

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.

المشرف

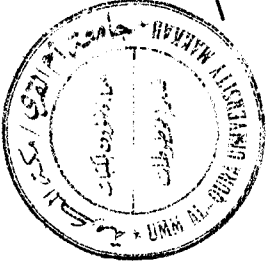
مناقش

مناقش

أ.د/عدنان وزان / أ.د/حسن الوراكي / أ.د/عبدالحكيم حسان







التأثير الشكسبيري في مسرح باهكتير دراسة مقارنة

رسالة مقدمة لنيل درجة الماجستير في الأدب المقارن

إعداد

الطالبة / نورة عبدالله مقبول السفياي

إشراف

الأستاذ الدكتور / عبد الحكيم حسان عمر



٣٠١٠٢٠٠٠٠٠٢٣٧٢

١٤١٤ هـ - ١٩٩٤ م

بِسْمِ اللّٰهِ الرَّحْمٰنِ الرَّحِیْمِ

بسم الله الرحمن الرحيم

عنوان الرسالة : التأثير الشكسبيرى في مسرح باكثير .

اسم الطالبة : نورة عبدالله مقبول السفياني .

الدرجة العلمية : ماجستير .

اشتملت الرسالة على قسمين :

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

١ - الترجمة : وناقشتها من خلال ترجمته ل: أ - (الليلة الثانية عشرة) ، ب - (روميو وجوليت) وتحديث 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 باكثير عن الأداء المسرحي قبل اتصاله بشكسبير وبعد ذلك ، ثم قمت بتطيل فني دقيق لمسرحيته الشعرية (أخناتون ونفرتيتي) في ضوء تأثر الكاتب بشكسبير .

القسم الثاني : الاستيعاء ، وقد وقف نفسه على دراسة مقارنة تطبيقية لمسرحية (تاجر البندقية) لشكسبير ، ومسرحية باكثير (شيلوك الجديد) ، وتمت دراسة الأولى من حيث : أ - مصادر

المسرحية ، ب : البناء المسرحي ، ج : شايوك نموذج بشري ، د : الشخصيات الأخرى وما تمثله ، ودرست المسرحية الثانية ، من حيث : أ- مصادر المسرحية ، ب- البناء المسرحي ، ج- شايوك الجديد وما يدل عليه ، د- الشخصيات الأخرى وما تمثله .

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

ثم تم التوقف عند محاولته استيعاء عمل شكسبير (تاجر البندقية) من خلال مسرحيته النثرية (شيلوك الجديد) فدرست مسرحية شكسبير دراسة فنية دقيقة ، بغية التوصل إلى الخطوط العريضة التي تميز بها مسرحه ، وحتى تظهر استفادة باكثير من طبيعة العمل الشكسبيرى ومدى أصالته ، بعد التعرف على المصادر التي اعتمد عليها الكاتبان أثناء الكتابة ، وموقفهما من اليهودي ، وتوظيفهما لسمات شخصيته درامياً ، ومدى ما حققه باكثير من نجاح في الإفادة من طريقة شكسبير في بنائه لشخصية شايوك ، والشخصيات الأخرى ، وباقي عناصر المسرحية .

هذا وقد توصل البحث إلى النتائج التالية :

١ - يمثل باكثير حلقة الاتصال المفقودة بين مسرح شوقي وأباطة ، ومسرح الشراقوي وصلاح عبد الصبور ، ويعد ما أسهم به مسرحه الشعري من إضافة في حقل التجديد في الشكل الشعري ثمرة من ثمار انفتاحه على المسرح الشكسبيرى .

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

٣ - ظهرت أصالة باكثير في تأليفه لمسرحية (أخناتون ونفرتيتي) في ظل تأثره بطريقة شكسبير في المعالجة المسرحية . أما مسرحية (شيلوك الجديد) فقد اعتمد على شكسبير في بعض المواضع على نحو جعله في مظهر المقلد ، كما عانت المسرحية من المباشرة والسطحية .

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

عميد كلية اللغة العربية



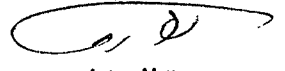
د/سعد حمدان الغامدي

المشرف



أ.د/عبدالحكيم حسان

الطالبة



نورة السفياني

مقدمة

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

فإن حاجة الأدب إلى التطور والتجديد حاجة ماسة ، شعرت بها الآداب القديمة فحاولت الاتصال بآداب الأمم الأخرى لإثراء أدبها ونهضته . فالأدب كائن حي يضر به الجمود ، ويذهب الانغلاق ببهائه وروثه ، بينما ينفعه ما يتعرض له من نفحات تجديد ، وتيارات مختلفة تهبه الصحة والعافية ، في ظلّ تمسكه بأصالته وهويته الخاصة . وقد بدا العالم العربي في الاتصال بآداب الأمم الأخرى منذ منتصف القرن الماضي ، وتميّز 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 أمته بشكل عام . كما تنبه الدارسون إلى أهمية دراسة نقاط الالتقاء بين الأدب العربي والآداب الأخرى ، في حالة تأثره 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 ومشرقة في تاريخ الأدب العربي ، وفي مسيرة نموّه وتطوره ، فقد أثار اهتمامه وإعجابه الشاعر والكاتب المسرحي وليم شكسبير ، وذلك في بداية حياته الأدبية ، فتكررت محاولاته للاتصال بآثاره ، والاستفادة من عطائه المتميز . وكانت بداية ذلك الاحتكاك عن طريق ترجمة بعض أعماله ، ثم استعان بمنهج شكسبير في الكتابة ، وطريقته الخاصة في المعالجة المسرحية لتأليف مسرحيته الشعرية (أخناتون ونفرتيتي) ثم عاد وجدّد هذا الاتصال في مسرحيته (شيلوك الجديد) حيث استوحى فكرتها من مسرحية

ب

(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 وكيفية . وقد وجدت موضوع تأثير المسرح الشكسبييري في مسرح باكثير ممتعاً وخصباً ، 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 ومقتصرأ 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 وحرصاً وجديراً بالبحث العلمي ، والدراسة المتأنية .

٣ - قلة الدراسات - بل ندرتها - التي تتناول عطاء باكثير الأدبي والفكري ، وتفحصه في ضوء دراسة فنية تتسم بالعمق والجدية ، وتبتعد عن مجاملة الكاتب أو التحامل عليه ، متوخية 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 وقفت نفسها على

دراسة الكاتب وتوجهاته ، وتوسعت في التعرض لترجمته ، ودراسة العوامل المؤثرة في ثقافته وأدبه -دون أن تأتي بجديد- وركزت 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 - تتهرب 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 ، ودراية 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) لشكسبير ، ومسرحية (شيلوك الجديد) لباكثير ، أبرز فيها ما اتسم به اليهود من صفات ، وما جبلوا عليه من خصال . وقد وفرت عليّ 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 المدروسة ، وما تكشفه تلك النصوص .

أما فيما يتعلق بمراجع شكسبير فلم أجد صعوبة -ولله 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 قدراً كبيراً من المتعة والفائدة . وقد اعتمدت في دراستي لمسرحيات شكسبير على الطبقات الإنجليزية تحريماً للدقة والأمانة ، باستثناء مسرحية (تاجر البندقية) إذ رجعت فيها إلى ترجمة الدكتور محمد عناني ؛ لكثرة النصوص المقتبسة ، ولجودة تلك الترجمة ، وعلاقة المترجم الوثيقة بشكسبير ومسرحه ، كدارس وناقد ، وقد مكنتني هذا من أن أنصرف بوقتي وجهدي لتقديم دراسة تحليلية مفصلة للمسرحية ، ولم يمنعني هذا من إبداء بعض الملاحظات بشأن الترجمة ، إذا كان ما ورد فيها يتعلق بموضوع الحديث ، وموضع الاستشهاد . أما بالنسبة لكتابة الأسماء الأجنبية فقد ألتزمت فيها طريقة واحدة لا أخالفها ، إلا إذا وردت تلك الأسماء في بعض النصوص بطريقة مخالفة فإني عندها أثبتها برسمها كما وردت في ذلك النص .

هذا ، وقد قام بحثي بعد ذلك على الخطة التالية :

١ - المقدمة

٢ - القسم الأول : بداية الاتصال بشكسبير

(١) الترجمة :

أ - (الليلة الثانية عشرة)

ب - (روميو وجوليت)

(٢) التأثير بالمعالجة المسرحية

(أخناتون ونفرتيتي)

٣ - القسم الثاني : الاستيحاء

(١) (تاجر البندقية)

أ - مصادر المسرحية

ب - البناء المسرحي

ج - شايلوك نموذج بشري

د - الشخصيات الأخرى وما تمثله

(٢) (شيلوك الجديد)

أ - مصادر المسرحية

ب - البناء المسرحي

ج - شايوك الجديد وما يدل عليه

د - الشخصيات الأخرى وما تمثله

٤ - الخاتمة .

القسم الأول :

وقد خصصته للحديث عن بداية اتصال الكاتب بالمسرح الشكسبيرى، كما تجلى ذلك في ترجمته لبعض أعماله ، ومحاولة التأليف الواعي لأصول الفن المسرحي . فبدأت الحديث بالإشارة إلى صعوبة الترجمة الشعرية ، وأهميتها . ثم عرضت لترجمة باكتير 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 ألفت كل هذا المرحلة الأولى لبداية ذلك الاتصال على صعيد الترجمة . أما المرحلة الثانية فقد مثلتها ترجمته الكاملة لمسرحية (روميو وجوليت) فتحدثت عن الترجمة ، وتوقفت عند اللغة المستخدمة ، والأسلوب الشعري الذي لجأ إليه المترجم . وأشارت إلى زيادة باكتير في هذا المجال ، ثم قمت بعرض الترجمة على الأصل في ضوء الشروط الواجب توفرها في الترجمة الجيدة . وسجلت بعض المآخذ على الترجمة ، وذكرت مدى ما حققه الشاعر في مجال توفير الانسياب الشعري لترجمته ، وريادته في هذا المضمار .

أما الجزء الثاني من هذا القسم فقد نهض بعبء متابعة باكثير في محاولته الأولى للتأليف المسرحي بعد انفتاحه على المسرح الشكسبييري ، وقد تمثلت هذه المحاولة في مسرحيته (أخناتون 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 الشكسبييري ، ثم أنتقلت بعدها إلى تحليل فني لبناء المسرحية والعناصر التي قام عليها ذلك البناء ، وظهر بوضوح تأثر باكثير بالمسرح الشكسبييري 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 ، وموقف شكسبير منها ، والطريقة التي لجأ إليها لمعالجة هذا العنصر . ثم أنتقلت إلى الحديث عن عنصر الصراع والفكرة التي يشف عنها ، فبسطت الآراء العديدة التي قدمت 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 - شايлок زهو ذج بشري :

وخصصت لهذه الشخصية مساحة مستقلة لأهميتها وعلاقتها الجوهرية بموضوع التآثر . وبدأت حديثي بالإشارة إلى معنى النموذج ، وعلاقة شايлок شكسبير بذلك ، ثم قمت بمتابعة هذه الشخصية وتحليلها تحليلاً دقيقاً ، معتمدة في ذلك على أحاديثها وما صدر منها من مواقف ، كما أستشهدت بآراء بعض النقاد الذين تعرضوا لها بالنقد والتحليل . وأوضحت طريقة شكسبير المميزة في التعامل مع اليهودي ، وموقفه منه .

رابعا - الشخصيات الأخرى وما زمثله :

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 أخضعت 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 باكثر أثناء كتابته للمسرحية ، وقامت بدور هام في بناء ذلك العمل ، فصدرت الحديث بذكر تأثيره بمسرحية (تاجر البندقية) بشكل متعمد ومدروس ، وسجلت اعترافه بذلك التأثير ، كما أوضحت علاقة ذلك بفهمه للمسرحية وموقفه منها ، وانعكاس كل هذا على طريقة استفادته من ذلك التأثير . ثم أنتقلت بعدها إلى استعراض باقي المصادر التي استعان بها باكثر لكتابة المسرحية .

ثانياً - البناء المسرحي :

وتحدثت فيه عن عناصر البناء المسرحي التي أقام عليها الكاتب مسرحيته ، فتعرضت أولاً لعنصر الحبكة ، وطريقة باكثر 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 باكثر المسرحية . وختتمت حديثي بمحاولة تصنيف المسرحية ، وتحديد قالب الذي جاءت فيه .

ثالثاً - شيلوك الجديد وما يدل عليه :

وأفردت الحديث هنا لتناول شخصية شيلوك كما جاءت عند باكثر في ضوء مقارنتها بالنموذج الشكسبييري ، وركزت على نقاط التشابه والاختلاف بين الاثنين . وأشارت إلى مدى النجاح الذي حققه باكثر 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 الأخرى وما نهثله :

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 باكثر 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 ، إبراهيم ، راشيل) ، وقد تناولت كل شخصية بالتحليل ذاكراً 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 باكثر 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 وتقديري لمساعدته لي في توفير بعض المراجع الهامة ، وقد مكّنه المولى - عز وجل - من أن يساعديني في الحصول على طبعة Macmillan لمسرحية (روميوجوليت) ، وهي النسخة التي رجع إليها باكثر أثناء ترجمته لهذه المسرحية ، وقد بذلت جهدي للبحث عنها داخل المملكة وخارجها ، إلا أنني لم أوفق في ذلك ، فاضطرت 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 ، فشكرت الله ، وأعدت معارضتي لترجمة باكثر على طبعة ماكميلان ، توخياً للدقة والأمانة . فجزى الله عني

ي

أستاذي خير الجزاء ، وجعل ذلك في ميزان حسناته .

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

أمّا مشرفي الأستاذ الدكتور عبد الحكيم حسّان ، فإنّ كلماتي تعجز
عن تصوير امتناني له لما قدمه لي من خالص النصح والإرشاد ، ولتوجيهاته
القيمة التي أضاءت لي الطريق وأخذت بيدي ، وشملتني بكرمها ورعايتها ،
فله عظيم شكري وتقديري .

هذا وأتوجه بالشكر إلى جامعة أم القرى التي أتاحت لي فرصة
الدراسة في هذا الميدان الهام ، وإلى كلية اللغة العربية ، وإلى كل من قدّم 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 الإتصال بشكسبير

- ١ - الترجمة
- ٢ - التأثر بالمعالجة المسرحية

١ - الترجمة

أ - (الليلة الثانية عشرة)

ب - (روميو وجوليت)

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 ، وطلق أسير . 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 . وليست هناك أمة تنظر إلى حادثة 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 يتعين 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 المحال . ومع ذلك يظل لهذا النوع من الترجمة قيمته الخاصة ، ومتعته الفريدة على نحو يجعل ما يبذل في سبيل ذلك من جهد وتضحية أمراً له ما يسوغه ،

(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 الغمار الصعب عن طريق ترجمة أرقى نماذج الانتاج الشعري المسرحي على الإطلاق في الآداب الغربية والمتمثل في المسرح الشكسبيري(٢) . وقد تم تعرفه على عظمة هذا الكاتب ، وروعة عطائه المتميز بعد التحاقه بقسم اللغة الإنجليزية في كلية الآداب ، في جامعة القاهرة . ولم يكد يمضي عام على دراسته للأدب الإنجليزي حتى شعر ببلبلة نفسية تجاه نظرتة للشعر والأدب بشكل عام ، وتفتحت أمامه آفاق واسعة وجديدة . وقد أثارته مقدرة شكسبير كشاعر ، واستأثر مسرحه بجلّ اهتمامه وإعجابه،

(١) هو علي بن أحمد بن محمد باكثير الكندي ، ولد في اندونيسيا بمدينة (سوربايا) عام ١٩١٠م ، لأبوين حضرميين ، وبعد بلوغه الثامنة أرسله أبوه إلى حضرموت ليتقن لغة قومه ، ويعيش عاداتهم . تلقى هناك دراسته وثقافته الإسلامية الأصيلة والعربية الخالصة . اتجه لكتابة الشعر منذ صباه في طابع تقليدي محافظ . سافر إلى الحجاز في عام ١٩٣٢م ، واختلط بأدبائها ومفكريها ، كما سئحت 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 وافاه الأجل في عام ١٩٦٩م . حصل - رحمه الله - على العديد من الجوائز والأوسمة ، وعرف بغزارة إنتاجه وتنوعه فترك لنا ما يقارب خمسين مسرحية سياسية ، وتاريخية ، واجتماعية ، وخمس روايات ، كما نشر العديد من القصائد في الصحف والمجلات . وقد طُبع ما قاله في باكورة 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) .

(١) جذبت شهرة شكسبير ، وروعة أعماله أنظار المترجمين العرب منذ مطلع القرن العشرين ، فتعاوروا ترجمة بعض أعماله ، وتفاوتت مستوى تلك الترجمات ؛ =

ومن هنا نجده يقرر أن يحثك بهذا المسرح عن قرب ، ويوطد علاقته به وذلك عن طريق الترجمة ، وهي خطوة تدل على ذكاء باكثير وفطنته ، وما كان يعتمل في داخله من آمال 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 .

المرحلة الأولى :

وترجم فيها باكثير فصولاً من مسرحية (الليلة الثانية عشرة)^(١) نشر نماذج منها في مجلة الرسالة وكان ذلك في عام ١٩٢٦ م . وقد ترجمها شعراً مستخدماً الشكل العمودي للقصيدة العربية بكل قوانينه ، وتقاليده المعتادة . فكانت النتيجة - كما يمكن أن يتوقع - ترجمة حرة ، تصرف فيها باكثير تحت وطأة قيد القافية والوزن ، فحذف وغير ، وأضاف وتزيد حتى بدت بعض المقاطع بعيدة عن النص الأصلي روحاً ومعنى ، وإفظاً وتركيباً ، ومن أمثلة ذلك قوله :

== فلم يأبه بعضها 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 ، شكسبير في مصر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦ م .

٢ - Prof. Adnan Wazzan, Translating Shakespeare in Arabic , University of Warwick , England, 1987.

(١) يذكر باكثير أنه ترجم فصولاً من مسرحية الليلة الثانية عشرة ويتبعه في ذلك الدارسون ، وربما كانت هذه الترجمة ضمن إنتاجه 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 .

الدوق :

أه رُوحَ الحبِّ ! ما أَلطفَ مسد
 قوَّةَ هائلة أنت ، فقد
 قوَّةَ حوِّلة ، قُلِّبَةُ
 أين منك البحر عَظماً وقُوَى
 تسقط الأنهار في البحر فلا
 وهموم النفس مهما عظمت
 دون أمواجك في ثانيةٍ
 فإذا الغالي رخيصٌ ، وإذا الـ

راكِ في النفس وأقواك مضاء
 كدت تطغين على ماضي القضاء
 أبداً تَبْدِين في ألف رواء
 إنه ماء ، وأنتِ الكهرباءُ !
 تعدم التائير فيه والثواء
 وسمت أوجاً ، وشطت في غلاء
 تتلاشى كالتماع من ضياء !
 أوج قعر ، وإذا الأسر عياء (١)

وترد عند شكسبير كمايلي (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 so'er,
 But falls into abatement and low price,
 Even in a minute ! So full of shapes is fancy,
 That it alone is high fantastical.

(1.1.9-15)

وبالمقارنة بين النصين يُلحظ كيف تصرف باكثير في ترجمته ، فهو لا يكاد يترجم سوى السطر الأول ، أما 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 انطباعه عن شعور الدوق وكلامه ، بينما كان ينبغي عليه التقيد بالنص والتزام الأمانة ، فحدود الحرية التي تمنح له

(١) باكثير، ترجمة الليلة الثانية عشرة، الرسالة ١٣٧ (إبريل 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 وقوياً إنه ماء ، وأنت الكهرياء !
 كذلك انساق ، وفي أغلب الأبيات ، إلى الإطناب واختراع أسطر يكمل بها أبياته الشعرية لا تمت إلى النص الأصلي بصلة ، وقد أفسد بتصرفه هذا شاعرية الأسطر وحلاوتها .

وإذا كان باكثير في المقطوعة السابقة بدا غير مهتم أو غير قادر على التقيد بكلام الدوق وما جاء فيه روحاً ومعنى ، 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 باكثير كمايلي :

مولاي ! هل لك في صيد البال ؟ فالجوحالي

الدوق :

ويلك ! هل أنا إلا	في الصيد ! والبال بالي !
أعزُّ شيء بجسمي	قدراً وأنفسُ غال
أول ما زلزلتني	بطرفها القتال
(أوليفيا) ، وهدتني	للحب بعد الضلال
هناك صيِّرتُ بالاً	مضرساً بالنكال
مطارداً طول أياً	مه ، وطول الليالي !
اكتنفته شباك	من كل وجه وحال
خيوطها من همومي	ونسجها من خيالي !! (١)

بينما ترد عند شكسبير على النحو التالي :

(١) باكثير ، ترجمة الليلة الثانية عشرة ، ص ٢٦٧ .

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 باكتير المحافظة على التورية باستخدام كلمة (بال) كمرادف لمعنيين : (القلب ، ونوع معروف من الحيتان) ، ويضحى 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 وتأليفه ، كذلك يعد البيت الرابع من حديث الدوق من تأليفه ، في الوقت الذي يحذف فيه السطر العشرين من النص الأصلي ، ولا يأتي له على ذكر . وقد بدا باكتير 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 وُفق في أغلب ذلك التصرف :

الدوق :

هات عنها ! ماذا وراعي ؟

فالتين : ما يُرُضيك مولاي ! لو رُزقتُ القبولاً

سَلَمْتَنِي عنها الوصيفةُ هذا الـ رُدٌّ منها - وما أراه جميلاً -

لن يرى الكون نفسه وجهها السأ
نذرت أن تبقى كراهبة الدي
كل يوم تطوف بالبيت بالدم
كل هذا من أجل موت أخٍ كا
رُزئتُه فاقسمتُ لتُديمَنَ (م) أسأها عليه دهرأ طويلاً

الدوق :

زهِ ! ضمنت إذا - إلهي لك الحم
كان هذا وفاعها لأخيها
لَو إِلِيها (كوبيد) سدد يوماً
فغدا في فؤادها كلُّ هم
واعتلى عرش قلبها ملكُ فر
سِرُّ أمامي إلى أريك من الزه
حيث تلقى خواطرُ الحب في أك
دُ - إلى حسنها الشعور النبيل!
كيف بالله لو أحببت خليلاً !
سهمه المذهب اللطيف القتولا !
شاغل - بونه صريعاً قتيلاً
دُ كفرعون مصر دان النيل!
ر أهدهد بها الفؤاد قليلاً !
نافها مرتعاً خصيباً ظليلاً !! (١)

وقد انتهج باكثر 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 بألفاظ 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 تثير جواً تنفرد به له إحياءات خاصة ، وظلال معينة ، وحيث لا يتحقق ما يستدعي هذه الخصائص في الموضوع المترجم فإن هذا الاقتباس يبدو في غير مكانه المناسب . ومن المواضع التي تظهر فيها هذه الملاحظة قوله :

القبطان :

صدقت يا سيدتي ، إنني
لما طغى الماء على فلكننا
وأنتم الزورق حتى لقد
أعضد رجواك ، وربي عليهم
وزاغ منكم عن حجاجه الحليم
كاد من الكظة ألا يعوم

رأيتَه يسبح في لجةٍ تهوى به حيناً ، وحيناً تقوم
رجاؤه شدَّ بأعضاده وأنه ذاك الشجاع العزوم
فشد كفيه إلى قائم في البحر ضمَّ الطفل صدر الرؤوم
كأنه أريان ، مستمسكاً بظهر ذاك الحيوان العظيم
والهائجُ المحنَّق من حوله قد راضه فهو وليّ حميم !
راقبته ما استطعتُ حتى اختفى عن ناظري تحت ظلال الغيوم ! (١)

فكان من الأفضل لو أنه استخدم تعبيراً آخر غير قوله : " لما طغى الماء " ، أو قوله : " فهو ولي حميم " ؛ لأن وجودهما ، رغم ما لهما من بلاغة وجمال ، لا يخدم ترجمة نص أجنبي له طبيعته المختلفة التي ينبغي على المترجم أن يحافظ عليها ما استطاع إلى ذلك سبيلاً . ولهذا فقد جاء الاقتباسان وكأنهما اجتلبا اجتلاباً من قبل ناشيء يتدرب على كتابة الأساليب الجميلة أكثر مما هما لمترجم متمرس . هذا ويلاحظ في الأبيات السابقة مدى تصرف باكثير في الترجمة ، فهو يخترع بعض الأشطر التي لا وجود لها لدى شكسبير مثل قوله : " أعضدُ رجواك ، وربّي عليم " ، وقوله : " وزاغ منكم عن حِجّاه الحليم " . وقد أتت هذه الزيادة على حساب النص الأصلي إذ نجده يحذف باقي السطر كما ورد عند شكسبير ، ويكمّله بمعنى من عنده ، ومن تأليفه . كما يورد صورة وهي قوله : " ضمَّ الطفل صدر الرؤوم " مع عدم وجود ما يشير إليها أو يوحي بها . ويطنب في البيت الأخير حين يقول : " حتى اختفى عن ناظري تحت ظلال الغيوم " ، وقد انساق إلى ذلك ابتغاءً للقافية وإكمال البيت . ولا شك أن كل هذا التصرف يتجافى مع ما تتطلبه الترجمة من دقة وأمانة ، وهذا أمر كان ينبغي على باكثير أن يتنبه 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 باكثر 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 بمعاني النص الأصلي ، بل جاء نتيجة تسرعه ولهته وراء القافية والوزن . وقد شعر باكثر نفسه بتقل قيد الشعر المقفى الموزون ، إذ نجده يقول عن هذه التجربة : " وقد جربت قبل ذلك ترجمة (الليلة الثانية عشرة) على النمط المؤلف الذي سلكه المرحوم شوقي بك في مسرحياته الشعرية ، ونشرت نماذج منها في مجلة الرسالة فكانت 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 باكثر لضرورة البحث عن وسيلة جديدة لترجمة المسرحية الشعرية ، فاهتدى بسببها ، 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 .

المرحلة الثانية :

وتمّ لباكثر فيها ترجمة مسرحية (روميو وجوليت) كاملة في عام ١٩٢٧م ، ونشرت في عام ١٩٤٧م . وقد حظيت هذه المسرحية باهتمام الجمهور العربي ، لطبيعتها الغنائية وما حفلت به من حوادث مثيرة ، مما

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

جعل بعض المترجمين يؤكد في ترجمته على إبراز الجوانب التي تستهوي الجمهور وتثير إعجابه كما فعل نجيب حداد في ترجمته للمسرحية في مطلع القرن العشرين، والتي تقدمت على ترجمة باكتير 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 باكتير لأن تكون حدثاً خطيراً ، وعلامة بارزة في حياة باكتير ، وفي عمر الشعر العربي عامة ، والشعر المسرحي بوجه خاص . ويبدو أن نفس باكتير كانت تستشرف ذلك وتتوقع حدوثه ، إذ نجده ينقطع قبلها عن نظم الشعر فنه الأول ، كما يتوقف عن المضي في ترجمة مسرحية (الليلة الثانية عشرة) باستخدام النسق الشعري المألوف ، وكأنه كان يعدّ نفسه لخوض تلك التجربة الهامة ، وهي إسهامه في إيجاد الشكل الشعري الجديد . وقد عجل بهذا الإنجاز حادثة وقعت له يحدثنا باكتير عنها بالتفصيل قائلاً : " واتفق في ذلك الحين أن حدث حادث في مقاعد الدرس كان له أثر كبير في دفعي إلى التعجيل بهذه المحاولة ، وخلصته 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 لغتك العربية ولا يمكن أن ينجح فيها ، فاعترضت عليه قائلاً : أمّا أنه لا وجود له في أدبنا العربي فهذا صحيح لأن لكل أمة تقاليد الفنية وكان من تقاليد الشعر العربي التزام القافية ، ولكن ليس ما يحول دون إيجاده في اللغة العربية ، فهي لغة طيعة تتسع لكل شكل من أشكال الأدب والشعر . فاكتفى بأن أعرض عني ، وشعرت عندئذ بأن عليّ

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

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



أن أتحدى هذا الزعم ، وأدحضه بالبرهان العملي ، وانصرفت من الدرس وقد ملك عليّ هذا التحدي كل أمري ٠٠٠٠ وكنا في تلك السنة ندرس مسرحية (روميوجوليت) فلا غرو أن وقع اختياري عليها ، فاخترت مشهداً من مشاهدها وبدأت أفكر في ترجمته ، فاتفق أن جاء الوزن في بحر المتقارب (فعولان فعولان فعولان) بون أن أعني ما ينطوي عليه ذلك من الدلالة ، ثم مضيت في عملي مرسلًا نفسي على سجيته في اختيار ما يناسب المقام من البحور والأوزان . فاكتشفت بعد لأي أن البحور التي تصلح لهذا الضرب الجديد من الشعر هي تلك التي تتكون من تفعيلة واحدة مكررة كالكامل والرجز والمتقارب والمتدارك والرمل ، لا تلك التي تتألف من تفتيلتين مختلفتين كالسريع والخفيف والبسيط والطويل فإنها لا تصلح^(١) ويرى باكثر أن هذا الشكل الذي استخدمه مزيج من "النظم المرسل" و "النظم الحر" ، ويشرح لنا ذلك قائلاً : " فهو مرسل من القافية ، وهو منطلق لانسيابه بين السطور ، فالبيت هنا ليس وحدة وإنما الوحدة هي الجملة التامة المعنى التي قد تستغرق بيتين أو ثلاثة بون أن يقف القاريء إلا عند نهايتها . وهو - أعني النظم - حر كذلك لعدم التزام عدد معين من التفعيلات في البيت الواحد^(٢) . وهكذا يضع باكثر ، بهذا التصور الواعي ، 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 ، وكتابة 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 للكتابة بالشكل الشعري الجديد ، كمترجم ثم بعد ذلك

(١) علي أحمد باكثر ، فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية ، ط ٢ ، (مكتبة مصر ،

١٩٨٥) ، ص : ٨ - ٩ .

(٢) باكثر ، ترجمة روميوجوليت ، ص : ٣ .

كمؤلف ، لم تسبق بمحاولة أخرى تماثلها في ضخامتها ودقتها ووعيتها ، حتى ولو كانت هناك بعض المحاولات الجزئية التي تقدمت عليها زمنياً . ولا شك أن باكتير مدين في هذا النجاح الذي حققه لمسرح شكسبير ، أو طبيعة أدائه الشعري ، فهي التي حفزته للبحث عن وسيلة جديدة تماثلها في مرونتها وتدفقها ، وهو يقرّ 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 باكتير الشعري " ليس نتاج التطور في شعره الغنائي ، أو الثورة على الصيغ التقليدية لهذا الشعر ، بل هو .. ثمرة انفتاح على المسرح الشعري الأوربي وشيكسبير بالذات" (٢) وقد تمكن باكتير بهمة العالية ، وقدرته كشاعر وأديب من أن يستفيد من ذلك الانفتاح على أحسن وجه . فترجمته لمسرحية (روميو وجوليت) ، تشهد بالجهد العظيم الذي بذله للاقتراب من المسرح الشكسبيري ، وتفهم 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 ، ويتحرى الدقة في التماس المعاني المقابلة لمعاني النص المترجم . وبالرغم من هذا فقد أتت ترجمته حرة في كثير من المواضع 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 يظلّ للترجمة الشعرية مزاياها وأهميتها التي تستدعي وجودها ، يقول

(١) باكتير ، ترجمة روميو وجوليت ، 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 النثر ، وإن كان أدعى إلى الدقة في النقل وأعون على الاحتفاظ بما في الأصل ، مجرد الرواية من مزية الشعر وليست هذه بالضئيلة التي لا يقام لها وزن . ولو كان يستوي أن تسوق الكلام نثراً أو شعراً لما نشأت الحاجة إلى الشعر بل كان الشعر قيداً اختيارياً لا معنى له ولا مزية"^(١) . ورغم مرونة الشعر الحر الذي استخدمه باكثر في الترجمة ، والحرية التي يمنحها صاحبه ، إلا أنه يظل كشعر يحتكم إلى الأوزان الشعرية ، وربما لهذا نجده مع محاولته الدقة والتقيد بالنص الأصلي في بعض المواضع ونجاحه في ذلك ، يبدو متحرراً في مواضع أخرى يتصرف فيها بالإضافة والتزويد ، 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 باكثر على النحو التالي :

روميو :

ليلة الخير ، يا ليلة الخير ، بورك فيك !
بل ليتك كنت نهاراً ، فإني أخشى -
أجل أخشى أن أكون مُذ الآن
تحلم عيناى 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 : ٣١ .

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

(٣) باكثر ، ترجمة روميو وجوليت ، ص : ٦٨ .

ويلاحظ كيف تزيّد باكثر في ترجمته للأسطر السابقة ، بينما كان يناسب الموقف الاختصار ، فشكسبير يعبر عن لهفة روميو وشعوره الطافي بالسعادة في أسطر ثلاثة وفي عبارة مركزة ، ولو كان يريد أن يطيل لفعل . وقد أفسد باكثر ذلك بما لجأ إليه من بسط وشرح وتوسع في المعنى ، مثل قوله : " بل ليتك كنت نهراً " ، وقوله : " أن أكون مذ الآن " ، و " ويلي " ، وكلها إضافات نبذها شكسبير ، ولم يسع إليها . كذلك عمد باكثر إلى تكرار بعض المعاني ، وهو ما لا يوجد في النص الأصلي وفي ذلك إخلال بجو الأبيات وطبيعتها ، وانصراف عنها إلى محاولة تأكيد المعنى - وهو ما لا يجوز له كمترجم - دون أن يراعي أن روعة تلك الأسطر وغيرها لا يتوقف على المعنى أو الفكرة التي تحويها فقط ، بل كذلك على الأسلوب بشكل عام ، وعلى التناسب بين المعاني والألفاظ دلالة وتركيباً . كما أنه يترجم السطر الأخير في النص السابق على هيئة سؤال ، وهذه مخالفة للأصل لا مبرر لها ، وتنطوي على قدر من الخطورة لما لذلك من علاقة بطبيعة الشخصية ومرادها وواقعها النفسي . وقد دأب باكثر على ارتكاب هذه المخالفة مرات عدة وشيوعه في الترجمة يغني 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 قديستي الحسناء ،

حيثُ كلاهما كفرٌ لديك . (١)

(١) باكثر ، ترجمة روميو وجوليت ، ص : ٦٢ .

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

Romeo:

A thousand times the worse, to want thy light!

(11,ii,155)

إذ يترجمه باكثر قائلاً :

روميو :

أوفي ذمة الله حين يغيب سنا وجهك ؟

لا ، بل مع إبليس في ظلمة اليأس ألفا ! (١)

فهو ينساق هنا للإطناب دون مسوغ ، ويولد معاني جديدة لم يشر إليها
شكسبير ولا يوجد ما يوحي بها، وفي هذا مجافاة للأمانة والدقة . وقد يلجأ
للإضافة استجابة لضرورة شعرية ، فيكمل الشطر بمعنى هزيل يبذره
التكلف والإطالة ، وأمثلة ذلك في المسرحية أكثر من أن تحصى أو تحصر،
وسأكتفي بمثال واحد ، وهو قول المربية :

Nurse :

For I had then laid wormwood to my dug,

(1,iii,26)

ويرد عنده :

المربية :

أذكر اليوم الذي مررتُ طبي

فيه بالشيبة كي يعافه الطفل الرضيع (٢)

(١) باكثر ، ترجمة روميو وجوليت ، ص : ٦٩ .

