرب ذاك الشيطان الأشرس !

بورشيا :

لا ينبغي ذاك ولا يجوز ..
إذ ليس في الدولة سلطة
تملك أن تنتهك القانون
بل سوف تغدو سابقة
وعلى غرارها
ستفسد الأخطاء أحкам القضاء !^(٢)

Granville Barker, Prefaces to Shakespeare, p : 339.

(١)

د. عنانى ، ترجمة تاجر البدقة ، ص : ١٧٢ .

(٢)

ومع أن بورشيا تتنكر لعاطفتها الكبيرة تجاه باسانيو أكثر من مرة وتتحاز لما يأمرها به العقل ، إلا أنها لا تصدر في ذلك عن روح جافة متزمنة ، فهي تدرك تماماً أن شرائع العقل باردة لا يمكن أن تصمد أمام العاطفة وثورتها المجنونة ، التي لا تقيم للقواعد وزناً أو قيمة :

بورشيا :

والذُّهْنُ يُشَرِّعُ لِلنَّفْسِ شَرَائِعَ بَارِدَةً
يُفْلِتُ مِنْ قَبْضَتِهَا الطَّبَعُ الْفَائِرُ
وَجَنُونُ صِبَانَا وَثَابُ
يُفْلِتُ مِنْ أَشْرَاكِ النُّصْحِ الْمُقْعَدِ
كَالْأَرْبَبِ مِنْ شَرِكِ الصَّيَادِ !
لَكِنْ مَا جَدِي هَذَا الْمَنْطَقُ
وَأَنَا لَا أَقْدِرُ أَنْ أَخْتَارَ شَرِيكَ حَيَاتِي ؟ (١) .

ولكنها تعودت أن تهم كثيراً بما يجب وما لا يجب ، وبما يليق ولا يليق ، وهذا أمر يناسبها كثيراً كأميرة لا بد أن تحكم تصرفاتها مجموعة من القواعد والسنن. إلا أنها أحياناً تجد مشقة في مطابعة تلك الأحكام ، ومغالبة فرحتها لوجود باسانيو بقربها . وإذا كانت كعذراء يصعب عليها التعبير كما تقول ، فإنها تحت تأثير حبها له تندفع وتخرج الكلمات من بين شفتيها لتبوح بذلك البوح الخطير الذي تفوق به باسانيو الرجل :

بورشيا :

أَمَا إِنْ أَخْطَأَتْ فَسُوفَ أَوْدَ
لَوْ أَنِي كُنْتُ حَنْثُ !

العارُ على عينيك !
 أطلقت السهم على
 فشطَرتْ كياني شِطرين
 الشَّطَرُ الأول لكْ
 والشطَرُ الثاني لكْ
 هُوَ مِنْ حقي لكنْ
 ما دمت أنا من حَكَكْ
 فالشطَرُ الثاني أيضاً لكْ !

ما أقسى هذا الزَّمنُ الحائلَ بينَ المالِكِ وحقوقه !^(١)

وإذا كان صبرها لم يسعها مع باسانيو وخانها تماسكها، فإنها بدت على قدر كبير من الشجاعة واللباقة مع غيره من الخاطبين الذين سبقوه . وحاولت في ذكاء أن تقف منهم موقفاً محايضاً ، رغم أنها لاتتحمل أن يكون أي منهم زوجاً لها . وحين يقدم إليها الأمير المغربي بسحتته السوداء ، وحديثه المتعالي الذي يظهر تباهيه بنفسه ، واعتداده بها وبمكانتها العظيمة ، قائلاً :

أمير المغرب :
 ولتعلمِي بأن طلعتي قد أرعبتْ أشاؤس الفرسانْ
 وحقّ حُبِّي لكْ
 بها تولّه العذارى في بلادي والحسانْ !
 ولستُ أرضي أن أغيراً السواد في الإهابْ
 إلا لمرضاتك يا مليكة الفؤاد !^(٢)

(١) د. عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص: ١٢٤ .

(٢) نفسه ، ص: ٧٥ - ٧٦ .

تحتمل ذلك بورشيا وتتصرف بلباقة وكياسة ، وتحاول أن تظهر له بطرف خفي وفي ذكاء حقيقة شعورها نحوه ، وما تحسّ به من إهانة أن يتقدم لخطبتها من كان مثله ، وهي تفعل ذلك دون أن تتلفظ بما يدينها بتهمة جرح الشعور ، أو سوء التهذيب :

بورشيا :

لو أَنَّ وَالدِّي ...
ما كَانَ هُونَ مِنْ شَائِئِي
إِذْ نَصَّ فِي فَطْنَتِه عَلَى زَوَاجِي بِالطَّرِيقَةِ الَّتِي ذَكَرْتُهَا
لَكُنْتَ أَيْهَا الْأَمِيرُ نَوْ المَكَانَةِ الْعَلِيَّةِ
تَشْغُلُ فِي مَكَامِنِ الْفَوَادِ
مَكَانُ أَيِّ خَاطِبٍ مِنْ سَائِرِ الْعِبَادِ ! (١) .

وحديث بورشيا عن أولئك الخاطبين الذين قصدوها أظهرها بروح مرحة ، وعبارة ساخرة مضحكة ، فهي تقول في أمير نابولي :

بورشيا :

ذَاكْ حِصَانُ جَامِحٌ !
لَا يَتَحَدُثُ إِلَّا عَنْ فَرْسَهِ
بَلْ يَتَفَخَّرُ بِالْقَدْرَةِ فِي تَرْكِيبِ الْحُدوَّهِ
أَتَرَى حَمَلَتْ فِيهِ أُمَّهَّهِ
مِنْ حَدَّادٍ ؟ (٢) .

(١) د. عناني ، ترجمة تاجر البن دقية ، ص: ٧٦ .

(٢) نفسه ، ص: ٥٥

وهي حين تسخر منهم تدرك أن السخرية خطيئة :

نيريسا :

ما قولك في المسيو (لوبون)
سيد أهل فرنسا ؟

بورشيا :

الباريء صوره
ولذاك نعد (المسيو) رجلاً !
أعرف أن السخرية خطيئة
لكني مضططرة^(١) .

وكان لا بد لبورشيا أن تستدرك وتعترف بأن السخرية خطيئة ، فإظهار الحس الديني لديها وإحاطتها بالقدسية أمر حرص عليه شكسبير - وكما يذكر Ludowyk - فقد تحدثت عنها بعض شخصيات المسرحية بشيء من التقديس ، ويشهد بعض الموضع التي تشير إلى ذلك^(٢) . وفي البداية المبكرة للمسرحية نجد باسانيو يقسم بحج سرى إليها ، كما يخبرنا بذلك أنطونيو :

أنطونيو :

لكن ألن تقول لي ما اسم الفتاة ؟
تلك التي أقسمت أن تزورها سراً^(٣) ،

(١) د. عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص: ٥٦ .

(٢) Ludowyk , Understanding Shakespear, p.127

(٣) استخدم الدكتور محمد عناني كلمة الزيارة هنا بدلاً من الحج معتمداً على شيوع ==

ووعدت أن تخبرني اليوم؟^(١)

وعلى خطابها أن يقسموا قبل الاقتراع ، وينظر أمير المغرب إلى بلمونت كمكان يحج إليه الناس من جميع الأقطار الأربع كي يقبلوا الضريح المقدس :

الأمير :

ولقد قدموا من أقطار الأرض القصوى
بشفاهٍ تبغي تقبيل الحرم الحاني^(٢)

وهي ملاك بالنسبة إليه :

الأمير :

من بين العملات الذهبية في إنجلترة
واحدة تحمل نقشًا ملاك
لكن النقش من الخارج
أما في هذا الصندوق
فملاك يرقد في فرش ذهبي^(٣) !

وعند ذهابها لإنقاذ أنطونيو تعذر بحاجتها للتفرغ للعبادة ، قائمة للورنز:

= معنى الرحيل في الكلمة Pilgrimage، كما ذكر في حواشي ترجمته للمسرحية (ص: ٢١٩) .
ج: ١٧) وذلك لأنه لم يبرأ في النص ما يبرر قداسة بورشيا . الواقع أنتي أخالفة في ذلك ، وأرى أن شكسبير اتكأ على هذا المعنى ، وفي أكثر من موضع .

(١) د. عتاني ، ترجمة تاجر البنديقية ، ص: ٤٩ .

(٢) نفسه ، ص: ١٠١ .

(٣) نفسه ، ص: ١٠٢ .

بورشيا :

أرجو أن تَتَولِيْ تدبِيرَ شُؤونِ المَنْزَلِ حَتَّى يَرْجِعَ زوجي
أَمَا عَنْ نَفْسِي فَأَنَا عاهَدْتُ اللَّهَ بِأَنْ أَحْيَا فِي كَفِ اللَّهِ
مُتَقَرِّغَةً لِلصَّلَوَاتِ وَلِلدعَوَاتِ^(١).

ويتناول لورنزو منها عقد التنازل الذي وقعه شاييلوك قائلاً :

لورنزو :

هاتِيكَ فَاتَّتَانِ أَمْطَرَتَا
الْمَنْ وَالسَّلْوَى عَلَى الْجَوْعِىَ^(٢).

وربما حرص شكسبير على إحاطة بورشيا بهذه الظاهرة أو المسحة الدينية ، حتى يعدها لكي تكون تلك الشخصية المهيبة صاحبة الخطبة البلغة حول الرحمة والرحماء ، والمغفرة الالهية التي ألقتها في المحكمة :

بورشيا :

لِيْسَ فِي الرَّحْمَةِ إِلَزَامٌ وَقَهْرٌ !
إِنَّهَا كَالْغَيْثِ يَنْهَلُ رَقِيقًا مِنْ سَمَاءِ
دُونَنَا نَهْيٌ أَوْ أَمْرٌ !
بُورَكْتُ تِلْكَ الْفَضِيلَةُ مَرْتَينِ :
إِنَّهَا تَبَارِكُ الرَّحِيمُ
مَثْلَمَا تَبَارِكُ الْمُسْتَرْحِمُ !
وَهِيَ أَزْكِيَّ مَا تَكُونُ إِنْ أَتَتْ عَنْ مَقْدِرَةِ
بَلْ وَأَزْهَى مِنْ عَرْوَشِ الْمُلْكِ وَالثَّيْجَانِ !
إِنْ يَكُنْ فِي الصُّولْجَانِ الْبَطْشُ أَوْ مَلْكُ الزَّمَانِ
إِنْ يَكُنْ رَمْزُ الْمَهَابَةِ وَالْجَلَانِ

(١) د. عنانى ، ترجمة تاجر البندقية ، ص: ١٤٧.

(٢) نفسه ، ص: ٢١٣.

مكمن الرهبة والخوف من السلطانْ
 فهي أسمى من جلالِ الصَّولجانْ :
 عرْشُها في الصدر في قلبِ الملوكِ الرُّحْماء !
 يعرُفُ الخلقُ بِأَنَّ الرَّحْمَةَ
 مِن صفاتِ اللَّهِ
 وهي إِن حَفَّتْ مَسَارَ العَدْلِ
 قَرَبَتْ مَا بَيْنَ حُكْمِ الْأَرْضِ وَالسَّمَاءِ !
 إِن تَكُنْ تَبْغِي الْعَدْلَةَ وَحْدَهَا يَا إِيَاهَا الْيَهُودِيِّ
 فَاعْتَبِرْ بِمَا أَقُولُ :
 إِنَّ مَجْرِي الْعَدْلِ وَحْدَهُ
 لَيْسَ يُنْجِي مِنْ عَذَابِ الْآخِرَةِ
 وَلَذَا نَطْلَبُ فِي كُلِّ صَلَةٍ
 رَحْمَةً مِنْ إِلَهِ !
 بل تعلمنا الصلاة كيفَ نَرْحِمْ ! (١).

وبورشيا تلقي هذه الخطبة في بداية ظهورها في المحكمة ، وهي تتحدث فيها بهجة دينية واضحة ، مما يجعلها تصلح لأن تكون لأحد رجال الدين والقساوسة . ولكنها على الرغم من ذلك لم تؤثر في شايلاوك ، ولم يعرها اهتماماً يذكر ، ولم يكن ذاك لضعف قدرات بورشيا البلاغية ، بل إن المشكلة -كما نعرف- كانت تكمن في شايلاوك الذي كان عاجزاً وبشكل تام عن الاستجابة لأي نوع من المؤثرات . وقد أدركت بورشيا هذا وشعرت أنها في حاجة لأن تمارس نوعاً من التحايل الذكي مع هذا اليهودي المتحجر العقل والفؤاد . وقد أثبت لها ذلك تفوقاً فكريأً ، وتميزاً عن باقي شخصيات المسرحية . وكما يقول أحد النقاد : " فإن ذهنها لم يعمل في سرعة شديدة وحسب ، بل

كان يعمل في احتراس مستمر ولدونه . وظل مع ذلك ، متأكداً من كل خطوة يخطوها . وحين تقدمت بتلك المطالبة النبيلة بالرحمة كانت تعلم أنها إذا ما فشلت الخطبة في تحقيق غرضها المباشر فسوف يكون لها تأثير جيد في نزع الشك من نفس شايلاوك ، وهكذا تلعب ورقتها الرابحة ويصبح تدمير شايلاوك تماماً . فإن لها فكراً صافياً إلى درجة تمكناها من أن تقدر حجم شايلاوك الذي شوش تفكيره إلى حد بعيد - بعاصفة من العواطف المتضاربة . وبذلك تتمكن بورشيا من أن تخدعه عن طريق ذلك التحايل الفكري حول العقد الذي كان يعتمد عليه في إصرار متزمن^(١) .

وقد تنبهت بورشيا بذكائها وملحوظتها الدقيقة إلى أن الشيء الوحيد الذي يفهمه شايلاوك هو العقد ، وأن آية محاولة لجذب اهتمامه ، وإخراجه من تلك الكلمات المحدودة التي يضرب بها حصاراً حول روحه وتفكيره ، كان لا بد أن تبدأ من قانونية عقده ، وعدالته المنطقية . وهذا ما عجز عن إدراكه كل من الدوق وباسانيو ، على الرغم من أنها كانا أعرف منها باليهودي وطبيعته . وكانت تُعدّها المسحرية منذ البدء لكي تؤدي ذلك الدور الخطير الذي أدته في المحكمة . ولا شك أن الحيلة التي اعتمدت عليها لإنقاذ أنطونيو كانت قد تقررت منذ عدة قرون طبقاً لما جاء في تلك الحكاية القديمة ، ولكن اللافت للنظر هو أن بورشيا لم تقدم ذلك الحل فور وصولها ، ولا حتى بعد رفض شايلاوك تلبية نداء الرحمة والإنسانية ، بل لجأت إلى نوع من المماطلة والتلاعب بأعصاب اليهودي ، وأعصاب الجميع ، إذ أوهمت شايلاوك أنها تقف إلى جانبه وتؤمن بعادلة قضيته ، وأوصلته خطوة خطوة إلى لحظة تيقن فيها من نجاح مخططه ، حتى كاد أن يرى مصرع أنطونيو بعينيه ، وعندما وصل إلى قمة البهجة والسعادة ، ألقت به فجأة من فوق تلك القمة ، في مارة وقسوة . وقد عاب بعض النقاد على بورشيا مسلكها هذا ، ورأوا أنها تصرفت بشكل قاسي وغير إنساني ، وأنها كانت " كالقطة التي تلهو بفأرها

المسكين قبل أن تأكله^(١) ويدوأن خطأ هؤلاء النقاد كم يشير بالمر Palmer - جاء من كونهم طبقوا معايير السلوك الاعتيادي على شخصيات المسرحية . بالإضافة إلى أن سلوك بورشيا الذي اعتبره بعضهم مشيناً ، كان له دور كبير في إظهار الجانب الكوميدي في شخصية شايلوك ، واستنفاد طاقات المشهد إلى أقصى درجة ممكنة^(٢) . ثم إن شكسبير لم يهتم يوماً بائن تستحوذ إحدى شخصياته على إعجاب المشاهدين ، وتحظى بموافقة على جميع تصرفاتها ، بل حرص وبشكل أهم على إظهارها ممثلاً للطبيعة البشرية بكل حسناتها وعيوبها ، وما يعتمل فيها من خير وشر ، وقوه وضعف . وقد ظهرت بورشيا من خلال موقفها مع شايلوك مثل بقية أفراد المجتمع المسيحي الذي يتغنى بالرحمة دون أن يطبقها ، وينادي بها في الوقت الذي يحتمك فيه إلى قوانين ومعايير لا تمت إلى الرحمة بصلة ، وإدانة شكسبير للمجتمع المسيحي فيما يتعلق بهذه النقطة واضحة . على أن بورشيا لم تكتف بتحقيق هدفها من القدوم إلى البندقية وهو إنقاذ أنطونيو صديق زوجها ، بل سعت إلى تحقيق هدف آخر وهو معاقبة اليهودي ، والانتقام منه :

بورشيا :

هيا نَفْذُ شَرْطَ الْعَدْيِ إِذْنٌ
وَاقْطَعْ مِنْهُ رَطْلَ الْلَّحْمِ !
لَكِنْ إِنْ سُفِكَتْ قَطْرَةً دَمْ ... وَهُوَ مُسِيْحٌ ...
فَلَسَوْفَ تُصَادِرُ أَمْلَاكَ ..
وَلَسَوْفَ تُضْمِنُ أَرْاضِيكَ وَمِنْقُولَاتِكَ لِلْدُّولَةِ
وَفَقَاءً لِقَوْانِينِ الدُّولَةِ !^(٣)

Charlton, Shakespearian Comedy, p. 159 (١)

Palmer ,Comical Characters of Shakespeare, pp. 432 - 433 (٢)

د. عناتي ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ١٧٨ (٣)

وهي بهذا توجه ضربتها إلى أعز ما يملك شايلاوك وبهتم له وهو المال ، وقد استاء بعضهم من موقفها ، ورأوا أنها تذهب بعيداً في قسوتها عليه ، في الوقت الذي تعتمد فيه على أساس قانونية تفتقد إلى الصحة والمنطقية . ففي اعتراضها على أن تسفك قطرة دم واحدة تتjaهل مبدأ قانونياً في صياغة العقود ؛ إذ ما دام أن له الحق في اتخاذ أي إجراء - وهو في هذه الحالة اقتطاع رطل من اللحم - فإن ذلك يمنحه الحق في ما يتبع ذلك من إجراءات ، وهو سفك الدم في هذه القضية . أمّا إصرارها على إقتطاع رطل واحد من اللحم لا أقل ولا أكثر فهو فاسد قانونياً ؛ لأن الشخص الذي يحق له أن يأخذ كمية معينة من شيء ما فإن بمقدوره أن يأخذ الأقل من الوجهة القانونية . ثم إن المحكمة التي أجازت شرعية عقد شايلاوك ليس في إمكانها أن تدينه بفعل إجرامي لتقديمه ذلك العقد^(١) ، وبينما عليه فإن ما تفعله بورشيا في المحكمة هو نوع من التحايل القانوني ، والخداع الماكرو دفع ثمنه اليهودي الذي كان يتحقق في صحة عقده قانونياً ، وأعتقد أنه لا يتطرق إليه البطلان .

وأرى أن إدانة بورشيا للتحايل الذي لجأت إليه يتضمن إدانة للقانون ذاته ، واتهامه بالغباء والشكليّة . فالحرفيّة التي لجأت إليها بورشيا كانت تماثل في وضوح حرفيّة شايلاوك القانونية ، دونما اعتبارات إنسانية . ومن هنا فقد أتى فوزها درامياً على شايلاوك مقبولاً ومرحباً به من الجمهور الإليزابيتي ، حتى وإن كانت هناك بعض النقاط الساذجة التي استوقفت بعض النقاد والدارسين ، ورجعوا فيها إلى كتب القانون وقوانين المحاماة ! في حين لم يعرها شكسبير - كعادته - اهتماماً يذكر .

ومرة أخرى تظهر بورشيا على قدر من القسوة والحرفيّة وذلك من خلال تلك المناقشات في حادثة تبادل خاتمي الزواج ، والتي حافظت فيها على كل ما تتمتع به من بلاغة وجرأة وظرف وروح مرحة وتهذيب بالغ ، فهي - كما يقول باركر - سيدة عظيمة في بساطتها الرائعة ولباتتها الحاضرة ، فقد

احتفظت بأنطونيو بعيداً عن الشجار الوهمي حول الخاتمين ، وفي الوقت الذي تسخر فيه دون إحراج حول أخذها بلتزار الخيالي إلى الفراش ، تزجر بعدها بدقة قراتيانو لحديثه عن الديوث^(١) .

وبالإضافة إلى كل السمات التي اتصف بها بورشيا ، فإن المسرحية أظهرتها كنموذج للشخصية الرومانسية على خير وجه . فهي رومانسية في كل شيء تقريباً وذلك من خلال موضوع الخطبة ، ثم تذكرها في زي محام في الجزء الرئيسي من المسرحية ، وكذلك في حادثة خاتمي الزواج . وكل هذه أمور كانت تستهوي المجتمع الإليزابيثي ويسعد بها . وهكذا ظهرت بورشيا في صورة جذابة ساحرة ، جعلت البعض يتتسائل ما إذا كان بسانينيو جديراً بها .

* * * *

بسانينيو : Bassanio

يمثل بسانينيو الشخصية التي تربط بين الحبكتين الرئيسية والثانوية . وهو في نظري - وربما في نظر الكثرين - صاحب الحماقات .. والأخطاء المتتالية ؛ فبسببه تمكن اليهودي من الإيقاع بأنطونيو وأصطياده ، إذ يذهب إليه للاقتراف منه ، دون أن يضع في اعتباره العداوة التي بين الاثنين . وقد ارتكب هذا الخطأ الفظيع في حق صديقه الحميم ، تحت تأثير حبه لبورشيا ، ورغبته في أن يفوز بها دون جميع الخاطبين وهو يصف هذه الفتاة لأنطونيو قائلاً :

بسانينيو :

أعرفُ في (بلمونت) وارثةً غنيةً !
جميلةً ... لكن شمائتها تفوق جمالها

كانت لدى لقائنا

تُهْدِي إِلَيْيَ بِعِينِهَا نظَرَاتٍ وَجْدٍ صَامِتَةٌ !

أَمَا اسْمَهَا فَ(بورشيا)

لَيْسَ أَقْلَّ فِي جَمَالِهَا مِنْ (بورشيا) الْعَرِيقَةِ

ابنة (كاتو) ... وَالَّتِي بَنَى بَهَا (بروتس) !^(١).

والملاحظ هنا أن أول صفة يذكرها باسانيو بالنسبة لبورشيا هي أنها سيدة ثرية ، وقد جعله هذا يبدو في نظر الكثيرين كصائد ثروات ، خاصة وقد تكرر من باسانيو الإشارة إلى مال بورشيا :

باسانيو :

وَفَوْقَ خَدِيهَا تَدَلَّتْ حُصْلَتَانِ كَالْذَّهَبِ

هَمَا الْفِرَاءُ الْعَسْجَدِيُّ بِلَ كَأَنَّ قَصْرَ (بلمونت)

هُوَ شَطٌّ (كولشوس) الْقَدِيمُ ... وَكَأَنَّ كُلَّ خَاطِبٍ

(جيرون)^(٢) قَدْ شَدَّ الرِّحَالَ !^(٣)

(١) د. عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ٥٢ .

(٢) جيرون Jason

أحد القواد المغامرين في أسطورة إغريقية (ميديا) وهو ابن الملك أيسون ، استطاع عمه Pelias أن ينزع ملك أبيه ، وأبعد جيرون حرضاً على سلامته . ولما أصبح شاباً عاد لاسترداد ملك أبيه ، وكان لا بد في البداية من أن يحصل على الفراء الذهبي The golden fleece ، وكانت المهمة مستحيلة لكنه نجح في الحصول عليه بعد عدة مغامرات ، وبمساعدة الساحرة (ميديا) ، التي تزوجها فيما بعد ، والتي تمكنت من قتل Pelias ، إلا أن جيرون طرد هو وزوجته من البلاد بواسطة أبناء عمه ، فلجاً إلى الملك Creon ، ثم هجر (ميديا) ليتزوج ابنة ذلك الملك .

The New Encyclopedie Britannica, 15th ed . , s.v. "Jaspar, Henri."

(٣) د. عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ٥٢ .

وحين تمكن من الفوز ببورشيا ، يعلق قرانياتو قائلاً لساليريو القادم لتوجه من
البندقية :

قراتياتو :
 ما أخبار مدینتنا ؟ ما حال التاجر ذي الصيت الرائع
 (أنطونيو) ؟
 سيسير بما أنجزناه ولا شك !
 إذ كلّ منا (جيسون) .. ورجعنا بفداء الذهب
 المنشود !^(١).

ونجده يصارح أنطونيو بحاجته لبعض المال ، ويمنيه بتسديد ديونه السابقة
 التي له عليه وذلك إذا ما حالفه الحظ وفاز ببورشيا ، ويقنع أنطونيو بجدوى تلك
 المخاطرة قائلاً :

باسانيو :
 إنني أحمل لك ديناً ضاع ... مثل السهم الأول !
 فإذا أطلقت السهم الآخر ... ورصدت أنا سيرة
 كان حريراً أن يأتي معه بالسهم الأول ..
 أو أن يرجع لك وحده
 وأظل أنا ممتنأً أحمل عبء الدين الأول !^(٢).

وكل ما سبق يشير بوضوح إلى أن باسانيو لم يكن يسعى للفوز ببورشيا من
 أجل جمالها وخصالها الحميدة وحسب ، بل وضع أيضاً في اعتباره مالها

(١) د. عتاني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ١٣٨.

(٢) نفسه ، ص : ٥١.

وثرتها الطائلة . وقد دفع ذلك بعضهم إلى أن يتشكك في حبه لبورشيا ، وحقيقة دوافعه للزواج منها . الواقع أنه إذا ما كان مال بورشيا هو أحد الأسباب التي دفعته لقصد بلمونت والتعرض لذلك الاختبار الصعب ، فإن ذلك لا يعني أبداً أنه لم يكن يحبها ، ولم تشغل قلبه بجمالها وشمائلها الرائعة التي تفوق ذلك الجمال ، وقد كان سعي الشاب للفوز بعروس غنية من الأعراف والتقاليد الاجتماعية المألوفة جداً في ذلك الوقت ^(١) . ولا شك أن باسانيو كان صريحاً واضحاً في التعبير عن هذه الرغبة وهو أمر يناسب شخصيته البسيطة المندفعه . وينبغي ألا ننسى أن باسانيو هو بطل تلك القصة الرومانسية الذي يجب أن يفوز بالفتاة الجميلة من بين جميع الخاطبين ، فتسعد بذلك الأميرة لأن الشخص الوحيد الذي خفق فؤادها بحبه ، وبناءً عليه فلا بد أن يكون أجر الجميع بها ، وأكثرهم تحقيقاً لنبوءة نيريسا ..

نيريسا :

قد كَانَ أَبُوكِ منَ الْأَخْيَارِ
وَلِلْأَخْيَارِ قُبْلَ الْمَوْتِ بِوَارِقِ إِلَهَامِ حَقَّهُ !
ولذا تجدين الحكمة كُلُّ الحكمة في شرطه :
لا بد لزوج المستقبل أن يختار الصندوق الصائب
من بين ثلاثة :
الأول من ذَهَبٍ خالصٌ
والثاني صُبٌّ من الفضة
أما الثالث فهو رَصَاصٌ مُصَمَّتٌ !
والرأي الصائب في هذه القرعة يعني الحب الصائب ^(٢) .

Ludowyk , Understanding Shakespear, p. 123

(١)

(٢) د. عتاني ، ترجمة تاجر البدقة ، ص: ٥٥ .

ويعد بسانينو من الأشخاص الذين توجههم عواطفهم ، وتقود تصرفاتهم . وقد جعله ذلك يبدو شخصاً مندفعاً نافذ الصبر ، وهذا أمر يناسبه تماماً ، ويناسب الدور الذي يقوم به في المسرحية ، ولذا نجده يتميز بروح مغامر تتعلق بالأعمال والطموحات . مهما كانت صعوبة العوائق التي تقف في طريقه ، ويعتنق ذلك كنظيره ومنهاج لحياته منذ الصغر :

باسانيو :

في أيام دراستي الأولى
كنت إذا أطلقت السهم فطاشْ
أطلقت السهم الآخر في أثره
وبنفس القوة ولنفس الوجهةْ
ورصدت مسیر الثاني بعنايةْ
كي أعرف موضعه وأعود به !
أي أن مخاطرتي بالسهمين
عادت بالسهمين سليمين !^(١)

ومن هنا وعلى الرغم من إفلاسه والديون التي تتقل كاهله ، تكفيه نظرة وجد من بورشيا ونبوءة قلبه العاشق ، كي يشد الرحال ، ويقرر الذهاب إلى بلمونت .

باسانيو :

أواه (أنطونيو) الحبيب ! يا ليت لي مالاً يمكنني

أن أنزل المضمّار وسط هؤلاء
إذ أن قلبي لا ينوي يُنْبئني
بأنني حتماً أفوز في النزال !^(١)

غير أن بسانينو وإن ظهر في أجزاء كثيرة من المسرحية شخصية مندفعة ومتهورة ، إلا أن ذلك لا يمثل الصورة الكاملة له ، إذ لم يمنعه هذا من أن يظهر على قدر من العمق والحكمة . ولا ينبغي لنا أن ننسى أنه حاول أن يمنع أنطونينو من إكمال إجراءات ذلك العقد المسموم ، بعدما شعر بالخطر ، وبسوء نيات اليهودي ، فهو يعلق قائلاً :

بسانينو :

لا أطمئن إلى الشروط المُنْصَفة
إن صاغها عقل الأثيم^(٢) !

فقد كان شكسبير يحرص على أن يظهر بسانينو كشخصية لا تخلو من عمق ومعرفة بالحياة والناس ، وهو بذلك يعده لكي يكون الخاطب الوحيد الذي ينجح في الاختيار ، ويتفهم في ذكاء وحكمة تلك التقوش ويحسن قراءتها ، ولا نجد في أنفسنا حرجاً في أن تتقبل أن يكون بسانينو المسرف ، الذي أضاع ثروته على مظهره ومسراته ، هو صاحب تلك الخطبة البليغة التي ألقاها قبل إجراء القرعة حول المظهر والمخبر ، كما يعرض عن اختيار الذهب والفضة قائلاً :

بسانينو :

فالزينة شط خادع

(١) د. عتاني ، ترجمة تاجر البن دقية ، ص : ٥٢ .

(٢) نفسه ، ص : ٧٦ .