(٢) نفسه ، ص : ٣٣ .

ومن الغريب أنه أحياناً يلجأ إلى الإضافة بون مسوغ أو سبب ،
وتظهر إضافته كتعليق من جانبه ما كان أغنى أبيات شكسبير عنه ،
ونجد هذا على سبيل المثال في حديث كابوليت في المشهد الثاني
من الفصل الأول (l.ii.13-37)، إذ يضيف سطرأ لا وجود له في النص مثل قوله:
"وكل مُمنع من بعده سهل يسير"^(١). كذلك هو الحال مع حديث روميو إلى
بنفوليو في نفس المشهد (l.ii.93-98)، إذ يؤلف سطرأ لا يوجد ما يقابله في النص
الأصلي وهو قوله " لقد كبرت فرية خرجت من لهاتك ! "^(٢) . وقد تطوع باكثر
بإضافة تلك التعليقات وغيرها دون سبب واضح لذلك ، وهذا مما يحاسب عليه
لأنه أخل بالدقة والتقيد بالنص بون ضرورة .

وبالرغم من تلك الإضافات فقد بدا في مواضع أخرى في المسرحية
أميل إلى الترجمة الحرفية ، 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 نحملُ فحماً يا جريجري .

جريجري : كلا ، سنكون إذن فاحمين .

شمسون : أعني أننا سنسلُ السيف إذ ما التظى فحماً .

جريجري : حقاً ما عشتَ فلا يُفحمك أحد. (٣)

(١) باكثر ، ترجمة روميو وجوليت ، ص : ٢٤ .

(٢) نفسه ، ص : ٢٩ .

(٣) نفسه ، ص : ٧ .

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

سمبسون : لعمرى يا جريجورى ما ينبغي لنا أن نسام الخسف

جريجورى : كلا إذن نذل إلى آخر الدهر

سمبسون : أريد أن نسل السيف إن وجهت إلينا الإهانة

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

وإذا كان باكثر 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 مايلي : " وقد تقيدت بالأصل ، ولم أتصرف تصرفاً يخالفه إلا في موضعين أو ثلاثة مواضع نبهت عليها في أماكنها" (٢). والواقع أن قوله هذا لا يقدم إلا جزءاً من الحقيقة ، لأنه حذف في مواضع أخرى غير تلك التي نبه عليها . فهو يحذف نشيد الجوقة الذي تفتتح به المسرحية ، كما يحذف النشيد الآخر الذي يقدم به شكسبير للفصل الثاني ، دون أن يذكر السبب الذي دفعه إلى ذلك ، ويبدولي أنه تركهما من باب التساهل والإهمال لشأنهما . ولا شك أنه يؤاخذ على ذلك فحذفهما يوحي بعدم الدقة والأمانة . والواقع أن أمثلة الحذف في المسرحية كثيرة ، وسوف أحاول أن أعرض لبعضها ، ومنها قول جوليت :

رباه ! عذيري من ذا التشاؤم في قلبي !

ليخيل إليّ أني أراك لقيّ ميتاً في قعر ضريح

فإما خانتني عيناى ، وإمّا ران عليك الشحوب ، (٣)

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

(٢) باكثر ، ترجمة روميو وجوليت ، 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) أخلّ بالنص لأن روميو ، وهو يتأهب 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 باكتير . 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 باكتير قائلاً :

ليدي كابوليت :

وجمال الدرّ ينمّ عليه جمال الصدف .

كذلك سوف يزيناك يابنتي وتزينينه ،^(١)

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

(١) باكتير ، ترجمة روميو وجوليت ، ص : ٣٥ .

(١٣-١٦) . كذلك يتعرض المشهد الرابع من الفصل الثاني ، لحذف يكاد يمسح 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 جوليت لنفسها في مستهل المشهد الثاني من الفصل الثالث من السطر(٨) إلى (١٦) . وتقلص الأسطر المخصصة للمربية في المشهد الثالث من الفصل الأول ، حيث يحذف الأسطر(٢٩-٤٨) ، و(٥٠-٥٨)، كما تحذف الأسطر (٤ - ٧) من حديثها في المشهد الخامس من الفصل الرابع . وهو حذف خطير لما لحديثها من علاقة بطبيعة شخصيتها ، وبناء تفكيرها ، وجو المسرحية بشكل عام . ومن المؤكد أن شكسبير لم يأت بكل تلك الأسطر من باب الحشو أو الثثرة . وكان على باكثير وهو يترجم إحدى مسرحيات شكسبير أن يدرك طبيعة ذلك المسرح ، وما يمتاز به من وحدة وترابط 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 الليدي كابوليت ، ومن ذلك هذه الجملة الغريبة التي كان من المفروض أن يقولها باريس ليعبر فيها عن شوقه للقاء جوليت ، واستعجال أمر ذلك الزواج :

ليدي كابوليت :

بودي يا سيدي لو يكون الخميس غداً. (١)

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

عمد باكتير إلى هذا التغيير لأن السيد كابوليت أثناء حديثه لباريس يخلط ذلك ببعض العبارات التي يبدو أنه يوجهها لزوجها ، مقاطعاً بها وهو عادة ما يفعل ذلك - كلامه للكونت . وقد وجد باكتير ذلك مربكاً ، فتطوع لإيضاح الأمر وإزالة اللبس ! وهذا بالطبع ليس من حقه ، بل كان الأجدر به التقييد 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 :

قوتلت ، زمان السوء ، وأرغم أنفك

فيم جنّت فشوهت حفلتنا الباسمة ؟

يا ابنتي ، يا ابنتي ، لا بل يا روجي ليس

ابنتي !

ودعت حياتك ، واحسرتاه ، ابنتي ماتت .

وستدفن كل مسراتي مع روجي حياتي . (١)

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

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

Romeo :

Ay, mine own fortune in my misery.

(1,ii,59)

وترد في ترجمة باكتير على النحو التالي :

روميو :

إي ودي ، إنها سلوأي في ساعات همي . (١)

هذا مع أن اللحظة النفسية التي كان يعيشها روميو تجعل من الأصح أن تترجم هكذا : " نعم قراءة حظي 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 باكتير في فهم بعض الكلمات مثل: tributary ، إذ يترجمها على أنها خراج : tribute ، ويقول : " فخراجُ مائك إنما هو للأسى " (٢) ، وكان الأصح أن تترجم : رافد ، كما يخطيء في ترجمة هذا السطر لباريس :

Paris :

And I am nothing slow to slack his haste.

(1V,i,3)

إذ يترجمه : " وأنا لا أملك تأخير ذلك " (٣) ، وهذا يظهر الكونت باريس وكأنه مرغم على الزواج من جوليت ، 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 باكتير لا يعجبه ذلك ، فيترجم (Flies) على أنها فراش (٣) .

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

(١) باكتير ، ترجمة روميو وجوليت ، 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 .

ولكنني لن أفوق أسهم عيني بأقوى

وأبعد نزعاً لقوسي من رغبتني 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 التزويد .

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 .

وبالإضافة إلى كل ما سبق من ملاحظات تظل هناك ملاحظة جدية بأن يشار إليها وينبه عليها ، وأعني بها ذلك المسلك الغريب الذي انتهجه باكثر في ترجمته من استخدام بعض الكلمات الوحشية والموغلة في

(١) باكثر ، ترجمة روميو وجوليت ، ص : ٣٦ .

الغرابية في بعض المواضع من ترجمته ، مما اضطره إلى شرح بعضها في الهامش وتفسيره مثل قوله : (الطُّبِّي : حلمة الضرع لأنثى الحيوان ، بض وبظ القانون : وزنه ، ألكنى : بلغ رسالتي ، السكاك : الهواء في أعالي الجو ، الشبراق : الثوب الممزق) . أمّا الكلمات التي فاتته أن يشرحها لنا فهي : (الثعلبي ، ظنبوبك ، أيام عُرَامِه ، الشامسة ، قصفنا ، الوشيع ، فالدُّ قد شاب قذالُه) بل إن من الكلمات ما لم أجد له تفسيراً في قواميس اللغة مثل قوله : (منشدهات) . والواقع أنه ليس في مقدوري أن أقطع بالسبب الذي دفعه لانتهاج هذا المسلك ، فربما كان وراء ذلك رغبته في إظهار براعته البيانية وذخيرته اللغوية ، فأثر تلك الألفاظ الخشنة المهجورة على اختيار الفصيح العذب الملائم لما يترجمه من معاني النص المقابل . أو ربما هو تقديره الخاطيء الذي دفعه إلى الاعتقاد بأن هذا التقعر ، وهذه الألفاظ الخشنة تتناسب مع مكانة شكسبير وبلاغته ولغته المميزة بفخامتها وجلالها ، وهذا تصور يرمي صاحبه بالخطأ في فهم شكسبير وأسلوبه الذي تناسب فيه الألفاظ في سهولة وعذوبة ، وفي إيقاع جميل ينافس شاعريتها الموحية ، أمّا إذا كان باكثرير 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 الأحرى به أن ينصرف بكامل جهده وطاقته إلى الاقتراب من روح النص الأصلي ، وطابعه المميز ، ولغته الشاعرية . ولئن كان باكثرير يصرُّ على استخدام تلك اللغة القديمة من وقت إلى آخر ، فإنه كذلك يلجأ 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 إحياءات وظلال معينة لا يمكن لأي نص أن يطويها ، أو يضعف من هويتها الشريفة . والواقع أنني أرى أن من واجب المترجم أن يحافظ على طبيعة الجو المنقول عنه قدر الإمكان . وعليه فإني كذلك لا أوافق باكثرير 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 ، واتيبالتاه ، واخطباه ، والذي نفسي في قبضته ، عم مساءً ، فيم يا زين الفؤاد) وغير ذلك . ويمكن أن يشعر القارئ بمجافاة كل ذلك لطبيعة المسرحية والشخصيات والمواضع التي وردت فيها ، فهي تقطع عليه انسجامه ومعايشته لأحداث المسرحية ، ويجد بعدها صعوبة في إكمال القراءة محتفظاً بنفس الانسجام أو المتابعة . وقد فات باكثر أن يدرك أن نقل نص إلى لغة قومه لا يعني أبداً اطلاق طاقات تلك اللغة بدرجة يقضي فيها على روح ذلك النص ونكهته المميزة ، يقول الدكتور رجاء عبد المنعم جبر : " واليوم لم يعد العصر يقدر الترجمة إلا بمقدار أمانتها ووفائها بالنقل . وبعد أن كان الفرنسيون ينظرون 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 مرنة 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 النقديات السابقة لترجمته مسرحية (روميوجوليت) فإن باكثر أظهر في عمله قدرة فائقة على فهم المعاني ودلالاتها ، كما وضع اهتمامه بدراسة شخصيات المسرحية ومعرفته بها . كذلك بدا مهتماً بتمثيل روح النص ، ومحاولة تقمص الأداء الشكسبيرى في بعض المواضع بشكل يظهر وعيه التام بأهمية هذا العنصر ، ودوره الفعال في إنجاح عمله وإعلاء قيمته . وقد حفلت بعض أجزاء الترجمة بقدر من التدفق والشاعرية والبلاغة الموحية ، في الوقت الذي عانت فيه أجزاء أخرى من التكلف والثقل إما بسبب تعبير بارد ، أو كلمة خشنة ، أو جملة يبالغ

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

في شحن عاطفتها . والواقع أن الترجمة امتازت عموماً بالسلاسة والعذوبة وانسياب نبرتها الشعرية بشكل يصرف القارئ للمتابعة ، ومعايشة أحداث تلك المأساة نون أن يشغله الأداء الشعري بقوافيه ، وأوزانه . وما حققه المترجم في هذا الصدد يعد إنجازاً على قدر كبير من الأهمية والخطورة . ومن الإنصاف أن يسجل ذلك لباكتير في حقل ترجمة المسرح الشعري ، وأن تذكر ريادته في هذا المضمار . وقد تنوعت الأوزان التي استخدمت في الترجمة ، وبهذا كانت أمامه فرصة جيدة لتأليف إيقاعه ، وتنويع نغماته مع مراعاة أن يكون ذلك التنويع متناسباً مع طبيعة الموقف الذي يرد فيه ، إذ : " يتعين عليه أن يتخير 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 يحدثه في أمر زواجه من جوليت :

كابوليت :

سرعان ما تذبل تلك الأمهات
 قد أتت الأرض على كل رجاء لي سواها ،
 فهي في الدنيا رجائي ومُنائي الباقية .
 لكن تودد يا بني لها ، وحاول
 أن تملك قلبها فرضاي بعض رضاها
 فإن اصطفتك لنفسها أمدد إليك يدي
 وكل ممنع من بعده سهل يسير
 اشهد مساء اليوم حفلتنا التي
 من دأبنا إحيائها في كل عام .
 ولقد دعوت لها الأحبة والصحاب

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

وأنت فيهم : مرحباً بك ألف مرحب .
 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 ظلع
 عندما تفتت أزهار الربيع
 وترى روح الصبا شائعة في كل شيء .
 ستري الليلة في بيتي ربيعاً ناضراً
 برياحين العذارى الناعمات .
 فأع سمعك للكل وحدق في الجميع ،
 تر فيهن ابنتي واحدة في العدل
 في الجمال الفذ والحسن البديع .
 هلم معي .

(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
 يغير باكتير بين وزن الثلاثة الأسطر الأولى وما يليها حين يتوجه كابوليت
 بحديثه إلى باريس على نحو خاص ، ويشكل مباشر ، فهو يريد أن يتنبه
 إليه، وتكون كلماته محل اهتمامه ورعايته . وهكذا أتت هذه المغايرة في
 صالح النص وجوه الشعوري . لكن باكتير يلجأ مرة أخرى إلى تغيير الوزن
 عند قول كابوليت : (عندما تفتت أزهار الربيع) مع أن حديثه لباريس ما زال
 متصللاً وفي نفس الموضوع ؛ ولهذا يحس القاريء بنقلة مفاجئة تقطع

(١) باكتير، ترجمة روميو وجوليت ، ص : ٢٤ - ٢٥ .

انسجام ذلك النص ، وتدفق أبياته . وفي ختام الحديث عندما يوجه كابلويت حديثه للخادم يتغير الوزن مرة أخرى ، وهو تغيير في محله وله ما يبرره . ولا يسعني إلا أن أوافق 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 مسرحية (روميوجوليت) ، فإنني 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 (روميوجوليت) بشعرها الغنائي العذب ، وظهر فيها كلف شكسبير واهتمامه بالقافية ، وإيراد مقطوعات مقفاة ومتساوية الوزن في صورة ثنائيات أو سداسيات ، كما كان يختم 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 عناني في معرض حديثه عن الشعر المسرحي والوزن المنتظم المقفى : " وهنا ينبغي أن يقرر المترجم بنفسه ما ينبغي أن يفعله إزاء عنصرى 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 " ، ص : ١١ .

(٢) د . محمد عناني ، فن الترجمة ، ط ١ ، (القاهرة : الشركة المصرية العالمية للنشر ،

الشعر الجديد التي يبدو أنها استغرقت ، ووجد فيها قدراً كبيراً من المرونة ، والحرية. وهناك موضع في الترجمة يحافظ فيه باكثر على إيقاعه لئلا يكون ذلك على حساب المعنى أو اللحظة الشعورية للشخصية والموقف ، وهي الأسطر التي تختتم بها المسرحية :

الأمير :

بالسلام الحزين أطلّ محيا الصباح ،
والشمس أبتُ أن تجلو غرَّتْها من فُرط الأسي
والنُواح .
انهبوا من هنا ، وخذوا في أحاديث هذا المصاب
سينال العفو فريقُ ، ويلقى فريقُ أشدَّ العذاب .
ما روى الدهر قطُّ على مسمع الخافقين
مأساةً كمأساة هذين العاشقين .^(١)

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

بطرس :

إذا قرَّح القلب برحُ الأسي وجار على الفكر شجو الهموم
فلذ باللحون ، ففي صوتها اللـ جيني طبُّ جميع الغموم^(٢).

(١) باكثر ، ترجمة روميو وجوليت ، ص : ٢١٨ - ٢١٩ .

(٢) نفسه ، ص : ١٨٥ .

وفي ظل هذه الخطوة ، التي أتم فيها ترجمة ما سبقت الإشارة إليه ، منح باكتير نفسه فرصة عظيمة للتعرف على المسرح الشكسبييري ، 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 الشكسبييري لغة وبناءً ، وذلك في بداية اتصاله به ، واطلاعه على أعماله المميزة . غير أن تأثره به هذه المرة تمثل في محاولته التعرف على تقنية المسرح بشكل صحيح ، وتطبيق ما تعلمه منها أثناء تأليفه لما يمكن أن يعدّ أول عمل مسرحي له ، وأقصد به مسرحيته (أخناتون ونفرتيتي) .

٢ - التأثر بالمعالجة المسرحية
(أخناتون ونفرتيتي)

كانت ثقافة باكثير الأولى قائمة بشكل أساسي على التراث . وقد عكف على قراءة دواوين الشعراء - قدماء ومحدثين - ، وما إن أحس بمقدرته 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 استحوز على دائرة اهتمامه ، فقد سنحت له الفرصة بعد سفره إليها في عام ١٩٢٢م ، أن يطلع ولأول مرة على مسرحيات أحمد شوقي ، وهزته 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 فلا بد أن يشويه 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 تعبر عن ذاتها ووجهة 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 كذلك الدواوين" (١).

وبهذه الفكرة السانجة 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 ١٩٢٤م . وجاءت المسرحية مجسدة لما استقر في نفس

(١) باكثير ، فن المسرحية ، ص : ٦ .

باكثر عن طبيعة المسرحية ، فحفلت بأخطاء كثيرة ، من أبرزها تلك الغنائية الطاغية التي عطلت سير الحوار المسرحي ، وفككت بناء ه ، وهيكله الواهي ، ويشير الدكتور عز الدين إسماعيل إلى مظاهر الخلل في تلك التجربة ، ويذكر بعض العيوب الفنية التي وقع فيها باكثر ، 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 المتناهي ، وتعدد أمكنتها مما يشنت ذهن المتلقي ، ويجعل من الصعب إخراجها وتنفيذها . ولم يتوفر للمسرحية خاصية التكتيف الزماني والمكاني نتيجة لحرص المؤلف على متابعة همام ، ووصف تحركاته خطوة خطوة^(١) . وبالإضافة إلى ما سبق ، لم يظهر عمله ذاك عناية تذكر بعناصر مسرحية هامة مثل الحبكة ، والشخصية ، والحوار . وهاهو باكثر بعد أن اتضحت له الرؤية ، وأصبح ذا خبرة في مجال الكتابة المسرحية يقرر 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) .

إن فمسرحية (همام ، أو في عاصمة الأحقاف) تعد بالنسبة لتاريخ باكثر المسرحي ، تجربة سانجة حاول فيها أن يقلد مسرحيات شوقي شاعره المفضل دون معرفة بأصول ذلك الجنس الأدبي ومبادئه . أما البداية الحقيقية التي تم له فيها تعرفه على فن المسرح ، وممارسته بشكل واع ومستتير

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

(٢) باكثر ، فن المسرحية ، ص : ٧ .

فقد جاءت عن طريق اتصاله بشكسبير ، وتأثره بمسرحه العظيم أثناء دراسته للأدب الإنجليزي . إذ مكنته تلك الدراسة من الاطلاع على روائع المسرح ، وانتاج أنبغ رجاله وأبدعهم . وقد استحوذ شكسبير بوجه خاص على اهتمامه وإعجابه ، يقول باكثير : " فأخذت أعيد النظر في المقاييس الأدبية التي كانت عندي من أثر ثقافتي العربية ويهمني 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 الشُّعر ميداني الأول فلا غرو أن أفتن بشكسبير باعتباره يجمع بين الفن القديم الذي أحبه وهو الشُّعر ، وبين هذا الفن الجديد الذي بدأت أكتشف في نفسي الاستجابة إليه وهو فن المسرحية " (١) . ويعبّر 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 الشعرية الجميلة . وكانت ثمرة هذه التجربة ذات شعبتين : تتصل بالمسرح ، ويقضية الشكل الشعري المسرحي : " أما فيما يتصل بفن المسرح فقد استطاع باكثير أن يتعرف على أصول هذا الفن ، ويعرف أسرار الصنعة فيه ، وأن يتخذ منه أدواته 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 يتلاءم وطبيعة العمل الدرامي الذي يقوم فيه

(١) باكثير ، فن المسرحية ، ص : ٨ .

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

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

الحوار بالدور الأساسي^(١) وقد تجسّد استثماره لعلاقته بشكسبير في تأليفه لمسرحية (السماء ، أو اخناتون ونفرتيتي) ، التي كتبها في عام ١٩٢٨ م ، ونشرت في عام ١٩٤٠ م . وتعدّ هذه المسرحية بحق البداية الحقيقية لباكثير التي تمّ له فيها ممارسة الكتابة المسرحية بأكبر قدر ممكن من الوعي الفني ، ممّا أهلها لأن تكون علامة 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 الكهنة في معبد أمون ، يناقشون فيه الخطر المحدق بهم إذا ما صدقت النبوءة التي تذكر أن الأمير أمنوفيس الرابع -أخناتون فيما بعد- سيتمكن من القضاء على عبادة أمون ، ونشر دينه الجديد . ويقرر الكهنة الترسد له ، ومنعه من تحقيق ذلك . وملتقى بعدها بالأمير ، وهو يريزح تحت وطأة حزنه لموت زوجته تانو ، ويشكو لأمه ما يجده من بؤس وشقاء لفراقها . وتحاول أمه الملكة تي مساعدته ، وتخفيف وقع الصدمة عليه ، لكن نفسه المنهارة تأبى أن تستجيب لها ، فيسخط على ربّه الذي كان يخصه بالعبادة ، ويشكّ في مقدرته لأنه ترك تانو تموت دون أن يفعل لها شيئاً ، ويظهر قلقاً ، وتعطشاً للمعرفة الحقة . وتنصحه أمه بأن يتزوج من فتاة أخرى ، لكنه يرفض ذلك إذ لا توجد من تماثل تانو في رقتها وجمالها ، وتجعله ينسى سعادته معها . وهنا يدخل الأب (أمنوفيس الثالث) الذي يسخر من ضعف ابنه ، ووفائه لزوجته المتوفاة ، ويرى أن الصواب فيما يفعله هو من انغماس في اللهو والملذات ، وتجنب التفكير في الحياة وهمومها . وتغضب الملكة لرأي زوجها ، وتحاول مساعدة ابنها ، وإنقاذه من حاله البائس . فتقرر

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

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

معاملة خصومه بالحب والإحسان ستجمعهم حوله ، وتجعلهم يؤمنون بإله واحد لا ربّ 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 ، ويحبّب إليهم دينه الذي يدعو إلى الحبّ والسلام ، والمساواة بين الناس ، ويفرد رباً واحداً بالعبادة . وأمام حديث أخناتون ، ونبرته الحاملة الرحيمة يثور الكهنة ، ويتناول بعضهم عليه مما يغضب القائد حور محب فيسلّ سيفه لظعن أحدهم ، وفي تلك اللحظة يندفع الملك لحماية الكاهن من سيف حورمحب ، ويتلقى الطعنة نيابة عنه ، فيكسر حورمحب 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 المتآمرين به بعد أن ساءت الأمور ، وخرج الناس عن طاعة الملك ، ورفضوا أداء الخراج . وتحاول نفرتيتي، والمربية (تاي)، والقائد حورمحب 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 ، وتتهار نفسه ؛ فيثور على ربّه ، ويفضب من نفرتيتي ، ثم لا يلبث أن يستغفر إلهه ، ويعتذر إلى زوجه . وأمام كلمات حور محب المشجعة يكشف خطأه في فهمه لمراد ربه الذي يعبده ، فيوافق قائده على التصدي للمتمردين ليحطموا (آلهة الوادي بالإله الحق). وتنتهي المسرحية بمناجاة أخناتون لربّه يبثه شوقه للقائه ، والتخلص من قيد الحياة وأسرها ، ثم لا يلبث أن يسلم الروح ، وهو يلهج بالدعاء .

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

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

باكثير والمسرح الشعري :

كان من المتوقع أن تلفت لغة شكسبير الجميلة ، وطريقته في نظم الشعر انتباه باكثير ، وتثير فضوله ، وهو الذي تربى في كنف القصيدة العربية التقليدية ، بموسيقاها الفخمة ، وقواعدها العروضية 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 راعه ذلك الأسلوب الذي يكتب به عملاق المسرح ، ورجله العظيم ، وشاهد كيف يدير الحوار بين شخصياته شعراً جميلاً متدفقاً ، وقد أرسله من القافية وظلّ مع هذا محتفظاً بجماله ، وماهيته الشعرية ، ولاحظ كيف وظّف ذلك الشعر لخدمة الحدث ، والموقف الدرامي ، دون أن يحسّ به السامع ؛ لأنه يتحد مع باقي عناصر المسرحية ، ولا ينفصل عنها . وقد أثر كل هذا في

(١) يبدو باكثير 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 باكثير أقرب إلى الشعر الحر Free Verse ، وهذا ما يشير إليه صلاح عبد الصبور حين يقول : "ومن الممكن أن نسمي تجربة باكثير بالشعر الحرّ 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 موسيقاها اللفظية ... والشعر الحرّ أكثر إحكاماً من الكلام النثري البليغ، وأكثر احتواءً على الموسيقى ، فهو ليس حرّاً بمعنى تخلصه من كل الموسيقى العروضية ، ولكن بمعنى تخلصه من تكرار نفس التفعيلة والتزامها ، واحتوائه على شتى ألوان التفعيلات في نسق عروضي شخصي ومبتكر " . ينظر : صلاح عبد الصبور ، "باكثير: رائد الشعر والمسرح" ، مجلة المسرح ٧٠ (فبراير ١٩٧٠م) ، ص : ٣ .

(٢) باكثير ، فن المسرحية ، ص : ١٢ .

نفس باكثر المرفهة ، ووقع منها موقعاً جميلاً ، ولم لا فعلى الرغم من الطابع المحافظ والتقليدي لثقافة باكثر ، إلا أن روحه ظلت تتطلع دائماً إلى التجديد وتنزع إليه ، وتميل إلى الثورة على الأوضاع السائدة رغبة منه في التقدم إلى الأمام إذا كان ذلك في صالح أمته وقومه ودينه واستقرار حياة باكثر ، والمراحل التي مرت بها يدل على ذلك في وضوح تام . وقد استطاع بثاقب فكره وهمته العالية ، مستفيداً 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 باكثر في مسرح شكسبير . وقد تحقق ذلك في ترجمته لمسرحية (روميو وجوليت) ، ثم تأليفه مسرحية (السماء ، أو أخناتون ونفرتيتي) يقول باكثر : " لما ترجمت (روميو وجوليت) لشكسبير إلى الشعر العربي قبل زهاء ثلاث سنوات استعملت هذا (النظم المرسل المنطلق، أو بالتعبير الإنجليزي : Running Blank Verse) كما عليه الأصل ، إذ اهدت بعد التفكير إلى أنه أصلح نظم لترجمة شكسبير إلى العربية ، وقد وجدت أن البحور التي يمكن استعمالها على هذه الطريقة هي البحور التي تفعيلاتها واحدة مكررة كالكامل ، والرمل ، والمتقارب ، والمتدارك الخ ... ثم لاحظت أن أصلح هذه البحور كلها وأكثرها مرونة وطواعية لهذا النوع الجديد من الشعر هو البحر المتدارك فالتزمت في هذه المسرحية (١) . والبيت الواحد هنا يتألف غالباً من ست تفعيلات ولا يزيد عليها إلا في النادر . كما أن البيت هنا ليس وحدة كما هو الحال في الشعر العربي المألوف ، وإنما الوحدة هي الجملة التامة المعنى فقد تستغرق هذه الجملة بيتين ، أو ثلاثة ، أو أكثر دون أن يقف القارئ إلا عند نهايتها ، وهذا هو معنى المنطلق هنا . أما

(١) على الرغم من التزام باكثر لبحر المتدارك في كتابة المسرحية، إلا أن هناك عبارات مصابة بخلل عروضي يبتعد بها عن هذا البحر، وينتقل بها إلى بحر أخرى بل وربما إلى النثر ، ينظر : صلاح عبد الصبور ، "باكثر: 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 لذلك 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 ، ومكنه كل ذلك من أن يوجد تلك التموجات الشعرية البديعة التي تناسب في رقة وحلاوة ، وسمو وجلال ، وقد تأثر باكثرير بجمال ذلك النظم وطريقة استخدامه في المسرح ، يقول س . موريه : " وفي هذه المسرحية (السماء ، أو أختاتون ونفرتيتي) القاهرة ١٩٤٣ (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 ، أختاتون ونفرتيتي ، (القاهرة: دارمصر للطباعة ، ١٩٨١) ، ص: ١٢-١٣ .

(٢) لست أدري 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 ينبغي عليه ، وهو يتحدث عن الأسبقية 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 التقفية وكأنما تتفق له عفواً ، ودونما تكلف ، وجاءت في موضعها لتخدم طبيعة الحوار ، وتمنح بعض الكلمات ما تحتاجه من تأثير قوي في جمهوره ، وتتوافق مع الحالة الشعورية لبعض الشخصيات ، وما تمر به من مواقف . وقد حاول باكثر أن يماثل صنيع شكسبير هذا في مسرحيته (أخناتون 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 السبح أكثر مما تعوقه عنه" (١) . والواقع أنني لا أجد المسرحية تحررت من القافية بشكل مطلق ، إلا في الفصل الثاني وفيما عدا ذلك نجدها ترد في بعض المقاطع ، وبشكل ملحوظ . وقد جاء استخدامه للقافية على نحو متعمد ، وممجوج خاصة في المنظر الثاني من الفصل الأول ، مما أصاب تلك المقاطع الحوارية بضرر كبير ، ولم يخدم الحدث ، أو الحركة المسرحية بل تسبب في تعطيلها ، ومن ذلك قول أخناتون تحت تأثير حزنه على وفاة زوجته تالو :

أخناتون :

كنت أحسب أن الرب أتون رحيمٌ سميعُ الدعاء
 كما قلت لي من قبل ويعتقد الأغبياء .
 ولقد مرضت تالو ونوى عودها اليانع
 وخبأ نور عينيها الساطع
 واصفرَّ محياها سقماً وشحوباً
 وشكا يُنبوع تبسُّمها الفياض نضوباً
 ومضت في فراش الموت تساقط نفسها فنفساً
 مشهد يملأ النفس هماً وحزناً ويأساً

(١) باكثر ، اخناتون ونفرتيتي ، ص : ١٣ .

والرب الذي يستطيع إغاثتها وحده
ويرى ما كانت تعانيه من آلام وشدة
لم يهف له قلبُ بالرتاء
ولم تُزعج سمعهُ صرخات الدعاء !
وحياة أبي - لا أقسم بالرب يا أمّاه -
لو أن عدواً قضيت على ولده وقتلت أباه
وسطوتُ على ماله واغتصبتُ دياره
وانتهكت مقابر آبائه وأبحت زماره
قد رأى ما كانت تعانيه تادو الجميلة
لرثا قلبه الموتور بها وتناسى عداوته ونُحوه .. الخ (١) .

وحقيقة لا أعلم ما الذي أغرى باكثر بهذه الطريقة الغريبة في الكتابة ! وكيف
لم يتنبه إلى شناعتها مع أنه أورد في مواضع أخرى من المسرحية نظام
التقفية ، ووفق في استخدامه ؛ إذ جاء عفويّاً ، ومناسباً ومن ذلك قول
الوزير نخت يتحدث إلى أخناتون :

نخت : (يشير إلى حورمحب)

رأينا أن نبعث هذا الفتى بالجند إلى
سوريا فيعيد الأمن بها لنصابه ،
وبذلك تقطع ألسنة الكهان اللئام
الذين سيئخنون ضياع سيادتنا بالشام
سبيلاً إلى النيل من مولاي لدى شعب مصر
ودعوته للخروج عليه .
فانصحي ابنك مولاتي انصحيه وأوصيه
بالإصغاء إلى ما نُشير ولما يزل في الأمر سعة ،
علّ مولانا حين يسمع رأيك أن يتبعه (٢) .

(١) باكثر ، اخناتون ونفرتيتي ، ص : ٣٦ - ٣٧ .

(٢) نفسه ، ص : ١١٨ .

كذلك لجأ بالكثير 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 ثنايا مسرحياته بعض المقطوعات الغنائية المقفاة 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 لمولانا الكاهن .

الكاهن : (يحني رأسه) شكراً لمولاتي ... لحن الصلاة إذا شئت .

(تصدح الموسيقى بلحن الصلاة وتسطع الجامر بالبخور بينما يرتل الكاهن على نغمات الموسيقى):

سيحوا اسم أتون	مجدوا ذكره
أيها الصالحون	رددوا شكره
ربنا المعبود	الحي الدائم
بسناه الوجود	كله هائم
يستمد الكون	من يديه الحياة
مُعلَى فرعون	ومذلُّ عداه
حامي الوادي	ومفيض النيل
وهو الهادي	لسواء السبيل (١) الخ

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

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

الموسيقى الصادرة وسيلة لإخفاء خوفهما من انكشاف الأمر ، وكانتا في حاجة إلى ما يلفت الأنظار ، ويخلق جواً من الرهبة ، والجلال . وتوفر ذلك في تلك المقطوعة الغنائية ، والكلمات المسجوعة ، وفي ذلك اللحن المعزوف .

التحول من الغنائية إلى الدرامية :

في الواقع لا تقتصر زيادة باكثر ، وإضافته الهامة في مجال المسرح الشعري العربي على حسن استخدامه للشعر الحرّ أداة للكتابة المسرحية ، إذ أن إنجازها 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 الاحقاف) كانت : " ديواناً صغيراً من الشعر يضم قصائد ومقطوعات ... تدور حول موضوع واحد " إلا أنه بعد اطلاعه على مسرح شكسبير تغيرت نظرتة 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 متماسكاً ، ونغماً منسجماً لا نشوز فيه ، ولا اضطراب . وهذا ما استطاع شكسبير أن يحققه على أروع صورة وأبهاها ، وتحت تأثير هذا الشعر وروعته ، وعبقريته شكسبير في استخدامه درامياً يحاول باكثر استخدام الشعر الحر وتطويعه للكتابة المسرحية ؛ ليوفر له أكبر قدر ممكن من الحرية ، والمرونة .

ويلجأ إلى استخدام بحر المتدارك بزحافات كثيرة^(١) ، مما أسهم في القضاء 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 تحديراً وسلاسة وسهولة لا تدع للنثر مزية . والنظم قيد ، ولكن أباكثير لا يعبأ به ولا يشعر أنه تكلف فيه جهداً ، ولا يكاد قارئه يدرك أن هذا شعر موزون"^(٢) . والواقع أنه على الرغم من سلاسة الشعر ، وسهولة انسيابه إلا أنه من الملاحظ أن المسرحية افتقدت

- (١) يحمد الدكتور عز الدين إسماعيل لباكثير 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 المتدارك ، فقد نتج عن هذا القضاء نهائياً على نبرة الموسيقى الصارخة في الحوار ، واستطاعت الشخصيات أن تعبر عن نفسها ، وعمماً 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 إسماعيل ، " 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 ، وحسب الموسيقى داخل إطار تفعيلية واحدة لا تتغير ، وبالتالي لا تتنوع موسيقاها التنوع المطلوب في عمل يزخر بمختلف المواقف النفسية المتباينة ، والشخصيات المطلوبة . د. أبو طالب " مسرحية الشعر الحديث في مصر" ، ص : ٧٤ . والواقع أنني 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 ، فالشعر يصنع نفسه بنفسه ، كما يقال - وهذا ما يوافق عليه الدكتور أبو طالب - ومن المعروف أن المحك الحقيقي في هذه القضية هي قدرة الشاعر ، وموهبته الأصيلة 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 الشعري ، واللغة الشعرية الموحية ، والعبارة المحلقة التي لا تصرح بمعناها بشكل مباشر ومستترسل ، بل تمسك عن ذلك ، وتكتفي بما توحى به ألفاظها ، وتراكيبها ، وإيقاعها اللفظي من ظلال ودلالة . وربما يعود هذا إلى أنه قام بتأليف هذا العمل في مستهل حياته الأدبية ، فأنت لغته مثقلة بالزخرفة ، والاستعارات المستهلكة ، والتعبيرات الساذجة . وإذا كان باكثر فشل في تحقيق المستوى الشعري لمسرحيته ، فإنه نجح في تحقيق جانب آخر وهو توظيف الشكل الشعري الجديد الذي كتب به لخدمة الموقف الدرامي ، والحديث المسرحي بون أن تؤثر نبرة الشعر العالية في الحركة الدرامية للنص . فالحوار ينساب في رقة وسلاسة ، والمتابعة تنصب أولاً وأخيراً على ما تقوله الشخصيات ، وموقفها 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 ، والتخلي عن سياسته السلمية :

حورمحب :

هل يأذن مولاي لي في الكلام ؟

أخناتون :

تكلم ...

تي :

قل يا فتى بارك الربّ فيك !

أخناتون : (يلتفت إلى أمه)

وبارك في ابنك !

حورمحب :

مولاي إليس يحبّ إلهك أن يقوى

دينه ويعم الأرض ! ؟

أخناتون :

بلى ولتحقيق هذا وقفتُ حياتي .

حور محب :

لكن السبيل الذي أنت سالكة مفض
لا ريب لفقد ممالكنا وسقوط الدين معاً
فنكون غداً لا دين الرب نشرنا ولا
سلطان البلاد حفظنا

أخناتون :

هذا والرب كلامٌ حكيم .

حور محب :

شكراً مولاي العظيم !
ليست هذي حكمتي بل حكمة سيفي
(يضع يميناه على قبضة سيفه)

أخناتون :

ماذا تدعوني حكمة سيفك أن أعمل ؟

حور محب :

مرّني أذهب بخميسي إلى سوريا
فأؤدب فيها الطغاة وأنجد فيها الولاة
وأصلح فيها الأمور وأمنع عنها الحيثين
وأضرب سداً منيعاً نون إغاراتهم
يقبعون به في دارهم الأولى أبداً ،
ثم أرسل رسلك في إثري لبيثوا فيهم
تعاليمك العليا يدخلوا في دينك أفواجا

أخناتون :

ليس في دين الرب إكراه يا حورمحب

حورمحب :

بالحجة والبرهان ؟

أخناتون :

أجل بالحجة والبرهان .

حور محب :

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

أخناتون :

كيف أدعو لدين الحب والسلام
وأعمل سيفي فيهم ؟

حور محب :

هل نهك الرب عن الحرب يا مولاي ؟

أخناتون :

بل دعاني إلى السلم والحب

حور محب :

لكن هل تلقيت أمراً صريحاً منه بترك القتال ؟

أخناتون :

كلا .. لكن تقتضي دعوة السلم والحب ترك القتال ؟

حور محب :

بيدولي أن إلهك لم يقصد هذا يا مولاي

أخناتون :

أنا أعرفُ 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 .

أخناتون :

أعترضاً على حكمة الرب يا حور محب ؟

حور محب :

لا اعترض على حكمة الرب يا مولاي :

غير أنني أرتاب في فهمنا حكمته !

أخناتون :

أنت ذو أدب جم وشعور رقيق :

أتريد القول بأنني في فهم حكمته أخطأت ؟

حور محب :

عفواً يا مولاي ...

أخناتون :

كن صريحاً معي أبداً فالصراحة في القول

ترضي الرسول وإن تغضب فرعون .

حور محب :

لكنك فرعون مصر وعاهلها الأعلى

من قبل تكون رسول أتون

أخناتون :

آه ! لو تصفوا لي رسالة ربي

وأعتق من فرعونيتي !

حور محب :

مولاي لعل الرب اصطفى فرعون

رسولاً له أن كان أخا سلطان .

يمكنه أن ينشر في الأرض دينه

أخناتون :

ما فتئت تُغني بلحنك يا حور محب !

بل كان اصطفاني رسولاً له

ليرى الناس بينهم فرعوناً أخا سلطان .

يعف عن الحرب والبغي والعُدوان

ويدعو إلى السلم والحب والإحسان^(١) .

(١) باكثير ، اخناتون ونفرتيتي ، ص : ١٢٢ - ١٢٥ .

والمتابع للحوار السابق يشغل تماماً بما يدور بين الاثنين ، وما يرد به كل منهما على الآخر دون أن يحسّ أنهما يتحدثان شعراً . 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 أختاتون بدعوته ، وحرصه عليها ، مما جعلنا نتابع ما يجري في شوق ولهفة ؛ لأن نجاح حورمحب في إقناع الملك يعني إنقاذ البلاد من مصيرها الأسود ، ورد كيد المعتدين ، أما غلبة منطق أختاتون فهو يؤدي إلى استمرار ذلك الوضع الخطير ، وضياح البلاد ، ونهاية أختاتون نفسه . ونلاحظ كيف كان حورمحب عالماً بدخيلة مليكه فلم يترك نغماً يمكن أن يؤثر فيه إلا عزف عليه ، كما كشف لنا ذلك الحوار مدى تمكن عقيدة الحب ، والسلام من نفس أختاتون إلى الحد الذي يجعله يضيق بفرعونيته وسلطانه . ومع أن الاثنين يتحدثان حديثاً بالغ الخطورة إلا أننا لا نسمع عبارة خطائية ، 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 ثمّ كان ما يجذبنا إلى متابعة هذا الحوار هو - في المحل الأول - حركته المعنوية ، أو - إن شئت - الدرامية ، لا روعة الشعر في ذاته ، أو جهازة موسيقاه . وهذه هي الصورة النموذجية للمسرح حين يكتب شعراً^(١) . وفي نظري أن مثل هذا الإنجاز ، وفي تلك الفترة ، يعدّ من أهم إضافات باكتير إلى المسرح الشعري ، ومن الإنصاف أن تذكر ريادته في هذا المجال .

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

أخناتون : البناء الفني والمسرحي

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 عناوين هي على التوالي : (المؤامرة - البعث - الإيمان - في مدينة الأفق - الاحتضار) . ويظهر من هذا التقسيم وتلك العناوين رغبة باكثير في التركيز ، والاختصار ، وتناول أهم المحطات التي مرت بها حياة أخناتون ، وكوّنت الخطوط العريضة لسيرته . وتوحي طبيعة هذا التقسيم برغبة باكثير في استثمار ما يعرفه عن أخناتون ، وقصته درامياً في نسج 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 تغطي هذا الجوهر ، فيستكشف عندئذ الهيكل البنائي الأساسي لها ، ذلك الهيكل المحدود الخطوط ، المليء بالمغزى 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 أنفاً ، بعد اطلاعه على مسرح شكسبير وتعرفه على براعته في الاستفادة من التاريخ ، وما تحكيه القصص ، والأناشيد لكتابة أعظم المسرحيات وأروعها . لكنني أرى أن نجاح باكثير في استثمار ذلك التقسيم درامياً ، وفي شكل مترابط ، وموحد النغمة ، كان محدوداً وبشكل ظاهري وسطحي ، ولا لوم على باكثير في ذلك فقد كانت (أخناتون ونفرتيتي)

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

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

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 أخناتون ، ودينه الجديد الذي سوف يهدد ديانتهم ، ومعابدهم . ويزودنا هذا المنظر بأهم المعلومات حول أهم شخصيات المسرحية ، ويوضح لنا حقيقة العلاقة بين أخناتون ، 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 (أنطونيوكليوباترة) ، إذ نرى في بداية المسرحية ميلو وديمتريوس ، وهما من أصدقاء أنطونيو ، يتحادثان عن سلوك قائدهم مع كليوباترة ، وما انتهى إليه من حمق وطيش بسبب امرأة ، ويدخل بعد ذلك مباشرة أنطونيو وكليوباترة . ويطلق الدكتور محمد عناني على ذلك مسمى (الكورس الجديد) ، إذ يقول : " وإذا 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 يبور عملها في نطاق عمل الشخصيات الرئيسية ، 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 ، كأنما ليكمل الصورة

التي خلفها في السرد أولاً... ونلاحظ أيضاً أن هذا الكورس ليس محايداً ، ولكنه يشترك في الحدث عن طريق رؤيته الخاصة له ، ومن ثم يقدم إلينا زاوية جديدة ننظر منها إليه " (١) . وعلى الرغم من أن باكتير يقدم لنا أخناتون ، والملكة تي في المنظر الثاني ، وبعد حديث الكهنة عنهما مباشرة ، إلا أن كهان أمون لا يعدون شخصاً 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 أخناتون ، ومقدار نفوذ الملكة تي ، كما أشعرتنا بوجود أرض خصبة لإنبات صراع جيد . لكن باكتير عاد فعاق ذلك النجاح حينما كرر في المنظر الثاني من نفس الفصل ما سبق أن أحطنا به علماً في مشهد الكهنة ، مما أفقد المنظر الأول قيمته ، وأوجد السأم والملل . وربما يكون باكتير في افتتاحه لمسرحيته بمشهد الكهنة متأثراً بالجو الشكسييري المسرحي ؛ إذ كان شكسبير يلجأ أحياناً إلى افتتاح مسرحيته بجو من الخرافة مثل مشهد الساحرات في بعض المشاهد (مكبث) . وتعد الكهنة فئة يثير وجودها جواً من الغموض ، والغرابة . وهاهو أحدهم يذكر نبوءة يخشى أن تصدق ، وتتحقق في أخناتون - 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) باكتير ، اخناتون ونفرتيتي ، ص : ٢٨ .

الحبكة:

وإذا ما تركت الحديث عن تقسيم المسرحية إلى الحديث عن عنصر الحبكة فإنه يمكن القول بأن باكتير 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 نلتقي في الفصل الثاني (الإيمان) بأخناتون وهو يشكر ربه مبتهلاً إليه حامداً له فضله ؛ لأنه أعاد إليه تادو . وبعدها بلحظة نستمع إلى المريية تنادي الفتاة باسم نفرتيتي أمام أخناتون ، ويوافقها على ذلك بون توضيح لنا ، أو إشارة للكيفية التي علم بها أخناتون بتلك الحيلة ، وكيف كانت ردة فعله تجاه ذلك . ومن الأشياء التي تعجل فيها باكتير ، وبدت غير مفهومة تلك التحولات الخطيرة التي تمت على مستوى شخصية هامة مثل أخناتون . فنحن نجدته يتغير من حال إلى حال آخر معاكس له بشكل فج ، وغير مستساغ ، بون إعداد مسبق له أو لنا ، إذ : " نرى أخناتون العابد المقتنع المدافع عن فكرته باستماتة ، والرافض لأي عنف مصراً على تحقيق هدفه بالسلام والطيبة المطلقة يتحول بعد أن علم - متيقناً - بانهيأ كل أحلامه مجدفاً على إلهه ، ناقماً عليه ، شاكاً فيه ، لدرجة أنه يصرخ في نفرتيتي :

أخناتون :
أذهبي . أذهبي . لا أريد أرى أحداً من صنع
يده .

ثم يهجم بالخروج على دينه الجديد ، وينفس السرعة الغربية في التحول ، يتحول ثانية راجعاً لدين أتون بمجرد أن يشجعه حور محب - قائده - على تحطيم (آلهة الوادي بالإله الحق) فيعود مستغفراً أتون ، لانذاراً به ، مبتهلاً إليه . ولا يخفى على القارئ ما في هذه التحولات من سطحية بالإضافة إلى نضوبها من أي اقناع ، مما يضر بصورة أخناتون ولا يمجدها كما كان قصد المؤلف^(١) . والواقع أن القارئ يجد صعوبة في تقبل موقف اخناتون ،

(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 التأثر ، فمثلاً أظهر لنا في الفصل الأول في منظره الثاني ، أن من المستحيل أن يتحول قلبه عن حبّ تانو 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 وجهاً آخر لها ، ومع ذلك فإن موقفه في آخر المسرحية ، أو تخليه عن مبدئه يظل غير مقنع لسببين : أولهما أنه عرض لذلك التحول بطريقة فجأة ، دون إعداد مسبق لحدوثه . وثانيهما أنه لم يؤكد على ما اتسم به أخناتون من سرعة تقلب ، في نسيج المسرحية ، وأثناء تناوله لشخصية ذلك الملك ؛ ربما لأنه - كما أعتقد - لم ينتبه إليها أصلاً .

الصراع :

بدا بالكثير 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 ، وتأييب الناس ضده . وقد تمكن بالكثير 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 مسألة أخناتون ، ورفضه القتال ، أو منطق السيف جعلنا نخشى أن ترجح كفة الكهنة . وظلّ هذا التصور قائماً إلى أن تمكن حورمحب برأيه السديد من أن يقنع أخناتون بتغيير رأيه في آخر لحظة ليتوجه بعدها لمعاينة الكهنة ، و (نصرة الإله الحق) .

أما الصراع الداخلي فقد اهتم بالكثير بتصويره والعناية به ، وأرى أن التفاته إلى العالم الداخلي لشخصياته نبع من تأثره بطريقة شكسبير

المميزة في هذا المضمار ، وبراعته في التغلغل في أعماق شخصياته ، وسير أغوارها ، وإخراج ما يتنازعها من قوى شتى ، ومشاعر دفينية . وقد تعرضت شخصيات باكتير الرئيسة في مسرحيته (أخناتون ونفرتيتي) لهذا النوع من الصراع . فيطلعنا أخناتون ، وهو يكشف أمه ويبثها همومه وأحزانه ، على حيرته وقلقه وما يحس به من اضطراب بعد وفاة تادو ؛ إذ جعلته تلك الصدمة يتساءل عن الإله الأحق بالعبادة والخضوع :

أخناتون :

.... ما أحسب أن الرب أمون
الذي بغضت إلى قلبي دينه
وأشدت بقسوته ويقسوة من يعبدونه
أقسى قلباً من هذا الرب الجديد الذي تعبدينه
ويلتاه ! لعل أموناً صب علينا سوط عذابه
انتقاماً له منّا إذ نبذنا عبادته وكفرنا به
لكن أين كان الرب أتون ؟
لم لم يحمنا من سخط أمون ؟
إن كان بذا جاهلاً فعلام ندين لرب جهول ؟
أو كان به عالماً إلا أنه لم يكن
قادراً أن يحمينا من سطوة أعدائه
فعلام ندين إذن لإله ضعيف ؟
أو كان قديراً ولكنه لم يفعل فذاك
أمرٌ وأدهى ، أنعبد رباً ليس يغار علينا ؟
فلنعد للرب أمون
فهو أقوى منه وأقدر
أو أعلم منه وأغير^(١) .

(١) باكتير ، اخناتون ونفرتيتي ، ص : ٣٨ - ٣٩ .

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 فتتسلط على روحها أفكار شتى ، وعواطف متضاربة . فهي غاضبة من ابنها أختاتون بسبب طاعته المطلقة والعمياء لزوجها ، وفي نفس الوقت تخشى عليه نفوذ الكهنة وغضبهم ، وتشعر بالذنب لأنها غرست في نفسه حب الإله أتون لمحاربة الكهنة . وهي غيرى من نفرتيتي لأنها استأثرت بابنها الوحيد ، وتريد أن تأخذه منها . كما أن جمالها ، وما أحرزته من مجد وسلطان يثير الحسرة في نفس الملكة على جمالها ومجدها الذاتي ، ويوقظ في داخلها حيناً مؤلماً 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 ظل تالو ، زوج أختاتون المتوفاة ، فتتحرق شوقاً للخلاص منه لتستأثر بأختاتون . كما تعبر عن شهوتها للمجد والسلطان بعيداً عن شبح تالو ، ونفوذ الملكة تي ؛ وذلك بالانتقال إلى عاصمة جديدة .

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

تي :

... عجباً ! ما لي أتحرَّق وجداً عليها ؟

ما بالي أوازنها هكذا بي كائي

ضرتها وكأن ابني - ياللعار - زوجي !

هي زوجته دوني وأنا دونها أمه ،

لي منزلة عنده ولها منزلة ،

فعلام إنَّ غيرتي منها أو غيرتها منِّي (١) ،

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

وعلى نحو مماثل لا تلبث نفرتيتي في ثورتها على تادو ، وذكرى أخناتون لها ،

أن تعود إلى رشدها لتغلب هي الأخرى صوت المنطق ، وإن كان ذلك لا

يثنىها عن الانتقال إلى عاصمة جديدة تهرب فيها من ذلك الشبح :

نفرتيتي :

ابعد عني يا هذا الظلَّ الثقيل !

ويك أغربُ من عيني يا هذا الشبح

(صمت قصير)

فيمَ أحملُ هذا الحقد عليها ؟ وما ذنبها

هي أن كانت زوجةً قبلي ؟ ما أظلمني !

ما أضعف قلبي وأجهل عقلي !

أأغار عليه من امرأة هلكت في الدهر ؟

عني أيتها الغيرة الحمقاء إليك !

لكن ما ذنبي تأكل نار الغيرة هذي

في صدري وتكرر صفوح حياتي ؟

لم تمتُ تادو .. هي عائشة في هذا المخدع

في أركان القصر وفي شيطان البحيرة الخ (٢) .

(١) باكتير ، اخناتون ونفرتيتي ، ص : ٨٧ .

(٢) نفسه ، ص : ٧٥ .

الحوار :

على الرغم من النجاح الذي حققه باكثر في الخروج من الغنائية إلى الدرامية - على النحو الذي ذكرت من قبل - إلا أنه وقع في غنائية من نوع آخر أثقلت كاهل المسرحية ، وأصابت حركتها في الصميم ، وكانت من أهم أسباب ضعف ذلك العمل درامياً وفنياً . وتجلت تلك الغنائية في طول المقاطع الحوارية في بعض المناظر ، وفي المناجاة الطويلة بون مسوغ أو داع . وقد أدت كثرة تلك التفاصيل التي أوردها إلى تعطيل الحدث ، وتخفيف التوتر المطلوب . والواقع أن باكثر في استخدامه لبعض الحيل المسرحية مثل " الائتمان " ، و " الحديث الجانبي " ، و " المناجاة " يبدو متأثراً بمسرح شكسبير الذي عُرف بلجوهه 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 لقائه برسلك الملك ، وقد تحقق من صدق جزء من النبوءة ، وبدا متردداً بين فكرتين متعارضتين ، وصوّرت المناجاة صراعه هذا على أروع صورة وأبدعها . وحقيقة لا يمكن أن يطالب باكثر ، أو يتوقع منه أن يصل إلى ما حققه شكسبير ، وفي أروع مسرحياته وأنضجها ، ولكن كان ينبغي عليه بقليل من الاقتصاد والتركيز أن يحسّن مستوى بعض المقاطع الحوارية - خاصة في المنظر الثاني (البعث) - ويستعيز عن تلك التفاصيل المملة بلغة موحية وعميقة المعنى ؛ حتى لا يشعر القارئ بالسأم ، والملل ، وتقاهة الشخصية . ويمكن أن أضرب لذلك مثلاً بحديث أختاتون لأمه يشكو من شدة بؤسه لفراق تانو ، وسخطه على أتون لعدم مساعدته له :

أختاتون :

هل أعجزه أن يُنقذها إلا بالحمام ؟

أوما كان في وسعه أن يشفيها من ذاك الداء العُقام ؟

ثم فيمَ بلاها بهذا الداء العيَاء ؟
 فيمَ لم يتركها كما كانت في صحتها والدواء ؟
 ماذا اقترفتُ من ذنبٍ فَتَلَقَى هذا العقاب الوييل ؟
 أم ماذا جنيتُ أنا فيطول لها حزني والعيول ؟
 إن كان يلذُّ له أن يشهد ألامَ خَلَقَه
 فعلامَ يكلفنا باعتقاد الرِّحمة في حقِّه ؟ ... الخ (١) .

وهكذا لم يكن في وسعنا أن نتفاعل مع أحزان أخناتون بسبب تلك الطريقة التي تحدث بها ، ولإستخدامه لكثير من الألفاظ المزخرفة الجوفاء ، والتعابير المباشرة . ولم يصلح الأمر استخدامَه للقافية بشكل متكلف وممجوج بل زاد الطين بِلَّةً ، وأطفأ كلَّ 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 استخدامَه لبعض التعابير القرآنية على لسان بعض الشخصيات ، مما أوجد نوعاً من الانفصام بين جوِّ المسرحية ، واللغة المستخدمة ، ومن ذلك الحوار التالي :

نفرتيتي :

وأرى أنا صورة عيني في مرآةٍ
 أليس كذلك يا زوجي ؟ أبغيني مرآة ياتاي :
 (تنطلق تاي لتأتي بمرآة)

أخناتون :

كلا لا تأتي بها إنها لن تُعني عنا فتيتلا
 لن يقوى الزجاج على أن يحمل عبأً ثقيلاً
 تتصدع منه الجبال وتغدو كثيباً مهيباً ... (٢) .

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

(٢) نفسه ، ص : ١٤٤ - ١٤٥ .

وفي موضع آخر يقول أخناتون مخاطباً الكهنة :
أخناتون :

ما أمون ورع وفتاح والآلهة الأخرى
إلا أسماء سميتموها أنتم وآباؤكم
ما أنزل ربي بها من سلطان

تبتغون بها عرض الدنيا ومتاع الغرور (١) .

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

تصوير الشخصيات :

أولى باكتير هذا العنصر عنايته الخاصة ، وظهرت فيه نظرتة 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 باكتير على مسرح شكسبير منحه فرصة عظيمة ليدرك أهمية هذا العنصر . فقد عرف عن شكسبير براعته في تناول هذا العنصر ، ومقدرته الفائقة في التعامل معه .

(١) باكتير ، اخناتون ونفرتيتي ، ص : ١٣٠-١٣١ .

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

أخناتون :

تعددت الجوانب في شخصية أخناتون ، وجاءت لتمنح تلك الشخصية تكوينها الخاص ، وسمتها المميزة ، فهناك رفته المتناهية ، وعاطفته الجياشة والمفرطة كما تجلى ذلك في حزنه لوفاة تادو ، وجزعه لفراقها ، وتعلقه بزوجه نفرتيتي ، وشغفه بها . وهناك الملمح الرومانسي والشاعري الذي يعبر عنه حبه للطبيعة ، وللأزهار ، ونزهاته القمرية . كما يطالعنا أخناتون بطبيعة محبة 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 أخناتون بالرهافة والشفافية ودقة الحس المتناهية ، فهو يرى ما لا يرى غيره من الناس وتأخذه نوبات من الرؤيا أو الوحي (كما تسميها نفرتيتي) ، فيصيح هاتفاً ويتفوه بكلام غريب .
أخناتون : " ينهج "

عجبا يا رب .. أما كانت إلا رؤيا
لا بأس على .. أريني أنظرُ إلى عينيك .
(ويمسك نقتها وينظر مليا في عينيها)
عجبا ! إن عينيك تتسعان وتتسعان ..
وتتسعان .. كأن الكون الواسع
والزمن اللانهائي داخل عينيك !
ما هذا أرى ؟ هذا أحد الرجلين ، جميل الوجه
شديد الأدمة ، تقطر جُمتَه كالخارج من ديماس (١) ،
يحمل في يمينه الفجر وهذي 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 نبي الله عيسى -عليه السلام- ، ينظر : صحيح البخاري ، كتاب : الطهارة ، باب الإسراء لرسول الله ﷺ -ص : ٢٣٢ .
(٢) باكثر ، اخناتون 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 لأخناتون . فقد صور شكسبير بعض أبطاله في صورة تجعلهم يختلفون عن الإنسان العادي إذ يتميزون بقوى خارقة ، وتصدر 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 وتربطه بدنيا الأرواح التي لا تعرف الفناء ولا النهاية .. والبطل أيضاً ذو قدرة خارقة على التصور والشفافية النفسية التي يستطيع بها أن يرى ما لا يراه الغير ، وأن يتخيل 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. عناني ، "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 شعراً مرسلأ تحت عنوان (الوطن الأكبر) ، 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 .

الشبيح :

أيخاف ابني منِّي ؟ ويلي ... أنت سببت لي هذا يا إبراهيم . إياك
يا نعمان أن تنسى تأري . (يكشف عن صدره) انظر يا نعمان إلى
هذه الطعنة في صدري .. ها هنا طعنوني . وهنا مزقوا أحشائي
فسالت تتدلى على ساقِي .

نعمان : (يغمض عينيه) يا للهول !

الشبيح :

انظر إلى حلقي .. هنا ذبحوني .. هنا قطعوا الأوداج مني فأنشأ
رأسي يخفق على كتفي !

نعمان : يا لهول المنظر .. يا للفضاعة !

الشبيح :

هيا أعدّ خنجرك .. هيا امش معي إلى قاتل أبيك .. هيا اتبعني .

نعمان : (يسلم خنجره) سمعاً .. سأتبعك . (يلتفت إلى سرحان) وداعا يا سرحان

(يتقدم الشبيح فيتبعه نعمان حتى يتواريا عن الأنظار)^(١)

وإذا ما عدت للحديث عن أخناتون فإن هناك سمة هامة اتسمت بها شخصيته
تجدر الإشارة إليها ، وهي طبيعته الحاملة التي تدفعه إلى رفض واقعه ، والهرب
منه إلى جمال الحلم ورقته . وهذا ما جعله يبدو عاجزاً عن فهم من هم
حوله ، أو التواصل معهم بعد أن استغرقه عشق ذلك العالم ، والتطلع إلى
العيش فيه ، فإذا ما اجتمع بالآخرين عجز عن أن ينفصل منه ، فهو يحتكم
إلى تعاليمه ويعيش أجواءه . وقد أدرك ذلك قائده الذكي حورمحب حين ارتاب
في أن يكون الأمر بترك القتال والحرب هي مشيئة الرب ، وليس من تصور
أخناتون :

حورمحب :

هل نهاك الرب عن الحرب يا مولاي ؟

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

أخناتون :

بل دعاني إلى السلم والحب .

حورمحب :

لكن هل تلقيتَ أمراً صريحاً منه بترك القتال ؟

أخناتون :

كلا .. لكن تقتضي دعوة السلم والحب ترك القتال .

حورمحب :

يبدو لي أن إلهك لم يقصد هذا يا مولاي .

أخناتون :

أنا أعرف منك بقصد إلهي يا هذا ! (١)

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

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

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

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

(٢) نفسه ، ص : ٩٤ .

إلى البغض ، ومن البغض إلى الحب ، والذي جاء نتيجة لخلل في شخصيته ، وليس كأحد مظاهر " الإيمان المعكوس " أو ثورة الشك التي تقود إلى اليقين ، كما أراد أن يصورها باكثر . إذ من الممكن أن نتقبل شك أخناتون في البداية ، وتقلبه ما بين إله وآخر ، وحيرته 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 إله مرة أخرى ، ويعود إلى التشكك 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 اخناتون - وليت باكثر كان أكثر حرصاً في تصويره وعمقا - جاء لصالح الشخصية ، ومنحها ثراءً وخصوصية لا تتوفر إلا لأعظم الشخصيات المسرحية . كما أخرج ذلك الاضطراب أخناتون من ذلك التحديد الصارم ، واللون المحدد المقيت ، الذي عادة ما يقضي على أهم عناصر الشخصية وهي الحيوية . وهكذا جاءت شخصيته مشوقة ومثيرة تتسع لتفسيرات ، ودلالات عدة . إذ من الممكن أن يكون اخناتون الفرعوني هو إنسان الثلاثينيات بكل قلقه وتوتره ، يقول الأستاذ رفعت سلام : " هو القلق والتوتر الإنسانيان ، اللذان يدفعان بهذا التساؤل الأولي إلى سطح الحوار المحموم بالحزن والشك والغضب ، وهو اللائق المدفوع باليأس والإحباط وانعدام المغزى ، وغموض المصير . وهو - في نفس الوقت - البحث الأليم عن اليقين والمغزى والمصير " (١) .

وتقديم باكثر لخناتون بصفته البشرية الاعتيادية هو أمر في غاية الوضوح ، فقد كانت علاقتنا الحقيقية مع العالم الداخلي لذلك الملك ، وتموجات نفسه المضطربة . أمّا صفته الملكية الفرعونية فقد كانت غائبة أو باهتة إلى

(١) رفعت سلام ، المسرح الشعري العربي ، (القاهرة : الهيئة المصرية العامة

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

حورمحب :

لكنك فرعون مصر وعاهلها الأعلى

من قبل تكون رسول أتون

أختاتون :

آه ! لو تصفو لي رسالة ربي

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 المقاطع الحوارية التي جرت على لسانه ، وأسلوبه المباشر مما عرض أختاتون للضعف ، ورماه بالضحالة والسطحية. وكان من المفروض أن يجيء حديثه مختصراً ، ويكون سديداً ، وموحياً ومضياً ، بدلاً من تلك الزخرفة اللفظية البلهاء التي أفقدت حديثه المهابة والجلال في بعض المواضع مثل جميع مقاطع المنظر الثاني " البعث " . 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 ، ورأيها من خلال عيونهم ، وعلاقتهم بها . ولم تصور لنا هذه الشخصية بالفعل إلا مرة واحدة عندما اندفع ليحمي أحد الكهنة من غضبة قائده 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 .

تي :

كان لشخصيتها حضور قوي في المسرحية باعتبارها ملكة وأماً وزوجة . رأت انشغال زوجها باللهو والملذات ، فبسطت نفوذها وسلطانها على البلاد . وهي امرأة ذات حيلة فحين يشتد نفوذ الكهنة ، وتخشى منهم تفكر 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 ، فتنبأ بقدرته على محاربة الكهنة ، وتعتقد في ذلك رغم سخريه زوجها من ضعف أخناتون ورقته :

تي :

لا تقسُ عليه وأصغِ إلى شكواه وبئته

حتى يطمئن إليك فتمليه حينئذ ما تشاء .

إن لي فيه أملاً 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 ككل النساء تغار على قلب كان يفردا بالحب ، ويخصها به ، وتخشى من تغيير 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 :

تعدّ نفرتيتي امتداداً للملكة تي ، فالتشابه بينهما عظيم وقد يصل إلى حدّ التطابق . فكلتاها تمتاز بالجمال والذكاء ، وتقع فريسة للشعور بالغيرة ، والطمع في السلطان والنفوذ . فنفرتيتي تغار من شبح تادو ، وتؤثر الانتحار عند موت أخناتون حتى لا تستأثر تادو به ، وتسترجعه منها . وكما تخطط الملكة تي للقضاء على الكهنة خوفاً من ضياع نفوذها ، تحرّض نفرتيتي أخناتون على ترك (طيبة) ، وبناء عاصمة جديدة بعيداً عن الملكة تي ، والكهنة ، وشبح تادو . وإذا ما لمسنا من الملكة وفاءً ، 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 تمّ بها زواجها من أخناتون .

وقد لقيت الشخصيات الأخرى عناية في إعدادها ، ورسمها فجذبت انتباهنا ، وقامت 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 ، وموجية . وهناك أيضاً شخصية سمنقارا ، زوج ابنة أخناتون ، وظهيره في الملك الذي لفت الأنظار إليه بحيوية شخصيته رغم قصر دوره ، وعلق في ذاكرتنا بحمقه ، وتصرفاته الطائشة ، وضيق أفقه ، وتحايله وخبثه المكشوفين .

مغزى المسرحية :

يصدر باكتير مسرحيته (أخناتون ونفرتيتي) بأية كريمة وهي قوله تعالى ﴿وَرُسُلًا قَدْ قَصَصْنَاهُمْ عَلَيْكَ مِنْ قَبْلُ وَرُسُلًا لَمْ نَقْصُصْهُمْ عَلَيْكَ﴾ (١) وبييت من شعره ، يقول فيه :

أبوكم أبي يوم التفاخر يعرب وجدكمو فرعون أضحى بكم جدي

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

(١) الآية ١٦٤ من سورة النساء .

تحت تأثير حماسه الديني ، والقومي^(١) . فقد كان - رحمه الله - يرى في الإسلام المنهج الأسمى ، والأولى بالاتباع ، فهو كفيل بدقته وشموليته ونظريته الواقعية أن يوجد حلاً 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 الجهود ، ويعتبرها أمثلة حيّة 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 ثمّ 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 أخناتون كزعيم يفتخر به وبشجاعته ، وجهاده في سبيل مبادئه وأفكاره . وكرجل موحد أخلص من أجل عقيدته ، ودافع عنها بكل ما يملك ضد كيد الكهنة نوي 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 الاسلامي ، وعمق إيمانه بعظمتهم .

ينظر : د. صالح عبدالرحمن العشماري ، الاتجاه الاسلامي في آثار باكثير القصصية والمسرحية ، ط١ (الرياض : مطابع الدرعية ، ١٤٠٩) ، ص : ٥٢-٥٨ .

(٢) باكثير ، فن المسرحية ، ص : ٢٨ .

الإشارة إليهم وإلى قصصهم في القرآن الكريم ، وإن لم يرد ذكر أسمائهم . وبهذه الروح المقدرة لحضارة مصر القديمة ، والمعجبة بشخصية أختاتون وسيرته ، كتب باكثير مسرحيته (أختاتون ونفرتيتي) ، ووجد في موضوعها درساً بليغاً يرى من واجبه أن يوصله إلى أمته ؛ علماً تجد في ذلك عظة تعينها على مراجعة حساباتها ، ومجابهة حاضرها في صدق وواقعية ، يقول باكثير في مقدمته للمسرحية : " إن حياة (أختاتون) كما تصوره هذه المسرحية لحياة ملأى بالعبير والعظات ، حافلة بمواقف البطولة والتضحية ، والجهاد في سبيل المثل العليا في الحياة والسعي لإدراك الحقيقة الخالدة . ولعلنا أبناء العرب وأحفاد الفراعنة والبابليين والأشوريين والفينيقيين والقرطاجيين وعاد وقوم تبع ، وورثة تلك الحضارات كلها التي توجتها العناية الإلهية بالحضارة المحمدية 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 فننتعلق بأسباب الأول ونتقي مهاوي الثاني" (١).