لُحِيطَ فَتَاكِ شاسعُ !
 أو كَوْشَاحِ خَلَابِ يُخْفِي وجهاً أَدْكَنَ
 أو هُوَ - إِن شِئْتَ الإِيجازُ -
 حَقُّ زَائِفٍ . يُوقَعُ فِي الشَّرَكِ الْحُكْمَاءِ
 ولهذا لن أختارك يا ذهباً الفتنة
 يا مَنْ صَرْتَ غَذَاءَ صَلْبًا فِي فَمِ (مِيداًس)^(١)
 ولهذا أَيْضًا لَنْ أختارك يا فَضَّةً
 يَا مَنْ تُتَدَالُ عُمُلَاتٍ شَاحِبَةٍ بَيْنَ النَّاسِ !
 لَكَنِّي أَخْتارُكَ أَنْتَ رَصَاصَ الْفَقْرِ
 يَا مَنْ تَتَهَدَّدُ لَكُنْ لَا تَعُدُ النَّصْرُ
 أَسْلُوبُكَ سَهْلٌ وَيُهْزُ النَّفَسُ
 أَكْثَرُ مَنْ حِذْقِ الْبَلْغَاءِ !^(٢)

وإذا كان باسانيو تحدث في خطبته عن المظهر والمخبر ، وعن الشجاعة المزيفة التي لا يلبث أن يفتضح أمرها ، فإن موقفه من أنطونيو في محنته كشف حقيقته ومقدار وفائه والتزامه بعهد الصداقة ، على الرغم من أنه لم يتمكن من إنقاذه بل ترك الأمر لبورشيا . والواقع أن باسانيو لم يكن بوسعي فعل شيء

(١) مِيداًس : Midas

هو أحد الملوك في الأساطير القديمة ، كافأه أحد الآلهة لمعروف صنعه بتحقيق أمنيته التي تمنى فيها ذلك الملك أن يتحول كل ما يمسه إلى ذهب ، لكنه عندما رأى طعامه يتتحول إلى ذهب وذاق مرارة الجوع أدرك خطأه ، فنصحه الإله ديونيسوس بأن يلقي بنفسه في نهر باكتولس ، ليزول ذلك عنه .

The New Encyclopaedia Britannica, 15th ed. , s.v. "Middle Age."

(٢) د. عناني ، ترجمة تاجر البن دقية ، ص ١٢٩ - ١٣٠

لسبب بسيط جداً ، وهو أن أنطونيو كان لا بد أن يتم إنقاذه على يد فتاة بلمونت كما تقضي بذلك تلك الحكاية التي تقوم عليها المسرحية ، ومع ذلك فقد حرص شكسبير على أن يظهره بمظهر الصديق المكروب لما حلّ بصديقه الحبيب ، الذي يتمزق أملأ لحاله ، ويتمني مساعدته والتکفير عن خطئه بأية وسيلة ، وما جرى في المحكمة يثبت ذلك ، وفي أكثر من موضع :

بورشيا :

أفلا يقدر أن يدفع دينك ؟

باسانيو :

بل يقدر ! ها إنذا أدفعه عنه إلى المحكمة !
بل ضعف المبلغ .. وإذا لم يكُف المقدار
أتعهُدُ أن أدفع عشرة أمثال المبلغ
أو تقطع رأسي ويداي وقلبي ! (١) .

وبعد نجاة التاجر نجده، تحت تأثير العاطفة التي يحملها لأنطونيو ، يندفع ويرتكب خطأه الثاني فيفرط في خاتم بورشيا ، تلبية لرغبة صديقه ويعفيه للمحامي فيكون هو ورفيقه قرأتيانو المتهمين في تلك المحكمة الوهمية التي تتصل بها لهما بورشيا ، في الفصل الأخير من المسرحية ، والتي يظهر فيها باسانينو من جديد على قدر من البساطة والصراحة والبراءة والبلاغة .

* * * *

(١) د. عتاني ، ترجمة تاجر البتدقية ، ص : ١٧١ - ١٧٢ .

جسيكا : Jessica

هي ابنة اليهودي شايلوك ، وقد انضمت إلى أعداء أبيها وظهرت في المسرحية كفتاة رقيقة مهذبة ، تلقى من الجميع كل محبة وتقدير ، وعندما يترك لونسلوت خدمة والدها ، يحزن لفراقها ويصفها بالرقيقة والجميلة :

لونسلوت :

نعم وداعاً ! ولتنطق الدموع بالمشاعر ! يا وثنية جميلة !
ويا ابنة اليهودي الرقيقة ! وأراهنك ! لا بد أن يأتي مسيحي
ليخطفك ! لكن وداعاً فالدموع أغرتني ! إن دعاؤاً ! (١) .

وتبدو يهودية جسيكا لقراطيانو أمراً غير معقول ، لما تتسم به الفتاة من رقة وعنوية .

قراطيانو :

قسماً بقناعي !
تلك مثال الرقة ... ليست تلك يهودية ! (٢) .

وهي في عيني لورنزو حبيبها أكثر من جسيكا الرقيقة والجميلة .

لورنزو :

قسماً بحياتي أُعشقها من أعماق النفس !

(١) د. عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص: ٨٨ .

(٢) نفسه ، ص: ٩٨ .

فهي حكيمه ... إن كنت أجيد الحكم
 وهي جميله ... إن كان بعيني نظر
 وهي الإخلاص بعينه ... ثبتته فيما تفعل
 ولهذا تنزل من روحه
 بالحكمة والإخلاص وبالفتنة
 في منزل صدق !^(١).

والواقع أن جسيكا بهذه الموصفات تناقض في حدّ ما جبل عليه شايلوك من قسوة وغلظة ، وهذا التناقض بين اليهودي وابنته نجده قبل ذلك عند كريستوفر مارلو ، ممثلاً في برباس اليهودي وابنته إيجيبيل في مسرحية (يهودي مالطا) والتي أصبح من المعتاد بعدها ، أن يكون لليهودي ابنة جميلة وذكية ، تحبط عمل والدها الشرير ، وفي الوقت الذي يظل فيه اليهودي هدفاً للكراهية على طول الخط ، تصبح هي في مضمون سياق الأسطورة هدفاً للشهوة^(٢) . وإذا ما عدّ هذا التناقض عرفاً أو تقليداً سار عليه بعض الأدباء ، فإنني أرى أن ذلك أسهם في تحقيق غاية معينة ، هي في نظري تصوير بشاعة اليهودي ، وعدائه لأقرب الناس إليه ، إذا ما صدر منهم ما يهدد مصلحته أو يتسبب في خسارته ، خصوصاً إذا كانت هذه الخسارة خسارة مادية ، وقد تتضمن هذه الفكرة أيضاً الاعتقاد بأن فرصة المسيحية مع من هم أمثال جسيكا وإيجيبيل تبدو عظيمة ، لصغر سنهم وإمكانية تأثيرهما بمبادئها ، بعيداً عن التزمر اليهودي وانغلاقه ، وما كانت تعرفه المجتمعات الغربية آنذاك عن تعصب اليهود ، وكرههم للمسيحية وحقدتهم على أهلها ، وجسيكا التي ترك دين أبياتها تنظر إلى المسيحية على أنها كف الخلاص وطوق النجاة :

(١) د. عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص: ٩٨.

(٢) Edgar Rosenberg , From Shylock to Svengali, Jewish Stereotypes in English Fiction, (California : Stanford University Press, 1960) , p. 34

جسيكا :

لربما نجوت من جهنم بعد الزواج ... إذ أنتي أصبحت
نصرانية !^(١)

وهي تقول ذلك على الرغم من أنها نشأت في بيت رجل محروم من كل شيء إلا من يهوديته . ولا يصور لنا شكسبير ما إذا كان هناك صراع قد نشب في داخل جسيكا حول تصرها وتركها لليهودية أم لا ، وتتبع أهمية جسيكا في المسرحية بشكل رئيسي من كونها أداة تمكن شكسبير من خاللها أن يبرز أهم مظاهر الخلل في شخصية والدها ، وهو أعلى لشأن المادة ، ونظرته الخاطئة للثروة التي استحق بسببها أن تنزع منه ، وتكون من نصيب الذين أدركوا الاستعمال الحقيقي لها ، وأهمية البذل والعطاء .

وعلى الرغم من أن جسيكا لا تشرح لنا الأوضاع الخاطئة التي أجبرتها على ترك المنزل إلا أنها تصفه بأنه جهنم ، إذ تقول لخادم والدها لونسلوت أثناء وداعها له :

جسيكا :

كم أنا آسفة لرحيلك ..
منزلنا مثل جهنم .. لكن عفريت أزرق
تسرق منه طعم الملل بمرحك^(٢) .

والواقع أن هذا القول لا يدين شايرون بأشياء خطيرة مثل إساءة معاملتها ،

(١) د. عنانى ، ترجمة المسرحية ، ص: ١٥٢ .

(٢) د. عنانى ، ترجمة تاجر البندقية . ص: ٨٧ - ٨٨ .

وقد دفع ذلك بعضهم إلى أن يرى أن قول جسيكا ينبغي أن يفهم في ظل دوافع واحتياجات فتاة صغيرة ومرحة مثلها ، يقول تشارلتون : " وفي الحقيقة فإن قولها يعبر عن طبيعة جسيكا العابثة أكثر من كونه يعبر عن كراهيتها لمنزل شاي洛克 الذي يعد باعتراف الجميع منزلًا وقورًا بدون حاك أو راديو وغير ذلك من (أصوات المجون التافه) ومن الصعب أن يجعله ذلك جحيمًا ، مع أنه يمكن أن يفسر ملل جسيكا منه " (١) .

وأعتقد أن اعتراض جسيكا على شاي洛克 ومنزله لم يكن بهذه الشكلية ، بل كان رفضاً عميقاً وجذرياً ، وقد عبرت عن ذلك في وضوح ، إذ تقول :

جسيكا :

ما أعظم الخطيئة التي حملتها
حين خجلتُ من أبوة الأب !
لكنني من صليبه ومن دمه .
ولستُ من طباعه ! أواه (لورنزو) !
إذا صدقتَ ما وعدتني به أنهيت ذلك الصراع !
فزوجك المحبة ... تغدو مسيحية ! (٢) .

والصراع الذي تشير إليه جسيكا لم يكن يتعلق بيهوديتها وما اعتزمه من تنصر ، فقد كان موقفها من ذلك واضحًا فال المسيحية بالنسبة لها أمنية . ولكن الصراع الذي تشعر به كان بسبب رفضها لرابطة البنوة التي تربطها بشاي洛克 ، وخجلها من هذا الرفض ، فهي تقرر أنها خطيئة ، ولا بد أن طباع أبيها كانت أفعى من أن تطاق ، وهكذا تقرر ترك المنزل ولا تجد غضاضة في أن تسرق بعض أمواله ومجوهراته ، وتهبها لأحد المسيحيين ، دون أن تفكر

Charlton , Shakespearian Comedy , p . 156

((١))

(٢) د . عنانى ، ترجمة المسرحية ، ص : ٨٨ .

في غضبه فهو لا يستحق ذلك .

وموقف جسيكا من أبيها ومن اليهودية جعلها في نظر الكثرين فتاة عاقة وجادة تتصف باللصوصية والكذب والخيانة ، فيذكر تشارلتون أنها فعلت كل هذا بشكل غير متوقع ، وضررت بتمردتها والدها في الصميم " فهي تدنس بحمامة كل ما اعتبره شايولوك مقدساً ، وتدمي الأساس الذي أقام عليه عالمه ، وادراكه المجنون لهربيها وأفعالها بعد ذلك ، أخذ به من الذهول إلى اهتياج مهووس^(١) ، والحالة السيئة التي وصل إليها شايولوك بعد هرب جسيكا بأمواله كانت من أهم المهام التي أدتها جسيكا في المسرحية على نحو ما رأينا فيما سبق . وقد عبر شايولوك في وضوح عن طبيعة العلاقة التي تربطه بابنته وهي رابطة اللحم والدم ، وكانت جسيكا تدرك ذلك ، ولهذا تركت منزله إلى عالم تأخذ فيه العلاقات الإنسانية طابعاً آخر . وإذا كان مال شايولوك تعرض للسرقة فينبغي إلا ننسى أنه جمعه من الربا الذي كان يرفضه المجتمع المسيحي آنذاك ، ويعده خطيئة ، ومن العقوبات التي تعرض لها اليهود في ذلك الوقت مصادرة أموالهم التي جمعوها من استغلال الوضع الاقتصادي ، وحاجة الناس إلى القروض ، وجسيكا قبل كل ذلك هي بطلة قصة حب مغامر ، ربطها بأحد المسيحيين فترت معه ليتزوجا هناك في بلمونت ، ويرى مورى أن الذين صبوا جام غضبهم على جسيكا أساعوا فهمها ، وطبيعة وجودها في المسرحية : " وهناك عدة أمثلة لسوء الفهم الذي وقع فيه بعض نقاد المسرحية ومنها ما قيل عن شهادة جسيكا ضد أبيها ، وقد وصفت هنا بأنها جاجدة وعاصية وأن تصرفها كان قبيحاً . وهذا خطأ ولا علاقة له بالأمر . فتاجر البندقية ليست دراما واقعية ولا يمكن أن تحاكم شخصياتها في ضوء المعايير الأخلاقية الواقعية ، فنأخذ جسيكا في الضوء البارد ونحللها بعيداً عن المسرحية ، التي تبدو فيها شيئاً صغيراً ولائماً ... لكنه ساحر وله

وجود . فهي تهرب من بيت والدها لأنها بيضاء ، وهو أسود ، حيث تبدو كأميرة حبسها وحش أكثر من كونها ابنة عاصية ليهودي قاس . وسواء كان شكسبير من بين كل الكتاب ، يتتجنب تقديم سلوك جاحد دون شرح أو لا ، فإن من الصواب القول بأنه لم يتصور أن سلوكها كان جاحداً أو عاصياً ، فالعلاقة بين الأب الشرير والابنة المحبوبة قيدت بقوانين قديمة قدم الجحيم^(١) ورومانسية القصة التي ربطت بين جسيكا ولورنزو كانت تستهوي الجمهور آنذاك بكل سحرها وجانبيتها ، وكما أشعّلت جسيكا بفرارها بتلك الغنيمة ، نار شايلىوك المتقدة ، فقد أضاءت بلمونت بسحر تلك الأناشيد التي دارت بينها وبين لورنزو .

٣ - شيلوك الجديد

- أ - مصادر المسرحية
- ب - البناء المسرحي
- ج - شيلوك الجديد وما يدل عليه
- د - باقي الشخصيات وما نمثله

أ - معاشر المسجدية

كتب باكثير مسرحيته (شيلوك الجديد) في عام ١٩٤٤ م ، ونشرت في عام ١٩٤٥ م وقد كتبها وهو يتميزق المأ لحال العرب ، وما حلّ بهم من جور وقهر. وكانت هذه المسرحية في طليعة أعماله التي عبرت عن مشاعره تجاه القضية الفلسطينية ، وقدمت تصوراته ومرئياته حولها . وقد فضل أن يتخذ من عمل مسرحي آخر له شهرته العظيمة أساساً لعمله ، فكانت مسرحية (تاجر البندقية) لكاتبها وليم شكسبير التي اتخذها دليلاً يسترشد به لإنجاز مسرحيته (شيلوك الجديد) . وما هوذا يصرح بذلك لنا ، ويشرح ظروف ولادة ذلك العمل : " وذات يوم قرأت أن الزعيم الصهيوني جابوتنسكي خطب مرة في مجلس العموم البريطاني ، فضرب المنضدة بيده وهو يقول : " أعطونا رطل اللحم ، لن ننزل أبداً عن رطل اللحم " مشيراً بذلك إلى الوطن القومي الذي تضمنه وعد بلفور . فقلت في نفسي قد وجدت الضالة التي كنت أنشدها ، هذه الكلمة حجة على الصهيونية ، لا لها ، وسائحتها الفكرة الأساسية لمسرحتي ، واستحضرت في ذهني رواية (تاجر البندقية) لشكسبير ، ثم أعدت قراءتها فلمحت الخطوط الأولى للموضوع الملائم للفكرة ، ولم ألبث أن وضعت تصمييم المسرحية ، ثم أخذت في كتابتها بسرعة فائقة حتى أتمتها^(١) . وإذا كانت مقوله جابوتنسكي هي التي نبهت باكثير إلى ذلك العمل الشكسبيري ، فإن موضوع (شيلوك الجديد)^(٢) بصفتها عملاً يناقش الاستيطان اليهودي لفلسطين ، والإشكال اليهودي بشكل عام ، كان له أكبر الأثر في وصول كتابنا إلى ذلك ، و اختياره مسرحية شكسبير دون غيرها باعتبارها أكثر الأعمال

(١) باكثير ، فن المسرحية ، ص : ٤٣ .

(٢) يشير الدكتور عدنان وزان إلى وجود مسرحية ألمانية بعنوان شيلوك الجديد = "Der Neue Shylock" للكاتب الألماني هرمان جورج شيفارو =

الأدبية شهرة في التعرض للشخصية اليهودية . بالإضافة إلى ما عرف عن باكثير من إعجابه بتلك القمة الأدبية الشاهقة ، ومحاولاته المتكررة الاحتكاك بها عن قرب على النحو الذي سبقت الإشارة إليه .

وقد ظهر تأثره بذلك العمل واضحًا ، ومصرحًا به في شايا المسرحية ومن اليسير على الدارس تتبع دلائله ، واسقطاته ، وانعكاساته . وقد اختار شكسبير حكاية ذلك اليهودي الجشع مع أحد المسيحيين ، ووظفها ليقدم لنا الحياة بما تزخر به من طبائع بشرية متناقضة مؤكداً على قيمة العطاء والبذل ، من خلال استعراض الشخصية اليهودية بصفتها تجسد مثلاً صارخاً للجشع والطمع وإيثار المصلحة الخاصة ، والسعى وراء تحقيق أهدافها وغاياتها في وحشية ودموية . كذلك يستعرض باكثير الخطر اليهودي وأبعاد أطماعه في الوطن العربي ، وذلة المخطط الصهيوني ، كما يقدم حلًاً لتلك القضية الدامية لوقف خطورة ذلك الاعتداء السافر .

ويشرح باكثير الفكرة الرئيسة التي تقوم عليها مسرحيته قائلاً : " وكانت الفكرة هي أن فلسطين العربية لا يمكن أن يقطع منها وطن قومي لليهود - بله دولة - دون أن يسيل الدم من الشرق العربي كله . ومثل ذلك مثل رطل اللحم الذي اشترطه شيلوك اليهودي في رواية تاجر البندقية على التاجر البندقي أنطونيو ، لا يمكن أن يقطعه شيلوك من جسم أنطونيو دون أن يسيل الدم منه فيموت . فكما استحال تنفيذ هذا الشرط المخالف للقوانين الإنسانية مع أن أنطونيو نفسه قد رضي به ، ووقع على صك العقد الذي بينه وبين شيلوك ، يستحيل بالأولى تنفيذ وعد بلفور ، لا لمخالفته للقوانين الإنسانية فقط فيما يتربّ عليه من حكم بالموت على شعب بأكمله هو الشعب العربي بدلاً من شخص واحد هو أنطونيو ، بل لأن الذي أعطى هذا الوعد لا يملك

= Hermann George Scheffauer " التي صدرت في برلين عام ١٩١٢م، ويتعلق موضوعها بالتدخل في علاقات الآباء بالأبناء في الأوساط اليهودية .. ، وقامت مسرحيته في عرضها على أساس النظرة المسيحية وجود الخلافات بين الآباء المتمسكون باليهودية وأبنائهم الملحدين بها ، مما يقود إلى نهاية مأساوية في الحياة الاجتماعية : د . عدنان وزان ، اليهود في مسرحيات شكسبير وباكثير ط ١ (جدة : الدار السعودية للنشر والتوزيع ١٩٩٠) ، ص ٢٢١ .

إعطاءه وهو بلفور بخلاف أنطونيو الذي كان يملك أن يكتب الصك على نفسه . أما الموضوع فقائم على استعارة قصة هذه المسرحية التي كتبها شكسبير مسرحية جديدة تعالج قضية فلسطين ، معتمدة على وجوه التشابه بين القضيتين في الصورة الإجمالية ، وفي كثير من التفصيلات حتى تنتهي ببطلان دعوى الصهيونيين كما بطلت دعوى ذلك اليهودي الجشع شيلوك وبتجريمهم كما جرم شيلوك ^(١) .

وهكذا يظهر لنا بشكل واضح أن باكثير لم يكن متاثراً بشكسبير وحسب بل كان واعياً بهذا التأثر . ولذا فقد كان من المتوقع أن نجد صدى لمسرحية (تاجر البندقية) في ثنايا عمل باكثير ، بل إن حدة التأثر تزداد في موضع كثيرة فتشير إلى نفسها بنفسها ، ومن هنا كان لا بد أن ينظر إلى مسرحية (تاجر البندقية) على أنها المصدر الأول الذي اعتمد عليه الكاتب في كتابته لمسرحية (شيلوك الجديد) . والواقع أن محاولة كاتب الاعتماد على كاتب آخر ، والاستفادة من الآداب الأخرى ، لا ينال من مقدراته ولا يلغى أصالتة ؛ يقول الدكتور هلال : " وقد قررنا من قبل أنه لا عيب في تأثر كاتب بكاتب آخر . فإن الاختراع في الأدب بمعنى الخلق من جديد جدة مطلقة أمر عسير بل متعذر . ذلك لأن الكاتب حين يعمل فكره ، وتجسيش عواطفه للتتوالد أفكاره ، يعود - لكي ينتج - إلى ذاكرته فيستوحىها . وما الذكرة إلا ولدية التجربة والمشاهدة والاطلاعات المختلفة " ^(٢) .

ولئن صرّح لنا باكثير بتأثره بمسرحية شكسبير واعتماده عليها ، فإني أرى أن تحديد موقفه من تلك المسرحية ، وطريقة فهمه لها أمر ضروري ومليح . وقد سبق أن رأينا من قبل الجوانب العديدة التي تشيرها مسرحية

(١) باكثير ، فن المسرحية ، ص : ٤٣ - ٤٤ .

(٢) محمد غنيمي هلال ، الأدب المقارن ، ط ٢ (القاهرة : دار نهضة مصر للطبع والنشر ، ١٩٧٧م) ، ص : ٣٣٥ .

(تاجر البندقية) كأي عمل شكسبيري . ويبدو أن باكثير اختار منها وركز على ما يخدم فكرته الأساسية ، ويتناسب مع موضوع مسرحيته ، والهدف الذي كتبها من أجله . وحين نفرغ من قراءة (شيلوك الجديد) لا بد أن نلحظ أن باكثير نظر إلى تلك المسرحية على أنها عمل قصد به شكسبير أن يقدم من خلاله اليهودي بكل ما عرف منه من جشع ومكر وتعنت ودموية ، ويستعرض نقائص تلك الشخصية الشاذة ، ويحاول بحكمته أن يقدم لها العلاج المناسب . وفي المسرحية مواضع عديدة تشير إلى موقف باكثير ، ويمكن لنا أن نتلمس ذلك في الحوار التالي بين شيلوك ، والجنرال سوردرز ممثل بريطانيا :

شيلوك : لسنا من البلاهة والغفلة بحيث نرضى أن نحتكم في قضيتنا الكبرى إلى خيالات شاعر متهوّس . فكنا نعلم أن الشخصية التي تدعوها سلفنا إن هي إلا شخصية خيالية لا وجود لها في الحقيقة ، وإنما هي من تصورات ذلك المسيحي المتعصب المتحامل على شعب الله المختار .
 سوردرز : ولكنها بالرغم مما تزعم صورة صحيحة للرجل اليهودي الشحيم الجشع الحاقد على الإنسانية^(١) .

وقد أراد شكسبير بمسرحيته أن يعظ اليهود ويهديهم إلى سواء السبيل .

شيلوك : عدوا هذا الاستغلال كريماً أو غير كريم ، فقد تركنا فضيالة الكرم لمن يسره أن يتبعج بها من العرب ، أما نحن معشر اليهود فحسبنا أن نقف عند حدود القانون ولا نطالب إلا بما يخولنا إياه .

سوردرز : العجيب أن العقلية اليهودية هي هي لم تتغير على مر القرون ، ولم ينفعها الدرس الذي ألقاه عليها شكسبير .

(١) على أحمد باكثير ، شيلوك الجديد ، دار مصر للطباعة ، ١٩٨٥ م ، ص : ١٤٤ - ١٤٥ .

وعندما ينهاز شيلوك الجديد في المحكمة تحت وطأة القهر والحزن ، وقد ضاعت أحلامه جمِيعاً ، يتوجه إليه ميخائيل ممثل عرب فلسطين قائلاً :

ميخائيل : .. أجل أيها السادة اعذروه فلم يستطع سلفه وسميه من قبل إلا أن يكون عنيداً متعنتاً كما (خلقه)^(١) شكسبير . لقد أنكر هذا الشيخ العنيد حكمة شكسبير وعلاجه الناجع لليهود ، وأبى هو وقومه أن يعتبروا بتلك العطة البالغة التي ضربها لهم وقالوا إنه مسيحي متغصّب على اليهود وشاعر متّهوس . فلقيت شعرى بعد أن حققت الأيام في قضية فلسطين مصداق خيال شكسبير^(٢) في قضية البن دقية - هل انتفع اليهود بهذه العطة أم لا يزالون على رأيهم في خياله المريض ؟ وأغلب ظني أيها السادة أنهم لم يتعظوا بهذا الدرس حق الاعظام - وهذا المسيو شيلوك دليل على صحة ما أقول - وإذا كان لنا أن نطبع في تحقيق هذه الغاية ، فعلينا أن نقتفي ما رسمه لنا شكسبير في روایته الخالدة فتطبق عقوبة شيلوك بحذايقيرها على أحفاده ، هؤلاء الذين ألفوا هذه الرواية الجديدة ، ومثلوها في هذا القرن العشرين^(٣) .

إلى جانب نص المسرحية فإنني أرى أن باكثير اعتمد أيضاً على ما كتب حولها من نقد وتحليل ، ويظهر ذلك واضحاً في الحوار التالي الذي يدافع فيه شيلوك عن اليهود :

شيلوك : هذا ما يؤكّد قولي أن شيلوك هذا لم يكن يهودياً صحيحاً، وإنما عجز وأبلس ولاستطاع أن يتحجّ على قضاة الجائرين المتمحالمين عليه ليهوديته .

سوردرز : بم كان يتحجّ عليهم ؟

(١) يقصد الكاتب (كما رسمه لنا) .

(٢) ينظر باكثير إلى شيلوك كشخصية خيالية ، وقد سبق أن رأينا كيف اعتمد شكسبير على عدة مصادر لرسم هذه الشخصية ، وبناء عمله المسرحي .

(٣) باكثير ، شيلوك الجديد ، ص: ٢٤٧ - ٢٤٨ .

شيلوك : بأنه ما دام كتب له في الصك بحقه في اقتطاع رطل من لحم ذلك المسيحي في أي جزء يختاره من جسمه ، فقد ثبت له الحق بمقتضى هذا الصك في امتلاك الجسم كله والتصرف فيه كما يشاء ، لأن حياته قد أصبحت حينئذ تحت رحمته^(١) .

ومن المعروف أن اعتراض شيلوك السابق قد ذكر ضمن بعض الانتقادات التي وجهت لمسرحية (تاجر البندقية) ، عاب بعضهم فيها سذاجة الطريقة التي أحبطت بورشيا بواسطتها مكيدة اليهودي . كذلك تؤكد نهاية شيلوك الجديد قراءة باكثير لما كتب حول المسرحية من نقد ، فقد أنهى شكسبير المسرحية دون أن يحدد لنا مصير شيلوك الذي ترك المحكمة محطمًا ، وهو يقول : I am not well ، أمّا باكثير فإننا نجده يحدّد لنا تلك النهاية ، إذ يجعله ينهر من هول الصدمة ، ويقع مغشيًا عليه في محكمة القدس حين يسمعها توافق على ذلك الشرط الخاص بهدم تل أبيب ، ثم لا يلبث أن يفدي شاب يهودي إلى المحكمة ، ويخبرهم بأن المسوِّ شيلوك مات منتحرًا . وقد تسأله بعض الدارسين المتعاطفين مع اليهودي ، عن مصير ذلك العجوز المحطم القلب ، الذي تأمّرت عليه ابنته ، وأعداؤه ، ومحكمة البندقية ، فهزم تلك الهزيمة المرة . والواقع أن باكثير وفق في تلك النهاية التي رسماها ، فشيلوك عنده يرمي للاستيطان اليهودي لفلسطين ، واحتلالهم لها ، وهو وضع شاذ ، ومغالطة كبيرة ، لأن ذلك الكيان يعد مخلوقًا غير طبيعي ، ولا بد أن يأتي يوم يقضي فيها ذلك المخلوق على نفسه - بإذن الله .

ومن السهل علينا أن نرى مدى تأثر باكثير بشكسبير وعمله المسرحي ، وقد تخطى ذلك التأثر حدّ الفكرة الأساسية ، وغدت تلك المسرحية بالنسبة لباكثير النموذج المحتذى ، في ضوء فهمه لها . وظهر ذلك التأثر في تعامله مع بناء الشخصيات ، وفي المعالجة المسرحية بشكل عام . والمسرحية تغضّ بالأمثلة التي سأعرض لها أثناء تحليلي لـ (شيلوك الجديد) .

وإلى جانب مسرحية تاجر البندقية ، فإن القضية الفلسطينية ، وتاريخ هذه القضية وما حفلت به من مشكلات وأحداث ، تعد المصدر الثاني

الذى اعتمد عليه باكثير في كتابته لـ (شيلوك الجديد) . فالمسرحية في معظم أجزائها تناقض ما يتعلق بذلك الهم العربي والإسلامي بأحداثه الجسم وتفاصيله الدقيقة ، وتدل على خلفية عظيمة ومتابعة دقيقة من قبل باكثير . وقد أشار إلى ذلك إذ يقول في صدد حديثه عن (شيلوك الجديد) : " كانت القضية تشغلي ، وكنت أتابعها باهتمام سواء فيما ينشر عنها في الصحف أو ما يوضع عنها من الكتب "^(١) . وقد دفع ذلك بعضهم إلى أن ينظر إلى المسرحية على أنها رصد لشجون تلك القضية ، ومناقشتها بطريقة تفصيلية . فنجد المسرحية مثلاً تشير إلى قضية الجامعة العربية التي كان يسعى إليها العرب، وبقلق الصهاينة ، فيدور هذا الحوار بين شايلوك وبعض أعوانه :

شيلوك : لكن هذه اللعبة قد أصبحت حقيقة واقعة . أما تراها قد جازت دور المشاورات إلى دور المؤتمرات ؟ ثم ألا ترى أنها أصبحت في البلاد العربية السياسة القومية التي لا تتأثر باختلاف الحكومات الحربية ؟
هذه مصر مثلاً تسقط فيها حكومة الوفد التي بدأت المشاورات وتختلفها حكومة خصومة ، فلا تتزحزح عن سياسة الاتحاد العربي بل سارت في سبيلاها بهمة وعزيمة ، وتأتي بعد هذا يا مسيو كوهين فتقول لي إنها لعبة ؟

كوهين : لو تتبينا تاريخ السياسة البريطانية في الشرق لعلمنا أن بريطانيا لا تستطيع أن تشجع مثل هذه السياسة إلى النهاية . تذكر يا مسيو شيلوك أنها هي التي قفت في الماضي على حركة محمد علي باشا وابنه إبراهيم باشا حين حاولا إقامة هذه الوحدة العربية^(٢) .

ويشرح له شايلوك كيف أن بريطانيا غيرت من سياستها في الشرق العربي لتحتفظ بمركتها هناك ، ويستمر النقاش بينهما في محاولة من باكثير لإيفاء الموضوع حقه . ومن بين الموضوعات الكثيرة التي تناقشها المسرحية ،

(١) باكثير ، فن المسرحية ، ص ٤٣ .

(٢) باكثير ، شيلوك الجديد ، ص ١٢٠ - ١٢١ .