وهكذا يظهر وبشكل واضح لا لبس فيه أن باكثير كتب المسرحية وهو يرمي لهدف معين ، وغرض محدد . والواقع أنه على الرغم من وعيه التام بأهمية هذا الهدف ، إلا أنني 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 الهتافية 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 أختاتون ، 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 أختاتون ونفرتيتي ، ص : ١١-١٢ .

خلال دراسته للأدب الإنجليزي ، واطلاعه على مسرح شكسبير الذي استأثر باهتمامه على وجه خاص . ولا شك عندي أن باكثر 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 والمباشرة . ومع ذلك ظلت مسرحيات شكسبير نبعاً ثرياً لاستقصاء أعظم الدروس ، وأبلغ العظات ، وقد حاول باكثر أن يحقق هذه المعادلة الدقيقة فأصاب قادراً من النجاح .

وفي عمله (أخناتون ونفرتيتي) يجد القاريء أن المسرحية تناقش أكثر من فكرة واحدة ، كان أهمها حقيقة العلاقة التي تربط بين السلم والحرب ، أو بين الكلمة والسيوف . 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 ، فأثر فيه بمنطقه ، وكرم خلقه فما كان من الرجل إلا أن تراجع عن تنفيذ مهمته ، وكشف له خطة الكهنة . وبناءً عليه اعتقد أخناتون أن خصومه من الكهنة ، وغيرهم لن يلبثوا أن يعتقدوا بصحة قوله ، وسوف تدفعهم معاملته الحسنة إلى اعتناق دينه ، دين الحق والحب والسلام الذي سوف ينتصر ، ويرتفع لواؤه دون سفك قطرة دم واحدة :

أخناتون :

إنني قد بعثت الرسل إليها وشدت المعابد

فيها لدين الحب ودين السلام

وغداً يودي بعل نو الانتقام ، وتيشوب السفاك ، ...

ويقضي الآلهة الآخرون ولا يبقى

إلا رب واحد يدعو الوري أجمعون

الرب الكريم الرحيم العطوف الرءوف الحنون ... (١)

فداحة الخطأ الذي وقع فيه ، وخطورة ما أوصله إليه ذلك التغافل من كارته ، ونهاية مأساوية . وفي هذا درس لأمته وقومه ، فالإيمان بالكلمة وحدها لا يكفي ، والاستسلام لوداعة الحلم ورقته طريق مهلك ، وضياح 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 ، فالأعداء 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 رفعت سلام متحدثاً عن اخناتون : "يتبدى لنا وجهه الإنساني اللائق بملامح الإنسان المصري القلق في الثلاثينات : في رهافة حساسيته الشعورية وحزنه العارم وبكائياته الأليمة 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 المعشوقة ، يتبدى هذا الوجه في تقلباته العاطفية الحادة والمفاجئة والتي تصيب صميم دعوته الدينية بين الحين والآخر ... وهو قلق يتفجر لدى كل أزمة حادة ، وكل موقف مشتبك محتدم . فهو العاطفة الأساسية لإنسان الثلاثينات الذي كان يختزن شتى القدرات والأحاسيس المتناقضة"^(١) والواقع أن أغلب الشخصيات تبدو عليها مسحة التوتر والقلق ، وإن كان قلقها يختلف في درجته ونوعيته عن قلق أخناتون . 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 بجوروماني 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 باكتير بشكل قوي ، فبدأ مأخوذاً بها ، وراغباً في عرضها ، ولفت الانتباه إليها منذ بداية المسرحية ، وإلى آخر لحظة فيها . فهو حينما يسخط على إله أتون لموت تادو ، وتآكل قلبه الحيرة ، يعيده جمال نفرتيتي إلى طمأنينة الإيمان، وعمقه :

أخناتون :

ربي ! لا تسخط عليّ إذا أسلمتُ فؤادي إليه
ما أعبده يا رب ولكن أعبد وجهك فيه .
عادني اطمئناني إليك من اطمئناني إليه
وهداني إلى الإيمان بحسبك إيماني بجماله !^(١)

كما كانت نفرتيتي مصدر وحيه وإلهامه ، فهو يتلقى وحي ربه من عينيها ، والتحديق في أفقهما الواسع . كذلك نجد ثورته الأخيرة على ربه تصحبها ثورة مماثلة على نفرتيتي : إذ يصرخ فيها بعد أن أخذ يتشكك في وجود ربه ، وقدرته :

أخناتون :

إنهبي ! إنهبي ! لا أريد أرى أحداً من صنع
يده !^(٢)

(١) باكتير ، أخناتون 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 صاغت كفا ربي !
(يبسط ذراعيه لها فتعانقه باكية)
اغفري لي يا تيتي غضبي !
(يتوجه ببصره إلى السماء)
واغفري لي يا ربي ذنبي !^(١)

وعلى الرغم من تعرضه بالكثير 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 ، وحبّه للفن والجمال لا يتعارض مع الاستجابة لمنطق الأمور ، ومعايشة الواقع . ولهذا ظلّ بعد تنبهه 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 شاملاً لها . وربما اهتمّ بها بالكثير 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 ، والرقّة .

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

(١) بالكثير ، 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) تعدّ 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 تعدّ ثمرة انفتاح على المسرح الشكسبييري فإن صلته بهذا الكاتب العملاق لم تنقطع بعد ذلك بل ظلت موصولة ، ومستمرة . فقد جدّد 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 خصوبة ذلك العمل ، وشهرته الذائعة فرصة عظيمة لعرض موضوعه ، ورسم شخصياته الرئيسية ، وتحقيق ما كان يهدف إليه من فضح حقيقة الصهيونية ، وإيجاد حل للإشكال الفلسطيني الدامي .

القسم الثاني الإستيعاء

١ - (تاجر البندقية)

٢ - (شيلوك الجديد)

١ - تاجر البنديقية

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

أ - مصادر المسرحية

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 ، وتستدل 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 شايوك ، والعقد الذي جمع بينهما ، وقصة بورشيا فتاة بلمونت مع باسانيو ، وحكاية الصناديق التي يتم عن طريقها اختيار الخاطب الفائز ببورشيا . كذلك هناك حادثة هروب جسيكا ابنة شايوك مع لورنزو المسيحي رفيق أنطونيو ، وذهابهما إلى بلمونت ، وقصة إنقاذ بورشيا لأنطونيو ، وتنكرها هي ووصيفتها في زي رجل قانون وكتابه . إلى جانب حادثة تبادل خاتمي الزواج ، وهروب لونسولوت من خدمة شايوك ، ولجوؤه إلى باسانيو ، 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 بدباغة الجلود قبل أن يشتغل بالتجارة ، أمّا أمه فهي ماري آردن ، وكانت تنتمي إلى عائلة غنية. تلقى تعليمه فيما كان يعرف بـ The Local Grammar School ولا تعرف الفترة الزمنية التي قضاهها هناك . تزوج وهو في الثامنة عشرة من أن هاثوي ، وكانت تكبره بثماني سنوات . لا يعرف شيء مؤكد عن بداية حياته ككاتب ، ويبدو 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 والمسئولين عنه ، وما لبث أن ارتفع اسمه وعلاصيته . وقد أهدى قصته الشعرية Venus and Adonis إلى اللورد سوثامبتون في عام ١٥٩٢ ، كما أهدى له أعمالاً أخرى . تنوع إنتاجه المسرحي الذي كان يقارب حوالي سبع وثلاثين مسرحية ، ما بين مسرحيات تاريخية وكوميديّة ، وتراجيدية . وقد نال مسرحه وإنتاجه 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 نبعت 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 تعدّ في أصولها رومانية المنشأ ، مثل منظومة بالإنجليزية بعنوان: "Curser Mundi العالم" ، ويعود تاريخ إنشائها إلى ما حول سنة ١٢٨٦م . وتوجد لها بالمتحف البريطاني مخطوطة باللاتينية يعود تاريخ كتابتها إلى عام ١٣٢٠م (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 صانع مسيحي اقترض من يهودي مبلغاً من المال ، واتفقا على أنه إذا لم يرد الصانع المال في موعد معين ، فإن عليه أن يعطي لدائه قيمة وزنه لحماً من جسده . وانقضت المدة ولم يؤدّ الدين ، فأصرّ اليهودي على أخذ حقه في اقتطاع لحم من جسده ، ومثل الاثنان أمام الملكة ، واثنين من حاشية قسطنطين كانا 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 الصانع 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 أسلت 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 يدلهم على مكان الصليب مقابل أن يعفى عنه (٣) .

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

(٢) د . رجاء عبد المنعم جبر ، دراسة في المصادر والتأثيرات (القاهرة : مكتبة الشباب ، د . ت) ، ص : ١١٣ .

(٣) نفسه ، ص : ١١٣ - ١١٤ .

والمصدر الروماني الثاني هو (مجموعة حكايات رومانية (The Gesta Romanorum) ترجمها روبنسون من اللاتينية إلى الإنجليزية في عام ١٥٧٧ م ، وأعاد ترجمتها في عام ١٥٩٥م^(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 تخلص نفسها ، فتجرح الحوت بسكين فيأوي بها إلى الشاطئ ، ويراهها أمير الإقليم فينقذها وتسرد الفتاة عليه قصتها . فيقوم برعايتها ويأمر بإرسالها إلى الإمبراطور بعد أن تماثلت للشفاء . وعند وصولها يسرّ الإمبراطور بخبر نجاتها ، ويقوم باختبارها لمعرفة صلاحيتها كزوج لابنه الوحيد . وتعرض أمامها ثلاث 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 البديعة ، ملئت بالتراب والدود ، ونقش عليها مايلي : " من يختارني سوف يجد ما تتمناه نفسه " . أما العلبة الثالثة فقد كانت من الرصاص ، امتلأ 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 ، وتتجح في الاختبار ، وتتزوج من ابن الإمبراطور^(٢) . ويمكن أن نلاحظ كيف غير شكسبير في النقوش الموجودة على العلب ، ومحتويات تلك العلب . 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)

(insculpt) 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) ، لمؤلفه سيرجيو فاني Ser Giovanni يأتي في المقدمة . وقد عدّه أكثر الباحثين من أهم مصادر شكسبير التي اعتمد عليها في كتابة المسرحية ، خاصة فيما يتعلق بقصة العقد ، والضمان برطل اللحم . والكتاب عبارة عن مجموعة من الحكايات الإيطالية ، كتبت في نهاية القرن الرابع عشر ، وطبعت 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 بالمعمودية وهو من كبار تجار البندقية - سفينة رائعة ، ويملؤها بالبضائع نزولاً عند رغبة ابنه في السفر إلى الإسكندرية للمتاجرة . وفي الطريق إلى هناك يسمع بقصة سيدة بلمونت التي عرضت خاطبها للإفلاس والأسى ، لأنهم فشلوا جميعاً في الفوز بها : إذ أنها تشترط 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 مسموم . 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 وقليلاً من المال ، وأمرأً بالمغادرة. 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 وأعلى 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 يؤد ما عليه في الموعد المحدد ، فإنه سوف يقطع رطلاً من لحمه من أي موضع يختاره من جسده . ويوافق والد جانتو رغبة منه في إسعاد ابنه ، ومنحه فرصة جديدة لتعويض ما خسر . ويوقع 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 لفرط سعادته المأزق الحرج الذي وضع فيه والده ، ولا يتذكر إلا في اليوم المضروب لسداد الدين ، فيصيبه الحزن ، وتعلم زوجه بالأمر ، فتحته على الإسراع إلى البندقية ، وتزوده بمائة ألف دوقية . وفي البندقية ينتهز اليهودي عجز التاجر عن سداد الدين ، فيصرّ 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 عدة ، لكن اليهودي يرفض ويصرّ على رطل اللحم . وفي الوقت الذي يتوجه فيه

جانتو إلى البندقية ، تتبعه زوجه إلى هناك متكررة في زي محام ، وتنزل بأحد الفنادق ، وتعلن في الملأ استعدادها لحل أي نزاع قانوني . ويلجأ إليها جانتو ووالده طمعاً في مساعدتها ، ولا يتمكن زوجها من التعرف عليها لتكرها . ويكرر اليهودي أمامها رفضه قبول أي مبلغ ، وإصراره على رطل اللحم . ويسمح له المحامي بذلك شرط ألا يزيد أو ينقص عن مقدار رطل ، كما يجب ألا تسقط قطرة دم واحدة على الأرض ، أما إذا أخلّ بذلك فإن حكماً بالقتل سيصدر في حقه . وهنا يتراجع اليهودي ، ويعلم قبوله بالمائة ألف دوقية لكن المحامي يرفض إعطائه 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 ويبيدي 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 تعتب 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 الوصيصة 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 قدراً أكبر من الإشراق ، والمهابة ، والجلال . ولا تخفى نقاط الالتقاء 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 الوصيصة في ايل بكرونه ، كما أن نيريسا لم تفش سر سيدتها ، وذهبت معها إلى البندقية متكررة في زي كاتب محام ،

وهكذا تمكّن شكسبير من أن يضاعف من تأثير حادثة تبادل خاتمي الزواج ، حين يتكرر الموقف بين نيريسا الوصيصة 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 يقترض تاجر بندقية من أحد المرابين اليهود ويدعى جرونوتوس مائة كراون ، ويقرضه اليهودي دون طلب فائدة ، ويشترط 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 بضرية 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 بشايلوك حين كان يشحذ سكينه ، استعداداً للنيل من أنطونيو . والواقع أنه لا يمكن القطع بمدى اعتماد شكسبير على هذا المصدر ، والقصيدة مجهولة التاريخ ، ولا يعرف اسم مؤلفها ،

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

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

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 انجليزي 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 المتعلقين بالدنيا ودموية تفكير المرابين : the greediness of worldly chusers, and bloody mindes of Usurers . وقد دفعت هذه العبارة بعض الباحثين إلى الاعتقاد أن قوله طمع المتعلقين بالدنيا ، يتضمن إشارة إلى الجزء الخاص بلغز الصناديق في المسرحية ، وتصرف الخاطبين إزاء هذا اللغز . بينما تنطبق عبارة : دموية تفكير المرابين على شايوك ، وشرطه العجيب . والواقع أنه يرد في مسرحية (تاجر البندقية) كلمة " دموي : bloody " في وصف شايوك . وبناء على ما سبق رأي بعضهم أن المؤلف المجهول لمسرحية (اليهودي) المفقودة هو الذي ربط بين القصتين إحداهما بالأخرى ، وهما قصة الصناديق وقصة شايوك 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 ان عبارة " طمع المتعلقين بالدنيا " عبارة مطاطة ، ولا يمكن أن تعني بشكل خاص وقاطع أولئك الذين قدموا إلى بلمونت لخطبة بورشيا . كما أن أمير المغرب

(١) Brown, ed. *The Merchant of Venice*, p.xxxi.

(٢) Muir , *Shakespeare's Sources* , p. 49.

وأمر الأراغون لم يخطئاً بسبب طمعهما ، بل لخلل يتعلق بشخصية كل واحد منهما . هذا بالإضافة إلى أن الحديث عن طمع المتعلقين بالدنيا ودموية تفكير المرابين لا يدل على وجود موضوعين مختلفين للمسرحية ، إذ يمكن أن يتعلق الأمر بموضوع واحد : فمن المعتاد أن يُوصف المرابي بالطمع ، كما نجد في كتاب (Mundy's Zelauto) ، ١٥٨٠م^(١) ، الذي عدّ من بين المصادر التي من المحتمل أن يكون شكسبير قد اطلع عليها قبل كتابته لمسرحيته (تاجر البندقية) . ويحكي الكتاب قصة شاب يدعى سترابنو يقع 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 دوقية ، فإذا لم يُرد إليه المبلغ في الموعد المحدد كان له الحق في اقتطاع ما يشاء من جسده . ويوافق المرابي بضمان ما يملك من أرض ، بالإضافة إلى شرط يقول إنهما إن تأخرا عن السداد فإنه سيقلع العين اليمنى لكل منهما . ويوافق الاثنان ، ويوقع العقد ، ويذهب الشاب إلى والد الفتاة ، ويتزوج من فتاته ، ويحقق مناه . أمّا صديقه فإنه يعجب بابنة المرابي ، ويحب كل منهما الآخر ، فيتزوجان بعد أن خدع والدها ، ووعدته بتزويجه من أخته ، التي غدت زوجاً لسترابنو . وحين يأتي موعد السداد يذهب الشابان لإرجاع المبلغ ، إلاّ أنهما لا يجدان الرجل ، ولا يتمكنان من العثور عليه إلاّ بعد فوات الموعد المضروب ، ويصر المرابي على تنفيذ الشرط ، ولا يقبل ما يعرض عليه من مال ، كما أنه يرفض الاستجابة لتوسلات القاضي . وتتنكر الفتاتان في زي رجل قانون ، لتدافعا عن زوجيهما ، وتتمكن زوجة سترابنو من إنقاذ الشابين بنفس الحيلة ، ويحرم المرابي من أخذ المال ، ويصبح صهره وريثه^(٢) .

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 تستمال 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 ، ويبيدي تمسكه به ، قائلاً : " I crave justic " وهذا يشبه قول شايلوك : " I crave the law " ^(٢) . ويصف سترابينو 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) ، لكتبتها 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 إبيجيل Abigail تحب أحد المسيحيين ، وتتنصر^(٤) كذلك يستخدم شكسبير في مسرحيته لتاجر البندقية ، بعض العبارات التي تعدّ صدى لما جاء في مسرحية مارلو ، ومن ذلك صيحات برعباس ، حين أَلقت ابنته إليه بالمجوهرات التي عثرت عليها في الدير :

برعباس :

أه يا ابنتي ...

ذهبي .. سعدي .. هنائي ..! ^(٥)

وقوله :

يا للفتاة ! .. 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 تقريباً ما نسمعه من شايлок عندما فرت ابنته جسيكا بماله ومجوهراته ،
فأخذ يصيح في شوارع البندقية :

شايлок :

وابنتاه ! وأموالي .. وابنتاه .. (١) .

مصدر أوربي آخر عدّ من مصادر مسرحية (تاجر البندقية) ، وهو
كتاب الخطيب (The Orator) ، لمؤلفه Alexander Silvayn ، تُرجم من
الفرنسية إلى الإنجليزية في عام ١٥٩٦م (٢) . ويتألف الكتاب من مجموعة
فصول خطابية ، وتحمل 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 . وبدا شكسبير متأثراً ببعض ما جاء في تلك المرافعات ، ومن ذلك
قول شايлок في المحكمة :

شايлок :

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

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

(١) د . محمد عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ط ١ (القاهرة : الهيئة

المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٨) ، ص : ١٠٥ .

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

(٣) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ١٦١ .

(٤) Brown, ed. The Merchant of Venice, p. 169.

(٥) Ibid.

والى جانب كل ما سبق فمن المتوقع أن يكون شكسبير متأثراً بالصورة العامة التي كانت تحاصر اليهود في العصر الإليزابيثي واشتهروا 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 إليزابيث 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 أنشطة 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) الايطالي - والذي عدّ من مصادر شكسبير الأساسية - اعتمد في الأصل على مؤلف ذي أصل هندي فارسي ، وهو الكتاب المسمّى (دلباتس) بلغته العبرية ، حيث يعد أحد الصور الأدبية لكتاب (سندبادنامه) عن نسخته اللاتينية . وقد كتب حوالي سنة ١٢٠٠م^(١). وترد فيه قصة الضمان برطل من اللحم مع بعض الاختلاف عن تلك الموجودة في (ايل بكرونه) ، حيث لا يُذكر 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 بمخطوطة مالوني عن مخطوطة توماس منرو ؛ وذلك حين عثر توماس منرو في عام ١٧٨٥م 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 أوربية وآسيوية 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 كُتبت 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 الأوربية بزمن يسبق زمن وجودها في المصادر الشرقية بوقت طويل ، ويرى المؤلف أن القول بشرقية القصة وإسلاميتها يتضمن اتهام الشرق بالوحشية وتبرئة ساحة الغرب^(١) . والواقع أن الذي يهمننا 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 . أما بخصوص اتهام الشرق بالوحشية فإن قصص الرعب والدماء التي ارتبطت بها ذكر أوروبا في العصور الوسطى وبعد ذلك ، وما وجد في مسرحيات كثير من الدراميين مثل سينكا ، تفوق كثيراً في وحشيتها ما انطوت عليه قصة الضمان برطل 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 ، وتجاهلهم لأسباب كثيرة .

كما أن قصص الضمان برطل 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 الاثني 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 نصيبه^(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 ملئاً بعظام الموتى ، وصندوقين من الخشب ملئاً بالأحجار الكريمة ، والجواهر والطيوب ، ثم يطلب منهم الاختيار بهدف إرشادهم ، وتحذيرهم من الأخذ بالظاهر^(٢) . كذلك ترد حكاية الصناديق في المجموعة القصصية (دكامرون Decameron) للكاتب الإيطالي جيوفاني بوكاشيو^(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 مقفلان يحوي

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

(٢) نفسه ، ص : ١٢٤ - ١٢٦ .

(٣) Boccaccio .

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

أحدهما تاج الملك وصولجانه وأنواعاً من الحلبي الذهبية ، 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 فإنني على رغم طالعك أعطيك الصندوق الآخر " . وقد اقتبس هذه الحكاية كاتب آخر من إيطاليا يدعى استرابالا ، بعد أن أدخل عليها تغييراً يسيراً ، وضمنها كتابه (الليالي السعيدة) ، الذي كتبه في أواخر القرن الخامس عشر . كذلك أوردها الشاعر الإنجليزي جاورGower^(١) ، من شعراء القرن الرابع عشر ، ومعاصري الكاتب الإيطالي بوكاشيو ، وذلك حين جعلها منظومة بعنوان : " اعتراف العاشق Confessio Amantis"^(٢) . والواقع أنه على الرغم من العلاقة التي تربط بين شكسبير وبوكاشيو ، فإن القصة كما وردت في مسرحية (تاجر البندقية) تبدو أقرب إلى كتاب حكايات رومانية .

(١) John Jower (١٣٣٠-١٤٠٨م) :

جون جاور ، أحد الشعراء الإنجليز ، ينحدر من عائلة أرستقراطية ، تدرّب على المحاماة في بداية حياته . ثم انتقل منذ عام ١٣٧٧م إلى أحد الأديرة ، وقضى فيه حياته إلى أن مات ، بعد أن كرّس نفسه للكتابة ، وفقد بصره في عام ١٤٠٠م ، 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 قصيدته :اعتراف عاشق Confessio Amantis . وقد وجدت في ثلاث نسخ ، طبعت الأولى منها في عام ١٣٩٠ م ، وتحوي ثلاثة وثلاثين ألف سطر من الشعر ، وتتضمن 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 ، ويضرب له أمثلة توضح ذلك :

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

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

على أن أهمية البحث في الأصول الشرقية لمصادر مسرحية (تاجر
البندقية) تختلف باختلاف السؤال المثار ، وما إذا كنا نبحت 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) .

ب - البناء المسرحي

استخدم الدراميون في العصر الإليزابيثي الحبكة المزدوجة في أعمالهم . حيث تتكون المسرحية من حبتين تسمى الأولى الحبكة الرئيسة بينما تسمى الحبكة الثانية الحبكة الثانوية . وتسير الحبتان على امتداد المسرحية على نحو متداخل ، ترتبط فيه شخصيات الحبتين عن طريق أحداث ومواقف من شأنها أن تدفع حركة العمل المسرحي إلى الأمام ، أو إلى الغاية التي ينشدها الكاتب .

وفي مسرحية (تاجر البندقية) تمثل قصة العقد المبرم بين أنطونيو وشايلوك الحبكة الرئيسة . وأنطونيو تاجر مسيحي اشتهر في مدينته البندقية بالنبيل والكرم وحسن الخلق . ولهذا التاجر صديق يدعى باسانيو Bassanio تتوق 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 يتمكن أنطونيو من إقراضه ما يحتاج من مال ، لأنه أرسل سفنه محملة بكل ما يملك إلى جهات عدة ، فيطلب منه أن يذهب ويقترض مالا من أحد رجال البندقية بضمائنه . ويذهب باسانيو إلى شايلوك ، وهو مراب يهودي يعمل تاجراً ، ويكره أنطونيو ويحقد عليه لمسيحيته ، ولأنه يقرض الناس قرصاً حسناً ، مما يفسد الأمر عليه ، كما أن أنطونيو يحتقر شايلوك ويعامله معاملة سيئة . ويجد اليهودي في حاجة أنطونيو لذلك القرض من أجل صديقه باسانيو فرصة جيدة للانتقام منه ، فيوافق على إقراضهما المال ، ويتنازل عن أخذ الفائدة ، ويستبدلها بشرط فكه - كما يدعي - ويذكر في هذا الشرط أنه إذا ما تأخر

أنطونيو عن سداد الدين ، وهو ثلاثة آلاف دوقية ، لمدة ثلاثة أشهر ، فإنه يحق له أن يقطع من جسده رطلاً من اللحم من أي جزء يختاره . ورغم تحذير باسانيو يوافق أنطونيو على ذلك الشرط ، ويوقع العقد . وفعلاً يقرضهما شايوك المال ، ويسافر 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 شايوك ، الذي يصر على تنفيذ شرط العقد ، ويرفض أخذ أي مبلغ من المال نظير تخليص أنطونيو . ويرحل باسانيو من بلمونت ليعود إلى البندقية . وكذلك تفعل بورشيا وتصطحب معها وصيفتها نيريسا التي خطبت هي الأخرى إلى قراتيانو Gratiano ، صديق باسانيو . وتتكر الفتاتان في زي رجال القانون لتلعب بورشيا دور المحامي القادم من روما ، وتلعب نيريسا دور كاتب هذا المحامي النحير . وفي المحكمة التي نصبت للفصل في قضية العقد تحاول بورشيا إقناع اليهودي بالتنازل وقبول المال ، إلا أنه يرفض في إصرار فتوافقه 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 باسترجاع أصل الدين . وينجو أنطونيو ويعاقب شايوك فتحق عليه عقوبة الإعدام ، لأنه أجنبي تأمر على حياة مواطن من البندقية . ويعفو عنه الدوق ويكتفى بأن تصدر أملاكه ، فيؤول نصفها لأنطونيو لينتفع بها أثناء حياته فإذا مات دفع بها إلى لورنزو زوج جسيكا ابنة شايوك . ويطالب أنطونيو شايوك بالتنصر ، وأن يتنازل في عقد مكتوب عما يملك إلى ابنته وصهره بعد وفاته ، ويوافق اليهودي .

أما الحبكة الثانوية 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 الخاطب الذي يتقدم لطلب يدها في اختبار الصناديق ، فإذا ما فشل حُرِمَ 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 يتمناه 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 فليعط 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 ويتعهد بكتمان سر الصندوق الذي فتحه . ويتقدم الأمير المغربي ويغريه صندوق الذهب فيختاره ، وعند فتحه يجد بداخله جمجمة فتحزنه النتيجة التي لم تكن بحجم طموحه . أما أمير الأراجون المتكبر فيختار صندوق الفضة ، وعندما يفتحه يلقى 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 ويفتحة ليسر برؤية صورة بورشيا ، التي تعلن الولاء له كزوج في فرح غامر . ويتتهز الفرصة قراتيانو ويتقدم لطلب يد وصيفتها نيريسا التي توافق على ذلك الطلب في سعادة وحبور .

وإلى جانب قصة العقد والخطبة هناك قصة لورنزو Lorenzo وجسيكا Jessica . ولورنزو شاب من البندقية تروق له ابنة اليهودي شايوك فيحبها وتبادلته الشعور ، ويضطر العاشقان للهرب من البندقية خوفاً من أن يقف شايوك حجر عثرة في طريق زواجهما لكراهيته الشديدة للمسيحيين . وتسرق جسيكا أثناء هربها الكثير من المال والمجوهرات من منزل والدها شايوك ، 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 منهما المحافظة على تلك الهدية ، إذ أن التفريط فيها يعني الفراق ، ويتعهد الزوجان بذلك . وبعد سفر الجميع إلى البندقية تطلب بورشيا من باسانيو بصفتها المحامي الذي أنقذ أنطونيو من الموت ، تطلب منه أن يعطيها الخاتم رمزاً

عرفانه بالجميل . ويرفض باسانيو إلا أنه تحت إلحاحها وإلحاح أنطونيو يوافق . وتفعل نيريسا نفس الشيء مع قراتيانو ، وتنجح في أخذ الخاتم بصفتها كاتب المحامي ، حتى إذا ما عادت إلى بلمونت طالبت كل منهما زوجها بالخاتم ، وادّعت الغضب الشديد واتهمته بالخيانة . ويدافع الزوجان عن نفسيهما 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 ، وسماؤها الزرقاء الصافية ، إلى جانب ما ارتبطت به من قصص مثيرة ، جعلتهم ينظرون إليها على أنها بلد الأحلام ، والجو الرومانسي . وقبل ذلك كلّه عرفت إيطاليا بدورها القيادي في مجال الأدب وبأبواب 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 - ١٦٠٠م)

اسمه الأصلي فلبيو برونو، ولد في Nola ، وهو فيلسوف إيطالي ورياضي وفلكي . عرف بتطبيقاته الفلسفية والدينية المتطورة 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 ، وطبيعتها المعقدة^(١) . والبندقية قبل ذلك كله مدينة المعاملات التجارية ، والعقود المالية ، والموانئ المزدهمة ، والمدينة التي لا تخلو في نفس الوقت من جوّ المرح ، وهو الشباب المغامر ، " وفي البداية كان لا بد أن يرينا شكسبير البندقية ، ولم يتعب نفسه بجمال وصفية ، فخلال الفصل الأول كلّه ترد الكلمة مرتين بشكل معطل . وقد نكون في أي مكان في المدينة أو خارج المدينة . وحتى هناك نسمع بالريالتو ، وبالجنول ، وبالمعدية ، ومثل هذه الأمور الثانوية ... ومع ذلك فقد قدّم البندقية التي عاشت في ذهن الإليزابيثيين وهي البندقية 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 ، فتزدحم 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 البندقية مناخاً ملائماً بدرجة مذهلة كي تنمو وتتشابك خيوطها في قوة ومتانة .

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

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

1967), p.42

(٢) Harley, Granvill- Barker , Prefaces to Shakespeare (New Jersey: Princeton

University Press, 1978), 1:p.344-345

تبقى بلمونت في أذهاننا ، وبنفس ذلك الجو الغامض بسحره ورومانسيته وانسجامه . فما أن ينجح باسانيو في الاختبار ، وتعلن بورشيا نفسها زوجاً له حتى يفرق بينهما شكسبير على أمل أن يلتقيا مرة أخرى في بلمونت ، وتظل بلمونت في نفوسنا ذلك المكان العذب الذي يتردد فيه صدى كلمات بورشيا وبسانيو المتقدمة العاطفة ، وتصيح جنباة بالموسيقى ، مما يؤهله بجداره ليكون ملاذاً وملجأً لعاشقين فارين مثل لورنزو وجسيكا اللذين وحد الحب فيما بينهما ، ولم يجدا في البندقية الأمان الكافي ، والجو الملائم لينعما بذلك الحب ، فقصدوا بلمونت . ومما يؤكد اهتمام شكسبير بلمونت وطبيعتها الخاصة أننا نجده يخصصها بالفصل الأخير من المسرحية في مشهده اليتيم ، ويجعلها المحطة الأخيرة . والمكان الذي يجتمع فيه شمل كل الذين آمنوا بالحب والبذل والعطاء ، ولذا كان من الطبيعي ألا نجد لشايلوك مكاناً بينهم .

ولا يجد المرء صعوبة في الانتقال من البندقية إلى بلمونت أو العكس ، فالأمريتم في غاية السلاسة 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 ، ويعنون بتحديد المكان الذي يجب أن توجد فيه شخصياتهم ، ويحافظون على بقائها هناك إلى أن يروا تغيير مواقعهم المكانية . أما شكسبير فلا يحتاج إلى ذلك ، وإن فعل فهو بالقدر الذي يناسبه فقط . فمثلاً أينما يوجد شايلوك وأنطونيو فهي البندقية ، ولكن أين في البندقية ؟ ذلك لا يهم عادة . فإذا ما كان المكان عند باب شايلوك ، أو في المحكمة أمام الدوق ، اهتم شكسبير بأن يوضح لنا الأمر^(١) .

ويقف شكسبير موقفاً مشابهاً من مسألة الزمن ، وأعني بها تزامن الحكمتين . 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 تسلمه المبلغ من شايلوك يبحر في نفس الليلة في حماس شديد ، وتوافقه الرياح على نحو جيد . وحين يصل إلى بلمونت ويذهب 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 بالمأزق الذي وضعه فيه ، وأنه بات تحت رحمة شايلوك . وقد استوقفت هذه المسألة بعضهم ووجد فيها فجوة زمنية أو تناقضاً لم يتنبه إليه شكسبير ، أو أنه تنبه إليه كصعوبة واجهته ، لكنه قرر أن يتجاهلها أو يتعامل معها في بساطة معتمداً في ذلك على عنصر التأثير كما يذكر باركر : " فقد كان الوقت بالنسبة إليه مرناً درامياً ، كما فكر في المكان درامياً ، محرراً شخصياته هنا وهناك دونما اعتبار لعدد الأميال والياردات" .

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 نكون سعداء ، ويصبح ثقيلاً بطيء الخطوة حين نكون على حال من القلق أو الحزن^(١) .

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

من شايوك 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 شايوك 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 باسانيو 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 باسانيو 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 باسانيو وبورشيا يتحدثان في أمر تأجيل القرعة دون أن ندري ماذا حدث في هذه الفترة ، ولا مقدار نصيبها من الزمن . كذلك لا نعلم ما إذا كان سؤال بورشيا له بالترتيب والمكوث بعض الوقت قد جاء بعد أن قضى باسانيو 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 . وسكوت شكسبير عن كل هذه المسائل لا يعني مطلقاً أن تُستبعد وتؤخذ الأمور بظواهرها ، وتفسر بطريقة معينة ، دون الاعتماد على دليل ظاهر من المسرحية . والواقع أن أهمية هذه الدعوى تسقط كلية ، إذا ما تذكرنا أن ذلك لم يؤثر درامياً في حركة المسرحية ، بدليل أنه لم يتنبه إليها إلا من كان يتوقع من شكسبير أن يحدد له ما يجري بالتفصيل وباليوم والساعة ! بالإضافة إلى أن ذكر كل هذه التفاصيل أو أية محاولة للتطويل كان من شأنها أن توجد عبئاً على العمل المسرحي ، وتنعكس 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 له فائدة ترحى .
 وإذا كان هناك جانب آخر يمكن أن يناقش فيما يختص بحبكتي
 المسرحية فإن ذلك لا بد أن يتعلق بالطبيعة المختلفة لكل منهما . فبينما تقوم
 الأولى على الحقد والكراهة والتآمر ، وتنسج خيوطها في جو دموي قاس ،
 يلاحظ أن الحبكة الثانوية تتسم بالرقّة والعذوبة ، وكل ما يمكن أن يعكسه
 موضوع كموضوع الخطبة واختبار الصناديق ، من رومانسية تتنافر في حدة
 مع قصة الشرط، يقول باركر : " كيف يمكن أن يربط بين فكرتين مختلفتين في
 كل مترابط درامياً ؟ كانت هذه هي مشكلة شكسبير الحقيقية . وترتبط
 القصتان مع بعضهما في المشهد الأول على نحو جيد، ثم لا تلبث أن تفترقا ،
 وكان على شكسبير أن يسير بهما جنباً إلى جنب إلى الحد الذي يكون فيه
 مستعداً لأن يضمهما 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 أجده استفاد من هذا التناقض وإلى أقصى
 مدى، و أصر عليه على نحو ملحوظ . فحتى بعد أن وفق باسانيو في الاختبار
 وفاز ببورشيا ، يعود بنا شكسبير مرة أخرى إلى بلمونت ، محافظاً على جوّها
 الرومانسي ، مستعيناً هذه المرة بلورنزو وجسيكا ، وما يدور بينهما من
 محاورات في ضوء القمر وعلى أنغام الموسيقى . وقد رأى بعضهم أن
 وجودهما في بلمونت كان تعسفياً ، وأن شكسبير أفاد منهما في إيجاد ربط
 آخر للقصتين (غير باسانيو وبورشيا) ولإعطاء قصة الشرط فرصة لكي تنضج ،
 ووقتاً تتمكن فيه بورشيا ونيريسا من التنكر في زي محام وكاتبه ، كما قاما

بمنحهما وقتاً آخر لتعودا إلى شخصيتهما الحقيقية^(١) . وإذا ما كان شكسبير قد استخد مهما فعلاً في مسألة الربط بين الحبكتين ، فإن هذا لا يعني أنه كان عاجزاً عن إيجاد وسيلة أخرى . ويبدو أنه فعلاً وجد في حادثة لورنزو وجسيكا فرصة سانحة ليحافظ على ذلك الجو الرومانسي في بلمونت ، حتى يقابل به ما يجري في البندقية وفي أخرج 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 التشويق فيها لدى معرفة سر الصناديق ، ومعرفة من يسعده الحظ بالفوز بالأميرة الحسنة 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 الحكمة ، وهذا أضعف عناصر الدراما . فقد كان الحظ وحده هو الذي جعل باسانيو 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 . فأي محاولة

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

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

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

Press, 1960), p.112

للإطالة لم تكن في صالح المسرحية والوقع الدرامي فيها ، وإلا فقد كان من السهل عليه مثلاً أن يطيل الحديث بين بورشيا وباسانيو قبل إجراء القرعة ، بدلاً من ذلك الحوار الذي رغم قصره نجد بورشيا تعتذر 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 باسانيو مشهدين بدلاً من واحد . وإذا كان - كعاشق - لا يمكنه الانتظار إلى ما بعد العشاء ، فإن وصول ساليرو 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 يتنفس اللحم والدم^(١) . وفي نفس الوقت يحاول في نكاه أن يبقى لموضوع الخطبة قدراً من التشويق ، بعد أن يفرق بين باسانيو وبورشيا دون أن يسعد أحدهما بالآخر . ويخالف بذلك ما جاء في بعض مصادر هذه القصة حيث لا يتنبه الشاب إلى مسألة القرض ، إلا بعد أن يمضي فترة من الزمن مع فتاته ، ثم يحدث ما يذكره بالقرض ، وذلك الشرط الجائر .

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

١ - المقدمة :

وتتمثل في المشهدين الأولين من الفصل الأول من المسرحية ؛ إذ نتعرف من خلالهما على أغلب شخصيات المسرحية ونلم بظروفها ، وطبيعة العلاقة التي تربطها ببعضها البعض . ويؤدي المشهد الأول دوراً هاماً إذ يعدنا 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 باسانيو للاقتراض من شايوك اليهودي بضمانة أنطونيو رغم معرفته بالعداوة التي بين الاثنين . ويوقع العقد بالفعل ، ويشترط اليهودي اقتطاع رطل من لحم التاجر إذا لم يؤف 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 شايوك وثورته . كما تتمثل هذه الحركة في المشهدين الأول والثاني من الفصل الثالث ، حيث نعلم في المشهد الأول بغرق إحدى سفن أنطونيو ، وخسارته الأكيدة ، ونرى - في نفس الوقت - ثورة شايوك وهياجه بسبب فعلة ابنته جسيكا وسرقتها لبعض ماله ومجوهراته . ونحس بعزم اليهودي على الانتقام من التاجر المسيحي . ويتحقق في المشهد الثاني مراد باسانيو 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 القدوم لتوذيعة ، ويذهب باسانيو إلى البندقية ، وتتبعه بورشيا ووصيفتها نيريسا .

٤ - الذروة :

ويمثلها المشهد الثالث من الفصل الثالث ، وجزء من مشهد المحاكمة ، وهو المشهد الأول من الفصل الرابع . ويظهر فيهما شايلوك عازماً على النيل من أنطونيو ، راغباً في قتله وسفك دمه . ويرفض في المحكمة مضاعفة المبلغ ست مرات ، كما يرفض وساطة الدوق ، وتوسلات باسانيو ، ويتلو ذلك ظهور بورشيا في المحكمة في زي المحامي ، ويتفاعل الجميع ويستبشر باسانيو خيراً ، لكنها أمام تعنت شايلوك ، 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 .

٥ - الحركة الهابطة :

وهي اللحظة التي تأخذ فيها الأحداث بالانحدار التدريجي في اتجاهها إلى الحل ، وتبدأ في المسرحية منذ اللحظة التي توقف فيها بورشيا شايلوك ، وتمنعه من تنفيذ الحكم ، وذلك في الجزء المتبقي 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 سيعاقب بالموت ، وتصادر أمواله . وهنا يتراجع اليهودي ويتنازل عن كل شيء ، ولا يأخذ حتى أصل الدين ، وينجو أنطونيو من قبضته . وتصدر بعض العقوبات في حق شايلوك التي يذعن لها مرغماً ويسارع إلى ترك المحكمة . ويتوجه باسانيو وأنطونيو وبورشيا وقراتيانو ونيريسا إلى بلمونت .

٦ - الحل :

ويمثله الفصل الأخير الذي يحوي مشهداً واحداً تجري أحداثه في بلمونت ، ويعدّ هذا الفصل بمثابة محصلة لأحداث المسرحية المتوترة ، وفيه تحلّ كل القضايا ، وتفشى الأشياء المجهولة . فتتكشف حقيقة ذلك الشجار الوهمي حول خاتم الزواج ، ويعلم كل من باسانيو وقراتيانو أن المحامي الذي

أنقذ أنطونيو ، وقدم إلى البندقية 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 شايوك متنازلاً فيه لهما عن كل ما يملك عند وفاته . وهكذا يجتمع في بلمونت شمل كل الذين آمنوا بالعبء والبذل ، فتضاعفت سعادتهم ، وما يملكون .

ويلحظ من التطبيق السابق لنظرية فريتاچ في هرمية البناء المسرحي على مسرحية (تاجر البندقية) مدى ما تزخر به المسرحية من أحداث مشوقة ، ومقدار ترابط تلك الأحداث ، وتسارعها . والواقع أن مسرحية (تاجر البندقية) تعدّ مثلاً واضحاً وجيداً للمسرح الشكسبيرى ، وما يزخر به من ألوان الصراع ومختلف المشاعر والأفكار ، والعواطف المتضاربة ، التي تصوّر الحياة في أصدق صورها وأعمقها . ورغم براعة شكسبير في تصوير الصراع الداخلي للنفس الإنسانية ، إلا أنه في مسرحية (تاجر البندقية) لم يمنح هذا العنصر اهتماماً يذكر ، بل أثر أن يجنب بعض شخصيات المسرحية هذا النوع من الصراع ، رغم توفر الظروف التي تسمح بذلك . فعلى سبيل المثال هناك بورشيا التي يقيدها والدها باختبار الصناديق الذي يتمّ عن طريقه اختيار من سيفوز بها زوجاً . وهو بهذا يلغي ما يمكن أن ينشأ في نفس فتاة مثلها من ميل أو رغبة في الاقتران بشخص معين ، ويعرضها لأمر قاسٍ ، إذ قد يفوز بها من لا تحبه ولا تحتمله . ومع أن بورشيا تشعر بفداحة الظلم الذي وقع عليها من جرّاء وصية والدها ، إلا أننا لا نشعر 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 تترك دينها وتقرّ من منزل والدها مع ما سرقتة 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 بأدنى تردد أو خوف . كما أن شايلوك يتعرض لهزة عنيفة بعد حادثة هروب جسيكا مما أفقده توازنه وجعله يصيح في شوارع البندقية : " وأموالي ... وابنتاه وأموالي " فعواطفه وقتئذ كانت متضاربة ، فهو لا يعلم على ماذا يحزن أكثر على ابنته التي فرت وخانت ، أم على ماله الذي نهب منه وسُرق . 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 سُرق 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 أثارها 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 الجلاد الذي يقتص من اليهودي ، ويمنعه من ارتكاب جريمته . وكذلك جسيكا فإن من المعروف أن أهمية دورها في المسرحية تنبع بشكل أساسي 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 شايلوك فقد كانت رغبة شكسبير واضحة في النيل منه، وإثارة ضحك الجمهور عليه ، رغم صعوبة الموقف الذي يمر 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 والخصوبة ، مما أوجد صعوبة لدى الدارسين في تحديد طبيعة ذلك الصراع ، والفكرة التي يشف عنها . فنظر 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 شايلوك ، وإصراره على تحقيق عدالة عقده قانونياً ، فرأى أن المسرحية تصور 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 أمرين : إما أن يخضع العدل للرحمة قليلاً ، أو أن تخضع الرحمة للعدل . والحل الأول هو القانون الجديد . والصراع بين بورشيا وشايلوك هو صراع من هذا النوع . ومن المؤلم أن يجبر شايلوك على اعتناق المسيحية ، ولكنه بذلك - كما يعتقد أنطونيو - منح أخيراً فرصة السعادة الأبدية ، وانتصرت الرحمة على العدل ، حتى وإن كان طريق الرحمة صعباً . ويأتي الفصل الأخير إضافة واضحة للاستعارة ، حيث نعود إلى بلمونت لنجد جسيكا ولورنزو في عناق ، هو عناق المسيحي واليهودي : القانون القديم والجديد يتحدان في الحب . وحديثهم عن الموسيقى هو رمز شكسبير المعروف للانسجام والتوافق^(١) . والواقع أنه لا شك أن انتصار بورشيا على شايلوك جاء تاماً وواضحاً ، كما تسبب 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 . فلقد أدركت بورشيا بذكائها الحاد أن العدل ، وليس الرحمة ، هي اللغة التي يفهمها شايلوك ، ويؤمن بها .

(١) Neville Coghill, "The basis of Shakespearian Comedy," in Shakespeare Criticism (1935-

1960), selected by Anne Ridler (London: Oxford University Press, 1970), p.217-220.

بورشيا :

ما دمت تطالبُ بالعدُل
فلسوفُ تنالُ من العدل
قسطاً أكبرَ ممّا 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 ثانوية ، ويعيده عن بؤرة الصراع .

ومن الأمور اللافتة للنظر في المسرحية ذلك التناقض الحاد بين بلمونت والبندقية ، والذي سبقت الإشارة إليه ، والتدقيق في هذا الاختلاف من الممكن أن يصور نوعاً آخر من الصراع ، وي طرح في أحد أبعاده التناقض بين الحب والكره ؛ ممثلاً في بورشيا بكل سخائها المادي والمعنوي ، وفي شايوك الذي يناقضها بسكينه الحادة التي يريد بها أن ينال من غريمه أنطونيو (٢) . وتتعدّد الأمور في البندقية وتتشابك إلى أن تحلّ في بلمونت بعد أن تمسها بعصاها السحرية ، وتباركها نسائهما العليّة . وإذا ما كانت محنة أنطونيو قد انقضت في البندقية فإن ذلك قد تمّ على يد بورشيا ، فتاة بلمونت ، ذلك المكان العذب الذي يزخر بالنعم ، وهمسات الحبّ الدافئة ، والذي تمكن من التصدي لجو البندقية العاصف . وفي بلمونت يبدو كل شيء متوافقاً ومنسجماً ، ولا أعتقد أنه من المصادفة أن تعلق بورشيا على لحظة وصولها إلى قصرها ، بعد نجاحها في إنقاذ أنطونيو قائلة :

بورشيا :

(تشير إلى المنزل) أترين النور على البعد؟

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ١٧٨ .

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

أفلا يأتي من قاعة بيتي ؟
 ما أصغرَ تلك الشمعةَ ما أقدرها ..
 ما أبعدَ ما ترمي نُورَ أشعتها
 مثلُ الخيرِ الساطعِ في دُنْيَا الشرِّ! (١) .

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

بورشيا :

كم من مفاتنَ ليس تبلغُ أوجها
 وتفوزُ بالتقدير والإعجابُ
 إلا إذا أبرزها ما حوَّلها (٢) .

والصراع هنا صراع بين عالين مختلفين يقابل كل واحد منهما الآخر في كل شيء . وتتضارب مثل ومبادئ كل من هذين العالمين ، ليكون الانتصار في النهاية لذلك العالم الحر الطليق ، الذي يقُدُّس العواطف ويؤمن بها ، ويتوافق أفرادُه توافقاً منسجماً بعد أن تتخلص أرواحهم من كل عيب ونقيصة . وقد فتن شكسبير بهذه الأجواء التي بدت مغرقة في رقة ورمانية ظاهرة ، وفرت إليها روحه في أكثر من عمل له ، وخصوصاً في مسرحياته الكوميديّة . ورغم أهمية هذا الموضوع بالنسبة لشكسبير والمسرحية ، فإن الاقتصار عليه كفكرة للمسرحية ومحور الصراع فيها ، يفقد مشهداً عظيماً مثل مشهد المحاكمة

(١) د . عناني ، 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 مواضع كثيرة ، وبشكل مباشر وقوي . وأعني به ذلك التناقض الذي نجده بين ظاهر الشيء وحقيقته الداخلية . ففي المشهد الافتتاحي يحذر قراتيانو أنطونيو من أن يحاول ادعاء الحزن حتى يتجهم وجهه ، ويقال بأنه حكيم لصمته كما يفعل بعضهم :

قراتيانو :

إنني أعرفهم يا (أنطونيو) !
بالصمت يظنُّ الناسُ بهمُ كُلَّ الحكمةِ
أما إن فتحوا الأفواه فويلٌ للأذان !
ولكشفوا عن حُمقٍ صارخٍ ! (١) .

ويشير أنطونيو إلى نفس الفكرة حول تناقض المظهر والمخبر ، حينما يعلق على استشهد شايوك بقصة من التوراة -المحرقة- أثناء دفاعه عن امتهانه للربا .

أنطونيو :

تُفاحةٌ جميلةٌ وقلبُها عَفِنُ !
أنعمُ به من مظهرٍ يُخْفِي أئيمَ المخبرِ ! (٢) .

وبعد إتمام الصفقة يتوجس باسانيو شراً بعد أن رأى صديقه وقد خدع بمظهر شايوك وابتسامته المزيفة ، فيعلق قائلاً :

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ٤٨ .

(٢) نفسه ، ص : ٦٧ .

باسانيو :

لا أطمئنُ إلى الشُّروطِ المُنصَفَةِ
إن صَاغَهَا عَقْلُ الأَثِيمِ! (١) .

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

ما كلُّ بَرَّاقٍ ذَهَبٌ
مَثَلُ يَدُورٍ على الحَقَبِ! (٢) .

وكذلك يكون مصير أمير الأراجون حين يختار صندوق الفضة ، وتصدمه صورة المعتوه وقوله :

كَمْ من حَمَقَى لَوْنُ الفِضَّةِ يَكْسُوهُمُ! (٣) .

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

باسانيو :

حَقًّا قد يَخْتَلِفُ المَظْهَرُ والمَخْبِرُ
والعَالَمُ يَخْدَعُهُ البَهْرَجُ دَوْمًا
في دُنْيَا القَانُونِ

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

(٢) نفسه ، ص : ١٠٣ .

(٣) نفسه ، ص : ١١١ .

ما مِنْ دَعْوَىٰ بَاطِلَةٍ أَوْ فَاسِدَةٍ يَنْظُرُهَا قَاضٍ
 لَا يَقْدِرُ أَنْ يَكْسِبَهَا صَوْتُ مَحَامٍ بَارِعٍ
 أَمَا فِي الدِّينِ
 فَالْبَدْعُ الضَّالَّةُ لَنْ تُعْدِمَ مُجْتَهِدًا ذَا حَنْكَةٍ
 لِيُبَارِكَهَا وَيُدَافِعَ عَنْهَا بِنُصُوصِ أَوْ آيَاتٍ
 تُخْفَى بِالزُّخْرَفِ مَا فِيهَا مِنْ إِثْمٍ! (١) .

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

باسانيو :

لم تتخذ عني اختيارك بالمظاهر
 فرميتة سهماً مُصيباً غير غادر (٢) .

وجسيكا يهودية لأنها ابنة شايوك ، لكنها فيما عدا ذلك مسيحية القلب
 والطباع ، 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 وحقيقته تتردد 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 وشايوك (٣) . وأرى أن شايوك كان من الذين خدعوا بالظاهر ،
 فقد وضع كامل ثقته في العقد وفي القانون ، ثم تبين له في المحكمة أن

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

(٢) نفسه ، ص : ١٣٢ .

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

(٣)

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

وإذا نظرنا إلى الموضوعات السابقة التي ذكرت فيما يتعلق بطبيعة الصراع في المسرحية ، نلاحظ أن تلك الموضوعات وإن كانت تقصر عن أن تؤدي نفس الوظيفة وينفس 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 العداة للسامية ، الراضة لليهود باعتبارهم جنساً يجسد الصورة المألوفة عن اليهودي الشرير والمتآمر . 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 شايлок ، والسخرية منه استمرت وإلى آخر لحظة في المسرحية ، ولم يدع شكسبير فرصة سانحة تمرّ دون أن ينال فيها من اليهودي ، ويعرض به أمام الملأ . كما أنه من المعروف أن مسرحية (تاجر البندقية) 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 ، وبشاعة ما جبل عليه من طباع ، بهدف وعظه ، أو إقناعه بتغيير مسلكه ؛ إذ أن ذلك لا يتناسب مع طريقة شكسبير في الكتابة . كما أن المسرحية تضمنت قدراً من الإدانة للمجتمع المسيحي ، ولم تحجر على حرية شايлок ، بل تركته يدافع عن نفسه ضد ما لقيه من ظلم واضطهاد على يد المسيحيين ، وفي مقدمتهم أنطونيو . والواقع أننا إذا ما راعينا منهج شكسبير في الكتابة ، فمن

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 ، يتكالب على جمع المال ، ويخطفه من يد غيره في جشع وقسوة ، كما أنه يحقد على المسيحيين ويكرههم . وإذا كان شكسبير قد منح شايلوك 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 الشكسبييري . بالإضافة إلى أن التعرض لمعاناة شايلوك ودفاعه عن نفسه شغل مساحة ضئيلة لا تقارن على الإطلاق بتلك المساحة العريضة أو المواقف العديدة التي خصصتها المسرحية للنيل من اليهودي ، والتعريض بأخلاقه وطباعه ، والسخرية منه . ومن الملاحظ أن شكسبير اتبع تكتيكاً معيناً كان يلجأ إليه في كل مرة يمنح فيها شايلوك 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 شايلوك ، وباقي شخصيات المسرحية . ومن هنا يمكن لي القول بأن شكسبير حاول أن يستفيد من خصائص الشخصية اليهودية ، والمعروفة سلفاً لدى جمهوره الإليزابيثي ، ليظهر خطورتها ، ودموية تفكيرها ، وجشعها المبالغ فيه ، فهو يقيم الصراع في مسرحيته (تاجر البندقية) على المواجهة بين فريقين ، يقف شايلوك اليهودي وحيداً في الفريق الأول . بينما يمثل الفريق الآخر أنطونيو وبورشيا وجسيكا وباسانيو . والجدير بالذكر هنا أنه كان ينبغي على جسيكا أن تنتصر ، وتترك اليهودية قبل أن تنضم إلى هذا الفريق ، وتصبح فرداً من أفرادها . والصراع بين هذين الفريقين هو صراع بين مثل كل منهما 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 وطباعه وما يعتنقه من أفكار وآراء . فأنطونيو يهب لمساعدة صديقه فور حاجته إليه بشكل مفتوح لا يعرف الحدود ولا الحذر :

أنطونيو :

فتأكد أن خزانتي وشخصي .. بل أقصى طاقاتي
رهن إجابة حاجاتك^(٢) .

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

أنطونيو :

إحزن لفراق صديق لا يحزن لسداد ديونك !
إذ لو أغمد ذاك العبراني السكين لعمق كافٍ
لوفيت بدينك فوراً من قلبي !^(٣) .

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

(١)

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

(٣) نفسه ، ص : ١٧٦ .

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

بورشياً :

من لحظة كنت أنا سيّدة القصر
 أمرّة الخدم .. مالكة الأمر
 لكنني من لحظة أصبحتُ لك ... والقصر والخدم !
 خذها جميعاً مع هذا الخاتم^(١) .

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

بورشياً :

ادفع له ستة آلاف
 ثم افسخ العقد اللعين
 بل ضاعف المقدار مرات عديدة
 كيلا تُمسّ شعرة من رأس ذلك الصديق الرائع^(٢) .

وهذا العطاء غير المحدود من جانب بورشياً يناقض في حدة نظرة شايوك 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 . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ١٣٤ .

(٢) نفسه ، ص : ١٤٢ .

أنطونيو :

كلا .. اقرضه لعدو لا لصديق
حتى إن لم يفِ بالعهد
لم ترَ بأساً في إنزال عقوبتك به !^(١) .

كذلك يتناقض الحب مع الربا ، والمقارنة بينهما أمر يرى Brown أن شكسبير كان يفكر فيه أثناء كتابته للمسرحية . ويستدل على ذلك باللغة التي اختار أن يتحدث بها كل من باسانيو وبورشيا في ذلك الحوار الذي دار بينهما بعد نجاح باسانيو ، إذ بدلاً من أن يتحدثا بلغة النجوم كأبي عاشقين نجدهما يتحدثان بلغة تجارية^(٢) . وهذا أمر يلفت النظر فعلاً ؛ إذ يقول لها باسانيو 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 :

باسانيو :

سأظلُّ مرتاباً بما تُبصرُ عيني
حتى تؤكديه لي
وتوقَّعي كي تُثبتيه !^(٤) .

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

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

(٣) يترجم الدكتور عناني هذا السطر كمايلي :

الأذن في يدي : هل تسمحين بقبلة متبادلة ؟ (ص : ١٢٢) .

(٤) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ١٢٢ .

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 الهناء المتضاعف ربحاً طبيعياً ، وقوانين الربا في بلمونت تشرحها تلك النقوش التي كُتبت على صناديق الاقتراع ؛ 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) .

أمّا الربا الذي يمثله شايлок اليهودي وأنانية نظرتة 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 :

شايлок :

اني أتمسكُ بالقانون وأبغى تنفيذَ العقد
وعقوبةً إخلافِ الموعد!^(٢) .

ويكرر شايлок 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 ، وبدا عاجزاً تماماً عن فهم لغتهم ، فهو لا يفهم إلا ما جاء في العقد . وحين أحبطت بورشيا مكيدته ، ورضي بالمال بدلاً من لحم أنطونيو ، وهو اقتراح كان قد رفضه في البداية ، لم يُعط شيئاً ، بل عوقب بأن أخذ منه ما يملك بعدما عجز عن الاستعمال الحقيقي للثروة . وقد سبق

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

(١)

(٢) د . عناني ، 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 لإسعاد من تحب فتسعد هي أيضاً .

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

وهكذا يجمع مشهد المحاكمة بين شايлок 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 دين ذلك الصديق الوفي ، حين أعلن عن رغبته في التخلي عن كل ما كسبه في بلمونت نظير إنقاذ أنطونيو :

باسانيو :

إني لأوثرُ أن أقدمها جميعاً منحةً

لشراهة الشيطان ها هنا

أي أن أضحي بالجميع كي أخلصك ! (٢) .

(١) Ronald A. Sharp . " Gift Exchange and the Economies of Spirit in The

Merchant of Venice," Modern Philology , (Chicago) no. 83, (Feb. 1986), p. 259

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

واختيار باسانيو لصندوق الرصاص بعد قراءة النقش الذي كتب عليه يدل على أنه قد وافق على أن يحتكم 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 استعدادة للتضحية بكل شيء في سبيل أنطونيو فإنه ينفذ كلامه بشكل فعلي حين يفرض في خاتم بورشيا ، على الرغم من أنها حذرتة من ذلك ، إذ قالت له عندئذ :

بورشيا :

خُذْهَا جَمِيعاً مَعَ هَذَا الْخَاتَمِ
 قَلْ إِنَّهُ رَمَزُ ارْتِبَاطِي بِكَ
 حَذَارُ أَنْ تَخْلَعَهُ .. حَذَارُ أَنْ تَمْنَحَهُ لِأَحَدٍ
 حَذَارُ أَنْ يَضِيعَ مِنْكَ
 إِذَا أَنْ فِي هَذَا نَذِيرَ مَوْتِ حُبِّكَ
 وَمَنَاطَ تَقْرِيْعِي وَأَلْوَمِي أَكْ! (١) .

وهو يفرض في الخاتم مدفوعاً بتلك الروح التي تعلمها من أنطونيو وبورشيا ومن صندوق الرصاص ، كما يقول شارب الذي يرد على الذين رأوا في تفريطه في الخاتم تفضيلاً لأنطونيو على زوجته ، وإشارة إلى الصراع بين الاثنين ، فيذكر بأن ما فعله باسانيو يوافق مراد بورشيا ولا يشكك 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 استعدادة

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ١٣٤ .

لأن يضحى بكل شيء في سبيل الحب ، وقد أعدت بورشيا خدعة الخاتم لسببين : أولهما لكي تمنح 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 وشايوك ، وباسانيو يذكر جيداً ما نص عليه ذلك العقد ، فهو يقول للمحامي عندما ألح عليه في طلب الخاتم :

باسانيو :

يا سيدي ! الخاتمُ الذي يزينُ أصبعي هديةً من زوجتي
 وقد حلفتُ ألا أخلعه .. ألا أبيعهُ أو أهبه ..
 أو أن يضيعَ مني .. (٢) .

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

بورشيا :

وطالما لم يقربُ الجنونُ زوجتكُ
 وطالما عرفتُ بأنني .. لا شك أستحقُّ خاتمكُ
 فلن تعاديك إلى الأبد .. إذا وهبتهُ 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 تنجلي حقيقة 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 والتمك (١) . فالخاتم هنا يرمز للزواج والعلاقة الخاصة بين الزوجين ، والتي ينبغي أن يكون فيها كل واحد منهما للآخر ، ويختتم قرأتیانو المسرحية بقوله :

قراتیانو :

ولن أخاف ما حيتتُ أيَّ شيءٍ
إلا ضياعَ هذا الخاتمِ! (٢) .

وهكذا يجتمع في بلمونت شمل كل الذين أعطوا في سخاء وجازفوا بتقديم كل ما يملكون بدافع الحب أو الصداقة أو الشفقة من أجل إسعاد غيرهم ، فتتضاعف 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 وقيمته الفعلية ، وبين أهمية الثروة والاستعمال الحقيقي لها .

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

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

(١)

(٢) د. عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ٢١٤ .

اللغة تعدّ من أهم أسباب خلود مسرحه العظيم ، واستثنائه بمكانته الخاصة . ومن أهم ما يميز عنصر الحوار في المسرحية تصويره لطبيعة كل شخصية وارتباط ذلك بأهمية دورها في المسرحية ، وانعكاس كل هذا على جوّ المسرحية بشكل عام . وبذلك يؤدي الحوار وظيفته الخاصة والهامة على أكمل وجه ؛ لأن الحوار المسرحي هو " الذي يمكن من خلاله هو فقط التعرف على مختلف المشاعر والعواطف والانفعالات وطرق التفكير والاتجاهات الخلقية والمزاجية لكل شخصية من الشخصيات الدرامية . والحوار لا يكشف عن كل هذه الخصائص في شكلها المستقر الثابت ، بل في شكلها المتطور المتحرك ، وذلك عن طريق تتبعها في كل مرحلة من مراحل العمل الدرامي ، والكشف عمّا بين بعضها البعض من علاقات التضارب ، أو الانسجام . فالحوار يشارك الحبكة في تصوير الشخصيات من الخارج ، وينفرد دونها بتصويرها من الداخل" (١) . وهذا ما تحقق في مسرحية تاجر البندقية ويقدر عظيم من النضج والكمال ، فبإمكاننا أن نتعرف على صوت كل شخصية في المسرحية ، ونميزه بين باقي الأصوات ، فكانت لشايلوك مثلاً لغته الخاصة ، التي ارتبطت ارتباطاً وثيقاً بشخصيته ، ونمط تفكيره ، وتركيبه النفسي، ووضع الاجتماعى وما كانت تفرضه عليه يهوديته من انعزالية ووحدة قاسية ، فقد تميزت 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 مَغَبَّة ما أفعلُ

تقع على رأسي !

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

إني اتمسكُ بالقانون وأبغى تنفيذَ العقد
وعقوبةَ إخلافِ الموعد! (١) .

كما تظهر خطب شايوك حرفيته ، وجمود تفكيره ودقته في نفس الوقت ، مما يعكس إحساساً بالغربة وافتقاراً للقدرة على التفاهم مع ذلك المجتمع الذي يعيش فيه منعزلاً داخل عالمه الخاص ، وكما يقول بالمر : " هذه هي فصاحة شايوك ، وعادته الحرفية في التفكير التي تجعله يقاطع ما يحفظه حول المخاطر المعروفة للتجارة ليشرح أنه يقصد بلصوص البحر القراصنة : and water thieves - I mean Pirates وهي عبارة تستوقفه ، إذ قد لا تفهم لعظم بلاغتها" (٢) إما حين يكون منزله موضوع الحديث فالأمر يختلف تماماً :

شايوك :

بل اقفلي آذان داري .. أعني نوافذي
وحذار أن تنفذ أصوات المجون التافه
لمنزل العاقل! (٣) .

كذلك هي الحال مع أنطونيو الذي صنعت منه أحاديثه شخصية جذابة يلفها الغموض والسحر ، لتلك النعمة الحزينة التي كانت تسري في كلماته فتمده وتمد المسرحية بطابع خاص أكسبها قدراً عالياً من الثراء والخصوبة . كما أن عباراته أظهرت ما تمتع به من ملكية ونبل ورزاق ، وروح وقور ، تميز

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ١٧٨ .

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

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

بها عن صحبه من شباب البندقية . أمّا بورشيا فقد جاءت خطبها لافتة للنظر فبالإضافة إلى شاعريتها وبلاغتها الملحوظتين ، مالت تلك الخطب في أحيان كثيرة - كما سبق أن ذكرت - إلى احتواء قدر كبير من المنطق ، وإلى استخدام لغة الأرقام والمعاملات التجارية . فهي حين تؤكد 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 أنذا أمثلُ في صدقِ أمامك
 كما أنا دونَ تصنُّع
 وليس يعنيني لذاتي أنْ يزيدَ الفضلُ عندي
 أو أنْ تزيدَ محامدي
 لكن لإرضاءِ حبيبي أتمنى أن تزيدَ مفاتي
 ستين مرةً
 وأنْ تزيدَ ثروتي عشرين ألفَ مرةً !
 يا ليت أنْ فضائلي ومحاسني تزدادُ
 وكذا صداقاتي وأموالي وكلُّ ما لديّ
 إذ ربّما 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 الأنظار إلى احتمال أن تكون المسرحية تناقش - ضمن ما تناقشه من موضوعات - حقيقة

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

العلاقة بين أهمية الثروة والاستعمال الحقيقي لها ، وبين حبّ 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 . والواقع 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 تمتع بقدر عظيم من الإثارة والتشويق ، وجرت تلك المناقشات التي دارت فيه ، في إيقاع جذاب متفاوت النغم ، فكانت هناك كلمات شايлок الحادة ، وجمله القصيرة التي تقطر عناداً وتزمتاً ، يناقضها حديث أنطونيو المتراخي ولهجته الحزينة الكسيرة إلى جانب توسلات باسانيو اللاهثة ، وبلاغة 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 . وناقست أناشيد لورنزو 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 الشكسبييري وخصوبته 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 الهامة فيها شايлок 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 الرئيسة بالثانوية، وأهمية بلمونت، وفتاة بلمونت. ويوافق الدكتور عناني كريستوفر باري فيما ذهب إليه من أن المسرحية ليست من ملهاوات شكسبير السعيدة، فهي لازعة ومحزنة لأنها تتعرض للنزعة الدنيوية، والنظرة المادية للحياة، وهزيمة الشرف فيها لم تكن مطلقة، كما أنها لا تترك القارئ سعيداً بالنتيجة التي أحرزتها بورشيا، والعقوبة التي أوقعها المحكمة بالشخصية المحورية، شخصية اليهودي شايлок^(٢). والواقع أن (تاجر البندقية) تعد مأسلةاة Tragi-Comedy مادام شايлок في اعتبارنا شخصية تراجية Tragic-Figure، وهذه قضية سوف تناقش إبان الحديث عن اليهودي شايлок وتحليل شخصيته. والواقع أنني أرى أن أشد عناصر الإثارة والقوة في اليهودي تكمن في الجانب الكوميدي الذي أراد شكسبير لشايлок أن يظهر به وتسلط عليه الأضواء، فقد كان ذلك يوافق هوى الجمهور الإليزابيثي آنذاك، وربما هواه هو أيضاً. والتحفظات التي تعامل بها شخصية شايлок 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 بخلفية 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 يدخر وسعاً في السخرية من اليهودي ليكشف خبايا نفسه المريضة وعقليته الشاذة. كذلك لا أرى في أنطونيو بطلاً مأساوياً، وإذا كان قد وقع في مصيدة شايлок بسبب نبلة وتصديقه نيات اليهودي المزيفة، فإنه ظهر خلال المحنة التي مرَّ بها كرجل ضعيف، يريد أن يهرب عن طريق الموت من شبح الإفلاس، وقبضة الحزن الذي تعترضه. كما أنه لم يمت بل أنقذت

(١) . Charlton, Shakespearian Comedy, pp.125-126 .

(٢) د. عناني، مقدمة ترجمة تاجر البندقية، ص: ٢٠.