موضوع الكتاب الأبيض ، وموقف اليهود والعرب منه . كما يتم استعراض الظروف التي منحت فيها بريطانيا وعدها المشئوم ، وما تلا ذلك من وعود تفسيرية ، ومسألة الحق التاريخي في فلسطين التي يتصدق بها اليهود . ولا ينسى باكثير أن يصور معاناة أبناء الشعب الفلسطيني وحرمانهم من أبسط حقوقهم كالتعليم المستقل ، والاستفادة من خيرات بلادهم ، وممارسة حرياتهم في العمل دون مضايقة أو دكتاتورية ،وها هو نا ميخائيل يبيث كاظم صديقه معاناته ، وما يلاقيه من ظلم وقهر ، مع أنه يشغل منصب رئيس بلدية القدس :

ميخائيل : آه يا كاظم ، لو كنت موظفاً مثلـي لشهدت بعينـي رأسـك كيف يتغطـرـسـ الموظـفـونـ اليـهـودـ عـلـىـ المـوـظـفـينـ العـرـبـ كـأـنـهـ هـمـ أـصـحـابـ الـبـلـادـ ،ـ وـكـأـنـ الـعـرـبـ غـرـبـاءـ فـيـهـاـ .ـ وـالـوـيلـ لـالـمـوـظـفـ الـعـرـبـ إـذـاـ كـانـ رـئـيـساـ فـيـ الـمـصـلـحةـ ،ـ فـيـ الـحـالـ يـتـوقـعـ مـرـؤـوسـوـ الـيـهـودـ عـلـيـهـ ،ـ وـيـرـبـكـونـ عـلـمـهـ ،ـ وـيـدـبـرـونـ الـخـطـطـ لـإـيقـاعـهـ فـيـ زـلـةـ قـدـمـ تـقـعـ تـبـعـتـهـ عـلـيـهـ .ـ فـإـذـاـ قـاـوـمـهـ وـاسـتـعـمـلـ سـلـطـتـهـ عـلـيـهـمـ أـوـ شـكـاهـمـ فـلـاـ يـلـبـثـ أـنـ يـنـقـلـ مـنـصـبـهـ وـيـسـتـبدـلـ بـهـ رـئـيـسـ يـهـودـيـ بـدـعـوىـ الرـغـبـةـ فـيـ اـنـسـجـامـ الـعـلـمـ(١)

والمسرحية بشكل عام تعد بمثابة رصد أمين لأحداث تلك القضية قبل وقوع النكبة ، وإعلان قيام الدولة اليهودية المزعومة في عام ١٩٤٨ م .

وهناك مصدر ثالث استوحاه باكثير أثناء كتابته للمسرحية ، وكان يلح عليه وهو القرآن الكريم . وقد عرف عن باكثير -رحمه الله- تمسكه وصلته الوثيقة بالذكر الحكيم ، فكان يصدر معظم أعماله ومؤلفاته بآيات قرآنية ذات علاقة بموضوع ذلك العمل سواء كان ذاك رواية أو مسرحية . وقد فعل نفس الشيء مع مسرحيته (شيلوك الجديد) . فهو يقدم للمسرحية بنصوص عديدة من أقوال بعض المهتمين بالقضية الفلسطينية ، ويصدر كل ذاك بالأية القرآنية التالية :

(١) باكثير ، شيلوك الجديد ، ص : ٣٨ .

﴿ لَتَجِدَنَّ أَشَدَّ النَّاسِ عَدَاوَةً لِلَّذِينَ إِمْنَأُوا إِلَيْهِمْ وَالَّذِينَ أَشْرَكُوا وَلَتَجِدَنَّ أَقْرَبَهُمْ مَوَدَّةً لِلَّذِينَ إِمْنَأُوا إِلَيْهِمْ قَالُوا إِنَّا نَصْرَرُ إِذْلِكَ بِأَنَّ مِنْهُمْ قَسِيسِينَ وَرُهْبَانًا وَأَنَّهُمْ لَا يَسْتَكْبِرُونَ ﴾ ٨٢

وحيث ننتظر إلى مسرحية (المشكلة) نجدها تعرض لنا صوراً من العداء ، والخبيث اليهودي بكل صوره وأشكاله ، وتنتجلى فيها المؤامرة الصهيونية على الشعب الفلسطيني ، والعالم العربي في أبشع صورة . أما المسرحية الثانية (الحل) فإن باكثير يصدرها بقوله تعالى :

وَإِذَا تَذَنَّ رَبُّكَ لِيَبْعَثَنَّ عَلَيْهِمْ إِلَى يَوْمِ الْقِيَمَةِ مَنْ يَسُوِّمُهُمْ سُوءَ الْعَذَابِ إِنَّ رَبَّكَ لَسَرِيعُ الْعِقَابِ وَإِنَّهُ

لَغْفُورَ رَحِيمٌ

ونشهد في هذه المسرحية النهاية التعسة التي تصورها باكثير للوجود اليهودي في فلسطين ، وانهيار امالهم وتحطمها على صخرة الوحدة العربية التي سوف تغلق الطريق في وجه ذلك المخلوق البشع ، فتسوء أحواله ، ويستشعر الذلة والمهانة ، فيغادر فلسطين ويعود أفراده إلى التشرد والتشرد .

كما يتجلّى اعتماده على القرآن الكريم في حديث بعض الشخصيات ،
فعندما يستمع عبدالله فياض إلى افتراطات اليهودي شايلوك ، وتهديده للعرب
بما يملّكه الصهاينة من أسلحة لا قدرة للعرب عليها ، يشتد غضبه ، ويرد عليه
في انفعال قائلاً :

عبدالله : ... أيها السادة إننا لا نرضى أن يرمينا أذل شعوب الأرض بالجبن والضعف . وإذا كان يجري بعد في عرق هؤلاء اليهود دماء أولئك الذين قالوا موسى - عليه السلام - حين دعاهم للقتال : «اذهب أنت وربك فقاتلا إنا هنا قاعدون» فإن الدم الذي كان يجري في عرق

(١) الآية ٨٢ من سورة المائدة.

الآية ١٦٧ من سورة الأعراف (٢)

خالد بن الوليد وسعد بن أبي وقاص وعمرو بن العاص وصلاح الدين ليجري بعد في عروقنا ، وإنه ليلعننا إذا سكتنا لهذا التحدي ، ولم نغسل هذه الإهانة !^(١)

والحكم على اليهود بالذل والمهانة ورد كثيراً في القرآن ومن ذلك قوله تعالى : ﴿وَضُرِبَتْ عَلَيْهِمُ الْذَّلَّةُ وَالْمَسْكَنَةُ وَبَاءُوا بِغَضَبٍ مِّنْ أَنَّ اللَّهَ ذَلِكَ بِأَنَّهُمْ كَانُوا يَكْفُرُونَ﴾^(٢) ﴿إِيمَانَهُمْ أَكْثَرُهُ كُفُورٌ وَّكَانُوا يَعْتَدُونَ﴾^(٣)

وفي الفصل الأخير من المسرحية بعد أن تكشفت لليهود الحقيقة ، وأدركوا استحاللة إقامة دولتهم المزعومة في فلسطين ، نجده يقول :

عبد الله : ... لقد جاء اليهود اليوم ليسترضونا وليردوا إلينا بلادنا المقدسة بعد أن رد الله كيدهم في نحرهم وأذاقهم الله لباس الجوع والخوف ...^(٤).

وقوله هذا يعد صدى للأية الكريمة : ﴿وَضَرَبَ اللَّهُ مَثَلًا قَرِيَّةً كَانَتْ أَمِنَةً مُطْمَئِنَةً يَأْتِيهَا رِزْقُهَا رَغْدًا مِّنْ كُلِّ مَكَانٍ فَكَفَرَتْ بِأَنْعُمَ اللَّهِ فَأَذَّقَهَا اللَّهُ لِبَاسَ الْجُوعِ وَالْخَوْفِ بِمَا كَانُوا يَصْنَعُونَ﴾^(٥)

وهكذا يحتمكم باكثير كعادته إلى القرآن الكريم ، لإصدار أحكامه و تستحضره روحه بشكل ملح ، فيعود إليه بين حين وآخر .

بالإضافة إلى كل ما سبق ، هناك ثقافة باكثير الدينية والعربية التي نشأ في ظلها ، ومكوناته الأدبية والثقافية ، ونظرته إلى اليهود في ظل معرفته بهم كمسلم ، وعربي . فكما تأثر باكثير بحديث القرآن عن اليهود ، وعرضه

(١) باكثير ، شيلوك الجديد ، ص : ٢١١ - ٢١٢ .

(٢) الآية ٦١ من سورة البقرة .

(٣) باكثير ، شيلوك الجديد ، ص : ٢٤٢ .

(٤) الآية ١١٢ من سورة النحل .

المثير لنقائص تلك الشخصية ، وما ابتنىت به من آفات وعيوب ، تأثر كذلك بما جاء في كتب السير والتاريخ ، وبموقف اليهود من الدعوة الإسلامية ، وما أداوه من دور حقير وخطير في حياة المسلمين والعرب ، قديماً وحديثاً . إلى جانب ما سجلته كتب الأدب العربي شعراً ونثراً حول الشخصية اليهودية ، وجودها البغيض في بلد عربي ومسلم . وهناك أيضاً اهتمامات الكتاب في الأدب الإنجليزي باليهودي ، وتصوير ما جُبلت عليه شخصيته من جشع ، وحقد ، ودموية ، كما في مسرحية (يهودي مالطا) لكاتبها كريستوفر مارلو ، وغيرها من أعمال قصصية ، ومسرحية، وشعرية^(١) . وإذا ما تغير موقف بعض الكتاب الغربيين تجاه اليهود ، فأخذوا يعاملونهم بقدر كبير من التعاطف والحماس ، فإن ذلك قد جاء نتيجة ضغوط وجهود يهودية ، ولأسباب أخرى . وهكذا كان لاطلاع باكتير على كل ما سبق ، ومعرفته به ، أعظم الأثر في إيجاد خلافية معينة ، وفكرة خاصة عن اليهود صدر عنها كاتبنا ، وهو يكتب مسرحيته (شيلوك الجديد) ، وأثرت في رسمه لشخصية اليهودي وتناوله لها ، وفي بناء باقي عناصر عمله المسرحي .

(١) اهتم الأدب الإنجليزي والعربي بتصوير الشخصية اليهودية ، والتعرض لها ، وتناولها ، وإن اختللت طريقة ذلك التناول ، وأسبابه بين الأدبين . ينظر : د. وزان ، اليهود في مسرحيات شكسبير وباكثير ، ص : ٨٧ ، ١٢١ .

بـ - البناء المسرحي

يعتمد البناء المسرحي على عدة عناصر لا بد من توفرها في المسرحية التي تكتب في الإطار التقليدي ، وهذه العناصر هي : الحبكة ، والحوار ، والشخصيات ، والصراع الذي يشف عن الفكر الرئيسي في المسرحية . هذا وتعتبر الحبكة من أهم العناصر التي لا بد أن يوليه الكاتب عناية خاصة ، فهي تمثل التسلسل المنطقي للحوادث كما يراه المؤلف ، ذلك التسلسل الذي ينبغي أن يبني في ضوء مقدرة فنية بارعة وأصيلة ، تحسن الاختيار والربط بين الجزئيات ، وتنظر إلى عملها وعناصره المختلفة في شكل موحد وشمولي ، وتراعي أن تسير : " هذه الجزئيات ... في تتابع ، أي أن لها حركة ، وكل واحدة منها تنمو من الأخرى التي قبلها ، لتكون ثلاثة ورابعة ... وهكذا ، وكلها تكون هذه السلسلة التي تجعلنا نتذكرها في النهاية . وهذا يبين أثر قانون تداعى المعانى . والفن هو الذي يعطي هذا القانون ميزته في المسرحية ، بحيث يجعل بين هذه الجزئيات تشابهاً في السبب والنتيجة من غير ما يبدو أننا نعتمد هذا " (١) .

وتحوي مسرحية (شيلوك الجديد) على حبكتين رئيسيّة وثانوية ، تسير جنباً إلى جنب على امتداد المسرحية .
وتدور أحداث الحبكة الرئيسية في القدس حيث يتولى شيلوك ، بمساعدة المحامي كوهين وبعض اليهود الصهاينة ، التخطيط والتنفيذ لبعض

(١) د. عمر الدسوقي ، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها (القاهرة : دار الفكر العربي ، د.ت) ، ص : ٢٣٣ .

العمليات التي تدعم وجود الكيان الصهيوني ، وتسعى لإقامة دولة قومية لليهود في فلسطين . وشايلوك هذا مرابٍ في الستين من عمره يدير مكتباً للإقراض بالفائدة ، ويعمل على توريط أبناء الشعب الفلسطيني ، واستغلال حاجتهم للمال من أجل نهب أراضيهم وممتلكاتهم . كما يلجأ هو وأعوانه إلى وسائل المحتل الدينية لتحقيق مخططاتهم وأهدافهم ، فهو مثلاً يسلط راشيل البغي اليهودية على الشاب الفلسطيني عبدالله الفياض لتوقعه في أسر الخمر والجنس ، فيضطر نظراً لحاجته للمال لأن يبيع أراضيه لشايلوك الذي يحولها إلى مستعمرات يهودية لعدد من المهاجرين . كما يحاول شايلوك ومن معه محاصرة أبناء فلسطين ، ومضايقتهم بكلفة الطرق والوسائل . وتسهم قوانين الانتداب البريطاني الظالمة في حماية اليهود ، وتمكينهم من فرض سيطرتهم على كافة الأنشطة ومجالات الحياة هناك لشلل قدرة المقاومين ، وإرغامهم على التسلیم لهم . ويجتمع كل من شايلوك ، والمحامي كوهين ، وبينامين رئيس الدعاية ، وجوزيف رئيس لجنة شراء الأراضي ، ويتحاورون حول أهم القضايا التي تتعلق بدولتهم الصهيونية المزعومة ، ويفكّر لهم شايلوك أهمية سياسة الإرهاب . وتتضارب آراؤهم حول ذلك ، ويتبّع لذا مدى دقة اليهود ، ومحاولتهم إحكام قبضتهم على الشعب الفلسطيني ، وسد جميع الثغرات .

ولا يسلم من عدائهم إبراهام ، وهو يهودي لا صهيوني يعادى الصهيونية وممثليها ، ويعارض قيام دولة يهودية في فلسطين . وقد حاولت جماعة شايلوك الإرهابية الاعتداء على عمال إبراهام العرب لإرغامه على استخدام العمال اليهود . ووّقعت له حادثة مع شايلوك كاد فيها الأخير أن يودعه السجن بتهمة القتل ؛ عندما جاء إلى مكتب شايلوك غاضباً من معاملة الجماعات الإرهابية لعماله ، وأنباء النقاش الحاد الذي يدور بينهما حول الصهيونية والحق العربي يدخل الضابط اليهودي زيكناخ ، ويتزعزع مسدس إبراهام ، ثم يطلق منه طلقتين ، ويلقى القبض عليه . وقبل أن يتحركا من مكتب

شايلوك ، يدخل المأمور كساب أحد أبناء فلسطين المسيحيين . ويحاول الجميع تحويل إبراهام وزر تلك التهمة التي أتى كساب ليحقق فيها ، وهي قتل عائلة فلسطينية بكمالها ، بعد أن رفض عائلتها بيع أرضه . ويشك كساب في أقوال الضابط اليهودي ، وبعد تفتيش مكتب شايلوك يحصل على أدلة تدين ذلك الضابط ، فيقتاده مع إبراهام إلى المخفر لإكمال الإجراءات ، وتقديم زيكناخ للقضاء . ويغضب العجوز اليهودي ، فقد نفذ زيكناخ الجريمة بتعليمات منه ، ويبحث هو وكويني المدعي عن الحل ، فيدفعان بأحد شباب الإرهاب للاعتراف بالجريمة ، وتبرأ ساحة زيكناخ ، ويُفصل كساب من عمله بتهمة التحامل على رجال البوليس اليهود .

وتشغل أحداث المسرحية الثانية (الحل) محكمة في القدس . ونلتقي فيها بمعظم شخصيات المسرحية الأولى بعد أن اتخذت صفة رمزية ، وغدا كل منهم يمثل جهة معينة . فيمثل اليهود شايلوك ، وكويني . ويمثل ميخائيل جاد ، وعبدالله الفياض عرب فلسطين . ويقف إبراهام ممثلاً لليهود اللاصهيونيين ، أما الجامعة العربية فتمثلها نادية ، المتكررة في زي الأستاذ فيصل . ويمثل بريطانيا الجنرال سوردرز . وتعقد المحكمة في مقارنة فعل الصهاينة بفعل شايلوك البندقية . وتتناقش وجهة نظر شكسبير ، والطريقة التي حلّ بها إشكال البندقية ، ومدى الاختلاف بين شايلوك شكسبير ، وشايلوك القرن العشرين . ويندد شايلوك الجديد بخيال شكسبير المريض ، وبجهلهاليهود وطبعهم . ويحاول كل فريق الدفاع عن وجهة نظره ، ويتباح عزم اليهود على الاستيلاء على الوطن العربي ، والسيطرة عليه . وتنصار قضية الجامعة العربية ، ومعاناة الشعب الفلسطيني . وتعقد المحكمة جلساتها الثانية في فصل المسرحية الثانية ، ويُعلن قرار صدور الكتاب الأبيض ، وتدور مناقشة تستمع فيها إلى رأي الطرفين العربي واليهودي حول ذلك الكتاب . ويتباح مدى التعنت والصلف اليهودي ، وما يقابل ذلك من تسامح وكرم عربي . ويشتهد النقاش بين جميع الأطراف ، وفي هذه الأثناء يأخذ الأستاذ

فيصل زمام الحديث ، ويُفجّر مفاجأته الخاصة بقبول العرب مبدأ التنازل عن فلسطين لليهود ويدّهش الجميع ، ويتم التنازل في ضوء شروط وتحفظات من الجانب العربي . وفي فصل المسرحية الثالث والأخير ، تلتقي بنفس الشخصيات بالإضافة إلى حضور القانوني المصري عزمي باشا عم نادية ، التي تحضر هذه المرة في شخصيتها الحقيقية بعد أن غدت السيدة نادية ، زوج عبدالله الفياض ، ومعها ابنهما فيصل . وتجري أحداث هذا الفصل بعد مرور سبع سنوات ، وقد عُقدت تلك الجلسة بناءً على رغبة اليهود وبعد استغاثتهم بدول العالم ، لتنقذهم من الكارثة الاقتصادية التي حلّت بهم ، ولتشفع لهم في أن يقبل العرب تصفيّة الدولة اليهودية ، ورجوع فلسطين إلى العرب ، ويقبل العرب ذلك . وكما عُوقب شايلوك بصدر حكم القتل عليه ، فإن ميخائيل يطالب بقتل زعماء الصهاينة المسؤولين عن هذه المؤامرة ، وفي مقدمتهم شايلوك . وكما أُعفى الدوق شايلوك من عقوبة القتل فإن المحكمة تعفو عن يهودي القدس . ويطالع ميخائيل بمصادره أموال الصهيونيين على أن يعطي نصفها للشعب العربي ، والنصف الآخر لهيئة السلام الدولي ، وإذا تنازل الإثنان فإن المال يعطى إلى اليهود اللاصهيونين ، الذين خرجوا عن مبادئ الصهيونية كما خرجت جسيكا عن مباديء أبيها . وتعترض محكمة القدس لصعوبة السيطرة على الأموال الصهيونية ، وتكتفي بمصادره أموالهم داخل فلسطين . كذلك يطالب ميخائيل شايلوك بأن يعتنق المسيحية ، باعتبارها الحل الوحيد للمشكلة اليهودية العالمية ، ويعترض إبراهام وكذلك شايلوك ويُوافق على اعترافهما . ويأنّ العرب لليهود بدخول الأقطار العربية في وجود شروط وقوانين تحكم وجودهم ، وتمنّعهم من التلاعيب والإضرار بغيرهم . ويطالع العرب بتعويض مادي ومعنوي عما لحقهم من أضرار ، فتمنح لهم مستعمرات ومؤسسات اليهود التي تم بناؤها في فلسطين . أمّا التعويضات عن الأضرار التي لحقت بالمسجد الأقصى ، والمقدسات الدينية فإنّها تدفع على شكل ديون في هيئة أقساط خلال عشرين سنة أو يزيد . وتطالب نادية بتحريم

فلسطين على اليهود على أن يسمح لهم بالحج إلى مقدساتهم الدينية . ويستثنى من ذلك التحرير يهود فلسطين اللاصهيونين . ويطلب من الصهاينة هدم تل أبيب كشرط لقبول الصلح ، وأن يتم ذلك خلال سبع سنوات هي عمر دولتهم البائدة . وتنتهي المسرحية بخبر انتشار شايلاوك .

إلى جانب الموضوع الرئيسي للمسرحية ، أي مشكلة فلسطين ، هناك قصة عبدالله الفياض مع نادية وتمثل الحبكة الثانية . وتدور القصة حول شاب من أسرة فلسطينية عريقة يدعى عبدالله الفياض في الرابعة والعشرين من العمر تخرج من كلية الحقوق بمصر . يقع هذا الشاب في حبال اليهود وشركائهم حين سلط عليه شايلاوك واحدة من بغايا اليهود لتغرقه في شرب الخمر ، وتقوده إلى موائد القمار لكي يسهل الاستيلاء على أرضه . ويحدث أن تأتي راشيل هذه لزيارة عبدالله في بيته كاظم بيك ، وينكشف أمر تلك الزيارة ، فيغضب عمها ويثور لجون ابن أخيه واستهتاره . فيهدد عبدالله عمها بمقاضاته ، وطلب رفع وصايتها لبلوغه سن الرشد ، ويتوعده عمها بإبلاغ خطيبته نادية بخيانته لها . ونادية فتاة من مصر تدرس الحقوق تحب عبدالله ويحبها ، وقد خطبها وكان يأمل أن يحقق أمله في الزواج منها . ويحاول ميخائيل بيك - صديق عائلة آل الفياض وشقيق كساب - أن يصلح بين العم وابن أخيه لكن دون جدوى ، إذ يحتد النقاش بينهما ، وينتهي بخروج عبدالله مطروداً من المنزل . ويتوجه إلى شايلاوك ليطلب المزيد من المال ، ويبحث معه أمر رفع وصاية عمه عنه خوفاً من أن يتمكن من الحجر عليه بدعوى سفهه . ويتصدى لهذا الشأن كوهين المحامي اليهودي ، ويدفع شايلاوك عبدالله لبيع جميع أراضيه لقاء كمبيالات يسحبها على دفعات ، حتى لا يتمكن منه من مصادرة ما يملك . وبهذا يقع عبدالله في الفخ الذي نصبه له اليهودي في طيش منه ، واستسلام لزواجه وع纳ده . ولا يستيقظ من غفلته إلا وقد أضاع كل ما يملك ، باستثناء قدر يسير ، فيقرر العودة إلى عمه نادماً يذرف دموع الحسراة والألم . وفي قصر آل الفياض يعلم بعزم ميخائيل

وشقيقه كساب اللحاق بثوار الجبل من أجل الجهاد لتحرير الوطن العزيز ، فيعقد عزمه على الذهاب معهم تكثيراً عن الخطأ الذي ارتكبه في حق نفسه ووطنه . ويقبل عمه توبته بعد أن رأى عزمه على الجهاد . وفي هذه الأثناء تصل نادية وأسرتها إلى فلسطين ، وتنزل بيت آل الفياض ، وقد جاءت مع وأسرتها من أجل تجديد الهواء بعد إصابتها بمرض عصبي ، نتيجة لتلك الصدمة التي تلقتها حين علمت بخيانة عبدالله لها ، وانحرافه عن الطريق السوي . ونعلم بتخرج نادية من كلية الحقوق ، وبنبوغها في القانون ، وبراعتها في المحاماة . ويطلب منها عبدالله أن تصفح عنه فتوافق بعد تردد ، لكنها ترفض أن تصافح يده التي تلوثت بخيانة الوطن ، فينطلق نادماً عازماً على الجهاد . ثم تلتقي بالاثنين معاً في المسرحية الثانية (الحل) في محكمة القدس وقد حضر عبدالله ممثلاً لعرب فلسطين ، وقدمت نادية ممثلة للجامعة العربية ، بعد أن تذكرت في شخصية الأستاذ فيصل ، وادعت أنها ابن عم نادية ، وزوجها . وتكتشف نادية حب عبدالله لها ، وأنه ما زال باقياً على العهد ، فتطالبه بخاتم الخطوبة بصفتها الأستاذ فيصل زوج نادية ، ويرفض عبدالله لكنه يضطر للموافقة فترد إليه خاتمه ، وتأخذ خاتمتها ، ويتم تبادل الخاتمين . وبعد أن ترفع جلسة المحاكمة الثانية تحاول نادية أن تلفت عبدالله إلى هويتها الحقيقة ، وأنها ليست سوى نادية خطيبته ، فتعطيه خاتمتها من جديد ، وتأخذ خاتمه ، فيرتاتب عبدالله في الأمر ، ويدقق نظره في الأستاذ فيصل مجدداً ، فيتعرف على نادية ، ويسعد بذلك سعادة غامرة . وتلتقي بهما بعد سبع سنوات وقد تزوجا ، وأنجبا ابناً أسميه فيصل .

نلاحظ مما سبق مدى اعتماد باكثير على المعلومات المتعلقة بالقضية الفلسطينية ، وخلفيات هذه القضية ، وتفاصيلها في بناء حبكة المسرحية . كما أن ما يهدف إليه من فضح المخطط الصهيوني فرض عليه توجهاً معيناً ، وجعله يرغب في أن يعرض لجوانب ذلك الموضوع الشائك ، ويناقشها بشكل شمولي .

فنجد كاظم وابن أخيه عبدالله يمثلان الشعب الفلسطيني في طائفته المسلمة ، بينما يمثل الطائفة المسيحية ميخائيل بيك ، وأخوه كساب . وتشترك هذه الأطراف جميعاً في الكفاح من أجل فلسطين بكلة الوسائل المتاحة : فكاظم بيك يساعد المحتاجين من أبناء فلسطين ، ويقرضهم ما يحتاجونه من مال حماية لهم من مكتب شايلاوك اليهودي ، ومصيدة القروض الربوية التي تهدف إلى الاستيلاء على الأراضي العربية . ويتعقب كساب ، من واقع عمله كمأمور ، أعمال اليهود ، ويترصد خططهم ومكائد़هم . وعندما يستقيل ميخائيل من عمله في البلدية ، يفتح مكتباً للمحاماة يناصر عن طريقه المظلومين من أبناء شعبه على عدوهم الغاشم . ثم يأتي وقت الجهاد ، والكفاحسلح فيشترك الجميع في الثورة ، بعد أن ينضم إليهم عبدالله الذي يتوجه معهم للجبل مشاركة في الدفاع عن فلسطين . ويريد باكثير بذلك أن يظهر أهمية هذه الوحدة في مواجهة الخطر الصهيوني . ولا ينسى الكاتب أن يشير إلى أهمية الدور الذي تقوم به مصر وحيويته ، وذلك عن طريق علاقة النسب التي تربط بين عبدالله الفياض الفلسطيني ، ونادية فتاوة مصر التي نبغت في فن القانون والمحاماة . كذلك لم يهمل تصوير معاناة الشعب الفلسطيني ، وكفاحهم ضد ذلك العدو البغيض ، فاهتم بذكر كثير من الحقائق والتفاصيل ، في محاولة منه لرسم صورة متكاملة حول تجني العوان الصهيوني ، وشنوذ ذلك الوضع المؤلم . وقد انصرف بذهنه وبجهده إلى رسم طبيعة الدور الذي ينبغي على أبناء فلسطين القيام به ، وعمل ك(شيلوك الجديد) كان في حاجة إلى كل ذلك ، إلا أن خطأ باكثير هو إهماله للجانب الفني ، أو قصور أدواته آنذاك عن تحقيق مستوى النجاح المطلوب ؛ مما أوقعه في نوع من المبالغة نتج عن تناقضها مع الواقع ، أن فقدت أحداث المسرحية وشخصياتها قدرًا من مصداقيتها وقوتها . فعلى سبيل المثال تلك الروح الأخوية المبالغ فيها بين كاظم وميخائيل ، تبدو لي مصطنعة ، ومثالية أكثر من اللازم ، فعبارات التقدير والمجاملة لا تكاد تنقطع

بينهما ، حتى في أحلك اللحظات وأحرجها . وكان إغراء باكثير لنا بالانتباه إليها واضحاً ومكشوفاً منذ البداية ، ومثيراً للملل والضجر . وقد أراد عن طريق تلك العلاقة أن يشير إلى الوحدة ، وضرورة وجودها بين أبناء الشعب الفلسطيني المسلمة، والمسيحية . ومن حق الكاتب أن يختار الجوانب التي يعتقد في وجودها وفي أهميتها ، شرط أن يحسن اختيار الوسيلة التي يسلكها لعرض تلك المسألة ، أو إثارتها . كذلك هو الحال بالنسبة للروح المنصفة والمناصرة للعرب التي تحلّ بها الجنرال سوردرز ممثل بريطانيا ، والتي لا تمت إلى الواقع بصلة ، فكنا نعلم حقيقة الدور الخطير والقبيح الذي قامت به بريطانيا لتمكين القدم اليهودية من أرض فلسطين الأبية . وعلى الرغم من كل تلك المساحة التي أعطيت للجنرال سوردرز لإظهار حبه للعرب ، وعدائه لشايولوك واليهود ، فقد كان من الصعب علينا أن نصدق أقواله ، أو ننظر إليها بعين الاهتمام . وفي الحقيقة يعدّ موقف باكثير من بريطانيا ودورها في الأحداث مثيراً للتساؤل والعجب ، فهو يدافع عنها دفاع المستميت ، ويصرّ على إظهار صداقتها للعرب ، وأهمية تلك الصداقة ، وضرورة حرص العرب عليها . وقد بالغ باكثير في ذلك إلى درجة أوقع فيها نفسه في دائرة الشبهات ، إذ من الممكن أن يشك في هدفه من تملق بريطانيا خاصة وأن بلاده حضرموت كانت لا تزال مستعمرة بريطانية آنذاك . وربما كان باكثير واثقاً من حسن نيات البريطانيين - وهو ما لا أجد له مسوغاً - طامعاً في مساعدتهم ، وقد كان واقع تلك القضية المحرّنة يقطع الرجاء في يقظة الضمير البريطاني أو الغربي : يقول الشهيد سيد قطب في ختام حديثه عن مسرحية (شيلوك الجديد) : "ولكنني أختلف مع الأستاذ "باكثير" في أمر واحد . ذلك أنه يبدو من سياق الرواية وفي ختامها أنه واثق بأن هناك شيئاً اسمه "الضمير البريطاني" أو "الضمير الغربي" على وجه العموم . يبدو ذلك في فصل "المحاكمة" الذي عقده في نهاية المسرحية ! وأنا أخشى هذه الثقة على قضية فلسطين ، كما أخشاها على جميع قضايا البلاد العربية . ليس للسياسة البريطانية ضمير ،

وليس للعالم الغربي شرف . هذه هي العقيدة التي أعتقد أن من واجب كل كاتب وكل سياسي في هذا الشرق العربي أن يمكن لها في ضمير الأمة العربية ، بل في ضمير الشرق الذي ما نكب في تاريخه كله بمثل ما نكتبه الثقة في الضمير البريطاني ، وفي الشرف الغربي !^(١) .

هذا وقد احتوت المسرحية على جوانب أخرى افتقدت المنطقية ، وبدت فيها مبالغة باكثير ، ومثاليته المعهودة ، ومن ذلك ما لمسناه في بعض المواقع من تعاطف الجانب العربي مع شايلوك ، ورثائهم لما وصل إليه من نهاية ، كالذى حدث أثناء وصول خبر اتحاره إلى المحكمة :

ابراهام : هذه لعنة أبينا إبراهيم قد أندرته بها من قبل ! .

ميخائيل : لا شماتة في الموت يا مسيو إبراهام . مسكين شيلوك !
لقد كان خصماً عنيداً .