بورشيا حياته ، وعادت جميع سفنه سالمة ، كما تُعلمنا 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 صنّفها بعضهم معتبراً إياها ملهاة رومانسية Romantic Comedy . ورغم صعوبة إيجاد مسمى شامل ودقيق لتاجر 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 الإضحاح فيها بشكل كبير على شخصية شايлок ، إلى جانب نكات كل من قراتيانو والمهرج لونسوت ، وتعليقاتهما - رغم أن شكسبير لم يمنحهما العناية اللازمة - وقد أثار شايлок ضحك الجمهور بعقليته الغريبة ، وطريقته المثيرة للسخرية ، فقد مرت به مواقف محزنة ، وعصيبة لكنها تحولت نتيجة لتصرفاته إلى حالة غريبة من التنافر تدفع

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

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

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

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

(٣) .Ibid.,210

بالبسمة إلى الشفاه تارة ، وتثير الضحك القوي تارة أخرى . وسوف يتبين 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 وكرمه في قبضة مراب جشع يحقد عليه ويكرهه ، فيستغل تلك الحاجة ، فيُشترط عليه شرطاً قاسياً ، حتى إذا ما عجز غريمه 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 ، فلمونت مكان يثير نكره الكثير من الغموض والسحر والجازبية ، إذ ينتمي إلى دنيا الطبيعة الخلابة ، البعيدة عن الأماكن المعتادة ، وكانت هذه الأجواء تستهوي شكسبير كثيراً ، وقد حرص بشدة على أن يبقياها في ضمائرنا ، ونجح في ذلك على الرغم من خطورة ما يجري في البندقية . وهي رومانسية الطابع إذ تتمكن أنسة صغيرة وفتاة عذبة مثل بورشيا من أن تنقذ التاجر أنطونيوم من مخالب شايوك بعد أن عجز الجميع عن ذلك ، فتتنكر في زي محام ولا يتمكن من اكتشاف حقيقتها أقرب المقربين إليها ، وهو زوجها باسانيو . كذلك فإن قصة الصناديق والخطبة تعد قصة مغرقة في الرومانسية بكل ملابساتها . وكذلك هروب جسيكا مع لورنزو 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 والمهارة ، فإنني أرى أنها كوميديا خالصة حملت من الجدية والمسائل الخطيرة أكثر مما تحتمل ، وقد حاول شكسبير على الرغم من ذلك ألا تفقد هويتها كأحدى أروع ما كتب في سلسلة ملاهيه . والجدير بالذكر هنا أن تقسيم المسرحية إلى مأساة ومهارة ، 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 مأسياه بمناظر مضحكة أو أن يطعم ملاهيه بمناظر آسية .

ج - شایلوک نمونج بشري

يقدم لنا شكسبير ، معتمداً على حكاية قديمة تدور حول جشع أحد المرابين ، ودمويته البشعة ، شخصية شايلوك اليهودي على نحو من البراعة والنضج والتكامل ، الأمر الذي مكنها 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 ، " والنموذج الإنساني ، في الأدب ، يقصد به تقديم صورة متكاملة الأبعاد لشخصية أدبية ، بحيث تتمثل فيها مجموعة من الفضائل أو النقائص كانت متفرقة من قبل في عالم التجريد أو في مختلف الأشخاص . وليس لهذا النموذج قيمة فنية إلا حين يستطيع الكاتب أن يجعل منه مثلاً ينبض بالحياة من ثنايا التصوير الفني حتى يظهر أغنى في نواحيه النفسية ، وأجمل في التصوير ، وأوضح في معالنه مما نرى في المجتمع . وهذا النموذج الفني - في كل حالاته - أكثر إقناعاً ، وأعمق ، وأكمل مصيراً من نظائره في الطبيعة" (١) .

(١) د . محمد غنيمي هلال ، النماذج الإنسانية في الدراسات الأدبية المقارنة ، (القاهرة : دار

ويعد شايلوك بالفعل شخصية خطيرة وبكل المقاييس ، ويبدو أن شكسبير نفسه لم يكن مدركاً درجة خطورتها في البداية ، وإمكانية أن يكون شايلوك من بين الشخصيات التي تمردت على كاتبها ، وبدأت تُملّي 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 صورّه شكسبير بصفته أحد كتاب العصر الإليزابيثي ، الذي كان ينظر إلى اليهود على أنهم جنس شرير يمتليء حقدًا ودموية ، وشايلوك كشخصية من صنع شكسبير الفنان العبقرى الذي تناولها بخياله المبدع وقدرته الفنية البارعة^(١) . ومثل هذا القول قد يهدّد الوحدة الفنية للشخصية ، إلا أننا نشعر أن شكسبير تمكن 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 تمنحه خصوصية ملحوظة . فبالإضافة إلى يهوديته يظهر لنا كرجل يحصر تفكيره في نطاق ضيق من الأفكار الجامدة التي تتسلط عليه ، وتستبد به . وهو يملك حيلة التكرار الجبر عليها ، المميزة لإنسان يمكث خياله في طور الحضانة إلى الأبد ، فهو غير قادر على المرح ، وتناسب كلماته معانيه في دقة تامة ، ولا مجال فيها للتلاعب أو التحليق أو الخيال^(٢) .

Charlton, Shakespearian Comedy, pp . 128 - 129 . (١)

Palmer , Comical Characters of Shakespeare, p. 417 . (٢)

والواقع أننا يمكن أن نلمس الدفء والشاعرية في كلمات شايلوك حينما يكون منزله موضوع الحديث، فهاهو ذا يتحدث إلى ابنته جسيكا موصياً إياها بداره ، وقد عزم على الذهاب لتلبية دعوة باسانيو للعشاء ، وعلم من لونسوت أن باسانيو ورفاقه سيقيمون حفلة تنكرية :

شيلوك:

بل أَقْلِي أَدَانِ دَارِي ... أَعْنِي نَوَافِذِي
وَحَذَارُ أَنْ تَنْفِذَ أَصْوَاتُ الْمُجُونِ التَّافِهِ
لمنزلي الوقور العاقل! (١).

وحرص شايلوك 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 شايلوك إنسان وحيد يشعر بالعزلة والإقصاء . وهذه الوحدة التي يشعر بها تجعل منه رجلاً كثيراً التوجس ، شديد الحساسية ، ويتمكن بذلك من أن يشتم رائحة مؤامرة مسيحية قبل أن تحدث ، ويشعر باقترابها ، وها هو يقول لجسيكا فيما يشبه التنبؤ :

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

شايлок:

أرجوكِ ألا تَغْفِلي عما يدورُ بمنزلي
 إني لأكرهُ أنْ أُغيبَ الآنُ عنه
 وأحسُّ شراً في الخفاءِ يُحاكُ لي
 إذ قد رأيتُ في منامي بعضَ أكياسِ الذهبِ! (١) .

ويقول لها أيضاً :

... أدخلي الآن يا ابنتي إن عندي
 رغبةً أن أعودَ بعد قليل
 نفذي الآن مطلبي ... أغلقي الأبوابَ خلفك... (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 المألوف الذي كان يستهدفه . فالحجرات الأرضية ، وغياب النوافذ من الطابق الأرضي ، والسقف المبني من الآجر ، والجدران السمكية ، وموقع المنزل ، كلها أمور أريد بها الحماية ، وقد عكس الأدب تحسب الهجوم وعدم الشعور بالأمن ، وقلق شايлок في هذا المجال عندما سمع أنه سيكون هناك احتفالات ، واضح" (٣) .

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

(٢) نفسه ، ص : ٩٤ .

(٣) H.Michelson , The Jew in Early English Literature (Amesterdam : H.J. Paris , (٢)

وهناك موضع آخر يكشف فيه شايلوك 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 :

شايلوك:

كلا كلا .. لم تفهمني .. أقصد بالفاضل قدرته المالية !
لكن أها ! ثروته في كف الأقدار
فتجارته في السفن تجوب البحر
واحدة تمضي نحو طرابلس ، والأخرى نحو الهند !
والثالثة إلى المكسيك ! والرابعة إلى إنجلترا
هذا ما قالوا في البورصة والسفن خشب
والملاحون بشر .. (١) .

وقدرته على التنبؤ لم تأت لموهبة أو ملكة ذاتية بقدر ما كانت نتاجاً صدر عن
طبيعته الحذرة التي تسكنها مخاوف وتوجسات كثيرة ، فتحسب لكل شيء
حسابه ولا تعتمد على حسن نيات الظروف - كما أرى - وهنا يسجل شايلوك
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 نتصور كيف يمكن أن تكون هذه النظرة غير
الرومانسية للإبحار والبحر مؤلة بالنسبة إليهم ، في وقت كانوا لا يزالون
يشعرون فيه بلذة الاكتشاف وسيطرتهم على البحار ... فبينما لا يغامر
اليهودي بشيء يغامر المسيحي بكل شيء (٢) .

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

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

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

وإلى جانب هذه المخاوف والاحتياطات من جانب شايлок - 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 شايлок رغبة في تفهم مشاعر جسيكا ، ويريد أن يفرض عليها رصانته كعجوز ، وأحكام سنّه المتقدم :

شايлок:

فلتُغلقِ الأبوابُ ! إذا سمعتِ دقاتِ الطُّبولِ
ونشازَ زَمَارِ يشدُّ الرِّقْبَةَ ..
فحذارِ أن تَتَّبِي إلى النوافذِ
أو أن تُطَلِّي كي تُشاهِدِي
حمقى النصارى في الطريقِ بالوجوهِ الزائفةِ ! (١) .

وحين تفرّ جسيكا بماله ومجوهراته مع أحد المسيحيين ، يجوب شوارع البندقية في صياح وعويل ، ويتمنى أمنية من الغريب أن تصدر منه كآب :

شايлок:

" أتمنى لو ماتت (جسيكا) بين يديّ وبأذنيها الأقرطُ ! بل ليت
الموت يسجّيها في نعشٍ فيه دنائيري ! " (٢) .

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

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

(٢) نفسه ، ص : ١٢١ .

يصفها بالعقوق إذ يقول :

جهنم مثوى الفتاة لهذا العقوق الخسيس (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 :

ولكن لحمي .. دمي .. هل يثور ؟ (٢) .

وليست جسيكا وحدها هي التي فرّت من منزل شايوك ، بل هناك خادمه لونسوت الذي يترك خدمته ، ويتنقل إلى خدمة السيد باسانيو، وهو يفعل ذلك لأنه لم يعد يحتمل يهودية شايوك ويخله - وهما أمران متلازمان - فهو يقول لأبيه :

" إذ أن مولاي يهودي أصيل ! (يضحك) والآن تأتيه هديّة !
وليس حبلاً مشنقة ! لقد هلكت جوعاً عنده . . . (يضع أصابعه على أضلعه
ويأخذ بيد جوبوليكي يتحسس أصابعه موهماً إياه أنها أضلعه) وهذه الضلوع
أصبحت مثل الأصابع ! : " ها قد أتى (باسانيو) ... أسرع
إليه يا أبي فإنني سأنتمي إلى اليهود إن ظلت أخدم اليهود ! " (٣) .

وعلاقة شايوك بخادمه تظهر سمة أخرى في شخصية اليهودي، وهي أنه ليس من النوع الذي يظهر عواطفه ، فهو مثلاً يرغب في بقاء لونسوت ،

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

(٢) نفسه ،

(٣) نفسه ، ص : ٨٢ .

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

شايлок :

في الغدِ سوفَ ترىَ ويعينيكَ احْكُمُ
سترى الفارقَ بين حياتك عندي
وحياتك في منزل (باسانيو) (منادياً) جسيكا !
لن تجدَ طعاماً يُشبعُ نهمكُ (منادياً) جسيكا !
لن تقضيَ يومك في نومٍ وغطيطٍ ...
لن تجدَ ثياباً تُبليها .. (منادياً) جسيكا .. جسيكا !

لونسلوت :

هياً .. (جسيكا) !

شايлок :

من أمركَ أن تدعوها ؟ لم أمركَ أنا أن تدعوها ! (١) .

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

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

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

الكلب والشيطان والوغد المجرّد من العاطفة والذنب المتعطش للدماء . وتتسم معاملتهم له بالسخرية والاحتقار .

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

شايلوك :

لقد دُعيتُ للعشاء يا ابنتي وهذه مفاتيحي ...
لكن لماذا أذهب ؟ لا إنني لم أدعُ حياً بل نفاقاً ورياءً !
لم لا ؟ سأذهب رغم أنني أكرهه !
لم لا ؟ ساكلُ من طعام المسرفِ النُّصراني !^(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 تصوّر 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 :

فاني أدعوك للعشاء إن أحببت

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

شايлок :

(لنفسه) لأشم رائحة الخنازير ؟ لأنوق لحم من أدانه نبيُّ
الناصره نبيكم !
إذ أدخل الشيطانَ في جسده ؟ كلاً ؟
إذ أنني أبيع منكم وأشتري
وأقبل الحديثَ بينكم وصُحبةَ الطريقِ
لكنني لا أستطيع أن أنوق ألكم وشرابكم
أو أن أصلي معكم ! (١) .

وحرص شايлок على هويته اليهودية من الأمور التي حاول أن يؤكد لها
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 أمته عن غيرها . فيقول :

شايлок :

أحلفُ بالعصا التي طافَ بها يعقوبُ إنني راغبُ
عن هذه الوليمة ! لكنني سأذهب ! (٢) .

ويقسم بعهد السبوت :

شايлок :

أطلعتُ سيادتكم من قبلُ على عزمي وحلفتُ بعهدِ السبوتِ
أن أخذَ حقِّي وأنفذَ شرطَ العقدِ (٣) .

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ٦٣ .

(٢) نفسه ، ص : ٩٣ .

(٣) نفسه ، ص : ١٦١ .

ويستشهد بالتوراة - المحرفة - ليقنع أنطونيو بشرعية الربا :

شيلوك :

كنتُ أظنك لا تتعاملُ بالآرباحُ !

أنطونيو :

أبدأ ... إطلاقاً !

شيلوك :

هل تذكرون قصةَ التُّوراةِ عن يَعْقُوبَ ؟ (١)
يعقوبُ كان راعياً وعنده أغنام عمه (لابان)
وكان يعقوبُ الذي نعنيه ثالثَ الرُّسلِ
من نَسْلِ إبراهيم
بِفَضْلِ حيلةٍ قد دبَّرتَها أمُّهُ .
أنطونيو :

نعم ... نعم ... هل كان يأخذُ الربا ؟

شيلوك :

ليس الربا .. ليس الربا صراحةً
لكن إليكم ما فعلُ
قال له (لابان) أن ينالَ أجرَهُ عَيْناً من الحُمْلانِ
إن وُلِدَتْ له رِقْطَاءٌ أو بَلْقَاءٌ
وهكذا جاء الحَصيفُ عندما حَمَلَتْ نِعاِجُهُ
بالأفرع الرقطاء والبلقاء ...
حتى توحَّمتُ عليها هذه النعاج

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

وأصبحتُ حُمْلَانُهَا مَلَكًا لَهُ !
وهكذا اغتنى بل إنه حَلَّتْ عليه البركة !
وكُلُّ رِبْحٍ قَدْ أُحِلَّ ... ما لم يَكُنْ بالسَّرْقَةِ !

أنطونيو :

بل ذاك كان مُخَاطِرَةً
ولم يَكُنْ في طَوْقِهِ إِنْجَاحُهَا
بل سَاعَدَتْهُ يَدُ السَّمَاءِ !

(يضحك من جهل شايлок)

هل سَقَّتَ ذاك المثلُّ
حتى تُحَلَّلَ الرِّبَا ؟
وكيف تستوي النعاجُ والخرافُ
بالكنوزِ فضةً وذهبًا ؟ (١) .
شيلوك :

لا أستطيع أن أقولَ غيرَ أنني جعلتُ ذهبي
يزداد مثلَ الغنمِ (٢) .

(١) يذكر تشارلتون أن الفرق الذي يشير إليه أنطونيو بين ما فعله يعقوب - عليه السلام - وما يفعله شايлок قد نوقش 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 داتماً ، وعرض لباقي الطرق مثل المقايضة والخدمة وغير ذلك ، وذكر أن أكثر الأنواع المقوتة في تنمية المال هو الربا ، وذلك لأن الربا يجلب المال من المال كما لو أن المال يلد مالا ، ولهذا فهو غير طبيعي على الإطلاق ، وقد كان هذا الجدل مألوفاً بشكل عام في القرن السادس عشر . ينظر :

Charlton, Shakespearian Comedy , pp . 141 - 142 .

(٢) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ٦٥ - ٦٦ .

والنقاش السابق حول الربا ومحاولة شايلوك حل المسألة بشكل جذري يشير إلى حيوية تلك القضية آنذاك . فقد كان الربا يعد خطيئة وجريمة يُعاقب مرتكبها ، ثم سمح بممارسته في القرن السادس عشر ، وحددت الفائدة بمقدار عشرة في المائة من قيمة القرض . وقد حدث ذلك بعد أن أصبح الاقتراض ضرورة للكثيرين ، وتورط فيه عدد من النبلاء ، واضطرت الملكة إليزابيث إلى الاقتراض من بنوك أوروبية ، بل إن فرقة شكسبير نفسها استدانَت مبلغاً كبيراً من المال ، وذلك من أجل بناء مسرح الجلوب . وبالرغم من ذلك ظل التعامل بالربا من الأعمال المقبوطة التي ينظر إليها المجتمع المسيحي كخطيئة^(١) . ووجد اليهود في ذلك فرصة سانحة إذ كان يُسمح لهم بممارسة الربا ، فأحسنوا استغلال هذه الفرصة ، ونجحوا عن طريق ممارستهم الربوية في أن يسيطروا اقتصادياً وبيروا في جمع المال لما اشتهروا به من جشع وحرص وقسوة ، وبذلك أضافوا سبباً جديداً إلى أسباب العداء بينهم وبين المسيحيين . إذن فعلاقة شايلوك - كيهودي - بالربا علاقة مصيرية وهو في الحوار السابق يحاول أن يضفي عليها طابعاً دينياً ، ويثبت أن ما يربحه مال حلال ومبارك ! وهذا ما يعترض عليه التاجر المسيحي، فيسخر منه ويشكك في ولاء شايلوك الديني فهو آخر من يتحدث عن الدين وعن الأنبياء . وقد تعرضت مسألة ولاء شايلوك الديني لقدر من الشك والزعزعة مرة أخرى وذلك في المحكمة عندما كتبت النجاة لأنطونيو وجاء دوره ليشتترط ، فرأى أن يخلص شايلوك من يهوديته فأمره بالتنصّر ، وترك دين آبائه . ولم يعترض شايلوك كما فعل حين سمع قرار توزيع ثروته ، وإن لم يكن في وسعه أن يعترض ، فقد كان بإمكانه على الأقل أن يبدي امتعاضه وكرهه للمحكمة ، التي وافقت على سلبه هويته اليهودية . وهذا يجعل تعصبه الديني يظهر مزيفاً أو أقل بكثير من الحجم الذي حاول شايلوك أن يصوره لنا ، ويستند عليه كنوع من التميز .

واهتمام شايوك بالمال وحرصه عليه يجعلني أنظر إلى هذا العنصر كمفتاح لشخصيته ، فصورة شايوك الجشع والطماع تطغى على باقي الصور ، وتبدو 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 . وأقواله تكشف عن ذلك في وضوح ، فقد قرر أكثر من مرة أن الخلاص من أنطونيو يعني أنه سيتمكن من مواولة عمله كمرابٍ ، دون أن يتعرض للخسارة . وهو يسر بذلك لتوبال ابن جلده :

شايوك :

"...إن أخلف الموعِد ، فسوف أنزع قلبه ! وحينما تخلُّصُ منه البندقية، سأعقد الصفقاتِ كيفما أشاء ! " (١) .

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

شايوك :

.... " الويلُ إن لم يلتزم بالعقد ! قد كان يدعوني مُرابياً! الويلُ إن لم يلتزم بالعقد! ويقرض النقودَ قرضاً حسناً ! شأنُ النصرارى منكم ! الويلُ إن لم يلتزم بالعقد ! " (٢) .

وبعد وقوع أنطونيو في قبضته يصيح في الحارس المتهور الذي يسمح

له بالخروج من السجن ويسير معه في شوارع البندقية :

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

(٢) نفسه ، ص : ١١٩ .

شايлок :

يا أيها السَّجَّانُ لا تَدَعُهُ يَفْلِتُ ... ولا تُحَدِّثْنِي عن الرَّحْمَةِ
قط !

فذلك المأفونُ كان يُقْرَضُ النقودَ قرضاً حَسَناً !
إحرصُ عليه أيُّها السَّجَّانُ ! (١) .

وقد يبدو قولِي بأن المال هو همُّ شايлок 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 شايлок 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 بالمكاسب التي يمكن أن يحصل عليها
عندما ينجح في التخلص من أنطونيو ؛ لأن ذلك سيمكنه من رفع سعر الفائدة ،
ونهب ما في أيدي زبائنه ، دون خوف أو وجل . وهذا التصور من جانب
شكسبير لجشع شايлок لم يأت من فراغ ، فقد عرف عن اليهود تكالبهم على
المال وتوجيه كل طاقاتهم لجمعه ومضاعفته ، حتى هددت قوتهم الاقتصادية
المجتمع المسيحي آنذاك .

وما ذكرته سابقاً لا يعني أن دافع شايлок 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 تعقيدات وتناقضات ، تثير الحيرة والارتباك . وقد
باح لنا شايлок وفي أكثر من مرة بحقيقة شعوره تجاه التاجر المسيحي ،
وظهر أن هناك أكثر من سبب واحد يدفعه لبعض أنطونيو والتريص به ، فهو

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

يقول محدثاً نفسه حين رأى أنطونيو :

شايلوك :

(نفسه) كما يتظاهرُ بالتقوى والورع
أكرههُ فهو مسيحيٌّ ... ويزيد كراهية له
إقراضُ المال بلا ربح ضَعْفٌ منه وغَفْلَةٌ
مما يُخَفِّضُ سِعْرَ الفائِدَةِ على الأموالِ
في هذي البلدة ...
يا ليتَ الفرصةَ تَسْنَحُ لي
فأفاجئُهُ في لحظةٍ ضعِفِ
كي أطمعَ ذاكَ الحِقْدَ الراسخَ منه فأُتْخِمَهُ !
لِمَ يكرهُ شعبُ اللهِ المختارُ ؟
لِمَ يهْجوني وسطَ التِّجَارِ ؟ ... (١) .

وتشير عبارات شايلوك إلى شعور الاحتقار والكرهية 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 بشايلوك عند حدود الصورة التقليدية لليهودي كما كانت المجتمعات الغربية تنظر إليه ، بل تعدى ذلك إلى نوع من المعاشية وقراءة خبايا النفس ، وهو فن برع فيه شكسبير وتميز به ، وبذلك تمكن من أن يطلعنا على دخيلة اليهودي ، بماذا يفكر ، وكيف يشعر ، ومنحه فرصة ذهبية ليعبر عن وجهة نظره وبيئنا همومه ، وما يثقل خاطره كواحد من بني البشر . ومعاناة شايلوك مع أنطونيو يفصلها لنا اليهودي على

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ٦٣ - ٦٤ .

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

شايлок :

يا أيها السنيور (أنطونيو) !
لظالما قابلتني في بورصة (الريالتو)
وظالما سخرت بي وأمتتي على الربا
وظالما احتملت ذلك صابراً
فلاحتمال طبع هذه العشيرة !
كم قلت إنني كافر وسفاح وكلب !
وكم بصقت فوق جوخ سترتي
لأخذ ربح من حلال ثروتي !
هل أنت محتاج 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 ؟ ماذا عساي أقول لك ؟
ألا يحق لي أن أسألك :
وهل لدى الكلاب مال ؟
هل يستطيع الكلب إقراض النقود ؟
تريد مني الإنحناء والركوع
والهمس كالعبيد في مذلة الخشوع
وأن أقول في خضوع
يا سيدي العظيم : لقد بصقت يوم الأربعاء فوق لحيتي

وأنت في يوم قريب سُمِّتني الهوانُ
وقلت إنني كالكلبِ أنا بعد أن
وما جزاء المكرماتِ الغامرة
إلا بتقديم القروضِ الوافرة! (١)

ونلمس من كلمات شايлок وطريقة صياغته لشكواه صدق معاناته وتأثره الشديد بما لقيه من اضطهاد وذل على يد أنطونيو ، فهو يذكر العبارات القاسية التي وجهت إليه ، وتحفظ ذاكرته بمكان وزمان ما استمع إليه منها . ويبدو شايлок غاضباً بشكل خاص من وصفه بالكلب ومناداته بهذا الوصف . وتعدّ 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 - وبعباطفة لا يمكن معها أن يحجب قدراً 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 يتصف 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)

وشايлок وهو يشرح معاناته وما لقيه من ظلم على يد أنطونيو يحاول

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

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

(٣) Brown, ed. The Merchant of Venice, p. 28.

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

أنطونيو :

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

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

شايлок :

"سأعدُّ منه الطعم للأسماك! حتى إذا لم يُشبع النهم، فسوف يُشبع انتقامي! كم سبّني كم لطّخ اسمي! وأضاع مني نصف مليون! يضحك من خسائري ، يسخر من مكاسبي، عشيرتي يهينها ،

(١) .Charlton , Shakespearian Comedy , p. 134

(٢) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ٦٨ .

وكلُّ صفقةٍ يفسدُها ، يطفئُ وُدَّ الأصدقاء ، يلهبُ نيرانَ العداةِ ، وما
السببُ ؟ لا شيءٌ إلا أنني يهودي ! حقاً يهودي ! أفعاله عينان ؟ أو
ما لديه يدان ؟ أوماله مثلُ المسيحيِّ حواس ؟ أوماله الأطرافُ
والأعضاءُ والمشاعرُ ؟ أفما يحبُّ مثله ويكرهه ؟ يأكلُ نفسَ مأكله ،
يجرحُه نفسُ السِّلَاحِ ، تُصيِّبهُ الأمراضُ ذاتها ؟ يبرئُه نفسُ العلاجِ ؟
ألا نحسُّ البردَ في الشتاء ، والحرَّ في الصيف معاً ؟ إذا
وخرتُمونا ننزفُ الدَّمَاءَ ، وإن تَدَعِدُونَا سَوْفَ نَضْحَكُ ، إذا
سقيتُمونا السُّمَّ متناً ، وإن ظَلَمْنَا منكم انتقمنا ! فنحن في هذا
سواء ، لِمَ لا إذنُ فيما سواه ؟ إن أوقع العبراني ، ظلماً بنصراني ،
فهل ينالُ رحمةً لا بل يناله القصاصُ ! وهكذا إذا أُضيرَ منكم
اليهودي ، فعليه أن يثأرَ ! منكم تعلَّمْتُ الأذى ودرستُهُ ولسوف
أوقعُهُ بكم بل ليس لي إلا التَّفُوقُ فيه ! (١) .

وشايلوك 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 يتجاوز معاناته الشخصية ، ليعبر عن معاناة شعب
وأمة في بلاغة وقوة أخاذتين . وهي تمتاز - 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 شايلوك ، 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 شايلوك صدى لتلك الاحتجاجات . وعلى الرغم من

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ١١٩ - ١٢٠ .

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 أنطونيوس - 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 دلالة على إنسانية شايوك قائلاً : " وبينما دافع شايوك 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 ينسَ الجميع كيف تبدأ الخطبة وكيف تنتهي وحسب ، بل فشلوا في أن يلاحظوا 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 شايوك كان تسوية انتقامه الوحشي ، ينسف كل هذا ويتناقض معه ، وينعكس بالتالي على شخصيته وعلى المسرحية بشكل عام ؛ ومن هنا فالأمر على جانب كبير من الأهمية - كما أرى - فهناك من نظر إلى شايوك

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

Shakespearean 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 الرومانتيكية، الأمر الذي قاد النقاد وبشكل خاطيء إلى أن ينظروا إلى شكسبير كمدافع عن الإحسان والإنسانية، بينما كان عليهم بشكل أنسب ، أن يعجبوا بعبقريته 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 ينال لحم أنطونيو حتى ولو يعد منه طعاماً للسماك ... ولا يقلل هذا من أهمية الخطبة بل على العكس يزيد من تلك الأهمية ، فأكثر نتائج الظلم فظاعة يكمن في كونها لا تحط من قدر المضطهد وحسب ، بل وتنال المضطهد أيضاً^(١) .

غير أن هذه الخطبة إذا كانت تسجل كنقطة لصالح شايلوك ، فإن شكسبير قد حشد الكثير من المواقف التي تمنعنا في حزم من أن نتعاطف مع اليهودي ، أو ننظر إليه كشخصية تراجيديية ، 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 حلّ النّحسُ بغيرك أيضاً ! حلّ بأنطونيو .. قالوا لي ذلك في جنوا

شيلوك :

ماذا ماذا ماذا ؟ النّحس ؟ النّحس ؟

توبال :

غرقت إحدى سفنه ، أثناء العودة من ميناء طرابلس !

شيلوك :

حمداً لله ! حمداً لله ! هل هذا حق ؟ هل هذا حق ؟

توبال :

حادثتُ النَّاجِينَ مِنَ الْمَلَّاحِينَ !

شيلوك :

شكراً يا (توبال) الرائع ! ما أحسنها من أنباء ! ما أطيبها من أنباء !
هاهاها .. أسمعُ بهذا في جنوا ؟

توبال :

سمعتُ أن (جسيكا) ، قد أنفقتُ في ليلة واحدة ، سبعين ديناراً !

شيلوك :

لقد طعنتني بخنجرٍ إذ لن أرى ذهبي .. هيهات بعدَ اليوم ! سبعون
ديناراً معاً ؟ سبعون ديناراً !

توبال :

وعاد كثير من الدائنين إلى البندقية في صُحْبَتِي ، وهم يلفون بإشهارٍ
إفلاسه عن قريب !

شيلوك :

ما أسعدني ما أهنأني ! سأعذِّبه وأنكلَّ به ! ما أسعدني !

توبال :

ورأيتُ خاتماً من الزَّبْرَجْدُ ، مع واحدٍ منهم ، أعطته إِيَّاه ابنتك ، ثمناً
لِقَرْدٍ !

شيلوك :

ملعونَةٌ يا (جسيكا) ! (توبال) قد عذَّبْتِي ! الخاتم الزبرجد ؟ لقد
أخذته هديةً من زوجتي (ليحا) يرحمها الله ! أيام خطبتنا ! ولست
أقبلُ التفريط فيه ، حتى ولو أعطيتُ ما في الأرض من قرود! (١) .

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ١٢١ - ١٢٢ .

وقد كان في وسع توبال بالطبع أن يختار طريقة أخرى غير هذه الطريقة العجيبة ، للإدلاء بما لديه من معلومات دون أن يعرض شايлок لهذه التجربة القاسية ، التي جعلته هدفاً للسخرية . وشكسبير يفعل هذا باليهودي بعد أن مكنه قبلها بلحظة من أن يمسك بزمام الموقف ليحوّله بعدها إلى دمية في يد توبال - وكما يقول ستول فقد كان شايлок 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 صفقة القروء 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 شايлок لتوبال يجعل استجابته آلية محضة كما يذكر باربر : " ويصبح شايлок أراجوزاً في اللحظة التي يعلق فيها في مصيدة الاستجابات الانعكاسية المكره عليها ، وبدلاً من أن يتحكم في الآلية تحكّمه هي : " O my ducats ! O my daughter " وفي النهاية بعد استعراض خطره وعاطفته يصبح مضحكاً عندما يرقص بهجة وحرزنا كما تشاء حيال توبال له . وبعض النقاد وضع قيمة عاطفية لقضية خاتم الزواج عند شايлок لتمحو الطابع الهمجي الذي يتركه انتقامه . وهناك تعاطف لكنه أطمع في جدار الكوميديا وهكذا جاء ليزيد ضحكنا عليه . وبهلوانية شايлок مضحكة ودرامية في نفس الوقت^(٢) . والواقع أن شايлок بعد فرار جسيكا بماله ومجوهراته يبوء فاقداً لتوازنه ولقدرته علي التحكم .

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

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

(٢) C.L. Barber , Shakespeare's Festive Comedy : A Study of Dramatic form and its Relation to Social Custom , (New Jerssey : Princeton University Press , n. d.) pp. 183 - 184

المسيحيين من المواقف العصبية التي تعرض لها اليهودي وهزته بعمق . فقد كانت الشخص الوحيد الذي يثق به في عزلة الشديدة ووحدته القاسية ، وهو موقف مأساوي ، دون أدنى شك -بالنسبة لليهودي - ومع هذا فإن ردة 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 قطُ صُراخاً وعودلاً أُغربَ من هذا !

إن جعل العبرانيُّ الكلبُ يولولُ في الطرقات

بل يبكي بنشيجٍ مُختلطِ الأناتُ :

" وابنتاهُ ! وأموالي .. وابنتاه ! "

" هربت مع نصراني ! فتنصرتُ الأموال ! " (١) .

وهذا يشبه ما نجده في مسرحية (الليلة الثانية عشرة) حين تخبر ميرري السير توبي ، والسير أندرو وفاييان والجمهور كيف تصرف مالفوليو بحمق، وتقلده لهم قبل أن يروا ذلك بأنفسهم .

ولا شك - كما سبق أن ذكرت - أن ما فعلته جسيكا كان فوق احتمال شايлок ، وقد بدا الرجل وكأنه فقد صوابه ، وها هو أمامنا في حالة محزنة ومضحكة لا تختلف عما رواه لنا سولانيو :

شايлок :

ويلي ويلي ويلي ! ضاعتُ منِّي ماسَّة ، قيمتها ألف دينارُ جنَّت بها

(١) د . عناني، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ١٠٥ .

من ألمانيا ، لكأنَّ اللعنةَ ما حلَّتْ في أمتنا حتى اليوم ، ما أحسستُ
بها إلاَّ اليوم ! ألفا دينارٍ يا ويلي ! وجواهرٌ ونفائسٌ أخرى ، أتمنى
لو ماتت جسيكا بين يديَّ وبأذنيها الأقرأط ! بل ليت الموتَ يسجِّبها
في نعشٍ فيه دنانيري . ألم تسمع أخباراً عنها ؟ ويلي ! لا أدري
كم كلَّفني هذا البحثُ ! خُسرانٌ يجلبُ خُسراناُ ! فاللصُّ مضى
بالمال ؟ والبحثُ يكلفُ مالاً ! " (١)

وبالرغم من صعوبة الموقف فإن تعاطفنا مع شايлок 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 قدميه بدون الجواهر في أذنيها والمال
في كفتها . وحين يسأل ما إذا كانت هناك أخبار عنها ، لا ينسى أن يقلق
بشأن الذي صرف في البحث عن جسيكا . فالضحك وحده هو الحقيقي ، بينما
الآلم عاطفة أو شعور لحظي" (٢) .

والواقع أن حادثة فرار جسيكا أظهرت أكثر من سمة في شخصية
شايлок ، أو بالأحرى أكدتها ، مثل جشعه وتعلُّقه الشديد بالمادة وبخله المثير
للسخرية . كما أن هذه الحادثة وردة فعل شايлок 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 جشعاً وحقداً ودموية ، وتستبد بروحه الأنانية ، وحب

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ١٢٠-٢٢١ .

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

الذات ، وإيثار المصلحة الخاصة ، وهو في نفس الوقت شخصية مضحكة بمنطقها المتزمت ، وحرصها الشديد ، وأفكارها الغريبة ، وعزلتها المريبة . وإذا كان شكسبير قد منحه أكثر من فرصة في بعض المواضع ليناقد فيها الوضع اليهودي ، ويدين المجتمع المسيحي ، فإن ذلك لم يكن يعني سوى إتاحة المجال لشايلوك 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 أتت لتسوغ وحشية شايلوك ودمويته في المحكمة ، كإنسان غدر به وسلب منه ماله عن طريق مؤامرة مسيحية ، تستهدف عجزاً وحيداً في مجتمع يعاديه ، إذ أن جسيكا تؤكد أنه كان ينوي قتل أنطونيو وصرح بذلك في وجودها ، أي قبل فرارها :

جسيكا :

أيامَ مقامي في المنزلِ
أقسمَ في حَضْرَةِ (توبال) و (كوش)
وهما من أبناءِ الملةِ إنَّ القِطْعَةَ من لحمِ غريمه
أتمنُّ في نظره ...
من قِيمَةِ ذاكِ الدينِ
حتى ولو ضُوعِفَ مرَّاتٍ عدَّةً (١) .