الرئيس : أجل مسكين هذا الشيخ العجوز !

إبراهام : يا ليته عاش !

عربي باشا : لشد ما خدم القضية العربية بجهوده !

عبدالله : خدمة غير مشكورة !

نادية : بل علينا أن نشكره . إنه أيقظنا من سباتنا ثم نام^(٢) .

ومن الممكن أن نقبل حزن كوهين ورئيس المحكمة لموت شايلوك ، ولكن أن يشمل ذلك الحزن والشعور بالأسف ميخائيل ، فهذا ما يصعب استساغته وقبوله . فكنا نعلم أن الاعتداء الصهيوني الذي يمثله شايلوك كان وراء دفعه إلى الاستقالة من عمله كرئيس لبلدية القدس ، كذلك نعلم أنه تسبب في مقتل شقيقه كساب ، وصديقه كاظم وغيرهم . وقبل ذلك كله فإن شايلوك وعصابته سلبت ميخائيل وغيره من أبناء فلسطين وطنهم ، وإحساسهم بالأمن والعزة والسيادة ، ونالت من الشعب الفلسطيني قتلاً وتشريداً ، دون وجه حق .

(١) سيد قطب ، "شيلوك الجديد أو قضية فلسطين ، مسرحية للأستاذ باكثير" ، الرسالة ٦٥٥ (يناير ١٩٤٩ م) ، ص : ٧٤ .

(٢) باكثير ، شيلوك الجديد ، ص : ٢٧٥ - ٢٧٦ .

وربما جعل باكثير ميخائيل يظهر حزنه وتأسفه لموت اليهودي ، رغبة منه في إظهار كرم العرب وتسامحهم ، وهو أمر يحرض عليه أشد الحرص . وقد أخطأ في إصراره على هذه المثالية التي لا مكان لها حين يتعلق الأمر بكيان أمة يهدد استقلالها خطر عظيم ، ينال من شرفها ودينها وكرامتها .

والواقع أن نهاية شايلوك الجديد تشير إلى رغبة باكثير في مخالفة ما جاء في (تاجر البندقية) فقد عبر شايلوك شكسبير عن صدمته وحزنه لما انتهى إليه الأمر ، بذلك التعبير المبهم : "I am not well" وهو تعبير باللغة البساطة بالنسبة للموقف العصيب الذي تمرّ به الشخصية ، ومع ذلك فقد جاء شديد الإيحاء ، مثيراً للحيرة . ويبدو أن هذه النهاية الغامضة لم تعجب باكثير - كما ذكرت سابقاً - ولهذا تخطت دلائل انهيار شايلوك الجديد حد التعبيرات والألفاظ ، ووصلت إلى درجة الانهيار الجسدي بطريقة مسرحية مبالغ فيها :

شايلوك : آه ! آه ! لا بقاء لي هنا ، احملوني إلى بيتي ثم افعلوا ما شئتم آه !
"يسقط مغشياً عليه فيخف الحرس إليه" (١) .

ولم يكتف باكثير بهذا الانهيار الواضح ، بل أراد أن يتتأكد من مفعوله في استدرار عاطفتنا تجاه ذلك اليهودي ، وتحديد استجابتنا لانهياره بشكل صحيح ؛ فاستعان بالمحامي كوهين ليعلق على ذلك قائلاً :

كوهين : اعذروا هذا الشيخ المسكين أيها السادة وارثوا لحاله ، فهو يستحق العطف والرثاء ... (٢) .

ثم نسمع بخبر انتحار شايلوك ، وقد كان من المتوقع أن يقضي هماً وكماً ، لكن ذلك لم يحدث بل هو الذي قضى على نفسه بنفسه لأنه يرمز للاستيطان اليهودي لفلسطين ، وكما كان على اليهود أن يهدموا تل أبيب بأنفسهم ، كان على شايلوك أن ينهي وجوده بيده . وحين يقرر باكثير أن يتم

(١) باكثير ، شايلوك الجديد ، ص : ٢٧٠ .

(٢) نفسه ، ص : ٢٧٠ .

هدم تلك المدينة على أيدي اليهود ، فإنه ينطلق في ذلك من اعتقاد شخصي يرى أن مشكلة اليهود من أمثال شايلوك تكمن في تعلقهم بذلك الوهم والنظر إليه كحب النجاة الذي سوف يخلصهم من حالة التي يعيشونها . ومن هنا فإن المشكلة في نظر باكثير تأخذ بعداً نفسياً لا بد من معالجته والقضاء عليه . ولذا فهو يجد في هدم تل أبيب ، واستحالتها أنتقاماً على أيدي اليهود طريقة ناجعة وعملية لتحقيق ذلك . هذا وقد أبدت الشخصيات التي حضرت المحاكمة رأيها حول نهاية اليهودي ، وفي نظري لو أن باكثير أنهى المسرحية بخبر انتشار شايلوك دون أنني تعليق لكان أبلغ وأقوى .

ومن الأشياء التي تبدو لي غير مفهومة ما ذكره باكثير حول إصابة نادية بمرض عصبي نتيجة للصدمة التي تلقتها حين علمت بتصرفات خطيبها عبدالله ، وخيانته لها مع تلك اليهودية . فائلاً أرى لما ذكر عن إصابتها بمرض عصبي أي تأثير في الأحداث ، أو في تصرفات نادية ، فلم يصدر منها من الأقوال أو الأفعال ما يمكن أن يوحى باختلال شعورها ، بل العكس هو الصحيح . كما أن طبيعة نورها تتطلب شخصاً على قدر كبير من الاتزان ، وقوة الأعصاب ، وحسن التصرف . وهكذا كانت نادية بالفعل من خلال موقفها مع خطيبها عبدالله ، حين رفضت أن تصافحه قبل أن يظهر يديه من خيانة الوطن ، وحين وقفت في محكمة القدس تمثل الجامعة العربية ، ودور منقذة فلسطين من الكارثة التي حلّت بها ، متتكرة في زي رجل قانون ، يدعى الأستاذ فيصل .

وتذكر نادية في (شايلوك الجديد) كممثل للجامعة العربية ، يماثل تنكر بورشيا في شخصية رجل قانون في مسرحية (تاجر البندقية) ، وكما لم يتمكن زوجها باسانيو من اكتشاف حقيقة أمرها إلا بعد أن أخبرته بقصة تنكرها مع وصيفتها وإنقاذهما لصديقها أنطونيو، كذلك لم يتبه عبدالله إلى أن الأستاذ فيصل ليس سوى نادية الفتاة التي أحبّها ، وفرط فيها بسبب استهتاره ولهوه . وحين طالبته بخاتم الخطوبة بصفتها زوج نادية لم يكن في وسعه إلا الإذعان :

فيصل : هل لك أن تعطيني خاتمتها لأعيده إليها ؟

عبدالله : " يحر وجهه خجلاً " كان علي أن أرسله إليها من قبل ، ولكنني وقد لبسته في ميدان الثورة عز على أن أخلعه من إصبعي ، وأثرت أن أحافظ به أثراً يذكرني بخطيئتي وبالثورة التي ظننت أنني كفرت بها عنها^(١) .

وحين تتأكد نادية من صدق حبه وبقاءه على العهد ، تعيد إليه الخاتم في لقاء آخر ، وتكشف له عن حقيقتها . وبذلك يخالف باكثير شكسبير في بعض تفاصيل حادثة تبادل خاتمي الزواج . فقد كان باسانيو يلبس الخاتم لأن بورشيا أخذت منه عهداً بالا يفرط في الخاتم ، فهو يرمز لحبهما ، وضياعه نذير بموت ذلك الحب . ومع أنه كان حريصاً على حفظ ذلك العهد ، إلا أنه اضطر للتفریط فيه ، فاعطاها إلى المحامي بناءً على طلب ملح من أنطونيو ، الذي رهن حياته من أجله . أما عبدالله فقد تخلى عن الخاتم مراعاة للقواعد المتعارف عليها ، والتي لا تسمح له بالاحتفاظ بخاتم فتاة أصبحت زوجاً لغيره .

وعندما تقابلوا مرة أخرى ، صارت نادية بحقيقتها ، وكشفت له عن تذكرها وهما يتبادلان خاتمي الخطوبة ، وبذلك كفته ذلك الموقف العصيب الذي تعرض له باسانيو ، عندما اتهمته بورشيا بخيانتها ، وتظاهرت بعدم تصديقه . كما اقتصر تبادل الخاتمين في مسرحية (شيلوك الجديد) على نادية وعبدالله ، بينما تم التبادل في (تاجر البندقية) بين أربعة أشخاص ، بالإضافة إلى باسانيو وبورشيا ، كان هناك نيريسا وقراتيانو . ويظل الفارق الأكثر خطورة بين الكاتبين هو طريقة توظيف تلك الحادثة ، وعلاقتها بما يجري داخل المسرحية . وقد رأينا سابقاً العلاقة الجوهرية التي تربط هذه الحادثة بفكرة المسرحية لدى شكسبير ، وكيف أدت دورها في كشف جوانب بعض الشخصيات ، وأكملت على علاقتها ببعضها البعض . بينما هي عند باكثير محض تقليد لما جاء في (تاجر البندقية) ولذا أتت استعانته بها مفتولة وغير

(١) باكثير ، شيلوك الجديد ، ص: ١٩١ .

مقنعة ، ويدت مقطوعة الصلة بما يحدث في (شيلوك الجديد) . وإذا افترضت أن الخاتم رمز لفلسطين التي فرط عبدالله في حقها كما فرط في خاتم نادية ، فإن من الملاحظ أن استرجاعه للخاتم تم دون بذل جهد منه بعكس خطئه في حق فلسطين ، الذي كفر عنه بالجهاد ، وبذل النفس رخيصة من أجل الوطن .

و قبل أن أنتقل إلى مناقشة باقي عناصر المسرحية ، أشير إلى أمر لافت للنظر ، وأقصد بذلك ما فعله باكثير من تقسيم مسرحيته (شيلوك الجديد) إلى مسرحيتين : المسرحية الأولى بعنوان (المشكلة) وتشمل أربعة فصول، ويمتد زمانها من عام ١٩٣٥ م إلى وقت كتابة المسرحية ، وتشغل أحداثها مدينة القدس . أما المسرحية الثانية فهي بعنوان (الحل) وزمانها المستقبل ، وتدور في محكمة في القدس وقد احتوت على ثلاثة فصول .

وحقيقة لا أرى ما الذي دفع باكثير إلى إحداث هذا التقسيم ، ويبدو أن للأمر علاقة كبيرة بأهدافه من كتابة المسرحية . فقد كان يهدف إلى عرض المشكلة الفلسطينية ، وتصوير خطورة المخطط الصهيوني ودناءة وسائله وأطماعه ، ويرغب في نفس الوقت في طرح حل لذلك الإشكال ، وتقديم وجهة نظره الخاصة ، وتوقعاته حول تطور تلك القضية الدامية . وأيا ما كانت أسباب باكثير التي دفعته إلى ذلك التقسيم ، فإني أعتقد أنه تسبب في ضعف عمله ، وتنني مستواه . فقد تتج عنه افتقاد المسرحية لعنصر الوحدة الذي لا بد منه لكل عمل مسرحي ، وانعكس هذا على بعض عناصر البناء المسرحي مثل عنصر الشخصية مثلاً ، فقد عانت بعض الشخصيات من تغييرات جوهرية ، ولم يكن ذلك نتيجة لتطورها بل جاء بسبب تغير موقف باكثير منها - كما سنرى لاحقاً - هذا إلى جانب ما تنتج عن التقسيم من إطالة مملة ، ومغایرة واضحة بين جوًّا مشحون بالصراع والأحداث المثيرة إلى مناقشات وخطب ، وحوار ذهني مضجر .

أما بالنسبة لعنصر الحوار في المسرحية فقد حقق باكثير قدرأً من

النجاح مع شايوك من خلال تزويده لهذه الشخصية بلغة أظهرت فهم باكثير لها ، ومعايشته لواقعها ، وطريقة تفكيرها الخاصة . ولذا استطعنا من خلال بعض العبارات أن نتسلل إلى دخيلة اليهودي ، ونطلع عن كثب على ما يدور في نفسه ، ويرتبط ارتباطاً وثيقاً بتاريخه ، وطبيعة ظروفه الشاذة . فلمسنا -على سبيل المثال- كراهيته للعرب ، وتعلقه بحلمه الزائف الخاص بقيام دولة يهودية في فلسطين ، وأصبح في إمكاننا أن نتعرف على صوته ضمن باقي الشخصيات الأخرى : فلغته تقضي غروره ونفاد صبره ، إذ عادة ما تأتي عباراته مركزة تنبئ بما يعتمل في داخله من مشاعر : "وهناك إلى جانب الصفات الطبيعية في الصوت أهمية ما يت فهو به هذا الصوت . وفي هذا يشتراك القصاص والكاتب المسرحي في الحرية ، فيستطيعان أن ينطقا تماثيلهما بأصدق الكلام إذا كانت لديهما القدرة على ذلك . ويمكن أن يوحى الكاتب بكثير من صفات الشخصيات الفكرية والعاطفية عن طريق اللغة التي يختارها ، وجدة العبارات أو اجدابها ، ودرجة السمو الثقافي والتهذيب والابتذال ، وطاقات الشخصيات وتألقها . وعندما نسمع الكلمات التي أنطق بها القصاص أو الكاتب المسرحي شخصياته تتبداء إلى أذهاننا الصفات التي تتحلى بها هذه الشخصيات من ذكاء أو بلادة ، أو رقة في الإحساس أو تبلد فيه ، أو سعة في الخيال أو ضيق فيه "(١) .

وإذا ما أتينا إلى الشخصيات الأخرى وجدنا وضعًا مختلفاً إذ يصبح الحوار متقللاً بالتقريبة وال المباشرة ، غارقاً في تصريحات وتلميحات باكثير التي تكشف وجوده في كل مكان في المسرحية . وقد أسهם ذلك في إضعاف هذا العنصر الخطير ، وأعني به عنصر الحوار ، كما حطا من مستوى المسرحية بشكل عام ، وشكك في معرفة باكثير بقواعد وفنينات الحوار المسرحي . إذ كان ينبغي عليه ككاتب للمسرح أن يختار لشخصياته الجمل

(١) فرد بـ. ميليت وجيرالد ايرس بنتلي ، فن المسرحية ، ترجمة: صدقى خطاب (بيروت: دار الثقافة ، ١٩٨٦م) ، ص: ٤٥٢ .

المركزة ، والتعبيرات الموحية التي تنفذ لجوهر الحدث ، وتدفع القارئ إلى المتابعة في شوق ولهفة . فالواقعية في المسرح لا تعني ذلك المستوى الهابط في محاكاة الحديث العادي وكل تلك الترثرة والخطب الطويلة . فالمسألة - كما يذكر Styen - تتعلق بالاقتصاد ، ف الحديث الحية اليومية العابر غير المصقول بما فيه من مقاطعة ، وتدخل ، وتعدد ، وتكرار ، وعدم توجه ، يفقدنا المتعة إذا لم يخف أشياء ذات صلة في أمور تبدو غير ذات علاقة^(١) .

- هذا وقد وقعت بعض الشخصيات في هوة الهاتفات والشعارات والخطب الحماسية ، فمنحها ذلك طابعاً مزيفاً ، ومظهراً هزلياً لا يتناسب مع موقف باكثير منها ، وتوظيفه لها ، بل أجده يتناقض مع كل ذلك في حدة . ويمكنني أن أضرب مثالاً واحداً - والمسرحية تغص بأمثلة مشابهة - لتلك النوعية من الحوار بالخطبة التالية ، التي ألقاها عبدالله عندما استفزه شايلاوك بعجرفته ووقدحته :

عبدالله : "ينهض مغضاً" أمع أمثال هؤلاء يجدر بنا التسامح والكرم ؟
لقد صدق شاعرنا أبو الطيب إذ يقول :
إذا أنت أكرمت الكريم ملكته
وإن أنت أكرمت اللئيم تمردا

وضع الندى في موضع السيف للعدا
مضرُّ كوضع السيف في موضع الندى
أيها السادة إننا لا نرضى أن يرمينا أذلَّ شعوب الأرض بالجبن
والضعف وإذا كان يجري في عروق هؤلاء اليهود دماء أولئك الذين
قالوا لموسى عليه السلام حين دعاهم للقتال : «إذهب أنت وربك
فقاتلَا إِنَّا ها هنا قاعدون» فإن الدُّم الذي كان يجري في عروق خالد
بن الوليد وسعد بن أبي وقاص وعمرو بن العاص وصلاح الدين

الأيوبي ليجري بعد في عروقنا ، وإنه ليعلمنا إذا سكتنا لهذا التحدي
ولم نغسل هذه الإهانة !

أيها السادة أقيموا لهم دولتهم اليهودية . وأجمعوا فيها اليهود من كل
أقطار الأرض ، ثم خلوا بيننا وبينها ساعة من نهار : فإن لم نمحُ
هذه اللعنة البشرية من الوجود محوًّا ، وجعلوها أسطورة في التاريخ
فأعطوا بلاد العرب كلها طعمة لليهود ، واكتبوا لهم بذلك صكًا لا
ينازعهم فيه منازع ، لا بل اكتبوا لهم صكًا بأن العرب جميعاً عبيد
اليهود إلى يوم القيمة ! "يجلس" (١) .

ومع أن طبيعة مسرحية (شيلوك الجديد) قد تجعلها في حاجة إلى قدر من
الخطابة ، خصوصاً في المسرحية الثانية (الحل) ، إلا أن ذلك لا يعني كل هذا
الانفعال ، والعبارات المندفعة ، التي سمعناها من عبدالله . وكان في إمكانه
أن يوجع اليهودي ، ويعرض به ، وبماضيه المشين ، في عبارات أكثر إيحاءً
وتركيزاً ، يقول الدكتور القط : "وهناك مزلق آخر ينبغي أن يتجنبه كاتب
المسرحية السياسية وهو ألا يندفع وراء حماسته لقضيته - وبخاصة إذا
كانت قضية حية مثارة - فيحول المواقف المسرحية إلى منابر ، والشخصيات
إلى خطباء ويجعل من الحوار حديثاً حماسياً مباشراً ، فتفقد المسرحية بذلك
قدرتها على الإقناع الحقيقي من خلال ما للفن الرفيع من قدرة على الإيحاء
والتأثير" (٢) .

وإذا ما نظرنا إلى عنصر الصراع في المسرحية نجد أن الصراع في
المسرحية الأولى "المشكلة" يدور بين شيلوك وأعونه ، وبين بعض
الفلسطينيين الذين يمثلون الشعب الفلسطيني . وقد تمكّن باكثير من أن ينقل
لنا طبيعة ذلك الصراع ، وجعلنا نحسّ بلونه القاتم ، وطعمه المر في بينما جرّد

(١) باكثير ، شيلوك الجديد ، ص: ٢١٢-٢١١ .

(٢) د. عبد القادر القط ، من فنون الأدب : المسرحية (بيروت : دار النهضة العربية للطباعة
والنشر ، ١٩٧٨ م) ، ص ك ٣٢ .

أبناء فلسطين من أبسط حقوقهم المشروعة منح اليهود مختلف الوسائل والقوانين ، التي تمكنتهم من السيطرة ، وفرض وجودهم البغيض . ومع ذلك لم يستسلم الفلسطينيون ، وأظهروا استعدادهم للنضال والكفاح من أجل الكرامة ، والوطن .

وتحوي المسرحية نوعاً آخر من الصراع وقف منه باكثير موقفاً سلبياً، مع أنه كان بإمكانه تطويره ، والاستفادة منه لصالح الشخصية ، وموضوع المسرحية . وأقصد بهذا الصراع ذلك الذي كان من الطبيعي أن تصطلي بناره شخصية كعبدالله الفياض . فهو يمثل فئة من شباب فلسطين الضائع الذي قادته شهوته ، وزرواته إلى مصيدة اليهود ، مع أنه كان يدرك تمام الإدراك الوضع المأساوي الذي تمرّ به بلاده ، وأمته العربية والاسلامية . ومن المعروف أن مثل هذا الأزواج يولد صراعاً وحيرة قد ينتج عنها انتصار الإحساس بالمسؤولية ، والواجب على مراعاة المصلحة الشخصية ، والرغبات الذاتية كما يتمثل ذلك في توبة عبدالله ، وعزمها على الاشتراك في الجهاد للتکفير عن خطئه . لكنّ باكثير أخفى معالم ذلك الصراع ، ولم يشر إليه ، وأصرّ على أن يظهر عبدالله وقد بدا واثقاً من سلامته موقفه ، ومن حقه في الإنفاق على ملذاته ، مع أنه يتحدث في نفس الوقت عن أزمة وطنه ، وال الحاجة الماسة إلى الثورة والجهاد . وكان بإمكان باكثير أن يصور لنا اندفاع عبدالله وراء اللذة ، وإحساسه في نفس الوقت بالمسؤولية والأسى على وطنه وشعبه بكلمات قليلة ، أو حتى ببعض التلعم أو الصمت .

ولئن جاء الصراع في المسرحية الأولى واضحاً وقوياً ، فقد انعدم في المسرحية الثانية (الحل) ، وكان ذلك أحد أهم الأسباب الرئيسة التي أسهمت في ضعف المسرحية ، وتدني مستواها الفني . فالصراع هو جوهر الدراما . وروحها في معظم أنواع المسرحيات ، وبدونه لا يمكن أن تكون هناك مسرحية . وقد بدا واضحاً منذ بداية المحاكمة في مسرحية (الحل) حصار الكاتب لليهودي شاي洛克 ، عن طريق تزويده لباقي الشخصيات المعادية له بكل

ما يكفل لها التفوق عليه ، ومغالبة حججه الكثيرة ، ومنطقه المتعنت . ولم يجعلنا نشعر ولو للحظة واحدة أن ميزان القوى قد يميل لصفه ، أو أن بإمكانه أن ينتصر عليهم ، ويسجل نقطة لصالحه . فكل الأطراف - بما في ذلك الجنرال سوردرز الممثل البريطاني - تتجه في إظهار سخف المنطق اليهودي ، ومغالطته للحقائق ، فهو لا يقول شيئاً إلا ويجد جواباً حاضراً ، وحجة صارمة ، وسخرية لاذعة .

والغريب في الأمر أن يشتراك رئيس المحكمة مع الباقيين في محاصرة شايلاوك ، ونهره بشكل يظهر أنه مهزوم لا محالة . وهكذا ينتهي الصراع ، وهو لم يبدأ بعد . ويقع باكثير في هذا الخطأ لأن كل تلك الأطراف كانت تتحدث بلسانه هو الذي يرغب في إظهار الحق العربي ، وتسفيه الغواية الصهيونية ، وما تدعيه من حقوق باطلة في فلسطين . وكان بإمكانه أن يستفيد من وجود شخصية شريرة كشخصية شايلاوك " فهي سواء أكانت الشخصية المحورية أو الشخصية الخصم - محور الارتكاز في إثارة الصراع المسرحي . والمسرح - أساساً - هو الصراع ... ولكي يكون صراعاً مسرحياً حقاً ، حياً ومتظولاً باستمرار ، وفي حالة مواره ، لا بد من تساوي القوتين المتصارعتين : لأن رجحان كفة إحداهما على الأخرى في أثناء الصراع نفسه يقضي على بنوره قبل أن تنمو وتزهر "(١) .

وقد يقال بأن باكثير اضطر إلى أن يكسر حدة بلاغة شايلاوك لينصر قومه وينتصر لهم مما نالهم من ظلم ، وليرتظر حقيقة المغتصب وحقة المزيف ، وادعاءه الكاذب . وأقول إن شايلاوك البندقية كان أيضاً وغداً ووحشاً لا يعرف الرحمة ولا يؤمن بها ، والذين أسعوافهم شكسبير هم الذين تعاطفوا معه ، واعتبروا نهايته نهاية مفجعة . وبالرغم من ذلك فقد منحه شكسبير كل ذلك القدر من التركيز والبلاغة مما جعله يظهر في نظر بعض الدارسين كصاحب قضية ، وجعلنا نرقب ذلك العجوز العنيد الذي أوهمنا بصلابته ، وبضعف أنطونيو، وثبت بورشيا أنه سيفوز ، ثم فجأة سحب البساط من تحت قدميه ، فجاعت هزيمته قوية وعنيفة . وقد كان في إمكان باكثير أن يتتجنب إضعاف

(١) د. عصام بهي ، الشخصية الشريرة في الأدب المسرحي (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦م) ، ص: ١٠٦ .

الجانب العربي ، ويحافظ على استمرار الصراع في نفس الوقت ، عن طريق بعض المسائل الخطيرة التي أثيرت في المحكمة ، مثل دور بريطانيا المشبوه ، إذ كان في إمكانه أن يترك شايلوك أمر معالجته ، ويعنده الفرصة لينفس عن قدرته البلاغية والجدلية ، ومهارته في توجيه الاتهام الصريح المحرج . ثم يكف عن التدخل لتبسيط ما يقال ، وتحديده مكتفيًا بصدى الأسئلة ، وإيحائها العميق لإظهار فداحة الجرم البريطاني ، بدلاً من أن يدافع عن بريطانيا دفاع المستميت ، ويحاصر شايلوك ذلك الحصار الرهيب الذي نتج عنه إنطفاء وقدة الصراع ، وبطء حركة عمله المسرحي .

وحين تفكر نادية في الإيقاع باليهود ، تخبرنا مسبقاً عن الخطة التي وضعتها بمساعدة عمها عربي باشا القانوني العظيم . وبعد أن تفجر في المحكمة المفاجأة الخاصة بقرار العرب ، وموافقتهم على التنازل عن فلسطين لليهود ، تشرح لنا ولجميع الأطراف - بما في ذلك شايلوك - خطورة هذه الموافقة ، وأبعاد قبول اليهود لها ، وتحذرهم أكثر من مرة ، وفي لهجة واثقة ، من كارثة اقتصادية سوف تتحقق بهم إن هم أصرّوا علىأخذ فلسطين من أهلها . وينتهي الفصل ، والعرب يهنتون بعضهم على النجاح الذي حققه نادية ، ويتبئرون بعودة فلسطين ، وفشل المخطط الصهيوني . وهكذا كما نراقب ما يجري ونحن نعلم سلفاً بنتيجة ما يحدث بعد أن أخبرنا بها بأكثري، وشرحها لنا أوفي شرح وأتمه ، فأفقد ذلك المسرحية عنصر التشويق ، وتسرب إلىنا الملل والفتور . وحين تذكر صنبع بورشيا في محكمة البندقية ، ندرك عظم الفرق بين الأسلوبين . فقد حاولت بورشيا في البداية أن تثنى اليهودي عن عزمه ، وحين أظهر لها استحالة ذلك ، فاجأت الجميع بضرورة تطبيق العقوبة ، وطلبت من أنطونيو أن يجهز صدره لسكن اليهودي . وتبادل التجار مع صديقه عبارات الوداع على وقع رقصات شايلوك ، وطربه لما يحدث . وأحسسنا بدño أجل التجار ، واليهودي يشحذ سكينه في فرح ونشوة ، ثم فجأة تقلب بورشيا المنضدة في وجه شايلوك ، فتنقله وتنتقل أنطونيو ،

وتنقلنا معهما من حال إلى حال في جو مليء بالإثارة ، والتشويق ، والصراع المتصاعد المشحون بالعاطفة الجياشة ، وال فكرة المحيرة . هذا بعكس جو باكثير الساكن المترنح بال المباشرة والخطب المطولة ، في صراع راكد أو مدعوم . والواقع أن باكثير اتجه بكل طاقتة لعرض فكرته حول القضية الفلسطينية في أسلوب مباشر واضح الهدف والغاية ، وكان هذا خطأ القاتل كما أرى : فالمباشرة عادة ما تعرض العمل الأدبي لأخطر النتائج وأسوئها ، يقول أحد النقاد : " غير أن هناك خطراً آخر يتعرض له الكاتب المسرحي من وجهة نظر الجمهور عندما يعبر عن فكرته بصرامة متناهية ، وهو خطر الوضوح والتبسيط المفرط . والذين يتعرضون للوقوع في هذا الخطأ هم بشكل خاص كتاب المسرحية الاجتماعية ، الكتاب المسرحيون الذين تتراجع فيهم الحماسة للإصلاح . ومن الطبيعي إذا كان هؤلاء جادين حقاً ، وكانوا مقتطعين بأهمية ما ينابون به ، أن يشعروا بأن الفكرة لا يمكن أن تقال بمنتهى الصراحة ، أو بمنتهى التأكيد . وبالرغم من أن الإفصاح عن الفكرة بطريقة مداورة ، أو غير مباشرة ، يثير حنق الجمهور ، إلا أن المسرحية ذات الرسالة الصريحة تبدو بعد معرفتها معرفة أوفى بأنها قصة مدرسية أكثر منها تمثيلاً للحياة أو تبديلاً لها . فإذا شغل الكاتب المسرحي برسالته عن كل شيء آخر ، فإن مسرحيته قد تكون تبسيطًا مفرطاً للحياة ، أو قد تكون أسوأ من ذلك؛ فترت الحياة إلى ما يقرب من البرهان الهندسي على إحدى النظريات" (١) .

ولا شك أن باكثير كان منصراً تماماً لهدف معين وضعه نصب عينيه ، وهو فضح حقيقة الصهيونية ، وتأكيد أهمية الوحدة العربية في مواجهة الخطر الصهيوني ، متناسياً أنه على الرغم من نيل نوافعه ، وهدفه السامي كان ينبغي عليه أن يذكر دائمًا أنه بقصد كتابة مسرحية كجنس أدبي ذي طبيعة خاصة ، ومتطلبات معينة .

(١) فرد بـ ميليت ، جيرالد ايروس بنتلي ، فن المسرحية ، ص: ٣٨٥-٣٨٦ .

والواقع أن باكثير ركّز جهوده أثناء كتابة مسرحيته (شيلوك الجديد) على استعراض جوانب المشكلة الفلسطينية ، والتاريخ لها وعرض وجهة نظره وشرحها في إسهاب ، مما دفع بعضهم إلى تناول (شيلوك الجديد) كعمل تسجيلي، إذ يقول الدكتور عصام بهي : "ولهذا فإن أفضل قراءة - أو تقديم مسرحي - لهذه المسرحية هي قرأتها على أنها عمل تسجيلي يرصد حركة الغزو الصهيوني لفلسطين العربية ، والدور المشبوه للاستعمار الإنجليزي في التمهيد لهذا الغزو والتمكين له ، وحركة المقاومة العربية - التي أحبّطت حينئذ بكثير من المحاذير والمزالق - لوقف الاستيلاء النهائي على فلسطين العربية إنها بهذا - وكما سنرى في عملي باكثير الآخرين عن القضية نفسها-^(١) أعمال تسجيلية جيدة ، بل متقدمة على ظهور المسرح التسجيلي الأوروبي في شكله النهائي المستقر في الستينيات من هذا القرن "^(٢).

والحقيقة أن طبيعة المسرح التسجيلي تختلف اختلافاً كلياً عن طبيعة (شيلوك الجديد) فهو مسرح نوسمات خاصة . وعلى الرغم من اعتماده على الوثيقة التاريخية ، أو ما يماثلها من مستندات وبيانات حكومية وتقارير ونشرات ، إلا أن استخدامه لكل ذاك يجعله يتميز عن غيره كتابة وعرضأً فهو : " يتتجاوز ذلك إلى نبذ "القصة" إلى حد بعيد والاستعاضة عنها بتسجيل صور من الواقع السياسي والاجتماعي لا يربط بينها خيط من قصة فرد أو أفراد بعينهم ، بل ترتبط بدلائلها على وضع أو قضية في مجتمع تتضاعل فيه قضايا الأفراد في صورتها الذاتية ، وتتحول إلى ظواهر اجتماعية عامة للقضية . ويستعين المؤلف في هذا التسجيل بوسائل لم تكن مقبولة ولا مألوفة في المسرح من قبل ، فيورد كثيراً من الإحصاءات وأقوال الصحف والإذاعات، ويحرّك الممثلين على المسرح في مجموعات تكاد تختفي فيها شخصية الفرد

(١) يقصد بذلك مساحاتي يأكلنـ (شعب الله المختار) و (الله اسرائـل).

(٢) د. ميسى، الشخصية الشريرة في الأدب المسرحي، ص: ٢٣٨ - ٢٣٩.

. ويقوم الممثلون فيها بأكثر من دور في لحظات متعاقبة دون حاجة إلى تغيير في الملبس أو المظهر ، كالمعهود في المسرح التقليدي^(١) .

والجدير بالذكر هنا أن باكثير كتب مسرحيته (شيلوك الجديد) في عام ١٩٤٤ م ، بينما كانت بداية المسرح التسجيالي - كحركة درامية - في عام ١٩٦٣^(٢) . وهذا التقدم الزمني الذي يشير إليه الدكتور عصام بهي أرى أنه لا يمكن إغفاله ، لأنه يعني جهل باكثير بهذا المسرح وبالتالي لم يستطع أن يحتكم إلى مبادئه وقوانينه كحركة أو اتجاه . هذا وبشكل آخر وأكثر أهمية ، تؤكد النظرة الفنية الفاحصة لمسرحية (شيلوك الجديد) عدم انتماها إلى المسرح التسجيالي المعروف بصفة معينة وملامح خاصة . فقد ظهر اهتمام باكثير بتوفير عناصر المسرحية المعتادة ، وبناء عمله بالشكل المسرحي التقليدي . وأشك كثيراً في أن يكون باكثير قد تعمّد مخالفه النهج المعروف لكتابه المسرحية ، أو كان يشعر تجاه ذلك بقدر من الوعي ، أو المسئولية الفنية . وقد جاءت نظرة بعضهم إلى عمل باكثير على أنه عمل تسجيلي من كل تلك المعلومات التي حوتها المسرحية حول القضية الفلسطينية . وتظهر المسرحية - بلا شك - إلمام باكثير الواسع ، ومعرفته الجيدة بتفاصيل تلك

(١) د. القط ، من فنون أدب المسرحية ، ص : ٢١٠ .

(٢) بدأ المسرح التسجيالي - كحركة درامية - بظهور مسرحية " الغائب - ١٩٦٣ " للكاتب الألماني هوخهورت ، والتي أخرجهما أروين بسكاتور (١٨٩٣-١٩٦٦) ... وكانت تهدف هذه المسرحية إلى عرض شريحة مقطعة من التاريخ ، خلال رؤية عصرية ، أمّا بناؤها الفني فقد اطرح استخدام العناصر البنائية التقليدية في الدراما . وتعتمد الدراما التسجيالية في تكوين مادتها الأساسية على الوثائق كالسجلات التاريخية ، ومحاضر الاجتماعات ، والرسائل والبيانات الإحصائية ، ونشرات البورصة والتقارير السنوية للبنوك والشركات ... وبهذا يكون المسرح التسجيالي تقريري الطابع ؛ فهو يستمدّ من تلك الوثائق مادة خاماً مرتبطة بقضية اجتماعية أو سياسية ثم يمسرح المادة . والمشهور بهذا الاتجاه الكاتب الألماني بيتر فايس (١٩١٦ م) صاحب المسرحية المعروفة (المارا صار - ١٩٦٤ م) ، ومسرحيته (أنشودة انجو لا - ١٩٦٧ م) .

ينظر: د. ابراهيم حمادة ، معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية (القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٥ م) ، ص : ٢١٨ - ٢١٩ .

المعاناة ، وقد حاول الكاتب استعراض ذلك فيما يشبه التأريخ لبعض أحداث القضية ، ومناقشة جوانبها المختلفة . وصرّح لنا كيف أعدّ نفسه لكتابه المسرحية ، إذ سبق ذلك متابعة منه لكل ما ينشر عنها في الصحف ، أو يوضع حولها من الكتب . واحتواء المسرحية على كل تلك المعلومات لا يعني أنها من المسرح التسجيلي ، والذين أدرجوها تحته كانوا يعانون من سوء فهم طبيعة ذلك المسرح المميزة والمختلفة . فقد استعان كاتبنا بتلك الخافية الواسعة حول القضية الفلسطينية ، ووظفها لخدمة موضوع مسرحيته وهدفه من كتابتها في الإطار المسرحي التقليدي . ولم تكن تلك المادة هدفاً في حد ذاتها ، بينما تعدّ المعلومات ، والحقائق التاريخية ، والمعاصرة ، وما يماثلها من بيانات وتصريحات وما تنشره الصحف أساس العرض في المسرح التسجيلي ، فيولي المخرج كل ذلك عناء خاصة ، ويعتمد على صلاحية عرضه صلاحية المسرحية ونجاحها : " فالإبداع إذن في المسرح التسجيلي يتمثل أساساً في خلق إطار دلالي شامل ومهيمن ، عن طريق الصورة المسرحية بكل عناصرها . وتحقق في هذا النوع من المسرح نوع جديد من ازدواجية الوعي يختلف .. إذ هو وعي ينبع من التركيبة الفنية للمسرح التسجيلي التي لا تكاد تختلف عن تركيبة الإعلان (خاصة الإعلانات المتحركة) . فالمسرح التسجيلي يستخدم الفن ليبيع للمتفرج وجهة نظر ... والإعلان المتحرك يستخدم الفن أيضاً ليبيع لنا سلعة ، واستجابتنا للمسرح التسجيلي أو الإعلان المتحرك أو الفني .. تتميز بنوع من الازدواجية التي لا تنبع من جدل الواقع والفن ... بل من جدل الوجود الموضوعي للسلعة ، أو المنتج مع الإطار الإعلاني المصنوع - أي من جدل الوثيقة كوجود موضوعي قابل لعدد من التفسيرات التي ترتبط بالقيمة والإطار الفني الذي يفسرها، ويعطيها مدلولاً خاصاً وقيمة معينة "(١) .

- الواقع أني إذا ما أردت أن أصنف مسرحية (شيلوك الجديد) فإنه لا مناص لي من أن أدرجها ضمن مسرح الدعوة أو دراما الأفكار،

(١) د. نهاد صليحة، أمسيات مسرحية (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧م)، ص: ٢١.

وهي بالتحديد عمل سياسي أراد به باكثير أن ينتمي إلى المسرح السياسي ، هذا إذا نظرنا إلى المسرحية السياسية على أنها : "استخدام خشبة المسرح لتصوير جوانب مشكلة محدودة غالباً ما تكون سياسية ، وقد تكون اقتصادية - مع تقديم وجهة نظر محددة بغية التأثير على الجمهور أو تعليمه بطريقة فنية تعتمد على كل أدوات التعبير التي تميز المسرح عن كل ضروب الفنون الأخرى "^(١) . ومنهج باكثير التقريري والماشر في التعرض للمشكلة يجعل عمله يندرج ضمن المسرح السياسي ، ذي الملامح والقسمات المحددة ، الذي لا يطمع في أكثر من الانتصار لقضيته ، وشرح وجهة نظره بغية التأثير في جمهوره وقراء المسرحية . فنحن لا نجده يحرص على أن يقدم عملاً فنياً يدعو فيه إلى فكرته بطريقة خفية موحية تكون أشد أيقاعاً وتتأثيراً من الأسلوب المباشر ، ويبقى لعمله قيمة فنية لا يأتي عليها الزمن ، ولا يقيدها تفسير محدود ، أو حاجة معينة . ويحرص الدكتور عبد العزيز حمودة على التفريق بين المسرح السياسي ، والمسرح ذي الإسقاطات السياسية أو " .. بين مسرح يحدد هدفه بوضوح ، وبلاموارية ، وبين مسرح تجيء الإسقاطات السياسية فيه في الخلفية ، بين مسرح يهدف إلى نقل أيديولوجية معينة وبطريقة مباشرة ، ومسرح تجيء فيه المفاهيم السياسية بقدر ما يسقطه المتفرجون عليه من مفاهيمهم هم ، أو ظروفهم هم . وحينما يخلط البعض بين الاثنين بظلم الاثنين في أن واحد ، فالمسرح الأول قائم على العطاء فكريأً ، أو بمعنى أدق سياسياً . والمسرح الثاني يعتمد في معظم الأحيان على الأخذ بمعنى أن المسرح السياسي الذي يفشل في توصيل ما يريده المؤلف مثلاً يفقد سبب وجوده ، ولا يتبقى له بعد ذلك شيء . أما المسرح ذو الإسقاطات السياسية فلا يعتمد في وجوده على وصول المفاهيم السياسية إلى جمهوره ، بل إن الإسقاطات السياسية قد تختلف من بلد لآخر ، بل من متفرج لمتفرج في نفس

(١) د. عبد العزيز حمودة ، المسرح السياسي (القاهرة: مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٧١)، ص: ١ - ب.

الصالحة ونفس الليلة ، وقد تضعف هذه الإسقاطات ليلة ، وتقوى ليلة أخرى ، ولكن المسرحية تبقى كما هي عملاً فنياً متكاملاً لا يتأثر بل يجب أن (لا) يتأثر حكمنا عليه بوجود المفاهيم الأساسية ، أو عدم وجودها^(١) . ويتحدث عن فارق آخر بين المسرحيين فيضيف قائلاً : " فالمسرح السياسي لا يهتم بالفرد ولا يحاول تصوير شخصيته ، لأنه أساساً لا يحاول التعرض لمشكلة فردية بل مشكلة جماعية من هنا لا نرى البطل التقليدي ، أو غير التقليدي ... وحينما تحل المشكلة فإن الحل لا يجيء نتيجة حتمية فنية ، أو نتيجة منطق التسلسل الفني ، بل يجيء هذا الحل على أنه الحل الذي حدث فعلاً ، أو الذي يجب أن يحدث في الواقع . أما المسرح ذو الإسقاطات السياسية فلا تنطبق عليه هذه الشروط ، فما أكثر المسرحيات التي يستخدم فيها شكسبير مادة تاريخية ، وما أكثر المسرحيات التي كانت لها إسقاطات سياسية في زمانها ولكننا لا نستطيع أن نقول أن هذه المسرحيات مسرحيات سياسية"^(٢) .

والواقع أن علاقة باكثير بالمسرح السياسي لا تحتاج إلى إشارة مني ، فقد عُرف رحمة الله باهتمامه الكبير بهذا الجانب وشغفه به . فسخر قلمه للدفاع عن كثير من القضايا مثل قضية الاستعمار في مصر ، وقضية الاحتلال الصهيوني في فلسطين ، وقضية استقلال أندونيسيا المسلمة ، وقضية الديكتatorية في دولة عربية كالعراق . وقد تعامل مع كل تلك القضايا ، وخصوصاً القضية الفلسطينية كهم شخصي ، يؤرقه ويصيّبه بأزمة نفسية لا يجد لها متنفساً إلا القلم المعطاء ، وصدر الورقة الربح .

(١) د. حمودة ، المسرح السياسي ، ص: ب - ج .

(٢) نفسه ، ص: هـ - و .

ج - شايقه الجديده وما يدل عليه

ترمز شخصية شايلوك لدى باكثير في مسرحيته (شايلوك الجديد) للاستيطان اليهودي ، والاعتداء الغاشم على فلسطين ، بكل ما يمثله وجهه من قبح وإجرام ودموية . وبأكثر، وهو يسير بشايلوك في هذه الوجهة ، يقدمه لنا داخل إطار معين اعتقاد أن يضم صورة اليهودي بين زواياه الأربع من العصور الوسطى ، وما قبلها وما بعدها . وإذا كان ذلك التناول التقليدي لليهودي ، وتلك النظرة المعادية له قد تغيرت في القرن التاسع عشر على يد بعض الكتاب ، لأسباب مختلفة ، فإن مأساة فلسطين أظهرت اليهودي مجدداً في أعين العرب ، وغيرهم من المنصفين - وهم قلة - كشخصية جديرة بكل ما نسب إليها من حقد ، ومكر ، ودموية . وقد بدا باكثير مصرأً على تلك الصورة بكل تفاصيلها ، حتى فيما يتعلق بالشكل ، فهو يصفه لنا وصفاً دقيقاً في مفتتح الفصل الثاني من المسرحية الأولى "المشكلة" ، قائلاً :

"شايلوك رجل في نحو الستين من عمره قصير القامة كبير الرأس، قد أكل الصلع وسطه من مقدمه إلى مؤخره فتركه أملس لاماً وأبقى قزعتين من الشعر الأبيض على جانبيه . ولـه عينان كبريتان يسطع منها بريق عجـيب كبريق البومة ، يظللهما حاجبان كثيفان قد تهدلا قليلاً فوقهما جبهة ضيقة كلها تجاعيد . وقد غارت وجنتاه فنتاً عنـهما أنف دقيق الأرنـبة منبع المنـخرين . وهو دقيق الفم رقيق الشـفـتين ، لا ينفك عن تحـريك شـدقـيـه في حـرـكة دائـرـية ، كـائـنه يـمضـغـ شيئاً . ولـه لـحـيـة بيـضـاء كـثـيفـة الشـعـرـ ، مـقـصـوـصـةـ الجـوـانـبـ بحيث يـبـدوـ أسـفـلـ وجـهـهـ فيـ شـكـلـ نـصـفـ دائـرـةـ" (١)

وقد أوردت وصفه لشايولوك كاملاً لأهميته ، إذ يدلنا في وضوح على اتجاه الكاتب ، فقد اختار - في وعي - أن يقدمه لنا كشخصية نمطية ، تحمل وتمثل صفات معينة تتحدى في ثباتها مرور الأيام ، وتعاقب الأزمنة ، أو هكذا ظهر لنا في المسرحية الأولى "المشكلة" . أمّا في المسرحية الثانية (الحل) فقد وقع باكتير في أسر النموذج الشكسبيري ، وبشكل تام . على أن التعامل مع نموذج فني متكامل مثل شايولوك ، الذي منحته عبقرية شكسبير أعلى درجة ممكنة من الثراء ، والخصوصية ، والتميز ، يحتاج إلى قدر كبير من المهارة الفنية والصدق والحزن في تناوله ، ومحاولة الاستفادة منه . فالكاتب الذي يتصدى لمثل هذه النماذج إمّا أن : " يستوحى ذلك النموذج الفني بما يمتلك من قدرة على الإبداع بحيث يجعله من مخزونه ويتركه حتى تستدعيه التجربة الفنية الملائمة ، فيكون عنصراً من عناصرها المتلاحمة النسيج ، فإذا تلقاء المتألق يتصور وكأن هذا النموذج لم يخلق إلا لهذه التجربة الفنية ، أو كأنه نموذج جديد يختلف عن النموذج المعروف المتوارث . حينئذ يكون الكاتب قد نجح نجاحاً تاماً في الخروج من أسر النموذج القديم ، وأعاد تقديمها في صورة جديدة ، لا تشد عن الصورة القديمة ... وإنما - على العكس من ذلك - يحوله الكاتب الأقل قدرة على الإبداع إلى نمط Type لا يكاد يحمل ملامح نفسية أو شكلية أو فنية ، أو سلوكية خاصة يظهر بها في المسرحية بعد الأخرى . وقد يتلقى المتألق تصرفات هذه الشخصية النمطية ، وقد يعرف ردود الفعل منها وأحياناً جمل الحوار التي ستنطق بها ، وهكذا يغيب ما في الحياة من النموذج "^(١) . الواقع أن تعامل باكتير مع النموذج الشكسبيري ممثلاً في شخصية شايولوك ، تأرجح ما بين النجاح والفشل كما سنرى أثناء تحليل شخصية شايولوك ، والتعرض لها بالدراسة والنقد . ونحن نلتقي بشايولوك في الفصل الثاني من المسرحية الأولى ، ويترك حواره الافتتاحي أكثر من انطباع في نفس القاريء عن ذلك العجوز النشط الذي على الرغم

(١) د. بهي، الشخصية الشريرة في الأدب المسرحي، ص: ١٠٨ - ١٠٩

من كبر سنه ، يدير شئون مكتبه في حماس بالغ ودقة كبيرة ، وفي رحابة صدر تهتم بكل التفاصيل ، وتتابعها في أثأة وصبر . فهو لا يجد بأساً في أن يمنع وقته واحدة من البغایا ، ليعرف سرّ كابتها ، ويشجعها على مواصلة العمل في الإيقاع بالشباب الفلسطيني :

شيلوك : أريد أن تخبريني ما علة هذه الكابة البدية في وجهك الذي لا يليق به إلا الإشراق والابتسام . أتشكين شيئاً في صحتك ؟

راشيل : كلا ... لا شيء

شيلوك : هل أغضبك إلیاهو خطيبك ؟

راشيل : لا .

شيلوك : هل بينك وبين عبدالله الفياض خصام ؟

راشيل : خصام ؟ أبداً .

شيلوك : " يجيء أصابعه في لحيته " هل غرت عليه من أحد ؟

راشيل : كلا . ما يحملك على هذا الظن ؟

شيلوك : حاذري يا بنتي أن تكوني جادة في هذا الأمر . إننا إنما نلعب بهذا الشاب العربي لنقضي وطربنا منه . ومن مصلحتنا أن تتصل به فتيات آخر من أخواتك^(١) .

وشيلوك هنا يمتهن مهنة أخرى إلى جانب الريا وهي القوادة ، التي تدخل ضمن نشاطه الذي يمارسه بصفته العقل المخطط ، والمفكر للحركة الصهيونية . وتقرير اليهودي في العرض ، واستغلاله له لتحقيق مآربه ينتظم ضمن تلك الخصال التي لازمت شخصيته منذ القدم . فبر عباس عند مارلو في مسرحيته (يهودي مالطا) يدفع ابنته إيجييل للإيقاع بلوبيك Lodowick ، وإيهامه أنها تحبه ، ليحقق بذلك مصلحة شخصية ، وهي القضاء على كل من لوبيك ، وابن الحاكم ماتياتس Mathias . وكذلك يسخر شيلوك الجديد جمال الفتاة اليهودية ليجر الشباب الفلسطيني إلى الجنس ، والخمر ، وموائد القمار ،

(١) باكثير ، شيلوك الجديد ، ص: ٤٦ - ٤٧ .

حتى يتمكن من السيطرة عليهم ، وسلبهم ممتلكاتهم ، وتظهر أصالة باكثير هنا .
وحين تخبره راشيل أنها تشعر بأعراض حمل من وراء علاقتها
بعد الله الفياض ، يعرض عليها أن تحفظ بالولود لتسهم في تشجيع حركة
النسل اليهودية ، ويعد تلك العلاقة الآثمة نوعاً من التضحية لاستعادة هيكل
سليمان المقدس !

شيلوك : لا بد من التضحية يا جميلتي راشيل . أن الدولة اليهودية تقوم
على سواعد أمثالك من المضحيات المخلصات . وإن إعادة هيكل
سليمان يابنتي ليست بالطلب الهين^(١) .

وشايلاوك - كيهودي - متامر وماكر ، فهو يعمل على إصدار قانون يمنع
تصدير القمح والزيت من فلسطين إلى الخارج ، حتى يعجز الفلاحون العرب
عن تسديد ديونهم ، ويقعوا في قبضته . ويداهن عبد الله الفياض ، ليحكم
قبضته عليه . ويظهر له في صورة العجوز المتعب ، ولا يفتئ يناديه قائلاً :
"يابني" ، تطمئناً لعبد الله وكسباً لثقته . ورغم أن ردود ذلك الشاب الفلسطيني
الجافة والقصيرة تشير إلى أنه يدرك زيف مشاعر اليهودي ، إلا أن شايلاوك
يمضي في تمثيل دوره في استمتاع وقدرة على تلوين مشاعره ، ورصف كلماته
بطريقة ماهرة :

شيلوك : تحت أمرك يا سيدي ت يريد خمسة آلاف جنيه ، أليس كذلك؟
عبد الله : نعم .

شيلوك : ألا ترى معي أن هذا مبلغ كبير ينبغي ألا تسحبه دفعه واحدة لثلا
يضع سريعاً من يدك . يجب أن تقتصد قليلاً في نفقاتك يا بني .
عبد الله : لا أريد أن أتعبك بكثرة التردد عليك .

شيلوك : كلام بل يسرني أن أراك دائماً عندي وأقضي لك رغباتك^(٢) .

واهتمام شايلاوك الجديد بالمال وحرصه على جمعه يأتي لد الواقع وأسباب

(١) باكثير ، شيلوك الجديد ، ص : ٥١ .

(٢) نفسه ، ص : ٥٦ - ٥٧ .

تختلف عن تلك التي لشايلاوك البندقية . فال الأول يحتاج المال لينفقه على الحركة الصهيونية ، وإقامة الدولة اليهودية المزعومة ، فالمال إذن لا يشكل إلا جزءاً من عالمه الواسع . بينما يعني المال كل شيء لشايلاوك البندقية ، فهو عالمه ومحيطة الذي يحيا بين جوانبه . ومن هنا لم يكن للجشع والبخل مكان في مسرحية (شايلاوك الجديد) ، وإنما كان الاثنان يختلفان في اهتمامهما بالمال وعلاقتها به ، فهما يصدران في حرصهما عليه والتحايل لجمعه عن مبدأ واحد ، وهو الاستغلال وتقديم المصلحة الشخصية وتحقيقها ولو كان في ذلك دمار الآخرين .

وشايلاوك الجديد - كسابقه - يجيد التحكم في أعصابه وعواطفه ، فهو يهتم للتنتيجة ، ويسلك من أجل ذلك كل وسيلة . فنحن نلتقي به في موقف آخر يجمعه مع إبراهام ، وهو من اليهود اللاصهيونيين الذين يكرهون شايلاوك ، وحركته المعادية للعرب . ورغم حدة طبعه ومجاهرته بالعداء لذلك العجوز ، فإن الأخير يصبر عليه ، ويحاول استمالته لجانبهم :

شيلوك : مرحباً بالصديق العزيز .

إبراهام : لا تدعني صديقاً يا شايلاوك . فنحن أعداء .
 شيلوك : " يتضاحك " نحن الليلة على الأقل أصدقاء وإنما تفضلت عليّ بهذه الزيارة^(١) .

وهنا يمكن أن نسمع نغمة شبيهة بتلك التي عزفها شايلاوك البندقية حين أراد أن يتستر خلف الصداقة ، ليطفيء غضب أنطونيو ، ويتحقق غرضه . وفي موضع آخر من المسرحية يحاول باكثير عن طريق إبراهام - مقدماً شكسبير - أن يعرض شايلاوك لبعض الإهانات والأذى ، على نحو يشابه ما تعرض له شايلاوك البندقية على يد أنطونيو :

شيلوك : واحرّ قلبه من هذا اليهودي اللعين ! إنني لأمقته أشدّ مما أمقت البريطانيين والعرب .

(١) باكثير ، شيلوك الجديد ، ص : ٦٥ .

كوهين : بعض اهتمامك به يا مسيو شيلوك فهو أحقر من ذلك .

شيلوك : إنك لا تدرى ماذا صنع بي اليوم حين تقابلنا في بنك باركليز؟

كوهين : ماذا صنع بك؟

شيلوك : ناداني باسمي مجردًا عن كل لقب ، وقد وضع منديله في أنفه واصطعن الغنة في صوته ، كأنه يقلدني ، وحوله فرقة من اتباعه ينظرون إليّ وعلى وجوههم بسمات السخرية ، فقال لي على مسمع من جميع موظفي البنك وغيرهم كلمة لن ينساها طول حياتي .

كوهين : ماذا قال؟

شيلوك : قال لي ساخراً : كيف حال القط اليوم بعدما بدأ صدراً الأسد يضيق بالاعبيه؟ أى كف عنها أم يظل في دلاله حتى يركله الأسد برجله؟ إبراهام يجرؤ أن يسخر بي هكذا أمام الناس !^(١) .

وليس في وسعي أن أقارن بين خطبة شايلاوك البندقية المؤثرة التي ألقاها على مسامع أنطونيو شارحاً فيها معاناته قبل توقيع العقد ، وما ي قوله شايلاوك الجديد هنا؟ كذلك لا يسعني أن أناقشها من حيث دلالتها وأثرها في تعميق الشخصية ، وتطور الصراع؛ إذ أنها لا علاقة لها بكل ذلك ، وليس إلا تقليداً محضاً لما جاء في تاجر البندقية . بالإضافة إلى أنني لا أجد فيما فعله إبراهام شيئاً غريباً ، على الرغم من توجع شايلاوك ومرارة شکواه ، فقد سبق أن استمعنا إلى كل من شايلاوك وإبراهام وهما يتبادلان الشتائم والتهم . كذلك سمعنا إبراهام ينادي باسمه مجردًا ، دون أن نحسن من شايلاوك أي اعتراض ، أو امتعاض . أما تلك الكلمة التي لن ينساها شايلاوك طول حياته ، فقد سبق أن صارحة بها ، فهو يقول له في فصل المسرحية الثاني ، وعلى مسمع من محامييه كوهين :

إبراهام : ولكنني أذركم - وستعرفون صدق ما أقول - أن هذه الدولة لن تبقى في تدليلكم إلى الأبد ، وسيأتي يوم تنقلب فيه عليكم وترفع حرابها عنكم^(٢) .

(١) باكثير ، شيلوك الجديد ، ص: ١٢١ - ١٢٢ .

(٢) نفسه ، ص: ٦٩ - ٧٠ .

ويبدو أن باكثير اتخذ من شكوى شايلاوك السابقة بداية للفصل الرابع من المسرحية الأولى "المشكلة" ، وهو فصل مقدم على المسرحية ، لم يقدم شخصية شايلاوك شيئاً يذكر سوى لفت النظر إلى دمويته ، وحبه العنف . وقد أظهر لنا الفصل الثاني من المسرحية نفسها هذه التزعة في شخصية اليهودي : إذ يدبر شيلوك مقتل أحد الفلسطينيين ، وعائلته وهو الشيخ سعد ، لأنه رفض أن يبيع أرضه ، ولم يذعن للصهاينة في التخلّي عن ممتلكاته . وهذا هو ما يتحدث عن مصرع تلك العائلة في برود ، وينظر إلى الأمر على أنه عمل أنجز في نجاح :

كوهين : أهو هذا الشيخ سعد الذي أبى أن يبيع ضياعته في وادي السراوة ؟
شيلوك : "يعود إليه نشاطه" نعم هو بعينه . لقد لقي الليلة حتفه هو وكل عائلته^(١) .

وقد كان بإمكان باكثير أن يستغل هذه الحادثة لإظهار وحشية شايلاوك ، ودمويته ، بدلاً من أن يتقلّل المسرحية بفصل كامل ليظهر لنا سمة العنف في الجانب اليهودي ، إذ نسمعه يتحدث في هذا الفصل بلغة شايلاوكية ظاهرة ، بعد أن أخفقت جماعته في اغتيال الحاكم العام :

شايلاوك : صدقت ، ولكن نحب أن نشعر بتلك اللذة العجيبة التي يحس بها المظلوم ، حين يصبح يوماً فيقال له إن ظالمه قد ذهب في رحلة إلى العالم الآخر لن يعود منها أبداً ! أريد أن أشم رائحة الدم ، وعيوني تشتهي أن ترى حمرته !^(٢) .

والذي يلفت النظر في كلمات شايلاوك السابقة حديثه عن الظالم والمظلوم ، ووضعه لنفسه تحت المسمى الأخير . والفصل الرابع يجمع بين شايلاوك وأربعة من اليهود ، يمثل كل واحد منهم جهة معينة . وقد كانت فرصة مناسبة لباكثير كي يعرض فيها للمشكلة اليهودية ، ومائسة وضعهم الشاذ بدلاً من أن يتركهم يترثرون حول قضايا يعود إلى مناقشتها مرة أخرى في المسرحية

(١) باكثير ، شيلوك الجديد ، ص: ٨٥ .

(٢) نفسه ، ص: ١٢٧ .

الثانية (الحل) . كذلك كان في وسعه عن طريق اللغة ، وتكثيف المعنى أن يظهر المشاعر المخزونة المتشلّة بالإحساس بالغرابة والاضطهاد في نفس اليهودي ، ما دام أنه يرى أن المسألة اليهودية محزنة وتحتاج إلى حل ، كما أشعرنا بذلك في المسرحية الثانية ، في محاولة منه لتوخي الموضوعية وإضافة بعد مأساوي إلى شخصية شايلوك الجديد .

وقد دفعني ذلك إلى أن أعتقد أن هناك أكثر من شايلوك في المسرحية ؛ شايلوك الذي نلتقي به في المسرحية الأولى ، ويقدمه لنا باكتير على أنه العجوز المرابي والعقل المخطط للحركة الصهيونية ، الذي يترصد للشعب الفلسطيني ، ويحاربه على أكثر من جبهة ، فهو يمثل المفترض الظالم بكل وسائله الدينية ، وتدابيره الخالية من الرحمة ، وشايلوك الذي نلتقي به في ختام المسرحية الأولى " المشكلة " ، وقد بدا وكأنه رئيس عصابة تقليدي ، فهو يصبح فيمن حوله وينهرهم ، يريد نتيجة سريعة تهز الدنيا وتقلبها ! بينما نجده في المسرحية الثانية وقد تحول إلى شخصية صلبة ذات منطق وبلاغة ، في محاولة من باكتير للاقتراب من شايلوك البندقية . وغدا شايلوك ذلك اليهودي الماكر ، والمرابي الحقير خصماً عنيداً ، وعجزواً مسكيناً يحزن لموته العرب ويترحمون عليه ! وقد سبق أن رأينا تعدد الجوانب في شخصية شايلوك البندقية ، لكن ذلك التعدد كان يدعم بعضه بعضاً ، ويسير في اتجاه واحد لتحقيق وحدة الشخصية ، ومنها قدرأً أعلى من الخصوصية ، والتميز . بينما هو في شايلوك الجديد لا ينبع من طبيعة الشخصية ذاتها ، بل لسبب خارجي وهو تغير موقف باكتير منها ، ولذا انعكس ذلك على شايلوك تفككاً وضعفاً ، وافتقدت الشخصية وحدتها التي لا تقوم لها قائمة بدونها . ويرجع ذلك ، في نظري ، إلى الخطأ الكبير الذي وقع فيه باكتير حين قسم مسرحيته إلى مسرحيتين ، فحرم عمله من صفة الوحدة ، وهي ضرورية لكل عمل أدبي قيم . كذلك يبدو أن باكتير كانت تتنازعه أكثر من رغبة ؛ ما بين نزعة قومية صارخة ، وروح تتّوخي الإنفاق والإصلاح ، وما بين ذاكرة حافظة وواعية تهتم بالحقائق وتفاصيلها ، ونفس تواقة للإبداع والفن ، تترسم خطى شكسبير ،

وتمشي على آثارها .

ونتيجة لهذا التشتت والاضطراب جاءت بعض ردود شايلاوك لا تتفق مع طبيعة الشخصية ، كما فهمناها في المسرحية الأولى ، فحين يسأل الجنرال سورديز عن صنيعه مع أنطونيو لو كان مكان شايلاوك البندقية ، نجده يستبعد مسألة قتل أنطونيو ، ويستبدل ذلك بحل آخر ، قائلاً :

شيلوك : كنت أتصرف فيه كما أشاء . أبيعه إن شئت أو استخدمه في أعمالك إن شئت ، وفي هذه الحالة أطعمه وأكسوه وأعمله بالحسنى وأعني به كما أعني بكل ما هو في ملكي^(١) .