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

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ١٤١ .

رباطة جأشه ، ومنحه إحساسه العارم بالغضب لخسارته المادية والمعنوية ،
صلابة ليست غريبة على شخصيته المتزمتة ، ولكنها ظهرت بشكل
أوضح ، وانعكس ذلك على كلماته تركيزاً وحدةً ومنطقية ، فهو - ويكل هدوء -
يشرح للدوق ملابسات الموقف ، وحين يشعر بصعوبة تفهمهم لموقفه ، لا يجد
مانعاً من الإطالة في الشرح ، وضرب الأمثلة :

شيلوك :

قَدْ تَسَأَلْنِي هَلْ رَطَلُ مِنْ لَحْمٍ فَاسِدٌ
أَفْضَلُ مِنْ آلَافِ الدِّينَارَاتِ ؟
لَكِنَّكَ لَنْ تَحْظَى بِإِجَابَةٍ
بَلْ سَأَقُولُ لَكُمْ : هَذَا مَا يُمْلِيهِ مَزَاجِي !
أَفَلَا تُعْتَبِرُ إِجَابَةً ؟
وَلنَفْرَضُ أَنْ بَيْتِي فَأَرَأَى يُزْعَجُنِي
أَنْفَقْتُ لَكَي أَضَعُ السَّمَّ لَهُ عَشْرَةَ آلَافٍ !
أَفَلَا يُقْبَلُ هَذَا الْمَنْطِقُ ؟ أَوَلَيْسَتْ تِلْكَ إِجَابَةٌ ؟
بَعْضُ النَّاسِ ... تَنْفَرُ مِنْ رَأْسِ الْخَنْزِيرِ الْمَشْوِيِّ
وَالْبَعْضُ يُجِنُّ إِذَا أَبْصَرَ قِطْعَةً
وَالْبَعْضُ يَبْلُلُ سِرْوَالَهُ
إِنْ سَمِعَ الْمِزْمَارَ الْأَخْنَفَ فِي مُوسِيقَى الْقَرَبِ الْعَذْبَةِ
فَمِيوَلُّ الْإِنْسَانَ الْفَطْرِيَّةَ
تَتَحَكَّمُ فِي أَعْمَاقِهِ
وَتُوجِهُ دَقَّةَ إِحْسَاسِهِ
وَفَقْأً لِهَوَاهَا ... حُبًّا أَوْ مَقْتًا ! ... (١) .

(١) د . عنلني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ١٦١ - ١٦٢ .

إذن فما ينتوي فعله بأنطونيو من عمل وحشي ليس من حقه وحسب بل هو - كما أراد أن يوحى لمن حوله - أمر اعتيادي يحدث كل يوم ضمن كثير من الأعمال غير المفهومة، والتي يجب أن تؤخذ على علاقتها وفي بساطة . وعليهم 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 أمانيه 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 يملي عليه مزاجه :

بل سأقول لكم : هذا ما يُمليه مزاجي .

وفي نظري أن هذا التعبير " هذا ما يُمليه مزاجي " كان ذا دلالة خاصة بالنسبة للجمهور الإليزابيثي ، الذي يشاهد كل ما يجري بخفية 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

أوليس لديكم بعضُ عبيد ؟

أوما ابتعتوهمُ بالمال ؟ أوما سخرتوهم ؟

كحميركمُ وكلابكمُ وبغالكم

في أحقرِ مارمتم من أعمال ؟
 لقد ابتعتوهمُ بالمالِ ..
 أفلي أن أطلبَ منكم إعتاقهمُ أو تزويجهمُ منكم ...
 من أبنائكمُ وبناتكمُ ؟
 أفلي أن أترضَ على ما يتقلُّهمُ من أعباءٍ ؟
 أفلي أن أطلبَ منكم توفيرَ الفرشِ الناعمةِ لهمُ
 وأطيابِ مأكولاتكمُ ولحومكمُ ؟
 ستجيبوني ... كلاً
 فعيبيدكمُ مما ملكتُ أيمانكم وكذاك أجيبكمُ !
 إني أطلبُ رطلاً من لحم كنت ابتعتهُ
 ودفعت له أعلى الأسعارِ
 ذاملكُ يميني ولسوف أنألهُ ! (١) ...

وإدانة شكسبير للمجتمع المسيحي واضحة هنا . وإذا ما كان من حق شايлок - قانونياً - أن يطالب بما ينص عليه العقد فيما بينه وبين أنطونيو فإنه ليس من حق الدوق وباسانيو أن يطالباه بأن يكون رحيماً . وكما يقول بالمر " فإن شايлок 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 يُحكِّموا في قضيته تلك المبادئ التي تحكم ميولهم وشنئونهم . فللمرء 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 يمنح شكسبير شايлок الوغد فرصة أخرى ليوبخ المسيحيين

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

(٢) Palmer ,Comical Characters of Shakespeare , pp . 434 - 435 .

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

وبعد هذا الموقف القوي لشايلوك 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 طرباً على وقع كلماتها ، ورفعها إلى مصاف الأنبياء والرسل :

شايلوك :

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

فهو يصدق ما تعد به كلماتها من قرب تحقق مراده :

أنطونيو :

...أتمنى أن تسرع هذه المحكمة بإصدار الحكم

بورشيا :

لم لا ؟ هوذا إذن : جهز صدرك للسكين !

شايلوك :

ما أشرف هذا القاضي ! ما أعظم هذا الشاب !

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ١٧٢ .

بورشيا :

يقضي القانونُ بإيقاعِ عُقوبةٍ ..
وأوانُ التنفيذِ الآنُ كما نصُّ العقدُ !

شايلوك :

حقُّ ساطعُ يا للحكمة !
يا لنزاهة هذا القاضي !
عقلك أكبرُ سنّاً من مظهرك !

بورشيا :

إكشف عن صدرك هيا .

شايلوك :

" الصدر " كما يقضي العقد ...
أفلا يذكرُ ذلك يا أشرفَ قاضٍ ؟
" مما حول القلب " - بالحرف الواحد ! ؟ (١) .

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

بورشيا :

إصبر لحظةً ... فهناك أمرٌ آخرُ ...
إذ وفقاً لنصوصِ العقدِ ... لن تُسْفَكَ منه قَطْرَةٌ دَمٍ ...
أما الألفاظُ فواضحةٌ .. " رَطَلٌ من لحم "
هيا نفذْ شرطُ العقدِ إذنْ
واقطعْ منه رَطَلُ اللحم !

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ١٧٤ .

لكن إن سُفِكتُ منه قطرةٌ دمٌ ... وهو مسيحيٌّ ...
 فسوفَ تصادِرُ أملاككُ ...
 ولسوفَ تُضمُّ أراضيكَ ومنقولاتك للدولة ..
 وفقا لقوانين الدولة ! (١) .

وقد عاب بعض النقاد على بورشيا مماطلتها وإبقائها أنطونيو ورفاقه تحت وطأة المعاناة ، مع أنه كان بإمكانها إنهاء ذلك العذاب على الفور . والواقع أنني أرى أن تلك المماطلة أغنت شخصيات المسرحية ، وعرّت ما بداخلها ، وعرضتهم لاختبار حقيقي كشف عن مواقفهم ، وذلك باعتبارها لحظة حرجة وفاصلة . فبالنسبة لشخصية شايلوك ظهر لنا بما لا يدع مجالاً للشك خبث نيات اليهودي ، وعزمه الأكيد على التخلص من أنطونيو ، وتشوقه لتلك اللحظة حين يرى دم أنطونيو مسفوكاً . كما أن صياحه كلما نطقت بورشيا بما يعجبه ويضمن له رطل اللحم ، أمر يثير سخريتنا منه ، خاصة ونحن نعلم أنها كانت تخدعه وتنصب له المصيدة التي كان يساعدها هو في وضع حبالها ، دون أن يشعر . هذا بالإضافة إلى أن طريقة شايلوك في التفكير وعجزه المطلق عن استيعاب أمر آخر غير ذلك العقد اللعين وما جاء فيه ، أظهره بمظهر الأخرق الذي لا يستطيع أن يدرك إلا كلماته وتصوراتهِ ، دون محاولة للاستماع لمن حوله . وقد حاولت بورشيا أن تشير إليه بطرف خفي أن ما يصرّ عليه قد لا يكون في صالحه ، لكنه كان قد أغلق أذنيه عن سماع كل صوت غير صوته ، وصدى ذلك الصوت .

على أن ما حدث لشايلوك يمكن أن يعد مأساة في نظر بعض النقاد الذين نظروا إلى القضية من وجهة نظر اليهودي . فقد وضع ثقته الكاملة في

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ١٧٨ .

العقد ، وأمن بالقانون إيماناً راسخاً لا يتزعزع ، لكن ذلك العقد خذله وغدر به ، وتمكن أعداؤه عن طريق القانون من الإيقاع به ، وهكذا خُدع شايлок ولم يكن الأمر كما رآه أول مرة ، والتناقض بين مظهر الشيء وحقيقته كان من بين الأفكار التي يبدو أنها كانت تلح على خاطر شكسبير ، أثناء كتابته للمسرحية . وقد بدا شايлок مصدوماً لما يحدث له واستبدل تلك الخطب البليغة بكلمات معدودة 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 ويصرّ على تنفيذ العقد ، يمنعه قانون البندقية الآن من استرداد أصل الدين ، بل ويضع حياته وثروته تحت رحمة أعدائه . ويمكننا أن ندرك عظم مصيبة شايлок - كيهودي ومراب - يقدّس المال وتربطه به علاقة مصيرية . ولا زلنا نذكر كيف كادت 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 العاقبة ، بل قانون البندقية ، ممثلاً في بورشيا والدوق . ولم يكن في استطاعة شايлок إلا أن يقول في منطق :

شايлок :

بل فحُذُوا رُوحِي أَيْضاً لا تُعْفَوْهَا

فَبِقَاءِ الْمَنْزِلِ رَهْنُ بَيْقَاءِ دَعَامَتِهِ !

وكذلك تنتزعون حياتي إذ تستولون على ما أحيأ 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 ينصاعَ وإلا أرجعُ في عفوي عنه !

بورشيا :

ما قولك يا عبرانيّ؟ أفترضى؟

شايلوك :

بل أرضى !

بورشيا :

هيا يا كاتبُ حرِّرْ عقد هبة

شايلوك :

أرجو أن تأذنَ لي أن أمضي في حالِ سبيلي

عندي وعكة ! أرسلِ 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 يحتمل البقاء ويفارق المكان قبل أن يوقع على ما تم الاتفاق عليه برضاه ! فهو محاصر من جميع الاتجاهات وليس أمامه إلا الموافقة . والتعبير الذي استخدمه اليهودي في وصف حالته I am not well ، يدل على أننا أمام رجل آخر ، ولهذا يفضل أن ينصرف من أمامهم ليلمّ شتات نفسه ، ويقوى بشكل أفضل على استيعاب ما يحدث في المحكمة . ولا نسمع شايلوك ينافق الدوق أو بورشيا ، أو يحاول التأثير فيهما لتخفيف تلك الإجراءات المتخذة ضده . وقد كانت كلماته المصدومة والمذهولة من أقوى الأسباب التي دفعت بعض النقاد إلى النظر إليه

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ١٨٣ .

كشخصية تراجيدية ، خصوصاً وقد صاحبها صياح منكر من جانب قرأتينانو وسخرية ولا مبالاة من جانب بورشيا . والذين ألهم ما حدث لشايلوك يفصلون بين أجزاء المسرحية ، إذ لا ينبغي أن ننسى أن شايلوك هذا الذي أقلق 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 . فخبية آمال شايلوك - 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 يتحول الحظ فإن كل درجات السلم الذي صعد عن طريقه شايلوك ليقطف ثمار الانتقام بسكينه وميزانه ، لا بد أن يهبط عنه الآن بأيدي فارغة وفي مرارة ... وليس هناك وقت ولا مساحة لأكثر من الرحمة الهزيلة التي قُدمت لشايلوك" (١) . والواقع أن منظر شايلوك وهو يحدّ سكينه على نياط 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 نكاء بورشيا، حين توقعه في المصيدة القانونية التي كانت وسيلته للإيقاع بأنطونيو ، وتلف حرفيته التي ابتلي بها اليهودي حبل المشنقة حول عنقه .

ولو أن شايلوك أبدى تمسكاً بتلك القضايا الإنسانية المزعومة التي كان يثيرها في شوارع البندقية ، ولم يحصر اهتمامه في الحصول على المال ، ويسعى لاسترجاع أصل الدين ، لكان 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 شايلوك ، كما أجدها 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 وكره وطمع وجشع وإحساس بالظلم والاضطهاد وحرافية مضحكة ، وتعلق بالثروة أثار سخطنا عليه ، وسخریتنا منه في نفس الوقت . ورغم أن هذه هي طريقة شكسبير في التعامل مع شخصياته ، إلا أن بلاغة شايлок أربكت كثيراً من النقاد ، ودفعتهم إلى أن يبحثوا في مسرحية شكسبير (تاجر البندقية) عن قضايا إنسانية ، واتجاه فلسفي ، أراد شكسبير أن ينقله إلينا من خلالها . وفي الواقع تعدّ شخصية شايлок من أشهر شخصيات شكسبير ، وأكثرها تميزاً بالطابع الشكسبيري ثراءً وتعقيداً وخصوبة ، وقد تعددت جوانبها ، وتميزت بعض تصرفاتها بالتناقض الظاهري ، وكان تناول شكسبير لكل ذلك في غاية التميز والإثارة . ومن ذلك تناوله لعنصر الإضحاح في شخصية اليهودي ، الذي يعدّ من أقوى عناصر الجاذبية في بناء شخصية شايлок ، 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 شايлок لا يأتي من فراغ . ومع ضالة لونسوت كمهرج - بشهادة جميع النقاد - كان لا بد للمسرحية أن تعتمد بشكل كلي على شايлок ، لتعويض ذلك النقص . وقد كان في ثراء شخصيته ، ونضجها ، والعناية الكبيرة التي منحه إياها شكسبير ما يؤهله بجدارة لأن يقوم بدوره على الوجه الأكمل .

٥ - باقي الشخصيات وما تمثله

أولى شكسبير عنصر الشخصية جل اهتمامه ومنحه عناية خاصة ، فتجلت فيه عبقريته المسرحية، وموهبته 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 تفيض حيوية وإشراقاً وبلغت قدراً عالياً من النضج ، والكمال المسرحي . وأسهم عنصر الشخصية مع باقي عناصر المسرحية في دفع الحدث ، وتعميق الفكرة المسرحية ، وإكساب ذلك العمل الوحدة العضوية التي عادة ما تميز الأعمال العبقريّة ، 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 ، فننتعرف كلاً منهما من خلال سلوكها في المسرحية ، وسلوك الآخرين معها ، بحيث يؤلف موقفهم معا العوائق المشتركة والوسائل التي يتخذها كل منهم لبلوغ هدفه ، فتكشف 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 -ضرورة- عن معان 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 تهمننا وسوف أقتصر على دراستها وتحليلها، وهذه الشخصيات هي شخصية شايلوك ، وأنطونيو وبورشيا وباسانيو وجسيكا . وقد سبق أن توقفت عند شخصية شايلوك ، 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 شايلوك ، حتى ليتمكن أن يقال بأنه الصورة المعكوسة لشايلوك ؛ فبالرغم من أنه تناول اليهودي ببعض النقادات القاسية ، إلا أنه كان شخصية حسنة الخلق تتسم بالمسألمة والوقار والكرم ، أما باسانيو فقد كان بمثابة عامل مثير وصل بين تيارين متناقضين : التيار الذي يمثله شايلوك والتيار الذي يمثله أنطونيو ، فمن خلال باسانيو اتصل النقيض بالنقيض . وأما بورشيا فقد كانت العقل الذي وازن بين المتناقضات ، واستطاع أن يهتدي إلى الطريقة المثلى لنصرة الجانب الطيب على الجانب الخبيث ، ولولاها لما انتهت المسرحية إلى هذه النهاية . أما جسيكا فقد كان دورها قاصراً على تأكيد طبيعة أبيها ، إذ ليس من المؤلف 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

أنطونيو : Antonio

يقدم شكسبير لنا هذه الشخصية على نحو مثير يجعلها تنتظم مع غيرها من تلك الشخصيات الرائعة ، التي يعمر بها مسرح شكسبير المتفرد . 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 شايوك . وأنطونيو أو تاجر البندقية يظهر في المسرحية كشخصية تحظى بكل احترام وتقدير ، وتحيطها هالة من الشرف والرفعة ، وتمثل أعظم الفضائل الإنسانية والخصال الحميدة ، وغالباً ما يسبق اسمه بالألقاب وصفات ، تدل على عظم مكانته الاجتماعية ، ومحبة من حوله له ؛ فهو التاجر الملكي ، وأنطونيو العطوف والأمين والشريف . ولا نفتأ بين أونة وأخرى نستمتع إلى شهادة تزكيته ومقولة تطري محاسنه ؛ فيرى ساليرو أنه لم يطاء الأرض نبيل أكثر عظماً منه ، ولا يجد سولانيو من الألقاب والصفات ما يتناسب مع شرف أنطونيو وعلو منزلته . أمّا باسانيو صديقه المقرب فإنه يصفه لفتاته بورشيا قائلاً :

باسانيو :

بل أقربُ أهلِ الأرضِ إلى قلبي
وأرقُّ الناسِ وأكثرهم عظماً
لا يألُو جهداً في فعلِ الخيرِ
بل أكثرُ من تتجلى فيه
روحُ الرومانِ القدماءِ ..
روحُ الشرفِ الصافي .. في إيطاليا .. (١) .

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

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

أنطونيو :

أرجو يا (باسانيو) الأكرم
أن تكشف لي عن قصدك
أما إن كان شريفاً
وأنا أعهدُ فيك الشرفَ دوماً
فتأكد أن خزانتي وشخصي .. بل أقصى طاقاتي
رهنُ إجابة حاجاتك^(١) .

وفعلاً يثبت أنطونيو أنه كان يعني ما يقول ، فيعرض حياته للخطر ، إذ يرهنها
لدى عدوه اللدود شايлок ، من خلال ذلك الشرط الجائر ، رغبة منه في مساعدة
باسانيو ، 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 متيقناً 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
شايлок وبذلك الشرط العجيب ، هو قرار انفعالي عاطفي ، دفعه إليه حبه

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ٥٠ .

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 شايوك وعن شايوك أنه كان أعلم الجميع بدخيلة اليهودي ، وما تتطوي عليه من حقد وكره ، وكان من الطبيعي بالنسبة له كتاجر أن يضع كل ذلك في حسابه . والذي يدل على أن الأمر برمته لم يكن غائباً عن ذهن أنطونيو ما ردّ به على شايوك ، حين حاول الأخير الدفاع عن امتهانه للربا ، وذلك قبل عقد الاتفاق فيما بينهما ، فقد قال أنطونيو متوجهاً لصديقه لباسانيو :

أنطونيو :

أرأيت يا (لباسانيو) ؟

يستشهد الشيطان بالتوراة تبريراً لفعله !

إن الذي يردد الآيات والقلب خبيث

كمثل مجرمٍ تزين وجهه ابتسامة !

تفاحة جميلة وقلبها عفّ !

أنعم به من مظهرٍ يخفي أثيم المخبر ! (١) .

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

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ٦٦ - ٦٧ .

أنطونيو :

إِحْزَنُ لِفِرَاقِ صَدِيقٍ لَا يَحْزَنُ لِسَدَادِ دِيُونِكُ !
إِذْ لَوْ أَعْمَدُ ذَاكَ الْعِبْرَانِيَّ السَّكِينِ لِعُمُقِ كَافٍ
لَوْفَيْتُ بِدَيْنِكَ فَوْرًا مِنْ قَلْبِي ! (١) .

وثبات أنطونيو على مبدئه وعدم تراجعته عنه سمة تناسبه تماماً ، وتناسب ما كان عليه من عظمة وملكية ، ومن كان مثله متمتعاً بأعظم الفضائل الإنسانية فلا بد أن يقف في صف كل المبادئ السامية والقوانين التي من شأنها أن تخدم المجتمع ، وتنظم العلاقة فيما بين أفرادها ؛ ولهذا حين بان أنه من المستحيل أن يلين قلب شايوك ، 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 بالمسئولية كمواطن صالح من أن يتسبب في الإساءة لمدينته، وتعرض أنظمتها وقوانينها للعبث والفساد :

سولانيو :

إِنِّي عَلَى تَقَةٍ بِأَنَّ الدُّوقَ لَنْ يَرْضَى بِتَنْفِيذِ الْعُقُوبَةِ !

أنطونيو :

لَيْسَ بَوَسَعِ الدُّوقِ
إِلَّا تَطْبِيقُ الْقَانُونِ !
إِذْ أَنَا إِنَّمَا أَنْكَرْنَا حَقَّ الْغُرَبَاءِ
فَلَسَوْفَ نَحْطُمُ قِيَمَ الْعَدْلِ السَّمْحَةِ فِي هَذِهِ الدَّوْلَةِ
وَمَدِينَتُنَا تَعْتَمِدُ عَلَيْهَا كَيْمَا تَزْدَهَرُ تِجَارَتُهَا
مَعَ كُلِّ شَعُوبِ الْأَرْضِ ! وَإِنَّ هِيَ !
فَقَدْ أَنْحَلَ جِسْمِي مَا مَرَّ بِهِ مِنْ أَحْزَانٍ وَخَسَائِرٍ (٢) .

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

(٢) نفسه ، ص : ١٤٥ - ١٤٦ .

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

أنطونيو :

لا أستبعدُ أن أدعوكِ بنفسِ الألفاظِ
أو أن أشتمك وأبصقَ في وجهكِ
فإذا أقرضت لنا المال
لا تُقرضهُ حباً وكرامة
كالودِّ الجاري بين الصَّاحبِ والصَّاحبِ
إذ أتى لصديق أن يأخذَ نَسْلاً من معدنٍ ..
ربحاً وربياً .. من قرضٍ أعطاهُ صديقاً ؟
كلا أقرضهُ لعدوٍّ لا لصديق
حتى إن لم يفِ بالعهدِ
لم ترَ بأساً في إنزالِ عقوبتكِ به ! (١) .

ومرة أخرى يبدو أنطونيو هنا وهو يقرأ نفس شايлок ككتاب مفتوح !
فهو يعلم مدى حقه عليه ورغبته في الانتقام منه .

على أن حديث شايлок 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 أذناً
صاغية :

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ٦٨ - ٦٩ .

شايлок :

كم قلت أنني كافرٌ وسفاحٌ وكلبٌ !
 وكم بصفتُ فوق جُوحِ سُنُرتي !
 لأخذِ ربحٍ من حلالِ ثروتِي !
 هل أنتَ محتاجٌ إليَّ الآن ؟
 هل جئتَ تسألُ الغريمَ بعضَ المالِ ؟
 أبعدَ أنَ بصفتُ فوقَ لحيَتِي
 وبعدَ أنَ ركَتتِي
 كأنني كلبٌ غريبٌ عندَ بابك ؟
 الآنَ تأتيَنِي وتطلبُ مالاً ؟ ماذا عساي أقولُ لك ؟ (١)

وشايлок 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، ويتعدى كذلك على حرمة الدينية ويلعنه، ويلعن أمته. ووجهة نظر شايлок في أنطونيو جديرة بالاعتبار ما دام أن أنطونيو لم يكذب فحواها، بل اعترف بها، وبدا مصراً عليها. وقد رأى بعضهم أن معاملة أنطونيو القاسية تعدُّ نقطة ضعف في شخصيته، حيث يذكر J.M.Murry أن شخصية أنطونيو تعاني بعض الضعف ولو أننا نراجع تصرفه مع شايлок المروي عنه فإننا في خطر من أن نظن أن عزم شايлок على الانتقام منه ليس مبالغاً فيه، لكننا لم نعد للتفكير في موقف أنطونيو منه، وغير مسموح لنا بذلك... إنها نقلة مفاجئة للقيم

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

لتجعل شايلوك يبدو مثيراً لشفتنا 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 وصنعها ، فإن إدانة أنطونيو بالقسوة تظلّ خطراً يهدد شخصيته
 كرجل الفضائل الإنسانية والمبادئ السامية ، وترميّه بالتطرف واضطهاد أقلية
 دينية يمثلها شايلوك . ومن الممكن أن نفسر قسوة أنطونيو من منطلق إنساني
 وهو حماية المجتمع من مراب دموي جشع مثل شايلوك ، وقد ذكر أنطونيو أن
 بعضهم أتى إليه يشكو من طمع اليهودي وجشعه الذي لا يرحم ، ولجأ إليه
 طالباً العون والمساعدة :

سولانيو :

لم يبُلّ البشرُ بـكـبِ أَعْظَمَ من هذا قلباً !

أنطونيو :

لا بأسَ فـلنـتـركـه !

سأكفُّ عن تـوسـلّي فـلـيس يـنـفـعُ التـوسـلُّ

إذْ أنه يريدُ قتلي ... لدافعٍ لا شكَّ فيه عندي

وذاك أنّي انقذتُ من مَخَالِهِ

خَلْقاً كثيراً اشتكوا إليّ

وذاك سرُّ حَقْدِهِ عَلَيَّ !^(٢) .

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

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

Shakespeare The Comedies, ed. Kenneth Muir (New Jersey : Prentice-Hall,

. Inc., Englewood Cluffs, 1965), p.37

(٢) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ١٤٥ .

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

أنطونيو :

أرجو أن تذكر أنك تتحدث للعبراني
والأيسر أن تتجه إلى الساحل فتطالب مد البحر بأن يهبط !
أو أن تسأل ذئب الأحرش ... لم أكل الحمل فأبكي أمه !
أو تمنع أشجار الجبل الشاهقة ... من هز نوائبها السامقة !
أو فاكتم صوت حفيف الأغصان ... إن هبت أنفاس
الريح !

فأشق الأفعال وأقساها أيسر من در الشفقة في قلب العبراني (١)

إن أنطونيو يربط بين اليهودية وبين كل ما هو وحشي ودموي وقاس ، ولهذا حين يخادعه شايلوك ، ويبيد استعداده لإقراضه المبلغ دون أخذ فائدة طلباً لوده ولصداقته - كما يزعم - يعلق أنطونيو قائلاً :

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

لُرُبَّمَا تَنَصَّرَ الْيَهُودِي
إِذْ لَانَ قَلْبُهُ وَرَقَّ! (١) .

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

يَبْقَى عِنْدِي شَرْطَانِ : الْأَوَّلُ أَنْ يَتَنَصَّرَ فَوْرًا
مِنْ بَابِ الشُّكْرِ عَلَى الرَّأْفَةِ .
الثَّانِي أَنْ يَتَنَازَلَ فِي عَقْدٍ مَكْتُوبٍ فِي هَذِهِ الْمَحْكَمَةِ
إِلَى ابْنَتِهِ وَإِلَى صِهْرِهِ
عَمَا يَمْلِكُ أَيًّا كَانَ ... عِنْدَ وَفَاتِهِ (٢) .

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

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

(٢) نفسه ، ص : ١٨٣ .

من وجهة نظر أنطونيو فإن شايлок منح أخيراً فرصة السعادة الأبدية^(١) . وموقف أنطونيو وأصدقائه من يهودية شايлок مسألة تضرب بجنورها في التراث الديني المسيحي ، وإن ظهرت هذه المعاملة لبعضهم في وقتنا الحالي مستهجنة ولا إنسانية ، فإنها لم تكن كذلك بالنسبة للإليزابيثيين ، وإذا عدّ بعضهم معاملة أنطونيو المتطرفة والاضطهادية لشايлок نقطة ضعف فيه ونكته سوداء في سجله الناصع البياض ، فإن ظهوره بهذا المظهر الواقعي ، والذي كان يصادف هوى لدى الإليزابيثيين ، خدم العمل المسرحي بشكل كبير ، ومنح شايлок 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 تسيطر على روحه وتهيمن عليها ، منذ بداية المسرحية وحتى آخرها . ففي افتتاحية المسرحية ، بل في أول سطر فيها نستمتع إلى أنطونيو وهو يشكو لأصدقائه من هذا الحزن الدفين الذي لا يعرف له سبباً :

أنطونيو :

حقاً لا أعرف سرّ الحُزنِ الراسخِ في نفسي !
 أعرفُ كمَّ يرهقني ... بل قلتُ لي كمَّ يشقيكم !
 لا أعرف كيف أتاني أو ممَّ صنَعُ ؟
 لا أدري كيف وُلِدَ ؟
 لكن الحُزنُ يصيب العقلَ بضعفٍ عاتٍ
 لا أقدر معه أن أعرف نفسي !^(٢) .

. Coghill, " The Basis of Shakespearian Comedy," p. 220

(١)

(٢) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ٤٣ .

وكلمات أنطونيو تكشف عن عظم قدر هذا الحزن الذي يكتنفه ، ويكاد 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 تنظر إلى هذه التعاسة وكأنها قدر لا مفر منه :

قراتيانو :

يبدو عليك الهمُّ يا (أنطونيو)
فشئونٌ دُنْيَانَا تَرِينُ على فؤادكُ
ومن اشتراها بالهموم فقد خسر !
صدقُ كلامي ... قد تَغَيَّرَتَ كثيراً !

أنطونيو :

أنا لا أرى الدنيا ... إلا كما أعرفُ ...
هي مَسْرُحٌ قد وُزِّعَتْ أدوارُهُ بين البَشَرِ
ودوري المكتوبُ كاسفُ حَزِينٍ^(١) .

ويبدو أن أنطونيو لا يعاني من حالة حزن عابرة ترتبط بأسباب وقتية وحسب ، بل إن مزاجه الكلي يرزح تحت وقع إحساس حاد بالكآبة والإحباط ، جعلت كثيراً من الدارسين يرون أنه مصاب بالسوداوية Melancholy بمعنى أنه مريض وليس حزيناً ، 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 . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ٤٧ .

آخر المسرحية ، وقد قرر ذلك ساليريو دون أن يقصد (١) ، حين قال :

ساليريو :

ليس مريضاً يا مولاي

إلا بكآبة 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 " بلهاء " شكسبير ، وإنما تتميز بالانقباض والاكتئاب وسوداوية المزاج ، وهي بدورها تشكل في هذا القطاع من البشر الذي تستظهره مسرحيات شكسبير إحدى الحلقات في عقد ينتظم بروتس في (يوليوس قيصر) ، وأنطونيو في (تاجر البندقية) ومالفوليو في (الليلة 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 عنى عصر شكسبير بهذه الظاهرة الوجدانية والسلوكية أن يتراوح صاحبها بين الفرحة العارمة والأسى العميق ، وأن يأخذ كل ما يقال له مأخذ الجدبة التامة ، وأن يكون من شأن انزوائه وانطوائه واجتراره للألم أن تعذبه الرؤى والأحلام (٣) وإن كانت كآبة أنطونيو تأتي على نحو مختلف مما ذكر ، فإنها قد حيرت أصدقاءه ، وحاول

(١) A.A.Ansari, " The Merchant of Venice : An Existential Comedy," The

Aligarh Journal of English Studies (India), no.11(1986), pp. 18 - 20 .

(٢) د . عناني ، ترجمة المسرحية ، ص : ١٢٨ .

(٣) د . فايز اسكندر ، مقدمة على هوك ، ترجمة د . مختار الوكيل (القاهرة : دار المعارف

، ١٩٨١) ، ص : ١٨١ .

كل منهم أن يكشف سرها ، ولكن محاولاتهم باءت 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 لموقف 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 يُعتقد في البداية أنه كان يقصد به تجسيداً لمرح الاكتئاب ، 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 ، ولآخر 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 شايوك ليتمكن باسانيو من الفوز بها .

كذلك رأى Ludawyك أن لسفر باسانيو علاقة بالحالة التي كان يعاني منها أنطونيو: "قد يرجع شعوره بالاكتئاب بسبب فقدته لصديقه باسانيو ، وحببه له لا يجعل منه رومانسياً خصوصاً في العصر الإليزابيثي ، إذ كانت الصداقة المحضة بين رجلين أمراً اعتيادياً ، ونجد ذلك في مسرحية متقدمة لشكسبير حيث نجد بروتس Proteus وفالنتين Valentine اللذين أقسما على الأخوة ، وكذلك سباستيان Sebastian وأنطونيو Antonio في (الليلة الثانية عشرة) حيث ضحى بحياته من أجل صديقه"^(٢) وتعلق أنطونيو بباسانيو واهتمامه به أمر لا يحتاج مع وضوحه إلى إشارة ، وقد حدا هذا ببعضهم إلى القول بأن العلاقة بينهما ليست صداقة اعتيادية وحسب؛ حيث يشير Coghill

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

. Ludowyk , Understanding Shakespear, p. 121 . (٢)

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 شذوذ جنسي من جانب أنطونيو . وقد جعل شكسبير أنطونيو مدركاً لهذه العاطفة وخجلاً منها في نفس الوقت . وعندما اقترح سولانيو سبب كآبته 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 لساليرو :

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

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

أنطونيو :

تَعْرِفُ أَنْ ثَرَوَتِي جَمِيعَهَا
فِي سَفْنٍ تَبْجُرُ فِي الْعَبَابِ
وَلَيْسَ فِي يَدِي مِنَ النُّقُودِ أَوْ مِنَ التَّجَارَةِ
مَا أَسْتَطِيعُ أَنْ أَقْدِمَهُ
وَلَكِنْ انْطَلِقْ !

بضمانتي ستستطيعُ الاقتراضَ من رجالِ البُنْدُقِيَّةِ

(١) . Coghil , " The Basis of Shakespearian Comedy," p. 212 .

(٢) د . عناني ، ترجمة المسرحية ، ص : ١٠٦ .

احصل على أقصى الحدود الممكنة
 كيما تزور (بلمونت) ... وتلتقي ببورشيا الجميلة
 اذهب إنز وابتحث عن الأموال مثلما سأفعل
 ولا أبالي إن أتاك المال باسم صداقتي ...
 أو بضماني ! (١) .

ولم يصدر منه ما يشكك في حقيقة مشاعره تجاه سفر باسانيو وزواجه من
 بورشيا ، بل ظهر على الدوام ذلك الصديق المثالي بإخلاصه العجيب ، ووفائه
 النادر ، وحتى 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 القنوم لرؤيته قبل تنفيذ الحكم : " ... فإن
 دينك لي ، يسقط إن أثبتتني من قبل أن أموت ! أرجوك لا تبدل ما انتويت
 فعله ، فإن حداك حبك لي ، على المجيء للوداع ، فافعل والآن فأنس 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 شايوك ، قد زاد من حدة شعوره بالحزن والاكتئاب ، واستغراقه
 في ذلك الشعور والاستسلام له . وظل أنطونيو دائماً ذلك الرجل الوحيد الذي
 في حاجة لمن يعثر عليه ، ويدخل السرور إلى نفسه ، وكانت تلك من مهام كل
 من سولانيو وساليريو . وفي المحكمة حاول الجميع التأثير في شايوك وإقناعه
 بتغيير رأيه وما اعترم 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 . عناني ، ترجمة المسرحية ، ص : ٥٢ - ٥٣ .