وإذا كان هذا هو شأن شايلاوك القرن العشرين كما يراه باكثير ، فإنه ليس لأحد هنا أن يطالبه بأن يأتي شايلاوكه على النموذج الشكسبيري كما ظهر في تاجر البندقية . بيد أن الجواب السابق لا يتفق مع طبيعة شايلاوك الجديد ، الذي سبق أن سمعناه مرة يقول إنه يريد أن يشم رائحة الدم ، وتشتهي عينه أن ترى حمرته . إذ يظهر لنا في محكمة القدس عازفاً عن هذا المسلك زاهداً فيه ، ويطبق نظرته إلى حل إشكال البندقية على قضية فلسطين ، قائلاً :

شيلوك : قضيتنا هذه واضحة وعلاجها بسيط . إننا لن نأخذ رطل اللحم فحسب ، فلو أردنا ذلك لما استطعنا اقتطاع الرطل ألا باراقفة الدم ولا حق لنا في هذا ، بل لا مصلحة لنا فيه^(٢) .

وقد كان بإمكان باكثير أن يشير إلى المخطط الصهيوني بطريقة أخرى . أمّا إذا أراد أن يجري تعديلاً على شخصية شايلاوك ، ويستبعد مسألة دمويته وشراسته ، فإن ذلك كان يقتضي منه أن يعدّه مثل ذلك التعديل ، حتى لا يبدو لنا وكأنه شخص آخر . وقد يقال بأن شايلاوك أراد بذلك التعفف عن سفك

(١) باكثير ، شيلوك الجديد ، ص : ١٥١ .

(٢) نفسه .

الدماء أن يؤثر في المحكمة ، ليكسب تعاطفها . لكنني أرى أن شايولوك بدا في محكمة القدس - مثل سلفه - صريحاً جريئاً في التعبير عن آرائه ، بعد أن ألقى كل تلك الأقنعة التي كان يرتديها . ومنحه صك بلفور شجاعة وقحة في المطالبة بحقه - كما يعتقد - والإصرار عليه .

ومن الملاحظ أن باكثير في تأثره بمسرحية (تاجر البندقية) قرر أن يمنح مشهد المحاكمة كما جرت في البندقية أهمية خاصة ، وقد تمثلته نفسه بطريقة جيدة ، فهو ينجح في تزويد شايولوك الجديد بنفس الروح التي كانت لشايولوك البندقية ، ونفس الصلابة ، والثقة العالية بالنفس ، وسلامة موقف صاحبها ، على الرغم من غرابة ما يطلب ووقاحته ، ومجافاته لحقوق غيره . فهو لا يفتئ يذكر ذلك الصك ، وينظر إليه كحق لا بد أن يناله ، ولا يقبل التنازل عنه ولا التفريط فيه . وهو يحنو حذوه في التعبير عن رأيه المتعنت في عبارة قصيرة ، ومركزة :

شايولوك : "ينهض معتضاً لا وفاق حتى تقوم الدولة اليهودية في فلسطين طبقاً للصلك الذي بآيديينا ، ولن نرضى قط باتفاق الحلول^(١) .

وحين تثار مسألة حقوق العرب في فلسطين ، نجده يقول :

شايولوك : "ينهض" لا حل لها إلا حل واحد هو اعطاؤنا ما في الصك^(٢) .

وعباراته السابقة وما يماثلها في المسرحية تشبه تلك التي تفوه بها سلفه في محكمة البندقية ، وبدا وكأنه لا يعرف غيرها .

وإذا كان شايولوك البندقية يرفض أن يستمع لتسللات الدوق وأنطونيو وباسانيو ومطالبتهم بالرحمة ، ما دام أن المسيحيين أنفسهم لا يطبقون مبدأ الرحمة في حياتهم ، وما دام أن محكمة البندقية أقرت بذلك الصك ، وحمته قوانينها ، فإن شايولوك الجديد يحتاج بحجة مشابهة :

شايولوك : "لسورينز" ما هذا ؟ أتريد أن تقول أيضاً إن وعد بلفور كان جوراً ؟ .

(١) باكثير ، شايولوك الجديد ، ص : ١٩٥ .

(٢) نفسه ، ص : ٢٠٢ .

سوردز : نعم ، كان جوراً أكرهتنا الظروف عليه .

شيلوك : فكيف أقرت عصبة الأمم وهي هيئة العدل الدولية ، هذا الجور؟^(١) .

- وقد ظهر شيلوك في المحكمة على قدر كبير من القوة والحضور ، وكانت شخصيته تعد بالكثير ، لو لا تدخل باكتير المستمر للحد من ذلك . وهناك بعض الموضع التي حاول فيها شيلوك الجديد أن يتمدد على باكتير ، ويستحوذ على قدر من القوة والمنطق ، بشكل يزيد من فعاليته ، لكونه يمثل أحد طرفي الصراع ، ومن ذلك خطبته التالية :

شيلوك : أتعود إلى شكسبير أيضاً ؟ فاعلموا إذن أننا ننتفع بذلك الدرس لأننا لسنا بحاجة إليه . إن شكسبير أخطأ في تشخيص الداء فأخطأ كذلك في علاجه . عجباً لكم أيها السادة ! كيف تنتظرون من شعب ذليل لا يعتز بوطن ولا بدولة أن يؤثر الكرم أو العفو أو الرحمة على القانون وهو سنته الوحيدة في معرك الحياة ؟ إنه لو فعل ذلك لما استطاع أن يحافظ على وجوده إلى اليوم . أعطوا اليهود وطنهم وأقيموا لهم دولتهم وأشعروهم بالعزوة والسيادة ، ثم لوموهم بعد ذلك إن لم ييزروا جميع شعوب الدنيا في الرحمة والعفو والكرم . "تضج القاعة بالضحك"^(٢) .

وما ي قوله شيلوك منطقي إذا ما تصورنا وضع اليهود كأمة مشتتة في أنحاء العالم ، ثم تتاح لهم فرصة مثل تلك بلفور ، لإقامة دولة في مكان استراتيجي مثل فلسطين ، ويتحقق أملهم في استعادة أرض الميعاد - كما يزعمون - ثم يطلب منهم أن يتنازلوا عن كل ذلك من أجل مثاليات ليست في قاموس اليهودي ، أمّا قول شيلوك الأخير الذي أثار ضحك المحكمة ، فهو مطالبة بالمساواة ، يبيو أن باكتير ضمنها هذه الخطبة متائراً بخطبة شيلوك البندقية الشهيرة : "الليس لليهودي عينان" . وإذا كانت محكمة القدس تسخر من شيلوك

(١) باكتير ، شيلوك الجديد ، ص : ١٤٧ .

(٢) نفسه ، ص : ٢٠١ .

الجديد لأنه يتحدث عن الرحمة والكرم وهي معانٍ لا تصلح لليهودي ، ولا يصلح لها ، فإن شايلوك بدوره يسخر منهم لأنهم يحدثونه بلغة هم أنفسهم يعلمون أنه لا يفهمها ، ولا يؤمن بها . ولذا نجده في موضع آخر - بعد أن أفلت من رقابة باكثير - يرد على رئيس المحكمة ردًا مفهوماً ، ساخراً من مثاليات تلك المحكمة (أو مثاليات باكثير) كما يتضح من الحوار التالي :

الرئيس : لكن ألا ترى معي أن استغلال مثل الظرف الذي وقعت فيه الدولة المنتدبة ، وهي تعمل لا لصالحها فحسب بل لصالحها ولصالح غيرها من شعوب العالم ، ثم التعنت في هذا الاستغلال لا يعدان من الكرم في شيء؟

شايلوك : عدوا هذا الاستغلال كريماً أو غير كريم ، فقد تركنا فضيلة الكرم لن يسره أن يتبعج بها من العرب ، أما نحن عشر اليهود فحسبنا أن نقف عند حدود القانون ولا نطالب إلا بما يخولنا إياه .

سوردرز : العجيب أن العقلية اليهودية هي هي لم تتغير على مر القرون ، ولم ينفعها الدرس الذي ألقاه عليها شكسبير^(١) .

وقد أضعف ردّ شايلوك تعليق الجنرال سوردرز ، وحديثه عن شكسبير . وهنا لا بد أن ألفت إلى خطأ من الأخطاء الجسيمة التي وقع فيها باكثير؛ ففي الوقت الذي كان ينبغي عليه أن لا يأتي على ذكر شكسبير ، أو تاجر البندقية ، ليترك للقاريء مهمة المقارنة بين الاثنين ، واستدعاء النموذج الشكسبيري ، واسقاطاته على شايلوك الجديد ، والتمتع بلذة الاكتشاف والمتابعة ، أقول في الوقت الذي كان ينبغي عليه أن لا يفعل هذا نجده يتوجه إلى العكس تماماً . فهو لا يترك فرصة تمر أو مناسبة تعبر دون أن يذكرنا بأن شايلوك الجديد هو نفسه شايلوك البندقية ، وإذا ما كانت هناك بعض الفروق بينهما فلا بد أن يسارع للفت أنظارنا إليها ، بطريقة تتهم عقلية المتألق ، وتسيء الظن بها إلى أبعد درجة . وقد أفسد هذا الخطأ عمل باكثير ، وأساء بشكل خاص إلى

شخصية شايلوك وشل حركتها ، وأفقدتها بهاها ورونقها . ولا يسعني أن أضرب أمثلة لذلك ، فالأمر شديد الوضوح ، ويمكن متابعته في الصفحات التالية : (١٤٣-١٤٢، ١٥٨-١٥٥، ١٥٠، ٢٠٢، ٢٠١، ١٦٠، ٢٤٧، ٢٥٠-٢٤٧....) . وقد كان يكفي أن يتسمى يهودي باكتير باسم شايلوك حتى يتكشف للقاريء مراد الكاتب ، وربما لو جاءت هذه الشخصية تحت اسم آخر لكان أفضل لها ، ثم جعلنا بتصرفاتها وأقوالها نبحث لها عن أصل ، ونحاول أن نكتشف مدى قربها ، أو بعدها عنه . ويبدو أن باكتير اختار ليهودي القدس هذا الاسم ليعبر عن وجهة نظره حول المطابقة بينه وبين شايلوك البندقية ، والتي تكاد تكون تامة ، كما يراها هو .

ومن الجوانب التي حرص باكتير على إظهارها في شايلوك الجانب الكوميدي ، وهي إحدى مستلزمات الشخصية اليهودية منذ أقدم العصور ، فكانت هدفاً للسخرية لما تميزت به من لباس وعادات وطبع عزلتها عن باقي المجتمعات . وقد أثار شايلوك ضحك المحكمة أكثر من مرة ، وحين نعيد النظر في تلك المواقف نجد أن ما قاله كان مضحكاً لشدة التناقض بينه وبين الحقيقة . والمحكمة تضحك منه لأن العدل الذي تمثله يسخر من هذه الدعاوى الكاذبة :

سوردز : فما كنت تصنع بأنطونيو ؟ أكنت تقتله ؟
 كلا إن القوانين السماوية تحرم قتل النفس إلا بالحق . ونحن معشر اليهود أول من يرعى القوانين السماوية التي جاء بها أنبياؤنا ورسلنا .
 " يتضاحك الجميع " (١) .

أما عنصر الإضحاك في شايلوك البندقية فهو ينبع من الشخصية ذاتها ، من تركيبها العقلي والنفسي الذي نتمكن من اكتشافه من خلال اللغة ، أي كلمات شايلوك نفسها وتركيبه لتعبيراته وجمله ، واستجابته المضحكة لتلك المواقف العصيبة التي مرت بها . وقد توافر هذا لشايلوك الجديد في بعض

(١) باكتير ، شيلوك الجديد ، ص ١٥٠ .

الموضع التي بدا فيها باكثير قريراً من الشخصية ، يحس بإحساسها ويفكر بطريقتها ، ومن ذلك ما يقوله شيلوك في الحوار التالي :

الرئيس : قلتم إنكم اشتريتم هذا الصك بثمن ، فما الثمن ؟
 شيلوك : أظن حضرة المندوب البريطاني يستطيع أن يجيبكم على هذا السؤال ؟

سوردر : إننا لم نقبض أي ثمن يا سعادة الرئيس ، وإنما أعطينا وعد بلفور لليهود لاستعمالتهم إلى صفنا في دفاعنا عن حرية الشعوب ضد الطغيان الألماني في الحرب الأولى ، فلا ثمن إلا ثمن الظروف القاهرة .

شيلوك : لا يتحتم أن يكون الثمن مالاً يا سيدي الرئيس ، فكلنا يعلم أن للظروف المتاحة للإنسان ثمنها في الحياة . إلا ترون أنني لو أتيحت لي صفة تجارية أستطيع أن أربع منها ألف جنيه مثلاً ، فهذه فرصة ثمنها ألف جنيه إذا ما أضعتها فقد أضعت هذا المبلغ . واضطرار صاحب الصفة إلى بيعها لا يغير في الأمر شيئاً ، بل نفس هذا الاضطرار من قبل البائع هو الفرصة المتاحة بالنسبة لي^(١) .

ويقدر ما تعد هذه الإجابة مناسبة لشيلوك كرجل يحترف الربا ، ويتخذ وسيلة للكسب بقدر ما هي مضحكة . فهو لا يكتفي بالقول إن للظروف ثمناً ، وهو أمر مفهوم لمن كان في المحكمة ، بل يتعدى ذلك إلى التفصيل وضرب الأمثلة ، بطريقة تظهره وكأنه يرغب في أن يعطي سامعيه درساً في الربح والخسارة ، يراه على قدر من الأهمية فيعتمد الإطالة لينفس في نفس الوقت عن مواهبه في المجال الذي يبرع فيه ، ويفهم لغته ويقدرها ويريد من حوله أن يحنو حنوه .

(١) باكثير ، شيلوك الجديد : ١٩٩ - ٢٠٠ .

وفي موضع آخر يظهر لنا شايلوك ، ممثل الصهيونية وعقلها المخطط والمدبر في طفولة مضحكة وسذاجة تثير سخريتنا منه ، وتفضح أمره لدينا ، وتصور مدى ما يرتع فيه من خداع وغزارة ، كما يتجلّى ذلك في الحوار التالي ، الذي يدور بينه وبين إبراهام ، ممثل اليهود اللاصهيونيين الذين يعارضون قيام الصهيونية :

شايلوك : سوف ترى أنك حين يتحقق مشروعنا ستكون أول من يغضّ
أصابعه ندماً على مقاومتك ، لن ننسى حينئذٍ هذه الأقوال التي
تشدق بها اليوم .

ابراهام : عساك تهدّنني بطردي من بلادي .

شايلوك : ليس القرار في ذلك لي ولكن للدولة اليهودية^(١) .

فكلمات شايلوك هنا مضحكة ، إذ لا يخلو تهديد إبراهام من إغراء
مكشوف لاستمالة جانبه ، ودفعه إلى الانضمام إليهم في طريقة طفولية
مضحكة ، لا تناسب مع المكان الذي قيلت فيه ، ولا مع ذلك العجوز الذهنية .
ويذكرني قوله هذا بمحاولة شايلوك البندقية استرضاء خادمه لونسلوت وإغرائه
بالبقاء ، وحرصه في نفس الوقت على أن لا يكشف الخادم رغبته تلك :

شايلوك : في الغد سوف ترى ويعينك حكم
سترى الفرق بين حياتك عندي
وحياتك في منزل (باسانيو) "منادياً" جسيكا !
لن تجد طعاماً يشبع نهمك "منادياً" جسيكا !
لن تقضي يومك في نوم وغطيط ..
لن تجِد ثياباً تلبّيها .. "منادياً" جسيكا .. جسيكا !^(٢)

وثمة عبارة أخرى لافتة للنظر في كلام شايلوك الجديد السابق ، فهو حين
أراد إغراء إبراهام قال : "مشروعنا" عندما جاء على ذكر العقوبة والطرد

(١) باكثير ، شايلوك الجديد : ١٧٨ .

(٢) د. عتاني ، ترجمة مسرحية تاجر البندقية ، ص : ٩١-٩٢ .

نجده يستبدل ذلك بقوله : " الدولة اليهودية " . وتركيب العبارة نفسه مضحك ومحزن . فهو يريد أن يتذاكى ويشعر من حوله باليأس والرهبة على نحو مضحك : " ليس القرار في ذلك لي ولكن للدولة اليهودية " . وهي محرنة لأنها تصور الآمال الكبيرة التي يتعلق بها ذلك العجوز ، والوهم الذي يسكنه في التخلص من غرابة الوضع الشاذ الذي يعيشه اليهود ولا تماثلهم فيه أمة من الأمم - والذي استحقوه بظلمهم ويعدل من الله سبحانه وتعالى - وهنا لم يعد شايلاوك مثل الصهيونية وحسب بل غدا واحداً من اليهود الذين صدقوا مزاعمهم في فلسطين إلى درجة اعتقادوا فيها فعلاً أنها من حقهم ولا بد أن تسترجع من مفترضيها . وأصبحت عندهم تلك الأكاذيب وقرارات مؤتمرات مشبوهة بمثابة حقيقة وصل إيمانهم بها إلى درجة اليقين . ورغم أن باكثير لم يعذنا لهذا التحول الخطير فإنه بدا مصراً عليه ، يتجلّى ذلك في المفردات التي أخذت تتعدد في أقوال شايلاوك وتكشف مدى تمسكه بذلك الحق ! فهو يرفض الاستماع إلى نصيحة الرئيس وقبول التعاون مع العرب :

شايلاوك : يؤسفني يا سعادة الرئيس أن أقول إنني مفوض للمطالبة بحق لنا لا تقبل النصائح^(١) .

وحين تفجّر نادية تلك المفاجأة ، وتعلن تنازل العرب عن فلسطين يذهل الجميع إلا شايلاوك الذي يرد في برود قائلاً :

شايلاوك : " ينهض " إن كان التخلّي عن الحق لصاحبـه يعدّ تسامحاً في نظركم فما أعظم هذا التسامح!^(٢) .

ويبدو أن شايلاوك الجديد أكثر ثباتاً من شايلاوك البندقية ، فلا يستطيع أحد منا أن ينسى ردة فعل شايلاوك حين سمع كلمات بورشيا المشجعة والقاطعة بحقه في أخذ ذلك الرطل ، وكيف رقص طرياً لها ، ومن هنا جاء بعدها سقوطه مؤلماً ومدوياً . وربما جاءت إجابة شايلاوك الجديد بهذا البرود

(١) باكثير ، شيلوك الجديد ، ص: ٢٠٦ .

(٢) نفسه ، ص: ٢٠٩ .

والاتزان لتكشف عن ثقته وغروره العظيم الذي يبلغ حدّ الوقاحة ، إذا ما نظرنا إليه في ضوء ما نعرفه عن حقيقة تلك المشكلة .
ونلتقي بشاييلوك بعد فشل ذلك المشروع تحت وطأة الكارثة الاقتصادية التي جعلت اليهود يستنجدون بدول العالم لتحصيفية الدولة اليهودية ، وإرجاع فلسطين إلى العرب ، ونستمع إليه يقول :

شيلوك : "ينهض" أيها السادة ، لقد صدق القائل : ويل للمغلوب من الغالب !
نحن اليوم مغلوبون فعلينا أن نتحمل كل ما يرمينا به المندوب العربي
من كلمات الطعن والإهانة ، لأننا أصبحنا اليوم وليس لنا دولة تحمينا ،
بل ليس لنا وطن نستقر فيه ، فقد رجعنا إلى تشردنا القديم ، فليتحمل
الظهر اليهودي كل ما ينهاى عليه من سياط العذاب والاضطهاد . لقد
شاعت الأقدار الظالمة أن لا يكون لليهود وطن ولا دولة كأنما لا يصلح
هذا العالم إلا إذا بقي اليهود في التيه ، لا أربعين سنة كما كتبه
موسى ولكن إلى الأبد ! فلنصلب على ظلم الأقدار كما صبرنا على
ظلم الناس ! (١) .

و تعد هذه الخطبة من خطب شايلاوك المهمة ، فهو يلقيها على مسامعنا في أول لقاء لنا به بعد أن خاب أمله ، وتحطم ذلك الحلم ، وانهارت مملكته اليهودية ! ومشاعر شايلاوك فيها متضاربة ما بين يأس ، وإحساس بالعجز : "إننا أصبحنا اليوم وليس لنا دولة تحميـنا ... فقد رجـعنا إلى تـشردـنا القديـم " . وبين شعور عارم بالغضب ، ينم عن ثورة مكبوتـة : " لقد شـاعت الأقدار الظـالمة أن لا يكون للـيهود وطن ولا دولة كـائـنا لا يصلـحـ هذا العالم إلا إذا بـقـيـ اليـهـودـ فيـ التـيـهـ " إلى جانب إحساس بالظلم والـقـهـرـ ، فـما زـالـ يـعـتـقـدـ أنه مـسـلـوبـ الحقـ وـمـجـنـىـ عـلـيـهـ . فـشـايـلـوكـ لاـ يـعـرـفـ بـخـطـأـ حـسـابـاتـهـ ، وـخـطـأـ الحـرـكـةـ التـيـ يـمـثـلـهاـ ، كـذـلـكـ لاـ يـعـتـزـزـ لـلـعـربـ وـلـاـ يـتوـسـلـ إـلـيـهـمـ ، وـلـاـ إـلـىـ الـمـحـكـمـةـ . وـقـدـ حـافـظـ بذلكـ عـلـىـ صـلـابـةـ سـخـصـيـتـهـ وـمـنـطـقـهـ الـمـتـجـرـ ، وـإـصـرـارـهـ الـغـبـيـ أـنـهـ عـلـىـ حـقـ .

وهو يماطل في هذا شايلاوك البندقية ، إلا أنه كان أكثر حرضاً منه على دينه ، فحين يقترح ميخائيل - مقتديا بشكسبير - تنصيره ، يصبح العجوز معترضاً :

شيلوك : "ينهض صائحاً أتريدون أن تخرجونا من ديننا أيضاً ؟
اسخري بنا ما شئت أيتها الأقدار !! .

ويسلم دين شايلاوك له ، فالتعاليم الإسلامية لا تسمح بذلك الإكراه ، وقد بدا اليهودي في الفصل الأخير عصبياً وسرع الهياج ، واستبدل بذلك الجدل ، وتلك البلاغة الصياح والزمرة والتأوه . وظهرت في وضوح رغبة باكثير في إثارة شفقتنا عليه أكثر من مرة ، وذلك عن طريق محامييه كohen الذي تكفل بشرح وضعه المحزن ، ومعاناة اليهود المرة :

كohen : يا حضرات السادة ، اعذروا هذا الشيخ المسكون ، فقد ذهب ماله كله في هذا السبيل . وقد عاش طول عمره يحلم بالوطن اليهودي والدولة اليهودية ، ووقف عليهما كل جهوده ، وعلق عليهما كل آماله في الحياة ، فلا أقل من أن تفسحوا له مجال العذر ، وتنظروا إليه بعين العطف بعد إذ شهد هذه الآمال تنهاك أمام عينيه ، وهو في هذه الشيخوخة العالية ...

ومن الملاحظ أن نهاية شايلاوك ، خلال ذلك الانهيار التدريجي الذي شاءه له باكثير ، تشير إلى رغبة الكاتب في إضافة البعد المأساوي لشخصية اليهودي الذي كان يمثل في المسرحية الأولى "المشكلة" وجه المفترض البغيض ، بكل جبروته وملامحه المحددة والمحفوظة في إطار الصفات الملزمة

ليهودي ، وتلك التي تكشفت للعرب في ظل الاعتداء السافر . والواقع أنتي لا أجد نهاية شايلاوك مثيرة لكل ذلك الحزن والأسف ، وقد يرجع هذا إلى طريقة الكاتب في استعراض تلك النهاية ، واستنفاد طاقتها بشكل فاق احتمالها ومقدورها . هذا بالإضافة إلى أن صياغ شايلاوك وتباكه وصبيه ، جعل سقوطه ذا طابع هزلي ، وهو اتجاه لوسار فيه باكثير لتمكن من أن ينال من اليهودي بطريقة تختلف عن تلك التي لجأ إليها شكسبير . فرغم مرارة الوضع الفلسطيني الموجعة ، إلا أن حقيقة الكيان الصهيوني المزعوم ، وطبيعة العلاقة التي تربطه بتلك الدول التي ساعدته ومكّنت له ، تعدّ مهزلة تنضح بالزيف والكذب والتناقضات .

٦ - باقى الشخصيات وما تمثله

يؤدي عنصر الشخصية دوراً هاماً وخطيراً في البناء المسرحي ، وعندما يقوم الكاتب الدرامي برسم إحدى شخصياته فإن فكرته أو موقفه من شخصية معينة ، يرتبط ارتباطاً وثيقاً بباقي العناصر الأخرى : إذ لا بد أن يتاسب ما يصدر من تلك الشخصية من أقوال وأفعال وموافق مع طبيعة وضعها وأهميتها بالنسبة للحدث ، وعلاقتها بباقي الشخصيات . وليس المقصود هنا تلك العلاقة المحدودة بالارتباط الشخصي بين الناس ، بل المقصود - كما يذكر Styan - "العلاقة في معناها الدرامي ذي الصلة بين الشخصيات ، والذي يمكن بالطبع أن يشمل الارتباط الشخصي . فنحن لا نسأل كيف تؤثر كل شخصية في الأخرى، بل كيف يؤثرون هم في الحدث ، وعندما يحدث هذا ، يمكن أن توجد علاقة بين الشخصيات ، حتى لو لم تلتقي ". الواقع أن درجة تضيّع الكاتب مسرحياً هي التي تحدد مقدار نجاحه في تحقيق الوحدة الفنية التي تتمكن فيها عناصر المسرحية المختلفة من التفاعل الكامل لوجود بينها رابطة وثيقة وحميمة ، فلا يمكن مناقشة جانب منها إلا في ظلّ مفهوم واحد يشملها جميعاً . ورغم خطورة عنصر الشخصية على النحو الذي ذكرت ، فإنني أجد أن اهتمام باكثير بفكرة المسرحية صرفه عن الاهتمام بذلك العنصر . وقد أولى اليهودي بعض اهتمامه في حين تخلى عن بعض شخصياته واكتفى منها بالهدف الذي أوجدها من أجله كممثلة لأحد مثله ، أو داعية لبعض أفكاره ، بعد أن وضع تلك الشخصيات في خانات معينة تسمح له بعرض جوانب موضوعه الشائك . فهناك الوطني المخلص ، والثائر المجاهد ، والشاب الذي وقع في براثن الاحتياج اليهودي ، ثم عاد فآفاق من غفوته ، وهب يدافع عن وطنه ، ويُكفر عن خطئته . بينما يضم الفريق الآخر الجانب اليهودي ، فيأتي شاي洛克 في رأس القائمة ، ويتلوي كوهين المحامي الدهاهية ،

وباقى أعوان الصهيونية . وهناك أيضاً نادياً ، صوت مصر الذى يرمي بثقله ، وأهميته الاستراتيجية في محاولة شجاعة منه لتخليص فلسطين وحماية أمنه ، وأمن باقى الأقطار العربية المجاورة . وسوف أقف عند الشخصيات التي كان لها تأثير واضح في دفع حركة المسرحية ، والتي رسمها باكثير متأثراً بمسرحية شكسبيير (تاجر البندقية) ، وهذه الشخصيات هي : نادية ، وعبدالله الفياض ، وإبراهام ، وراشيل ، إلى جانب شخصية شيلوك التي سبق أن أفردت لها فصلاً كاملاً لأهميتها لدى الكاتب ، وعلاقتها بموضوع التأثر - وفيما يلى تحليل لتلك الشخصيات واحدة تلو الأخرى .

* * * *

ناديـة :

يقدم باكثير هذه الشخصية وفي ذهنه بورشيا فتاة بلمونت والدور الخطير الذي قامت به في مسرحية تاجر البندقية . ونادية في (شيلوك الجديد) فتاة من مصر أحبها الشاب الفلسطيني عبدالله الفياض ، وخطبها على أمل الزواج منها بعد إكمال الدراسة . إلا أن ذلك الزواج تعرّضه صعوبة وهي انحراف عبدالله ، ووقوعه في براثن واحدة من بنات اليهود . ولا يحيا ذلك الأمل من جديد إلا بعد توبته عبدالله ، ومحاولته التكفير عن خطيبته بالجهاد في سبيل الله والوطن . وتتدخل نادية لمساعدة فلسطين ، وإحباط المخطط الصهيوني . وإذا كان تدخل بورشيا لحل إشكال البندقية جاء من أجل مساعدة زوجها ، وإنقاذ صديقه أنطونيو من الموت ، فإن دافع نادية للإسهام في حل القضية الفلسطينية يتعدى تلك الحدود الضيقـة ، فالامر لديها يتعلق بمصير بلد عربي يتهدده خطر عدو شرس يجاهر بآطماعه في فلسطين ، وفي معظم أقطار الوطن العربي . ويعدّ باكثير نادية لكي تؤدي ذلك الدور الهام في محكمة القدس ، فقد تمكنت من الحصول على ليسانس الحقوق وتولاها عمها عربي باشا نابغة القانون ، بالرعاية والعنابة .

فوزي : نعم . إنها شديدة الإعجاب بعمها ، ومن ثم كان غرامها بدراسة الحقوق . وعمها - حفظه الله - يحبها كثيراً ويجلس معها الساعات الطوال يشرح لها دروسها ، ويبين لها خفايا القانون ومعضلاته .

ميخائيل : لا شك عندي أنها ستكون نابغة عظيمة في القانون ، ما دام عربي باشا هو الذي تولى تثقيفها بنفسه^(١) .

وتتوب في المحكمة عن عمها عربي باشا ، كما تتنب بورشيا عن ابن عمها العلامة بلايري ، وكما تتنكر بورشيا في زي الشاب ، الضليع في أمور القانون الأستاذ بلتزار ، تتنكر نادية في شخصية الأستاذ فيصل ابن آخر القانوني العظيم عربي باشا . والواقع أني أرى أن تدخل بورشيا لحل تلك القضية المعفلة التي أعجزت رجال القانون في البندرية كان ذا أهمية انعكست على علاقة الشخصيات ببعضها البعض ، وكشفت بعض جوانبها . فقد أثبتت بورشيا أنها جديرة بتلك المجازفة التي قام بها بسانينو ، وتستحق ذلك التنافس بين الخاطبين للفوز بها . كما أنها بمساعدة لأنطونيو ، وإنقاذه من الموت أزالت كل لبس يمكن أن يعلق بحقيقة مشاعرها تجاه أنطونيو ، وأبعدت عن نفسها ما اتهمها به البعض من رغبتها في الاستئثار بزوجها ، والاستحواذ عليه مدفوعة بمشاعر الغيرة من أنطونيو ومحبته لباسانيو . ومن جهة أخرى فإن قبول أنطونيو لمساعدتها ، وامتنانه لها ، يعلن قبوله لبورشيا كزوجة لصديقه المقرب وترحبيه بها ، ويثبت في نفس الوقت أنه لم يكن ينظر إليها كخطر يهدد علاقته بباسانيو . ويتتمكن بورشيا من إنقاذه ، ويدين لها الجميع بالفضل والإحسان . وعندما ننظر إلى مسرحية (شيلوك الجديد) نلحظ أن نادية تهتم لأمر فلسطين ، وتخشى عليها من الخطر اليهودي القادم ، وتنتقم من عبد الله تفريطيه في حق وطنه ، وخيانته لها ولفلسطين . وهذا الانتقام المخلص والروح الغيورة تشاركها فيها جميع الشخصيات في الجانب العربي .

ولم يعكس تولي نادية لهذه المهمة - كما أرى - اهتماماً يذكر بالنسبة لعلاقتها بعبدالله ، كما أنه لم يضفْ جديداً بالنسبة لباقي الشخصيات . وكان في إمكان شخصية أخرى أن تتولى هذه المهمة . ومن الواضح أن باكثير لجأ إلى ذلك تقليداً لشكسبير ، واتباعاً لنطجه في مسرحيته (تاجر البندقية).

ولا شك أن المهمة التي تولتها نادية في محكمة القدس لم تكن سهلة ، وكانت تتطلب قدرًا كبيراً من الشجاعة ، والجرأة والصلابة ، وسداد الرأي . وقد أعدّها باكثير لذلك الموقف ، فنحن نشعر منذ أول لقاء لنا بها أنها فتاة تمتاز بقدرتها على التحكم في عواطفها ، وتحلى بقدر كبير من الذكاء واليقظة . وهذا عبدالله وهو الشاب الذي تحبه وتميل إليه ، لا يتمكن من أن يؤثر فيها ، وينسىها غضبها منه بسهولة :

عبدالله : ... ولكنني أردت أن أكفر عن ذنبي بالجهاد في سبيل الله والوطن، وأخشى أن أموت وقلبك ساخط على .

نادية : وما علاقة الجهاد بخطي أو برضائي ؟ أهذا كلام رجل يريد أن يجاهد في سبيل الله والوطن ؟^(١)

وَهِينَ يُرِقُ قُلْبَهَا لَهُ، وَتَرِي صِدْقَهُ وَعَزْمَهُ عَلَى الْجَهَادِ تَعْفُوْ عَنْهُ، لِكُنْهَا
تَرْفَضُ أَنْ تَصَافِحَهُ، أَوْ تَضْمَعْ يَدَهَا فِي يَدِهِ :

عبدالله : إن كان لا بد لي أن أطمع في شيء آخر فأعطيوني يدك لأصافحها.
نادية : بلهجة صارمة " كلا لا أضع يدي في بي تلوث بخيانة الوطن !^(٢) .

وهكذا كانت نادية في محكمة القدس ، في زي الأستاذ فيصل مندوب الجامعة العربية ، تدير النقاش بقدر كبير من التفهم ورحابة الصدر ، وكذلك القوة والصلابة . وتستطيع في تركيز استدراج محدثها ، ومحاولة إقناعه دون تشنج أو عصبية .

(١) ياكثير ، شيلوك الحديد ، ص: ١١٧ - ١١٨ .

(٢) نفسه، ص: ١١٩

فيصل : إنك تقول إن اضطهاد الناس لليهود يرجع إلى إحساسهم الحاد بالعصبية الجنسية ، وهذا يرجع بدوره إلى شعورهم بالغرابة ، وهذا لا يزول إلا إذا أعطى لهم وطن . أليس هذا خلاصة ما قلت ؟

كوهين : نعم .

فيصل : حسناً ، فإذا أعطى لكم وطن فهل تبقون في غيره من البلاد المختلفة ، أم تتركونها لتعيشوا في الوطن المعطى لكم ؟

كوهين : بالطبع ستعيش في الوطن المعطى لنا .

فيصل : إذن فلسطين لا يمكن أن تستوعبكم جميعاً .

كوهين : لا حرج أن يعيش بعضنا في البلاد الأخرى .

فيصل : فسيكون هذا وضعاً غريباً ، إذ لا توجد أمة تعيش أقليتها في وطنها وأكثريتها في بلاد الشعوب الأخرى ، وعلى ذلك سيتحقق الاضطهاد الذي تشكرون منه .

كوهين : لكنه سيخف .

فيصل : قد أقررت إذن أن هذا ليس حلًّا تماماً للمشكلة ، وإنما هو تلطيف لحدتها في زعمك ، وكان أولى بكم أن تفكروا في الحل التام^(١) .

وكما تصبر نادية على كوهين وتجاريه في مزاعمه فإنها تعامل شايلوك نفس المعاملة . وقد حاول كل من في المحكمة - بما في ذلك رئيس الجلسة - أن ينال من اليهودي ، ويصفه آراءه ويفضح نياته ، ما عدا نادية التي تحلفت - مثل بورشيا - بالصبر وضبط النفس ، وحاولت قدر استطاعتها أن تتجنب توجيه كلام جارح لشايلوك ، رغم عجرفته ووقاحتة معها :

فيصل : أيها السادة . إنني مع احترامي لكلمة صديقي الوطني الشاب وللحماستة التي دفعته إلى هذا القول ، ومع أسفني لما بدر من المسوبي شايلوك من التسرع في تأويل كلمتي والاندفاع في تهديد العرب بما استعد به قومه من الأسلحة الحديثة التي ليس لدينا منها شيء ، أحب أن أذكر

(١) باكثير ، شايلوك الجديد ، ص : ١٧٢ - ١٧٣ .

الإثنين معاً أتنا لسنا في موقف نتفاخر فيه بقوة السلاح ...

شيلوك : فلماذا هددتنا بالقوة آنفاً؟

فيصل : معاذ الله ، لم أهدكم بالقوة ، وإنما تسرعت أنت وأسأّت فهم ما أردت أن أقول^(١) .

وإذا كانت بورشيا تفتتح قدوتها إلى المحكمة بخطبتها المشهورة عن الرحمة ، فإننا نسمع من نادية في الجلسة الثانية للمحكمة خطبة ، أرى أن باكثير كتبها متأنّاً ببلاغة بورشيا . ومما جاء في خطبة نادية قوله :

فيصل : يا حضرات المستشارين : إن العضو الذي يُجرح صعب عليه أن يعفو عن جرمه ، ولكن سائر الجسم يستطيع أن يتسامح ويعفو إذا رأى ما يدعو إلى ذلك . فهذه فلسطين العربية لا تستطيع أن تعفو عن جرها ، ولكن جسم الأمة العربية التي أشرف بتمثيل جامعتها العتيدة يستطيع ذلك إذا دعاها داعي السلام إليه^(٢) ...

ثم تأخذ نادية في استعراض الأمور التي تمت مناقشتها في المحكمة ، وتكمل بعدها قائلة :

نادية : ... إن مسألتنا اليوم هي مسألة سلام العالم ، والجامعة العربية ت يريد ملخصة أن تساهم بنصيتها الكبير في إقرار السلام ، فهي لذلك على استعداد لتضحى بكثير من رغباتها وجهودها ما لم يمس ذلك شرفها الذي لا تفرط فيه بحال من الأحوال : إذ لا قيمة للحياة عندها بدونه . أيها السادة : إننيأشكر سعادة الرئيس على تنويهه بكرم العرب ، وميلهم إلى السلام وكراهيتهم للعنف . ويسرني أن حضرات المستشارين قد لمسوا معه هذه المعاني الكريمة في العرب من خلال مناقشتهم في هذه الجلسات التاريخية . والعرب يعتزون بهذه النتيجة ويعدّونها نجاحاً لقضيتهم . وهم قد ضربوا في تاريخهم الطويل أمثلة

(١) باكثير ، شيلوك الجديد ، ص: ٢١٢ - ٢١٣ .

(٢) نفسه ، ص: ٢٠٧ .

رائعة للتسامح والكرم والعدل والرحمة . ولا بأس عنهم أن يضرروا للعالماليومأعظم مثل للتسامح سيهزّ العالم هزاً ويدفعه خطوات واسعة نحو المثل الإنسانية العليا . بيد أننيأشعر بأسف شديد أيها السادة لأن هذا المثل الذي سننضربه لكماليومسيكون نافعاً للعالم كله ما عدا اليهود الذين من أجل إرضائهم نضرب هذا المثل . ولذلك أرى من تمام إحسان العرب أن ننذر اليهود وننصحهم شفقة عليهم أن لا يدفعونا إلى ضرب هذا المثل أيها السادة : هل تريدون مثلاً للتسامح أعظم من أن أعلنكم بأننا على استعداد للتنازل عن حقنا في فلسطين لليهود^(١) .

وعلى الرغم من أن خطبة نادية تتحدث عن الرحمة والتسامح وضرورة التنازل في بعض الأحيان تحقيقاً للمصلحة العامة ، وهي أمور دعت إليها بورشيا في خطبتها ، على الرغم من ذلك ، فإن الاختلاف بين الخطابتين بين واضح . فقد حاولت بورشيا في خطبتها أن تمدح فعل الرحمة وعظم أثرها ، وتشجع اليهودي على خوض التجربة :

بورشيا: إن تكن تبغي العدالة وحدها أيها اليهودي
فاعتبر بما أقول :

إن مجرى العدل وحده

ليس ينجي من عذاب الآخرة

ولذا نطلب في كل صلاة

رحمة من الإله !

بل تعلمنا الصلاة كيف نرحم !^(٢)

وحين نتأمل ما قالته نادية نجد أن مسلكها كان مختلفاً؛ فهي لم تحاول أن تقترب من مشاعر اليهودي ، فتتعرض مثلاً لمسألة الشعب الفلسطيني ،

(١) باكثير ، شيلوك الجديد ، ص ٢٠٨ - ٢٠٩ .

(٢) د. محمد عتاني ، ترجمة تاجر البن دقية ، ص ١٧٠ - ١٧١ .

والوضع الشاذ غير العادل الذي سيفرض عليه أن يعيشه دون ذنب أو جريرة . كذلك لم تغرس شايلاوك بتقديم أي تنازل ، بل استبدلت كل ذاك بحديث عن تسامح العرب ، وتاريخهم الذي يشهد لهم بالكرم والنبل والأخلاق العالية ، وبرهنت على ذلك بتلك المفاجأة التي فجرتها حين أعلنت قرار التنازل عن فلسطين لليهود وهذا الاختلاف بين مسلك نادية وبورشيا له من الأسباب ما يسوغه . فقد قدمت بورشيا إلى محكمة البندقية كرجل قانون يحاول أن يحل تلك المعضلة بشكل محايد ، إذ لا تربطه علاقة بأي من الخصمين . وكانت بورشيا حريصة على أن تظهر بهذه الصفة حتى تتمكن من خداع شايلاوك ، فلا يشك في أمرها ويُفضح نياتها . وحديثها عن الرحمة كان خطوة ضرورية انطلقت منها وقد أخلت نفسها من المسئولية ، وازداد اليهودي تشبيثاً بالقانون تلك الورقة التي ظنها الرابحة فخذلته ، واستطاعت بورشيا أن تخدعه . أمّا نادية فقد كانت تمثل جامعة الدول العربية أحد خصوم شايلاوك ، والجهة التي تثير قلقه ، ويخشاها أشد الخشية . ولذا لم يكن أمام نادية أن تفعل إلاّ ما فعلت ، وتستعرض كرم الأخلاق العربية وتسامح قومها ، وهي حقيقة يعرفها اليهود أكثر من غيرهم ، رغم أنهم استغلوا هذا الكرم أسوأ استغلال . فهي تعلم أن شايلاوك لن يعترف للفلسطينيين بأي حق ، وسيسخر منها إن هي دعته لرحمتهم والرأفة بهم . ومن هنا نجدها تخاطبه في موضع آخر باللغة التي يفهمها ويتقنها ، وهي لغة المال والاقتصاد :

فيصل : إن الوطن القومي - كما جاء في تقرير الخبير الاقتصادي الذي قدمه إليكم أمس - قد عجز عن حد الاستكفاء . واليهود أنفسهم يعترفون بهذه الحقيقة ويتألمون المخرج من هذه الورطة بتحويل البلاد إلى بلاد صناعية . هذا كله قد وقع قبل أن تكون فلسطين دولة يهودية ، فليت شعرى ماذا يكون الحال لو تم هذه المشروع ؟ إن هذه الدولة إن قامت فستكون دولة يهودية صناعية في قلب عالم عربي معاد لها يقاطع سلعها اليهودية ، فليت شعرى هل يقدر لهذه الدولة البقاء ؟ لا يقع اليهود إذن في كارثة اقتصادية تجتاح كل ما كنزوه من الذهب

طوال القرون ؟ هذا أيها السادة ما تدفعني الشفقة أن أذر اليهود به، وأكرر القول بأن الشفقة هي التي تدفعني إلى تقديم هذا النص بالرغم من أن مندوبيهم هذا قد أعلن أنه يرفض هذه الشفقة^(١)

والواقع أنتا إذا كنا نصدق نادية في إخلاصها ، وحبها للسلام أن يسود العالم ، فإنه ليس بوسعنا أن نذهب لأبعد من ذلك ، ونتصور أن اليهود يتبرون شفقتها فعلاً كما تدعى . مما فعله اليهود في فلسطين وأهلها يثير حنق أي عادل منصف فكيف بالعربي ، وجسده ينزف من حرب اليهود . ومن الملاحظ أن كلمة الشفقة تثير حساسية اليهودي ، ونادية تدرك ذلك . وأعتقد أنها اتكأت على هذا المعنى أكثر من مرة لخاطب في شيلوك ذلك اليهودي القابع في أعماقه ، الذي يستغرقه من وقت لآخر إحساس بالغربة ، وتخوف من أن يتعرض مرة أخرى للاضطهاد ، ويُشكّ في أمره وينبذه من حوله ، فلا يأمن على نفسه ولا على ممتلكاته . وهذا التوجه من نادية يثبت ذكاءها ، وما تتصرف به من حكمة وبعد نظر وفهم للشخصية اليهودية ؛ فهي تعلم أن من المستحيل أن يترك اليهود فلسطين ، بعد أن تمكنا بوعده بلفور ودعم بريطانيا والدول الأجنبية والجمعيات الصهيونية ، من أن يضعوا أقدامهم ويزرعوها هناك ، ولو كانوا يعلمون أنهم مغتصبون ولصوص ، ويعلم كل من ساندهم حقيقة الأمر . ولذا لا نجدها تناقش مسألة الحقوق اليهودية المزعومة في فلسطين ، وحاجتهم لوطن قومي ، وتكتفي بما أثير في المحكمة حول هذه المسألة . كذلك لا تتحدث نادية عن معاناة الشعب الفلسطيني ، وحقوقه ومصالحه ، ومصيره المجهول ، بل تخاطب اليهودي باللغة التي يمكن أن يتقارب معها ، وهي المصلحة الشخصية . ورغم ضيق شيلوك بها وبنصائحها ، فإن نادية لا تفقد الأمل ، بل تحاول حتى آخر لحظة التأثير فيه ، ودفعه للتغيير وجهة نظره في صبر : فيصل : ونحن نرفض هذا الشكر من اليهود ، لا احتقاراً لهم - كما قد يحلو للمسيو شيلوك أن يفسر به هذا الرفض - كلا ، بل لاعتقادنا مخلصين

أننا لا نستحق هذا الشكر منهم ، لأننا لم نقدم لهم شيئاً يفيدهم ، وحسبنا أن تتقبل شكر العالم على هذه الخدمة العظيمة التي قمنا بها لتحقيق أغراضه السلمية . وإنما أردت أن أسمع رأي اليهود في النصيحة التي أسديتها إليهم .

شيلوك : نحن أعرف بمصلحتنا من غيرنا ، ولسنا بحاجة إلى نصيحة أحد ولا سيما في ميدان الاقتصاد .

فيصل : ها قد يلغى ، فما قاله المسيو شيلوك^(١) .

الرئيس : لعل من الخير أن أسمع في هذا رأي مندوبة الجامعة العربية ، فقد كانت الانسة نادية حمامـة السلام حين كانت ترتدي ملابس الأستاذ فيصل في نفس هذه القاعة قبل سبع سنوات . وإنـي لأرجـو اليوم أن تكون السيدة نادية - كعهـدنا بها - حمامـة السلام في هذا المجلس أيضاً .

نادية : "تهض" أشكر سعادة الرئيس على جميل ثنائه وحسن ظنه ، وأؤكد لكم يا حضرات السادة أنني لن أدخل أي وسع في إيجاد أعدل حل يمكن أن تصان به مصالح كلا الفريقين .

الرئيس : فما رأيك في عودة اليهود إلى ديارهم في الأقطار العربية ؟
نادية : إن الاعتراض الذي أبداه زميلي المحترمان لوجيه في جملته وأسبابه
صحيحة لا ريب فيها ، ولكن بالرغم من ذلك سأقبل هذا المطلب
اليهودي على شرط أن يتتعهد لنا اليهود بالكف عن الأعمال المضرة
باقتصاديات البلاد^(١) .

وما ظهره نادية من مرونة وتسامح يتحول إلى صلابة وحزم حين يتعلق الأمر بالوجود اليهودي في فلسطين . وتحاول بكل ما أوتيت من قوة أن تقضي على كل ذريعة قد تسبب في عودة تلك القدم البغيضة مرة أخرى . وعلى الرغم من حرصها على التحكم في مشاعرها ، والتحدث بلغة القرارات والأعراف الدولية ، إلا أن بعض ما تتقوه به يفضح مشاعرها الحقيقية ، وما تحس به من سعادة عظيمة لزوال ذلك الظلم ، وانقشاع تلك الغمة .

شيلوك : لكن مدینتنا تل أبيب التي أنفقنا فيها كل ما نملك من مال وجهد،
ماذا يكون مصيرها؟ من يسكن فيها؟

نادية : هذه يجب هدمها ! هي سدوم القرن العشرين فلا بد من هدمها ،
وعلى اليهود أنفسهم أن يقوموا بهذا الهدم !^(٢)

فتكرارها لكلمة (هدم) يشير إلى ما يعتمل في داخلها من نشوء لانهيار الكيان اليهودي المزعوم ، وفشل ذلك المخطط الأثيم . وقد نجح باكثير في تزويد نادية بلغة ميزتها عن باقي الشخصيات في الجانب العربي ؛ فابتعدت في خطبها عن العبارات الإنسانية ، والنبرة الخطابية الانفعالية التي عانى منها كل من ميخائيل جاد ، وعبدالله الفياض . وبدت نادية على قدر كبير من الحياد ، وتلوخي الحذر ، وحرصت على عدم النيل من اليهود ومن شايلوك ، وهذا ما امتازت به خطب بورشيا أيضاً . ولا شك أن نجاح نادية في تحقيق ذلك كان يستدعي عناية كبيرة ، إذا ما تذكرنا أنها مندوبة الجامعة العربية ، أعني خصوم شايلوك وألد أعدائه .

(١) ياكثير ، شيلوك الحديد ، ص: ٢٥٨ - ٢٥٩ .

٢٦٩ : تفسیر ، ص (۲)

عبدالله الفياض :

وقد ناقض نادية في هدوئها، ومحاولتها السيطرة على أعضابها زوجها الفلسطيني عبدالله الفياض ، إذ تميزت شخصيته بالحدّة والانفعالية ، والتهور ، والسير وراء جمود العاطفة . فنحن نلتقي به في الفصل الأول من المسرحية ، وهو في صحبة واحدة من بغايا اليهود ، وقد تورط معها في علاقة مشينة ، واستجاب لغرائزها لدرجة جعلته ينفق عليها في سخاء ، ويستضيفها في منزله ، فيثور عمه كاظم ثورة عارمة ويحاول مناقشته وإقناعه بخطورة ما يصنع . وعلى عكس ما نتوقع ، يكشف لنا ذلك النقاش أن عبدالله كان مدركاً خطورة الوضع القائم في بلده ، وعالماً ببنيات اليهود ، ومع ذلك يقرر في بساطة أن يسير خلف تلك النزوة ، ويدافع عن انغماسه في ملذاته كحق من حقوقه :

عبدالله : أتضفون على تصرفاتي هذه البسيطة كل هذه الصبغة الجديدة ؟
 أتعلقون بمصير الوطن المنكوب الذي يجاهد في سبيله الرجال الصالب
 المحنكون أمثالكم ، على نزوات شاب مثلي يريد أن يستمتع قليلاً بهذا
 اللهو الطليق قبل أن يرتبط بحياة الأسرة ، ويعبد نفسه للكفاح الطويل
 في سبيل الحياة المجيدة في سبيل الوطن؟^(١) .

وكلمات عبدالله تدين بهم خطيرة ، فلهجته لا تخلو من السخرية ، والاستهتار ، والأنانية . فهو يحرص على أن يعيش سن الشباب ولهموه ، ويريد أنه يحيا حياة طبيعية - كما يعتقد - في ظل ظروف غير طبيعية ، ومزلزلة لكيان بلاده ، وأمته العربية والإسلامية .

ميغائيل : كأني بك لو أدركت خطورة عملك هذا يابني كما ندركها نحن ،
 لأقلعت عن هذا العمل ؟

عبدالله : لا شك في ذلك . ولكنني لا أستطيع أن أفكر تفكير الشباب وأتصرف
 تصرف الكهول^(٢) .

(١) باكثير ، شيلوك الجديد ، ص : ٢٠ .

(٢) نفسه ، ص : ٣٠ .

وبالرغم مما قال نراه يبدي استعداده لأن يبذل روحه ، ويجاهد في سبيل الوطن شرط أن تعلن الثورة ! .

ميخائيل : ولكن هذا يعني قومك ووطنك . ألا تحب أن تخدم وطنك ؟

عبدالله : بلى . أنا على استعداد أن أبذل حياتي في سبيل الوطن . قوموا بالثورة . نادوا بالجهاد فوالله لاكون أول من يلبي النداء .

ميخائيل : نحن الآن في الجهاد يا عبدالله ، ويسؤوني أنك لا تلبى النداء .

عبدالله : إن كنتم تعدون هذا الركود وهذا النوع جهاداً فأعفوني من الاشتراك فيه ، فلا جهاد بدون عقيدة^(١) .

وفي الوقت الذي يعترف فيه بحبه لنادية خطيبته يعلن تمسكه برفيقته اليهودية ، فهي ليست إلا نزوة :

كاظم : ألسنت ترى أنه ليس من الرجال في شيء أن تخطب فتاة مصرية من أسرة كبيرة وهي تتقد بطهارتكم وإخلاصكم ، ثم تخونها في وطنك مع بغي يهودية ؟

عبدالله : إني ما خنتها وما زلت أحبّها .

كاظم : وغراكم بهذه اليهودية اللعينة ؟

عبدالله : ما أعدّه إلا نزوة من نزوات الشباب . ولكل شاب صبوة^(٢) .

وحين يعلم بزواج نادية يظل محتفظاً بخاتم الخطوبة ، ويصرّ على البقاء على عهدها ، ويرفض أن يتزوج أخرى .

فيصل : لماذا يا أخي ؟ إنك شاب بعد ولا بد لك من الزواج . أم تريد أن تشعرني بذلك ما تزال تحب نادية ؟

عبدالله : هذا سؤال يحرجني الجواب عليه ، ولكنني قد عاهدت نفسي على أن لا أتزوج من بعدها أبداً^(٣) .

(١) باكثير ، شيلوك الجديد ، ص : ٣٢ .

(٢) نفسه ، ص : ٣٤ .

(٣) نفسه ، ص : ١٩١ .

وهكذا بدا عبدالله شخصاً متطرفاً ينتقل من التقيض إلى التقييض ، وتنسم روحه ببعض التناقض ، مما جعل تصرفاته تبدو غير مفهومة ، ومن الصعب شرحها . وإلى جانب ذلك ظهر عبدالله كصاحب فلسفة ، وشخصية رغم استهتارها فهي تعني ما يصدر منها ، وتقوم به بناءً على عقيدة تعتنقها مثل علاقته براشيل . ورغم خطأ تلك العلاقة وتلك العقيدة ، إلا أن ذلك يشير إلى أن شخصيته على قدر من الوعي مما يؤهلها لاتخاذ موقف . ولذا نجده يبادر لنجدية فلسطين ، والدفاع عنها بعد أن أدرك فساد ما اعتقد سابقاً ، فينضم إلى ثوار الجبل ، ويبذل روحه رخيصة في سبيل وطنه . وحقيقة لا نعلم أسباب توبته التي جعلته يعود نادماً إلى عمله يقبل يديه ويكتب على قدميه . وقد أرجعها عمله إلى نضوب ما لديه من مال ، وضياع ممتلكاته :

كاظم : " معرضأ عنه " ما نفع هذه التوبة الكاذبة ، وما دفعك إليها إلا الجوع ونضوب المال عندك .

عبدالله : كلامي عملي ما زال عندي مبلغ من النقود لم أصرفه بعد . هذه ثلاثة إيداعات بألف وخمسين جنيهاً لم أسلم قيمتها بعد من شيلوك^(١) .

والواقع أنتي أرى أن توبته كانت متوقعة ، وكان من المتوقع أيضاً أن يكون رجوعه نتيجة لسبب داخلي يتعلق بإحساس عبدالله بالمسؤولية تجاه نفسه ووطنه ، وإدراكه لخطئه ووعيه بفداحة الجرم الذي ارتكبه ، وليس هرباً من الجوع والعوز كما ذكر عمله فقد امتازت شخصيته بالعناد والاعتداد بالنفس مما يؤهل صاحبها لاتخاذ موقف إيجابي ، و يجعله جديراً بفتاة مثل نادية ، كما حاول بسانينو أن يكون جديراً ببورشا .

ومن الممكن لنا أن نلمح بعض التشابه بين كل من عبدالله وبسانينو ؛ فقد كان كل واحد منهما ينفق في سخاء على لهوه وملذاته ، ويتبع جموع عاطفته ، ولا يرى ذلك عيباً بل يحاول أن يفلسف وجهة نظره ، ويظهر إدراكه لأبعاد الاتجاه الذي يسير فيه . وقد وقع كل من الاثنين في نفس الخطأ وهو

(١) باكثير ، شيلوك الجديد ، ص ٩٣-٩٤ .

الذهب إلى شايلاوك ، والاقتراب منه . وبذلك وضع باسانيو حياة صديقه الحميم في قبضة عدوه البغيضة ، ومكّن عبدالله الوكالة اليهودية من الاستيلاء على أراضيه ، وأسهم في تسهيل مهمة اغتصاب فلسطين على أيدي اليهود . وكما فرط باسانيو في خاتم بورشيا وخان عهدها دون أن يشعر ، فرط عبدالله في نادية نفسها ، وحانها مع تلك اليهودية ، وهو في كامل شعوره ووعيه جرياً وراء نزوة ، كما كان يسمّيها . وهكذا فرغم أن الاثنين اشتراكاً في الوقع في الأخطاء فإن ما ارتكبه عبدالله كان فادحاً وخطيراً ؛ ولذا كان لا بد أن يكفر عنه بالجهاد ، وبذل روحه في ساحة القتال .

وقد استشعرنا في محكمة البندقية مقدار ندم باسانيو على ما فعل ، واستمعنا إليه وهو يكاد يذوب ألمًا لحال صديقه أنطونيو البائس ، وما انتهى إليه بسبب تهور باسانيو وطبيشه ، فجعله ذلك يتمنى لو تمكن من تخلص أنطونيو حتى لو دفع حياته وسعادته ثمناً لذلك .

باسانيو : لكن حياتي نفسها وزوجتي
وثروة الدنيا بأسرها
أقل قدرًا من حياتك
إني لأؤثر أن أقدمها جميعاً منحة
لشراهة الشيطان هاهنا
أي أن أضحي بالجميع كي أخلصك^(١) .

أما عبدالله فلم يقف عند حد التمني ، بل ذهب للجهاد ليكفر عن خطيبته ، ويتصدى مع المجاهدين لليهود الذين اغتصبوا أرضه ووطنه . وحين يعيّره شايلاوك بماضيه ومجونه السابق ، يدافع عبدالله عن نفسه فيلقي باللائمة على الخبث اليهودي ، ووسائله الدنيئة ، وينذكر اشتراكه في الثورة ، محاولاً تبرئة ساحتة :

(١) د. عتاني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص: ١٧٦ .

عبدالله : ... وهأنذا أقف بينكم أيها السادة لأمثل مئات الضحايا الأبرياء من شباب العرب الوارثين الذين وقعوا في أحابيل الإغراء الصهيوني من خمر وقمار وجسد بيع السلع ، فذهبت ثرواتهم وتحولت أطيانهم إلى مستعمرات يهودية ! أما الثورة التي أشار إليها شيلوك والتي كان لي شرف الاشتراك فيها فتطهرت بها من حمأة الفساد والدنس ، فهو أعلم الناس بأنها لم تكن ضد اليهود بل ضد الدولة المنتدبة وحدها . فسلوه - إن استطاع أن ينسى ذكريات الثورة كلها - هل يستطيع أن ينسى ذكرى ليلة طرقت فيها مكتبه رغم الحرس والديربانات ، فكانت حياة هذا الشقي تحت رحمة الخنجر الذي كان بيدي ، مما يعني من القضاء عليه - مع شدة رغبتي في الانتقام منه لأنه كان سبب نكبي - إلا تعليمات قوادنا المجاهدين بأن نتجنب قتل اليهود على قدر الإمکان . وهذا مندوب حليفتنا العظمى يستطيع أن يؤكّد لل مجلس صحة ما أقول^(١) .

وتشير القصة التي يسردها عبدالله على مسامع المجلس إلى أننا أمام شخصية متطرفة ، استطاعت أن تغير أسلوبها في التفكير ، ومنهجها في الحياة . فهو مجاهد يضحي بنفسه ، ويؤمن بالانصياع لقيادة موحدة ، يحتمل إلى أوامرهما وتعليماتها ، دون أن ينظر إلى رغباته الشخصية ، وما يعتمل في داخله من مشاعر ، واحتياجات .

* * *

إبراهام :

يمثل إبراهام وجماعته اليهود اللاصهيونيين الذين ينظرون إلى الصهيونية كحركة إجرامية تهدد مصالح اليهود ، ومستقبلهم . فاليهودية بالنسبة إليه دين وعقيدة ، ولذا فهو يتبرأ من تلك الحركة السياسية وممثليها ، ويرى أنه ينتمي إلى العرب ، بينما يعدّ شيلوك وعصابته دخلاء وأجانب :

شيلوك : " ساخراً " قل لي بحياتك يا مسيو كوهين ، أيجوز أن تكون هذه لغة يهودي صميم ؟

إبراهام : " يستشيط غضباً " مازا تعني أيها العجوز الوغد ؟

شيلوك : لا تغضب فما عننت شيئاً مما سبق إلى ظنك !

كوهين : يعني المسيو شيلوك أن هذه اللغة إنما تليق برجل عربي .

إبراهام : فاعلموا إذن أنني عربي بالوطن ويهودي بالملة .

شيلوك : فأنت إذن يهودي مزيف !

إبراهام : بل أنت اليهودي المزيف ! أما أنا فإسرائيلي فلسطيني تسلسل

آبائي في هذه البلاد منذ قرون ، ولو لا سخرية الأيام لما استطاع

أمثالك يا شيلوك من الأجانب الدخلاء في البلاد أن يتبحروا على

مثلثي من أبنائها الأصليين^(١) .

وقد أوجد باكثير هذه الشخصية لأنه كان في حاجة إليها ، ليوضح موقفه من اليهود ، فهو لا يعاديهم جنساً وديناً ، بل يعاديه تلك الحركة الصهيونية بكل أهدافها ، ومخططاتها الدينية^(٢) . على أن شخصية إبراهام تمثل شخصية أخرى في مسرحية شكسبير ، وهي شخصية جسيكا ابنة اليهودي شيلوك . ويلفتنا باكثير إلى مسألة التشابه بين موقف كل من إبراهام وجسيكا ، ويقرر ذلك في عبارة صريحة ، ومبشرة :

ميخلائيل : فلتتنازل هيئة السلام الدولي عن نصيبها إن شاعت . وليتنازل العرب عن نصيبهم . على أن يعطى لليهود اللاصهيونيين الذين خرجو عن مبادئ الصهيونية كما خرجمت جسيكا عن مبادئ أبيها^(٣) .

(١) باكثير ، شيلوك الجديد ، ص ٧٠ .

(٢) يفرق باكثير بين اليهودية والصهيونية ، وتظهر بعض مسرحياته أنه يدافع عن اليهودية

السليمة التي جاء بها موسى - عليه السلام - ، ويرى أن المسلم والعربي لا يعاديهما ، إنما

تستنكر أهداف الصهيونيين ، وترفض مخططاتهم وأذكارهم . وهذه الفكرة غير مسلم

بها لباكثير ، وكان من الأفضل لو أنه راجع نفسه بشأنها . فاليهودية والصهيونية

وجهان لعملة واحدة . ودعوى الفصل بينهما دعوى مخللة ، تهدف - ضمن ما تهدف إليه -

إلى إسقاط المسمى اليهودي البغيض ، وما يحمله من خلفية دينية وتاريخية .

ينظر : د. العشماوي ، الاتجاه الإسلامي في آثار باكثير ، ص ١١١-١١٨ .

(٣) باكثير ، شيلوك الجديد ، ص ٢٥١ .

فتذكر إبراهام الصهيونية يشبه تذكر جسيكا لأبيها ، ورفضها له وليهوديته ، وقد دفعها هذا الشعور إلى معاداته ، وترجمت ذلك العداء حين أقدمت على سرقته ، والهرب من منزله ، واعتناق المسيحية :

جسيكا : ما أعظم الخطيئة التي حملتها
حين خجلت من أبوة الأب !
لكنني من صلبه ومن دمه
ولست من طباعه ! أوّاه (لورينزو) !
إذا صدقت ما وعدتني به أنهيت ذلك الصراع !
فزوجك المحبة ... تغدو مسيحية^(١) .

وكان من الطبيعي أن تخجل جسيكا من رفضها لأبيها ؛ وذلك لعاطفة البنوة التي تربطها به ، ومع ذلك فقد كان عليها أن تتحرر من قيود تلك الرابطة إذ أنها لا تنتهي إليه خلاقاً وطبعاً ، بل تجد نفسها مع لورينزو المسيحي ورفاقه ، وقد جعلها ذلك في نظر شاييلوك جاحدة وعاقة ، ورأى بعض النقاد أنها قدّمت مصلحتها على حساب مصلحة أبيها وجوده . وقد وقف شاييلوك من إبراهام نفس الموقف ، فعدّه من الخونة المارقين ، الذين يراغعون مصالحهم الخاصة ، ووجه له تهمة الخيانة أكثر من مرة :

شاييلوك : "ينهض متحمساً أيها السادة : إن إبراهام هذا الذي يقول هذا القول
أمامكم قد كان فيما مضى من أشد المخلصين المتحمسين للصهيونية،
ولكنه ارتد عنها وانقلب لمصلحة خاصة أثرها على المصلحة العامة
للشعب اليهودي ، فهذا ومن على شاكلته في نظرنا خونة مارقون^(٢) .

ومن الملاحظ أن شكسبير لم يحاول أن يشرح لنا موقف جسيكا من أبيها ، ويناقش مشروعية من عدمها ، بل ترك لنا مسؤولية الحكم لها أو عليها ، بعد أن ترك لها حرية التصرف ، وصنع منها شخصية مدهشة يحلو لنا أن نتأملها ، ونحاول استكناه أغوارها ، ومعرفة حقيقة مشاعرها . أمّا إبراهام فقد منحه باكتير - كعادته - خطبة طويلة ، يرد فيها على اتهام

(١) د. عتاني ، ترجمة تاجر البنديمية ، ص: ٨٨ .

(٢) نفسه ، ص: ١٧٦ .

شايلاوك ويفند مزاعمه ، معترفاً بانخداعه ببهرج الصهيونية الأمر الذي جعله يناصرها في السابق حتى تبين خطرها الكبير ، فانقلب ضدها ، كما اعترف بأنه يفكر في مصلحته الخاصة ، وخيرات فلسطين التي أتى المهاجرون الصهاينة ليزاحموها الفلسطينيين عليها ، وذكر أنه بات يراعي في نفس الوقت مصلحة اليهود الذين تسير بهم الحركة الصهيونية إلى الشقاء والضياع^(١) .

وقد حاول باكثير أن يوظف شخصية إبراهام لأداء مهمة أخرى ، وهي النيل من شايلاوك ، وإيلامه بالكلام الجارح أثناء تلك المهاجرات التي كانت تدور بين الاثنين ، والتي تذكرني بما كان يفعله قرطيانو لمضائق شايلاوك البندقية من صياغ ، ومقاطعة ، وتعليقات لاذعة . كذلك حاول إبراهام أن يستغل كل الفرص الممكنة للنيل من اليهودي وإحراجه :

شيلوك : "إِبْرَاهِيم" قد اخترتكم أن تحلّ عليكم لعنة أبيينا إِبْرَاهِيم فنحن براء منكم .
إِبْرَاهِيم : إن لعنة أبيينا إِبْرَاهِيم لن تحلّ إلا على رؤوس الصهيونيين الذين سيصيّبون بجهلهم وحمقهم لعنة العالم كله على شعب إِسْرَائِيل .

شيلوك : اسكت يا كلب اليهود !
إِبْرَاهِيم : اخرس يا خنزير اليهود !^(٢) .

وحين يسقط شايلاوك البندقية ينادي قراتيانو بشنقه ، ويرى أن ذلك أجدى من تنصيره . كذلك يسبق إبراهام الجميع بالمطالبة بهدم الصهيونية ، ومحو أركانها ، ومظاهرها :

إِبْرَاهِيم : ... وإنني أقترح على المجلس الموقر أن يصدر قراراً رسمياً بحلّ
الصهيونية ، واعتبارها حركة إجرامية في العالم كله^(٣) .

(١) يمكن الرجوع إلى نص خطبته في المسرحية ، ص : ١٧٧ - ١٧٨ .

(٢) باكثير ، شيلوك الجديد ، ص : ١٥٤ - ١٥٥ .

(٣) باكثير ، شيلوك الجديد ، ص : ٢٥٦ .

ويحزن الجميع لموت شايلوك ما عدا إبراهام الذي يظهر سعادته بتلك
النهاية ، ويعلق ساخراً :
إبراهام : هذه لعنة أبينا إبراهيم قد أنذرته بها من قبل !^(١).

ومما لا شك فيه أن شكسبير وبأكثر تمكنا من النيل من اليهودي عن طريق قراتيانو وإبراهام . لكن قراتيانو مسيحي وإبراهام يهودي ، وقد وجّه صياح قراتيانو ، وتهكمه من شايلوك بتلك الطريقة تهمة القسوة وحب الانتقام للمسحيين ، وجعلهم في موقف إدانة ، ولم يسع شكسبير لتبرئة ساحتهم ، بل استفاد من ذلك في تسجيل نقطة لصالح اليهودي . أمّا باكثر فقد كان يحرص كثيراً على أن يظهر العرب والناصريين لهم في تلك الصورة المشرفة والمثالية التي أرادها لهم . فجاءت تلك الشخصيات بعيدة عن الصدق الواقعي والفنى ، ومن بينها شخصية إبراهام التي بدت في أكثر الأحيان غير مقنعة ، وغير مؤثرة .

* * * *

راشيل :

لعبت جسيكا دوراً هاماً في إبراز جوانب عديدة في شخصية أبيها شايلوك ، في مسرحية (تاجر البندقية) ، وذلك لحدة التناقض بينها وبينه ، مما جعلها ترفض أبوته وتتنصر . أمّا في (شايلوك الجديد) فقد ضاحت راشيل شايلوك وأعوانه في إخلاصها للمخطط الصهيوني . ومع أنها لم تكن ابنة شايلوك ، إلا أن وحدة الهدف التي جمعت فيما بينهما ، جعلتنا نشعر أنها ابنته أخلاقاً ، وطبعاً . وهي تلميذته المخلصة تبته همها وحزنها ، وتنفذ تعليماته وأوامره . ولم يتوقف باكثر عند هذه الشخصية طويلاً ، وهي تعكس بشكل عام فكرة العرب وغيرهم عن اليهود ، وما يلجأون إليه من وسائل دينية من أجل الوصول إلى أهدافهم ، وتحقيق مخططاتهم .

(١) باكثر ، شايلوك الجديد ، ص : ٢٧٥ .

خاتمة البحث

خاتمة

في نهاية المطاف ، وقد أوشكت أن أنفض يدي من هذه الدراسة ، أشير إلى أمر لا بد أن يوضع في الاعتبار وهو الفارق الكبير بين شكسبير وباكثير ، والذي لا بد أن يراعى حتى لا تكون هذه الدراسة مجحفة في حق كاتبنا وشاعرنا المجد . فقد كان شكسبير يمثل أروع عطاء المسرح الانجليزي والعالمي وأرقى نماذجه ، وكتب مسرحيته (تاجر البندقية) وهو في قمة نضجه الأدبي ، أو قريباً منها ، وكان يستند على تراث مسرحي ضخم ، يمتاز بالنضج والعمق والتنوع والخصوصية ، ويشمل مساحة جغرافية واسعة ، ويشغل فترة زمنية ممتدة ، كما يعدّ عصره من أزهى عصور الأدب الأوربي فكريأً وأدبياً وثقافياً . بينما كان باكثير من أوائل من كتبوا في الفن المسرحي، وأخذوا على عاتقهم مسؤولية تعبيد الطريق ورصفه وإنارةه ، بالإضافة إلى أن الفن المسرحي كان - ولا يزال - جنساً أدبياً مستحدثاً في الأدب العربي اعتمد في نشأته على المسرح الأجنبي منذ منتصف القرن الماضي ، وما زال يحاول إلى وقتنا الحالي البحث عن هوية خاصة ، وإيجاد مدرسة مسرحية تميزه ، وتتناسب مع أخلاقه وعاداته . كما أن أعمال باكثير التي يناقشها هذا البحث تمثل بداية علاقته بدنيا المسرح ، وهي فترة كان يتلمس فيها طريقه إليه ، ويبحث لقلمه عن هوية خاصة . وعليه فإن من المتوقع أن تظهر أخطاء باكثير بشكل واضح ، وتسجل على مسرحه بعض المأخذ . الواقع أن هذه الدراسة استهدفت - على نحو خاص - مواكبة هذا الكاتب العربي في محاولته الاحتكاك بالمسرح الشكسبيري ، وفي ظل تأثره به ووعيه بهذا التأثر ، وتعامله معه ، واستجابته لأسقاطاته وإيحائه ، وانعكاس كل هذا على عطائه وخبرته المسرحية ، وعلاقة ذلك بنمو الأدب العربي وتطوره في المجال المسرحي .

هذا وقد توصلت الدراسة إلى النتائج التالية :

القسم الأول :

١ - يمثل باكثير حلقة الاتصال المفقودة - التي عادة ما يهمل الدارسون والنقاد الوقوف عندها - بين مسرح شوقي وأبااظة بموسيقاه التقليدية الفخمة ، وبين مسرح الشرقاوي وصلاح عبد الصبور بشاعريته المتدايقه ، وموسيقاه المرنة الخافتة . وريادة باكثير في هذا المجال لا تحتاج إلى إشارة مني أو من غيري . ويعدّ ما أسهّم به مسرحه الشعري من إضافة، ثمرة من ثمار افتتاحه على المسرح الشكسييري ، ومن استفاداته من محاولات التجديد في الشكل الشعري ، التي تمت على يد بعض معاصريه من الأدباء والشعراء .

٢ - يعدّ باكثير من أوائل من اهتموا بترجمة شكسبير إذ ترجم له أحد أعماله ترجمة كاملة ، تلتزم بالأصل ، وتنقيد به في ضوء ادراكتها لأهمية دراسة العمل المترجم وفهمها له ، وضرورة تمثيل روح النص ، ومحاكاة لغته وأسلوبه ، وهي أمور كان يتهاون بشأنها بعض المترجمين في ذلك الوقت .

٣ - سيطرة ثقافة باكثير الدينية ، والعربية الأصيلة ، على لغته ، وحنينه المتواصل لطابع تلك الثقافة المميز . وقد جاء توظيفه لتلك الثقافة - في بعض الأحيان - خاطئاً وفقد الصلة بطبيعة العمل المسرحي الذي يقوم بتتأليفه أو ترجمته .

٤ - أظهر باكثير مقدرة فائقة على فهم بعض المعاني في ترجمته لمسرحية شكسبير (روميو وجولييت) ، ومع ذلك فقد جاءت ترجمته حرة في كثير من الموضع لما وقع فيها من إضافة وحذف ، وتحوير وتغيير . كما أنها حوت بعض الأخطاء البسيطة في فهم بعض الكلمات التي لم يكن باكثير دقيقاً في ترجمتها .

٥ - كما امتازت الترجمة عموماً بالسلسة والعنوية وانسياب نبرتها الشعرية ، مع تنوع الأوزان المستخدمة في الترجمة ، لكن باكثير تغاضى عن

الطابع الغنائي العذب الذي تميزت به مسرحية شكسبير (روميو وجولييت) ولم يهتم بتوفير عنصر الإيقاع إلا في موضع قليلة ، فلا ترد القافية عنده في المقطوعات المقابلة للنص الأصلي المفci إلا بشكل نادر .

٦ - استقاد بأكثىر من عطاء المسرح الشكسييري ، على نحو جيد لافت للنظر ، أثناء تأليفه مسرحية (أخناتون ونفرتيتي) خصوصاً فيما يتعلق ببناء شخصية أخناتون ، والتعامل مع عنصر الصراع ، ولللغة المستخدمة في المسرحية . وقد ظهرت أصالته هنا بشكل واضح ، إذ لم يحاول تقليد شكسبير تقليداً مباشراً وسطحياً ، فقد عالج عنصر الشخصية -مثلاً- في إطار مشكلات خاصة بمجتمعه العربي والإسلامي وجعلها تحمل وجهة نظر ثقافته الإسلامية والعربية ، رغم استفادته من فنية بناء الشخصية كما هي عند شكسبير .

٧ - افتقدت مسرحية بأكثىر الشعرية (أخناتون ونفرتيتي) عمق التصوير الشاعري واللغة الشعرية الموحية ، وأدت لغته - في أغلب الأحيان - مثقلة بالزخرفة والاستعارات المستهلكة ، لكنه نجح في توظيف الشكل الشعري الجديد في بعض الموضع لخدمة الموقف الدرامي دون أن تؤثر نبرة الشعر العالية في الحركة الدرامية للنص ، وهذه إحدى مزايا المسرح الشكسييري .

القسم الثاني :

- ١ - كان موقف شكسبير وبأكثىر من اليهود دور كبير في بناء شخصية اليهودي ، وبناء عملهما المسرحي بشكل عام . وقد أوجد ذلك الموقف لديهما عوامل كثيرة من بينها الخلفية الدينية والفكرية والسياسية ، والأحداث المعاصرة لكلا الكاتبين ، بالإضافة إلى مشاعرهما الخاصة تجاه اليهودي .
- ٢ - تمكن شكسبير بما يمتلكه من نضج مسرحي ، وسيطرة تامة على أدواته المسرحية ، من أن يظهر اليهودي -رغم مشاعره العدائية تجاهه-

كتموذج بشري يفيض حيوية وخصوصية، ويثير تأمله حيرة جميلة، وتساؤلاً مشوقاً . بينما حاصر باكثير شايلوك حصاراً رهيباً متقللاً به بين الصورة المعتادة لليهودي ، والنموذج الشكسبيري ، في ظل توظيفه لتلك الشخصية لخدمة هدفه من كتابة المسرحية ، وهو نصرة قومه العرب ، وقد انعكس هذا على شخصية شايلوك الجديد تفككاً وضعفاً ، ونال من المسرحية على وجه العموم ، بوصفها شايلوك يمثل الشخصية المحورية لذلك العمل .

٣ - اعتمد شكسبير على مصادر عدة لبناء الحبكة ، وجوانب أخرى في المسرحية ، وتمكن بعقربيته المعهودة من أن يبرز ذلك في ثوب جديد أكسب المسرحية طابعاً شخصياً ، ومنحها صفة الأصالة . بينما اعتمد باكثير بشكل شبه كلي على ما جاء في (تاجر البندقية) لكتابة عمله (شايلوك الجديد) ، مع إحداث تغيير يسير ، وجاء اعتماده مباشرةً وسطحياً مما أظهره في مظهر المقلد في كثير من الأحيان ، وجعل مسرحيته تحوي بعض الأحداث المفتعلة ، والعلاقات التعسفية .

٤ - عانت مسرحية (شايلوك الجديد) بشكل عام من المباشرة في التناول وذلك من خلال تعامل الكاتب مع عناصر البناء المسرحي المختلفة ، وكان تدخل باكثير في الأحداث وفي الحوار ورسم الشخصيات واضحاً ومكشوفاً ، ولم تظهر استفادته من المسرح الشكسبيري في هذا المجال . وقد شغله حماسه الشديد للقضية الفلسطينية ، وحرصه على إظهار قومه بمظهر مثالي عن التنبه لطبيعة عمله المسرحية وما يقتضيه هذا الجنس الأدبي من شروط واحتياجات .

٥ - كان تدخل بورشيا في مسرحية (تاجر البندقية) لإنقاذ أنطونيو ذا أهمية بالغة ، فقد انعكس أثره على علاقة الشخصيات ببعضها البعض وكشفت بعض جوانبها ، فأثبتت بورشيا أنها جديرة بباسانيو وتنافس الخاطبين من أجلها ، كما أنها أزالت بإيقاظها لأنطونيو ما اتهمها به البعض

من رغبتها في الاستئثار بزوجها مدفوعة بمشاعر الغيرة من أنطونيو . كما أن قبول أنطونيو لمساعدتها يعبر عن قبوله لها كزوج لصديقه المقرب . بينما كان تولي نادية - التي تمثل شخصية بورشيا - مهمة للدفاع عن فلسطين تقليداً محضاً من جانب باكثير ؛ إذ لم يضف اهتماماً يذكر بالنسبة لعلاقتها بعبدالله أو لباقي الشخصيات وكان في إمكان شخصية أخرى أن تتولى هذه المهمة .

٦ - تعددت الجوانب في شخصية شايلاوك اليهودي ، وكان ذلك التعدد يدعم بعضه بعضاً ، ويسير في اتجاه واحد لتحقيق وحدة الشخصية . بينما كان التعدد في شايلاوك الجديد لا ينبع من طبيعة الشخصية ذاتها ، بل لسبب خارجي عنها ، وهو تغير موقف باكثير منها ، ولذلك افتقدت الشخصية وحداثها التي لا تقوم لها قائمة بدونها .

٧ - أفقد باكثير شخصية شايلاوك الجديد بهاها ورونقها حين عمد إلى المقارنة بين شايلاوك البندقية بشكل مباشر واضح ، والتنبيه على نقاط التشابه والاختلاف بين الاثنين ، وكان من الأفضل لو ترك للقاريء استدعاء النموذج الشكسبيري ومحاولة تتبع اسقاطاته وانعكاساته على شايلاوك الجديد .

٨ - اهتم الكاتبان بتناول أبرز الصفات التي تميز بها اليهودي ، وارتبطت بيهوديته ، ومنها : العناد والصلف والأنانية والجشع وحب المال ورغبته في الانتقام وسفك الدماء ، وما اشتهر به من مقدرة في مجال المال والاقتصاد ، وما عرف عنه من تسخيره للدين ، وتحريفه له ، لخدمة أغراضه الشخصية ومصالحه .

٩ - في ظل هذا الاهتمام المتزايد بأدب باكثير ، وفي ظل الدراسات العديدة التي قدمت في هذا الحقل ، وتميزت أغلبها بطبع إحصائي لأعماله ولما جاء فيها ، مصحوباً بدراسة هزلية تفتقد إلى الفنية وإلى العمق ، تلقت الباحثة الانتباه - بشدة - إلى ضرورة إخضاع أعمال باكثير - في مراحلها المختلفة

– لدراسة فنية تتسم بالجدية والموضوعية ، ومن لدن من يمتلكون خبرة جيدة و دراية بأصول الفن المسرحي بشكل يمكنهم من اقتحام مسرح باكثير ، وتأصيل تجربته المسرحية ، لأهمية هذا الكاتب وأهمية الفترة التي يمثلها في عمر المسرح العربي ، الشعري والتراثي .
وعلى الله قصد السبيل ، ..

الفونار

أولاً - المصادر والمراجع العربية :

- ١- القرآن الكريم .
- ٢- صحيح البخاري .
- ٣- الكتاب المقدس .
- ٤- أسماعيل ، عز الدين .
- ٥- "مسرح باكثير الشعري ١" ، مجلة المسرح ٧٠ (فبراير ١٩٧٠ م).
- ٦- "مسرح باكثير الشعري ٢" ، مجلة المسرح ٧١ (إبريل ١٩٧٠ م).
- ٧- أبو طالب ، أسامة .

"مسرحيات الشعر العربي الحديث في مصر" ،

(بحث مقدم للحصول على الماجستير . أكاديمية الفنون ، المعهد العالي
للفنون المسرحية ، د . ت) .

- ٨- باكثير ، علي أحمد .
- ٩- إبراهيم باشا . القاهرة : دار مصر للطباعة ، د . ت .
- ١٠- أختانون ونفرتيتي . القاهرة : دار مصر للطباعة ، ١٩٨١ م .
- ١١- شيلوك الجديد . القاهرة : دار مصر للطباعة ، ١٩٨٥ م .
- ١٢- فن المسرحية من خلال تجاري الشخصية . القاهرة : مكتبة مصر ، ١٩٨٥ م .
- ١٣- بهي ، عصام .

الشخصية الشريرة في الأدب المسرحي ،
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦ م .

- ١٤- جبر ، رجاء عبد المنعم .
- ١٥- تاريخ الأدب المقارن : الم辯لات الأدبية بين الأمم ،
القاهرة : مكتبة الشباب ، ١٩٨٧ م .

١٦- دراسة في المصادر والتأثيرات ،

القاهرة : مكتبة الشباب ، د . ت .

- ١٤ - حسان ، عبد الحكيم .
 أنطونيو وكليوپاترا : دراسة مقارنة بين شكسبير وشوقي ،
 ط ٢ . جدة : الدار السعودية للنشر والتوزيع ، ١٩٨٧ م .
- ١٥ - حمادة ، إبراهيم .
 معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية ،
 القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨٥ م .
- ١٦ - حمودة ، عبد العزيز .
 المسرح السياسي .
 القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٧١ م .
- ١٧ - الدسوقي ، عمر .
 المسرحية : نشأتها وتاريخها وأصولها ،
 القاهرة : دار الفكر العربي ، د . ت .
- ١٨ - سلام ، رفعت .
 المسرح الشعري العربي ،
 القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦ م .
- ١٩ - السومحي ، أحمد عبدالله .
 علي أحمد باكثير : حياته وشعره الوطني والإسلامي ،
 ط ١ . جدة : دار البلاد للطباعة والنشر ، ١٩٨٢ م .
- شكسبير ، وليم .
 ٢٠ - تاجر البندقية . ترجمة : د . محمد عناني ،
 ط ١ . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٨ م .
- ٢١ - روميو وجولييت . ترجمة علي أحمد باكثير ،
 القاهرة : دار مصر للطباعة ، ١٩٧٨ م .
- ٢٢ - روميو وجولييت . ترجمة د . مؤنس طه حسين ،
 القاهرة : دار المعارف ، ١٩٦٠ م .
- ٢٣ - علي هواك . ترجمة مختار الوكيل ،
 القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨١ .

- ٢٤ - "الليلة الثانية عشرة : المشهد الأول" . ترجمة علي أحمد باكثير ،
الرسالة ١٣٧ (أبريل ١٩٣٦ م) .
- ٢٥ - "الليلة الثانية عشرة : المشهد الثاني" . ترجمة علي أحمد باكثير ،
الرسالة ١٤٥ (فبراير ١٩٣٦ م) .
- ٢٦ - صلحة ، نهاد .
أمسيات مسرحية ،
- القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧ م .
- ٢٧ - عبد الصبور ، صلاح .
"باكثير : رائد الشعر والمسرح" ،
مجلة المسرح ٧٠ (فبراير ١٩٧٠ م) .
- ٢٨ - العشماوي ، صالح عبد الرحمن .
الاتجاه الإسلامي في آثار باكثير القصصية والمسرحية ،
ط١ . الرياض : مطابع الدرعية ، ١٤٠٩ هـ .
- عناني ، محمد .
- ٢٩ - دراسات في المسرح والشعر ،
القاهرة : مكتبة غريب ، ١٩٨٥ م .
- ٣٠ - فن الترجمة .
- ٣١ . القاهرة : الشركة المصرية العالمية للنشر ، ١٩٩٢ م .
- ٣١ - عوض ، رمسيس .
شكسبير في مصر ،
- القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦ م .
- ٣٢ - القط ، عبد القادر .
من فنون الأدب : المسرحية ،
- بيروت : دار النهضة العربية للطباعة والنشر ، ١٩٨٦ م .
- ٣٣ - قطب ، سيد .
"شيلوك الجديد أو قضية فلسطين ، مسرحية للأستاذ باكثير" ،
الرسالة ٦٥٥ (يناير ١٩٤٩ م) .

- ٣٤- المازني ، عبد القادر .
حصاد الهشيم ،
ط٢ . القاهرة : دار الشروق ، ١٩٧٦ م .
- ٣٥- موريه ، س .
- حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي . ترجمة سعد مصلوح ،
القاهرة : عالم الكتب ، ١٩٦٩ م .
- ٣٦- ميليت ، فردب ، وجير الدايرس بنتلي .
فن المسرحية . ترجمة صدقى خطاب ،
بيروت : دار الثقافة ، ١٩٨٦ م .
- ٣٧- نجم ، محمد يوسف .
المسرحية في الأدب العربي الحديث : ١٩١٤-١٨٤٧ ،
بيروت : دار الثقافة ، ١٩٦٧ م .
- هلال ، محمد غنيمي .
- ٣٨- الأدب المقارن ،
القاهرة : دار نهضة مصر للطبع والنشر ، ١٩٧٧ م .
- ٣٩- النقد الأدبي الحديث ،
القاهرة : دار نهضة مصر للطبع والنشر ، د . ت .
- ٤٠- النماذج الإنسانية في الدراسات الأدبية المقارنة ،
القاهرة : دار نهضة مصر للطبع والنشر ، ١٩٥٧ م .
- ٤١- وزان ، عدنان محمد .
اليهود في مسرحيات شكسبير وباكثير ،
ط١ . جدة : الدار السعودية للنشر ، ١٩٩٠ م .

ثانيًا - المصادر والمراجع الإنجليزية :

1- Ansari , A.A.

" The Merchant of Venice : An Existential Comedy"

The Aligarh Journal of English Studies II(1986) .

2- Auden, W.H.

" Love and Usury in The Merchant of Venice"

n.p.,1965. Quoted in Joyce Milton, William Shakespeare's
The Merchant of Venice, Woodbury: Barron's Educational
Series, 1985.

3- Barber , C.L.

Festive Comedy:A Study of Dramatic Form and its Reala-tion

to Social Custom. New Jersey : Princeton University
Press,n.d

4- Charlton , H.B.

Shakespearian Comedy , London : Methuen, 1977.

5- Coghill , Nevill.

" The Basis of Shakespearian Comedy.", In Shakespeare
Criticism (1935-1960). Selected by Anne Ridler. London:
Oxford University Press , 1970.

6- Drabble , Margaret.

The Oxford of Companion to English Literature,
Oxford : Oxford University Press , 1989 .

7- Frenz , Horst .

"The Art of Translation."In Thirteen Yearbook of Com-parative

and General Literature.(Bloomington:Indiana University,1964.

8- Granvill-Barker, Harley.

Prefaces to Shakespeare. Vol.I ,

New Jersey : Princeton University Press , 1978.

9- Ludowyk , E.F.C.

Understanding Shakespeare ,

New Delhi : Vikas Publishing House PVI LTD, 1979.

10- Marlow, Christopher,

The Jew of Malta . Edited by T.W. Craik,

New York : W.W.Norton & Company Inc., 1979 .

11- Michelson , H.

The Jew in Early English Literature ,

Amesterdam : H.J. Paris , 1920 .

12- Modder , Montagu F.

The Jew in Literature of England to the end of 19th Century,

Philadelphia : The Jewish Publication Society of America,
1944.

13- Murry , J. Middleton .

"Shakespeare's Method : The Merchant of Venice"

In Shakespeare The Comedies : A Collection of Critical
Essays. Edited by Kenneth Muir . New Jersey : Prentice
Hall, Inc.,Englewood Cliffs , N.J. , 1965 .

14- The New Encyclopaedia Britannica, 1768 ed., 3 Vols.

15- Palmer , John .

The Political and Comical Characters of Shakespeare.

London : Macmillan Press LTD., 1974.

16- Rosenberg , Edgar .

From Shylock to Svengali , Jewish Stereotypes in English Fiction . California : Stanford University Press , 1960 .

17- Sen-Gupta , S.C.

Shakespearian Comedy ,

Delhi : Oxford University Press , n.d.

- Shakespeare , W.

18- **The Merchant of Venice .**

Edited by J.R. Brown . London : Methuen , 1985 .

19- **The Merchant of Venice. Edited by W.M.Merchant.**

n.p. Penguin Books Ltd., 1967 .

20- **Romeo and Juliet**

Edited by C.H. Herford, New York:Macmillan and Co.,Ltd.,1899.

21- **Twelfth Night.**

Edited by J.M. Lothian and T.W. Graik . London: Methuen,1985 .

22- Sharp , Ronald A.

" Gift Exchange and the Economies of Spirit in The Merchant of Venice." Modern Philology 83 (Feb.1986).

23- Sinsheimer, Herman.

Shylock: The History of A Character of the Myth of The Jew, London: Victor Gollancz Ltd., 1947.

24- Stoll, E.E.

**"Shylock : A Comical Villain" In His Infinite Variety,
Major Shakespearian Criticism Since Johnson. Edited by
Paul N.Siegel . New York : J.B. Lippincott Company ,1964**

.25- Stylian , J.L.

**The Elements of Drama ,
London: Cambridge University Press , 1982 .**

26- Wazzan , Adnan M.,

**Translating Shakespeare in Arabic Literature ,
An Historical Outlook . England : University of Warwick ,
1987 .**

محتويات الرسالة

الصفحة	الموضوع
أ - ي	مقدمة
	القسم الأول : بداية الاتصال بشكسبير
	١ - الترجمة
١	أ - (الليلة الثانية عشرة)
	ب - (روميو وجولييت)
٣٠	٢ - التأثر بالمعالجة المسرحية (أختانون ونفرتيتي)
	القسم الثاني : الاستيحاء
	١ - تاجر البندقية :
٧٦	أ - مصادر المسرحية
٩٢	ب - البناء المسرحي
١٣٠	ج - شايلوك نموذج بشري
١٦٧	د - الشخصيات الأخرى وما تمثله (شيلوك الجديد)
٢١٧	أ - مصادر المسرحية
٢٢٨	ب - البناء المسرحي
٢٥٣	ج - شايلوك الجديد وما يدل عليه
٢٧٢	د - الشخصيات الأخرى وما تمثله
٢٩٢	الخاتمة
	الفهارس :
٢٩٨	- فهرس المصادر والمراجع العربية
٣٠٢	- فهرس المصادر والمراجع الإنجليزية
٣٠٦	- فهرس محتويات الرسالة