(٢) نفسه ، ص : ١٤٣ .

أنطونيو :

سَمِعْتُ أَنْكُمْ بَدَلْتُمْ جُهْدَكُمْ لِلْحَدِّ مِنْ غُلُوَائِهِ
لَكِنَّهُ مَا دَامَ يَأْبَى وَيُصِرُّ
وَيَعْجِزُ الْقَانُونَ عَنْ انْقِاذِي
مَنْ بَطَشَ حَقْدَهُ الْمَرِيرُ
فَلَيْسَ لِي إِذَنْ سِوَى الصَّبْرِ الْجَمِيلِ
بَلْ إِنَّنِّي وَطَنْتُ نَفْسِي وَرَضَيْتُ
وَلَا حَتْرُقُ بِنَارِ بَأْسِهِ الشَّدِيدِ^(١) .

وقد يقال بأن موقف أنطونيو هذا كان سببه ما كان يعلمه من حقيقة شايлок ، 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 بلأريو ، استبشر باسانيو خيراً ورأى أن ذلك قد يخفف عن أنطونيو ، ويبعث في نفسه الأمل في النجاة ، لكنه أجابه إجابة غريبة تستوقف النظر في خطبته الخطيرة قبل وصول بورشيا :

باسانيو :

بُشْرَى خَيْرٍ يَا (أَنْطُونِيُو) ... إِطْرَحْ عَنْكَ الْحُزْنَ تَجَلِّدْ !
لَنْ تُسْفِكَ مِنْ أَجْلِي قَطْرَةَ دَمٍ ..
وَلْيَفُزْ الْعِبْرَانِيَّ بِلَحْمِي وَدَمِي وَعِظَامِي !

أنطونيو :

إِنَّنِّي حَمَلٌ مَرِيضٌ فِي الْقَطِيعِ
أَنْسَبُ الْأَشْيَاءَ لِي مَوْتٌ سَرِيعٌ
إِنَّمَا أَوْلَ مَا يَهْوِي عَلَى الْأَرْضِ التَّمَارُ الْوَاهِيَةُ

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ١٥٩ - ١٦٠ .

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

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

أنطونيو :

جدُّ قليل ! إنِّي أتذرُع بالصبر وأعددتُ العُدَّةَ
صافحني يا (باسانيو) ! أستودعك الله !
لا تحزنْ لوُقُوعي في هذي المحنة من أجلكُ
ربة أقداري أرحمُ بي من عادتها
أما ديدنها فبقاء التَّعسِ المُفلسِ
كي يشهد بعيونٍ غائرةٍ وجبينٍ يعقده التَّقطيبُ
دهراً من ألمِ الفاقة !
ولقد أعفتني من هذا الألمِ الممدودِ
وشقاءِ العُمُرِ الموصولِ !^(٣) .

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

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

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

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

أنطونيو :

هيا يا سجانُ إذنُ ! يا رب !
 إن جاء الينا (باسانيو) حتى يشهد تسديد ديونه .
 لن أحفل في دنياي بشيء ! (١) .

ويقول في موضع آخر في المحكمة :

أنطونيو :

لئتَ (باسانيو) يعيشُ بعد موتي
 كي يخطُ الرثاءَ فوق قبري ! (٢) .

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

أنطونيو :

أبلغُ زوجتك الغراءَ تحياتي
 أخبرها كيف قضى (أنطونيو)

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ١٤٦ .

(٢) نفسه ، ص : ١٦٦ .

قُلْ كَمْ كُنْتُ أَحْبَبُ !
 واذكرني بالخير غداة الموت
 قُصَّ القصة ثم اطلب منها
 أن تحكّم كم كنتُ أحبُّك (باسانيو)
 إحزن لفراق صديقٍ لا يحزن لسداد ديونك !
 إذ لو أغمدَ ذاك العبرانيُّ السكينَ لعمقِ كافٍ
 لوفيتُ بدينك فوراً من قلبي ! (١) .

وهكذا فإن تفكيره كان يتركز حول فكرة واحدة هي فكرة الموت ، وما يمكن أن يتبعه من مهام يتعين على باسانيو القيام بها من أجله في احتقالية واضحة . والواقع أن الحديث عن كآبة 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 نلاحظ مدى نجاح شكسبير في تقديم أنطونيو بالصورة التي ظهر بها في المسرحية . فمنذ أن يبوح لأصدقائه بأمر ذلك الحزن الذي يدهم روحه بونما رحمة ، ونحن نشعر أن هناك عاصفة شديدة على وشك الهبوب ويتسرب إلى نفوسنا شيء من القلق الذي تعمّر به نفس أنطونيو ، وهكذا يتمكن بكلماته الحزينة التي تفتتح بها المسرحية من أن يشيع جواً قاتماً يمهد به لقصته مع شايлок ، ووحشيته المنقطعة النظير 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 ، لأنه ساعتنئذ يكون سلبياً ومجرد ظل لشايлок وبورشيا ، وغير معتدّ به حتى مقارنة

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

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

ومسألة تحديد مصدر كآبة 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 سطرًا مبتوراً في افتتاحية المسرحية ، يشرح فيه أنطونيو سبب حزنه ، وهو السطر الخامس من المشهد الأول عند قوله : (I am to learn) . ويقول Murry رداً على هذا النقد العلمي " وأنا أرى أن شكسبير تعمد أن تكون كآبة أنطونيو غير مسوغة ، وقصد إلى ذلك السطر المبتور . فشكسبير يستغل هذا الجزء في شخصية أنطونيو ، وهو جانب حر ، ليقدم عمقاً للشخصية ويظل بشكل أكبر نغماً حنوناً ، رأى أن المسرحية تحتمله ومن شأنه أن يغنيها ... وسيبقى لأنطونيو وجود في الخيال الإيجابي ، شخصية لم تقدم كل جوانب طبيعتها من خلال ما هو مطلوب منها وليس هذا هو الحال مع شايلوك الذي بنيت شخصيته من آراء وأفكار تمكن أي ضوء بارد من تحليله ... وكما يقول الدكتور Bridges فإن شكسبير لديه أتران 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 مهملًا لها ، ولكن فحص هذه الأشياء يجعلنا نميل إلى أن نتأكد أنه لم يكن يحمل همًّا للقاريء بقدر الجمهور الذي يشاهد مسرحياته" (٢) . والواقع أن ما يذكره Murry يتمشى تماماً مع طريقة شكسبير المميزة في الكتابة ، وقد أضفى حزن أنطونيو غير المسوغ عليه

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

٢. Ibid.,p.45

(١)

(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 شايوك في أقوى صورها ، وما يمكن أن تظهر به من بشاعة . واستطاع بذلك أنطونيو أن يستدر عطف المشاهد ويثير شفقتة عليه ويمنحه إحساساً بأن شايوك الشرير سينال من أنطونيو الطيب ، الذي به من الأحران ما يغنيه عن سكين اليهودي . كما أن خطب أنطونيو الحزينة التي ألقاها في المحكمة جعلت صياح قراتيانو وتشفيته من شايوك المبالغ فيه أمراً محتملاً بعض الشيء .

* * * *

بورشيا : Portia

منح شكسبير بورشيا عناية خاصة لكي تبدو في ذلك التكامل البشري الذي أرادها 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 ، وتمكنت بطلاة قصة الصناديق ، وموضوع الخطبة برقتها وعذوبتها المتناهيتين ، أن تتصدى لوحشية شايوك ، وتنقذ أنطونيو التاجر الملكي ، في الوقت الذي عجز فيه الجميع عن فعل ذلك ، دون أن تفقد إشراقها وعذوبتها .

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 :

الحقُ (نيريسا) ... أحوال هذا العالم الكبيرُ
قد أرهقتُ طاقاتِ جسْمِي الصَّغِيرُ! (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 المرير الذي تعيشه ، بعد أن حبسها أبوها في واحد من صناديق ثلاثة ، لاغياً أي اعتبار لما يمكن أن يعتلج في نفس فتاة مثلها من مشاعر وأحاسيس ورغبة . وها هي تحدد مشكلتها وتشرحها لوصيفتها نيريسا في بساطة ودقة :

بورشيا :

أه من كلمة " أختار " !
إني لا أقدر أن أقبل من أرضاه
أو أن أرفض من لا أرضاه
فإرادة بنت حية ... كبلها رجل ميت
أوليس بشاق (نيريسا) ... عجزني أن أختار وأرفض؟ (٢) .

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

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

(٢) نفسه ، ص : ٥٤ - ٥٥ .

بورشيا :

لو عشتُ إلى ألف سنَّة ... فسوف أعودُ إلى ربِّي
عذراء كما جنَّتُ ولا أتزوج أحداً منهم
إلا بطريق القرعة تنفيذاً لكلام أبي! (١) .

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

بورشيا :

أتمنى لو علمتك سرَّ القرعة
حتى تختار الصندوق الصائب
لكني أحنث إذ ذاك بقسمي
ومحال أن أحنث بالقسم! (٢) .

وقد حاول بعضهم أن يشكك في ولاء بورشيا لذلك القسم ، وزعموا أنها حاولت
مساعدة باسانيو بالفعل بطريق غير مباشر ، إذ أن تلك الأغنية التي أستمع
إليها قبل إجراء القرعة مباشرة كانت قافيتها 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 . عناني ، 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 ماهرة مثل تلك^(١) . وقبل ذلك كله ينبغي أن لا ننسى أن باسانيو كان لا بد أن يفوز بيورشيا ، لأنه الوحيد الذي يمكن أن تسعد به الأميرة ويفك قيدها . وإظهار بورشيا بهذا المكر والخداع يفقد الحكاية سحرها وجمالها ، ولا يتناسب مع طابع شخصيتها المميز بالحزم ومغالبة العاطفة في قوة وثقة ، فهي تصمُّ أذنيها عن نداء العاطفة وتنتصر للعقل والمنطق إذا ما كان اتباعهما أولى وأوجب ؛ ولهذا ترفض الاستماع إلى باسانيو حين يطلب منها في الحكمة أن تقف في وجه شايوك ، وتمنعه من تحقيق هدفه بأية وسيلة كانت :

باسانيو :

فَلْتَقْرَضُ سُلْطَنَكَ عَلَى الْقَانُونِ وَلَوْ مَرَّةً !
فَالْخَيْرُ الْأكْبَرُ يَسْتَوْجِبُ شَرًّا أَصْغَرَ
أَقْمَعِ مَأْرَبَ ذَاكَ الشَّيْطَانِ الْأَشْرَسِ !

بورشيا :

لا ينبغي ذاك ولا يجوز ..
إذ ليس في الدولة سُلْطَةٌ
تملك أن تنتهك القانون
بل سوف تغنُو سابقة
وعلى غرارها

سَنُفْسِدُ الْأَخْطَاءَ أَحْكَامَ الْقَضَاءِ !^(٢) .

(١) Granvill Barker, Prefaces to Shakespeare, p : 339,

(١)

(٢) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ١٧٢ .

(٢)

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

بورشيا :

والذَّهْنُ يُشْرَعُ لِلنَّفْسِ شَرَائِعَ بَارِدَةً
يُفْلِتُ مِنْ قَبْضَتِهَا الطَّبَعُ الْفَائِرُ
وَجُنُونٌ صَبَانًا وَتَأَبُ
يُفْلِتُ مِنْ أَشْرَاكِ النَّصِيحِ الْمُقْعَدِ
كَالْأَرْنَبِ مِنْ شَرِكِ الصِّيَادِ !
لكن ما جدوى هذا المنطق
وَأَنَا لَا أَقْدِرُ أَنْ أَخْتَارَ شَرِيكَ حَيَاتِي؟ (١) .

ولكنها تعودت أن تهتم 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 مطاوعة تلك الأحكام ، ومغالبة فرحتها لوجود باسانيو بقربها . وإذا كانت كعذراء يصعب عليها التعبير كما تقول ، فانها تحت تأثير حبها له تندفع وتخرج الكلمات من بين شفيتها لتبوح ذلك البوح الخطير الذي تفوق به باسانيو الرجل :

بورشيا :

أما إن أخطأت فسوف أودَّ
لو أنني كنتُ حنثتُ !

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ٥٤ .

العارُ على عينيك !
 أَطَلَقْتَ السَّهْمَ عَلَيَّ
 فَشَطَرْتَ كِيَانِي شَطْرَيْنِ
 الشَّطْرُ الْأَوَّلُ لَكَ
 والشَّطْرُ الثَّانِي لَكَ
 هُوَ مِنْ حَقِّي لَكِنْ
 مَا دَمْتُ أَنَا مِنْ حَقِّكَ
 فَالشَّطْرُ الثَّانِي أَيْضاً لَكَ !

ما أقسى هذا الزمنَ الحائلَ بين المالكِ وحقوقه !^(١)

وإذا كان صبرها لم يسعها مع باسانيو وخانها تماسكها، فانها بدت على قدر كبير من الشجاعة واللباقة مع غيره من الخاطبين الذين سبقوه . وحاولت في نكاه أن تقف منهم موقفاً محايداً ، رغم أنها لا تحتمل أن يكون أي منهم زوجاً لها . وحين يقدم اليها الأمير المغربي بسحنته السوداء ، وحديثه المتعالى الذي يظهر تباھيه بنفسه ، واعتداده بها وبمكانتها العظيمة ، قائلاً :

أمير المغرب :

ولتعلمي بأن طلعتي قد أَرَعِبْتُ أَشَاوِسَ الْفِرْسَانِ
 وَحَقُّ حُبِّي لَكَ
 بها توَلَّه العذارى في بلادي والحِسانُ !
 ولستُ أَرْضَى أَنْ أُغَيِّرَ السَّوَادَ فِي الْإِهَابِ
 إِلَّا لمرضاتك يا مليكة الفؤادِ !^(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 أن والدي
ما كان هُوناً من شأني
إذ نصّ في فطنته على زواجي بالطريقة التي ذكرتها
لكنت أيها الأميرُ نو المكاثة العليّة
تشغل في مكامنِ الفؤادِ
مكان أيّ خاطبٍ من سائر العبادِ !^(١)

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

بورشيا :

ذاك حصانُ جامعٍ !
لا يتحدثُ إلا عن فرسه
بل يتفاخرُ بالقدرة في تركيب الحُدوة
أترى حملتُ فيه أمّة
من حدادٍ ؟^(٢)

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

(٢) نفسه ، ص : ٥٥ .

وهي حين تسخر منهم تدرك أن السخرية خطيئة :

نيريسا :

ما قوك في المسيو (لويون)
سيد أهل فرنسا ؟

بورشيا :

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

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

أنطونيو :

لكن أئن 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 الأربعة كي يقبلوا الضريح المقدس :

الأمير :

ولقد قَدِمُوا من أقطار الأرض القُصوى

بِشِفَاهِ تَبْغِي تَقْبِيلَ الحَرَمِ الحَانِي (٢) .

وهي ملك بالنسبة إليه :

الأمير :

من بين العملات الذهبية في إنجلترا

واحدة تَحْمَلُ نَقْشاً لِمَلَاكُ

لكن النقش من الخارج

أما في هذا الصندوق

فَمَلَاكُ يَرْقُدُ في فرشٍ ذهبيٍّ! (٣) .

وعند زهابها لإنقاذ أنطونيو تعتذر بحاجتها للتفرغ للعبادة ، قائلة للورنزو :

= معنى الرحيل في كلمة Pilgrimage، كما ذكر في حواشي ترجمته للمسرحية (ص: ٢١٩،

ح: ١٧) وذلك لأنه لم ير في النص ما يبرر قداسة بورشيا . والواقع أنني أخالفه في

ذلك ، وأرى أن شكسبير اتكأ على هذا المعنى ، وفي أكثر من موضع .

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ٤٩ .

(٢) نفسه ، ص : ١٠١ .

(٣) نفسه ، ص : ١٠٢ .

بورشيا :

أرجو أن تتولى تدبير شؤون المنزل حتى يرجع زوجي
أما عن نفسي فأنا عاهدتُ الله بأن أحيا في كنفِ الله
مُتَفَرِّغَةً لِلصَّلَاةِ وَاللَّدْعَاةِ (١) .

ويتناول لورنزو منها عقد التنازل الذي وقعه شايوك قائلاً :

لورنزو :

هاتيك فانتتان أمطرتا
المن والسلوى على الجوعى (٢) .

وربما حرص شكسبير على إحاطة بورشيا بهذه الهالة أو المسحة
الدينية ، حتى يعدها لكي تكون تلك الشخصية المهيبة صاحبة الخطبة البليغة
حول الرحمة والرحماء ، والمغفرة الالهية التي ألقتها في المحكمة :

بورشيا :

ليس في الرحمة الزام وقهر !
إنها كالغيث ينهل رقيقاً من سماه
دونها نهي أو أمر !
بوركتك تلك الفضيلة مرتين :
إنها تبارك الرحيم
مثلما تبارك المسترحم !
وهي أزكى ما تكون إن أتت عن مقدرة
بل وأزهى من عروش الملك والتيجان !
إن يكن في الصولجان البطش أو ملك الزمان
إن يكن رمز المهابة والجلال

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ١٤٧ .

(٢) نفسه ، ص : ٢١٣ .

مكمنَ الرهبة والخوفِ من السلطانُ
 فهي أسمى من جلالِ الصولجانُ :
 عرشها في الصدرِ في قلبِ الملوكِ الرُحماءِ !
 يعرفُ الخلقُ بأنَّ الرحمةُ
 من صفاتِ الله
 وهي إن حَفَّتْ مَسَارَ العدلِ
 قَرَبَتْ ما بينَ حُكْمِ الأرضِ والسَّماءِ !
 إن تَكُنْ تبغي العَدالَةَ وحدها يا أيها اليهودي
 فاعْتَبِرْ بما أقولُ :
 إن مجرى العدلِ وحدهُ
 ليس يُنجي من عَذابِ الآخرةِ
 ولذا نطلبُ في كلِّ صلاةِ
 رَحْمَةً من الإلهِ !
 بل تعلمنا الصلاة كيف نَرَحِّمُ ! (١).

وبورشيا تلقي هذه الخطبة في بداية ظهورها في المحكمة ، وهي تتحدث فيها بلهجة دينية واضحة ، مما يجعلها تصلح لأن تكون لأحد رجال الدين والقساوسة . ولكنها على الرغم من ذلك لم تؤثر في شايلوك ، ولم يعرها اهتماماً يذكر ، ولم يكن ذاك لضعف قدرات بورشيا البلاغية ، بل إن المشكلة - كما نعرف - كانت تكمن في شايلوك 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 فكرياً ، وتميزاً عن باقي شخصيات المسرحية . وكما يقول أحد النقاد : " فإن ذهنها لم يعمل في سرعة شديدة وحسب ، بل

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ١٧٠ - ١٧١ .

كان يعمل في احتراس مستمر وليونة . وظل مع ذلك ، متاكداً 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 شايلوك ، وهكذا تلعب ورقتها الراححة ويصبح تدمير شايلوك تاماً . فإن لها فكراً صافياً إلى درجة تمكنها من أن تقدر حجم شايلوك 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 مترمت^(١) .

وقد تنبعت بورشيا بذكائها وملاحظتها الدقيقة إلى أن الشيء الوحيد الذي يفهمه شايلوك هو العقد ، وأن أية 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 أنهما كانا أعرف منها باليهودي وطبيعته . وكانت تعدّها المسرحية 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 شايلوك تلبية نداء الرحمة والإنسانية ، بل لجأت إلى نوع من المماطلة والتلاعب بأعصاب اليهودي ، وأعصاب الجميع ، إذ أوهمت شايلوك أنها تقف إلى جانبه وتؤمن بعدالة قضيته ، وأوصلته خطوة خطوة إلى لحظة تيقن فيها من نجاح مخططه ، حتى كاد أن يرى مصرع أنطونيو بعينه ، وعندما وصل إلى قمة البهجة والسعادة ، ألقته به فجأة من فوق تلك القمة ، في مرارة وقسوة . وقد عاب بعض النقاد على بورشيا مسلكها هذا ، ورأوا أنها تصرفت بشكل قاسٍ وغير إنساني ، وأنها كانت " كالقطة التي تلهو بفأرها

المسكين قبل أن تأكله" (١) ويبدو أن 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 بأن تستحوذ إحدى شخصياته على إعجاب المشاهدين ، وتحظى بموافقة على جميع تصرفاتها ، بل حرص وبشكل أهم على إظهارها ممثلة للطبيعة البشرية بكل حسناتها وعيوبها ، وما يعتمل فيها من خير وشر ، وقوة 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 يحتكم فيه إلى قوانين ومعايير لا تمت إلى الرحمة بصلة ، وإدانة شكسبير للمجتمع المسيحي فيما يتعلق بهذه النقطة واضحة . على أن بورشيا لم تكف بتحقيق هدفها من القدوم إلى البندقية وهو إنقاذ أنطونيو صديق زوجها ، بل سعت إلى تحقيق هدف آخر وهو معاقبة اليهودي ، والانتقام منه :

بورشيا :

هيا نفذْ شَرْطَ العَقْدِ اذْنُ
واقطعْ منه رِطْلَ اللحمِ !
لكن إن سَفَكْتُ قطرة دم ... وهو مسيحيُّ ...
فلسوف تُصَادِرُ أملاكك ..
ولسوف تُضْمُ أراضيكَ ومنقولاتك للدولة
وفقاً لقوانينِ الدولة ! (٣) .

(١) Charlton, Shakespearian Comedy, p. 159 .

(٢) Palmer, Comical Characters of Shakespeare, pp. 432 - 433 .

(٣) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ١٧٨ .

وهي بهذا توجه ضربتها إلى أعز ما يملك شايوك ويهتم له وهو المال ، وقد استاء بعضهم من موقفها ، ورأوا أنها تذهب بعيداً في قسوتها عليه ، في الوقت الذي تعتمد فيه على أسس قانونية تفتقد إلى الصحة والمنطقية . ففي اعتراضها على أن تسفك قطرة دم واحدة تتجاهل 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 . أما 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 شايوك ليس في إمكانها أن تدينه بفعل إجرامي لتقديمه ذلك العقد^(١) ، وبناءً عليه فإن ما تفعله بورشيا في المحكمة هو نوع من التحايل القانوني ، والخداع الماكر دفع ثمنه اليهودي الذي كان يثق في صحة عقده قانونياً ، واعتقد أنه لا يتطرق إليه البطلان .

وأرى أن إدانة بورشيا للتحايل الذي لجأت إليه يتضمن إدانة للقانون ذاته ، واتهامه بالغباء والشكوية . فالحرفية التي لجأت إليها بورشيا كانت تماثل في وضوح حرفية شايوك القانونية ، ونوما اعتبارات إنسانية . ومن هنا فقد أتى فوزها درامياً على شايوك مقبولاً ومرحباً به من الجمهور الإليزابيثي ، حتى وإن كانت هناك بعض النقاط الساخنة التي استوقفت بعض النقاد والدارسين ، ورجعوا فيها إلى كتب القانون وقوانين المحاماة ! في حين لم يعرّها شكسبير - كعادته - اهتماماً يذكر .

ومرة أخرى تظهر بورشيا على قدر من القسوة والحرفية 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 ولباقتها الحاضرة ، فقد

احتفظت بأنطونيو بعيداً عن الشجار الوهمي حول الخاتمين ، وفي الوقت الذي تسخر فيه دون إخراج حول أخذها بلفتزار الخيالي إلى الفراش ، تزجر بعدها بدقيقة قراتيانو لحديثه عن الديوث^(١) .

وبالإضافة إلى كل السمات التي اتصفت بها بورشيا ، فإن المسرحية أظهرتها كنموذج للشخصية الرومانسية على خير وجه . فهي رومانسية في كل شيء تقريباً وذلك من خلال موضوع الخطبة ، ثم تنكرها 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 يتساءل ما إذا كان باسانيو جديراً بها .

* * * *

باسانيو : Bassanio

يمثل باسانيو الشخصية التي تربط بين الحكمتين الرئيسة والثانوية . وهو في نظري - وربما في نظر الكثيرين - صاحب الحماقات .. والأخطاء المتتالية ؛ فبسببه تمكن اليهودي من الإيقاع بأنطونيو واصطياده ، إذ يذهب إليه للاقتراض 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 :

باسانيو :

أعرفُ في (بلمونت) وارتةً غنيةً !
جميلةً ... لكن شمائلها تفوقُ جمالها

كانت لدى لقائنا
تُهدِي إليّ بعَيْنها نظراتٍ وجدٍ صامتةً !
أما اسمها فـ (بورشيا)
ليست أقلّ في جمالها من (بورشيا) العريقة
ابنة (كاتو) ... والتي بنى بها (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 :

وفوق خديها تدلّتُ خُصَلتانِ كالذَّهبِ
هما الفِراءُ العسجديُّ بل كأنَّ قصر (بلمونت)
هو شط (كولشوس) القديم ... وكان كلُّ خاطبٍ
(جيسون) (٢) قد شدَّ الرِّحالُ ! (٣) .

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ٥٢ .

(٢) جيسون Jason :

أحد القواد المغامرين في أسطورة إغريقية (ميديا) وهو ابن الملك أيسون ، استطاع عمه Pelias أن ينزع ملك أبيه ، وأبعد جيسون حرصاً على سلامته . ولما أصبح شاباً عاد لاسترداد ملك أبيه ، وكان لا بد في البداية من أن يحصل على الفِراء 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 جيسون طرد هو وزوجته من البلاد بواسطة أبناء عمه ، فلجأ إلى الملك Creon ، ثم هجر (ميديا) ليتزوج ابنة ذلك الملك .

The New Encyclopedia Britannica, 15th ed . . s.v. " Jaspas, Henri."

(٣) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ٥٢ .

وحين تمكن من الفوز ببورشيا ، يعلق قرانياتو قائلاً لساليريو القادم لتوّه من
البنديقية :

قرانياتو :

ما أخبارُ مدينتنا ؟ ما حالُ التاجرِ ذي الصَّيتِ الرَّائعِ
(أنطونيو) ؟
سَيُسْرُ بما أنجزناه ولا شك !
إذ كُلُّ منا (جيسون) .. ورجعنا بفراء الذهب
المنشود ! (١) .

ونجده يصارح أنطونيو بحاجته لبعض المال ، ويمتئيه بتسديد ديونه السابقة
التي له عليه وذلك إذا ما حالفه الحظ وفاز ببورشيا ، ويقنع أنطونيو بجدوى تلك
المخاطرة قائلاً :

باسانيو :

إني أحمل لك دَيْناً ضاع ... مثل السهم الأول !
فإذا أطلقت السهمَ الآخرُ ... ورصدت أنا سيره
كان حرياً أن يأتي معي بالسهم الأول ..
أو أن يرجع لك وحده
وأظل أنا مُمتناً أحمل عبءَ الدينِ الأولِ ! (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 . عناني ، ترجمة تاجر البنديقية ، ص : ١٣٨ .

(٢) نفسه ، ص : ٥٦ .

وثروتها الطائلة . وقد دفع ذلك بعضهم إلى أن يتشكك في حبه لبورشيا ،
 وحقيقة دوافعه للزواج منها . والواقع 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 سعى الشاب للفوز بعروس غنية من الأعراف
 والتقاليد الاجتماعية المألوفة جداً في ذلك الوقت ^(١). ولا شك أن باسانيو كان
 صريحاً وواضحاً في التعبير عن هذه الرغبة وهو أمر يناسب شخصيته
 البسيطة المندفعة . وينبغي ألا ننسى أن باسانيو هو بطل تلك القصة
 الرومانسية الذي يجب أن يفوز بالفتاة الجميلة من بين جميع الخاطبين ،
 فتسعد بذلك الأميرة لأنه الشخص الوحيد الذي حقق فؤادها بحبه ، وبناءً عليه
 فلا بد أن يكون أجدر الجميع بها ، وأكثرهم تحقيقاً لنبوءة نيريسا ..

نيريسا :

قد كَانَ أَبُوكِ مِنَ الْأَخْيَارِ
 وَلِلْأَخْيَارِ قُبَيْلَ الْمَوْتِ بَوَارِقُ الْإِهَامِ حَقَّةُ !
 ولذا تجدين الحكمة كُلَّ الحكمة في شَرْطِهِ :
 لا بد لزواج المستقبل أن يختار الصندوقَ الصَّائِبَ
 من بين ثلاثة :

الأول من ذهبٍ خالصٍ
 والثاني صُبٌّ من الفضة
 أما الثالث فهو رصاصٌ مُصَمَّتٌ !
 والرأي الصَّائِبُ في هذه القُرْعَةِ يعني الحُبَّ الصَّائِبَ ! ^(٢) .

(١) . Ludowyk , Understanding Shakespear, p. 123

(٢) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ٥٥ .

ويعد باسانيو 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 بالآمال والطموحات مهما كانت صعوبة العوائق التي تقف في طريقه ، ويعتق ذلك كمنظية ومنهاج لحياته منذ الصغر :

باسانيو :

في أيام برأستي الأولى
كنتُ إذا أطلقتُ السهمَ فطاشُ
أطلقتُ السهمَ الآخرَ في أثره
وينفس القوة ولنفس الوجهة
ورصدتُ مسيرَ الثاني بعناية
كي أعرفَ موضعه وأعودَ به !
أي أن مخاطرتي بالسهمين
عادت بالسهمين سليمين !^(١)

ومن هنا وعلى الرغم من إفلاسه والديون التي تثقل كاهله ، تكفيه نظرة وجد من بورشيا ونبوءة قلبه العاشق ، كي يشد الرحال ، ويقرر الذهاب إلى بلمونت .

باسانيو :

أواهُ (أنطونيو) الحبيب ! يا ليت لي مالاً يمكّنني

(١) د . معاني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ٥٠ - ٥١ .

أَنْ أَنْزَلَ الْمِضْمَارَ وَسَطَ هَوْلَاءِ
إِذْ أَنْ قَلْبِي لَا يَنْبِئُونِي
بَأَنْتِي حَتْمًا أَفَوْزُ فِي النَّزَالِ! (١) .

غير أن باسانيو 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 أنطونيو من إكمال إجراءات ذلك العقد المسموم ، بعدما شعر بالخطر ، وبسوء نيات اليهودي ، فهو يعلق قائلاً :

باسانيو :

لَا أَطْمَئِنُّ إِلَى الشُّرُوطِ الْمُتَّصِفَةِ
إِنْ صَاغَهَا عَقْلُ الْأَتِيمِ (٢) !

فقد كان شكسبير يحرص على أن يظهر باسانيو كشخصية لا تخلو من عمق ومعرفة بالحياة والناس ، وهو بذلك يعدّه لكي يكون الخاطب الوحيد الذي ينجح في الاختيار ، ويتفهم في ذكاء وحكمة تلك النقوش ويحسن قراءتها ، ولا نجد في أنفسنا حرجاً في أن نتقبل أن يكون باسانيو المسرف ، الذي أضاع ثروته على مظهره ومسرته ، هو صاحب تلك الخطبة البليغة التي ألقاها قبل إجراء القرعة حول المظهر والمخبر ، كما يعرض عن اختيار الذهب والفضة قائلاً :

باسانيو :

فَالزَّيْنَةُ شَطُّ خَادِعٌ

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ٥٢ .

(٢) نفسه ، ص : ٧٨ .

مُحِيط فَتَاكَ شَاسِعُ !
 أَوْ كَوْشَاحٍ خَلَابٍ يُخْفَى وَجْهًا أَدْكُنُ
 أَوْ هُوَ - إِنْ شِئْتَ الْإِيجَارُ -
 حَقُّ زَائِفٌ .. يُوقَعُ فِي الشَّرْكَ الحُكْمَاءِ
 وَلِهَذَا لَنْ أَخْتَارَكَ يَا ذَهَبَ الْفِتْنَةِ
 يَا مَنْ صَرِثَ غِذَاءً صُلْبًا فِي فَمٍ (مِيدَاسُ) (١)
 وَلِهَذَا أَيْضًا لَنْ أَخْتَارَكَ يَا فَضَّةَ
 يَا مَنْ تُتْدَاوِلُ عُمَلَاتُ شَاحِبَةٍ بَيْنَ النَّاسِ !
 لَكِنِّي أَخْتَارُكَ أَنْتَ رِصَاصَ الْفَقْرِ
 يَا مَنْ تَتَهَدَّدُ لَكِنْ لَا تَعْدُ النَّصْرَ
 أَسْلُوبُكَ سَهْلٌ وَيُهْزُ النَّفْسَ
 أَكْثَرَ مِنْ حَذِّقِ الْبُلْغَاءِ ! (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 بوسعها فعل الشيء

(١) مِيدَاسُ Midas :

هو أحد الملوك في الأساطير القديمة ، كافأه أحد الآلهة لمعرفه صنعه بتحقيق أمنيته التي تمنى فيها ذلك الملك أن يتحول كل ما يمسه إلى ذهب، لكنه عندما رأى طعامه يتحول 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 البندقية ، 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 ألماً لحاله ، ويتمنى مساعدته والتكفير عن خطئه بأية وسيلة ، وما جرى في المحكمة يثبت ذلك ، وفي أكثر من موضع :

بورشيا :

أفلا يقدرُ أن يدفَعَ دينكُ ؟

باسانيو :

بل يقدر ! ها أنذا أدفعُهُ عنه إلى المحكمة !

بل ضعفُ المبلغ .. وإذا لم يكفِ المقدارُ

أتعهدُ أن أدفعَ عشرةَ أمثالِ المبلغِ

أو تُقطعَ رأسي ويديّاي وقلبي ! (١) .

وبعد نجاة التاجر نجده، تحت تأثير العاطفة التي يحملها لأنطونيو ، يندفع ويرتكب خطأه الثاني فيفطرط في خاتم بورشيا ، تلبية لرغبة صديقه ، ويمنحه للمحامي فيكون هو ورفيقه قراتيانو المتهمين في تلك المحكمة الوهمية التي تنصبها لهما بورشيا ، في الفصل الأخير من المسرحية ، والتي يظهر فيها باسانيو من جديد على قدر من البساطة والصراحة والبراعة والبلاغة .

* * * *

(١) د. عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ١٧١ - ١٧٢ .

جسيكا : Jessica

هي ابنة اليهودي شايوك ، وقد انضمت إلى أعداء أبيها وظهرت في المسرحية كفتاة رقيقة مهذبة ، تلقى من الجميع كل محبة وتقدير ، وعندما يترك لونسوت خدمة والدها ، يحزن لفراقها ويصفها بالرقيقة والجميلة :

لونسوت :

نعم وداعاً ! ولتنطقُ الدموعُ بالمشاعرُ ! يا وثنيةً جميلةً !
ويا ابنة اليهودي الرقيقة ! وأراهنك ! لا بد أن أن يأتي مسيحيُّ
ليخطفك ! لكن وداعاً فالدموعُ أغرقتُ رجولتي ! إنن وداعاً ! (١) .

وتبدو يهودية جسيكا لقراتيانو أمراً غير معقول ، لما تتسم به الفتاة من رقة وعذوبة .

قراتيانو :

قسماً بقناعي !
تلك مثالُ الرقة ... ليستُ تلك يهودية ! (٢) .

وهي في عيني لورنزو حبيبها أكثر من جسيكا الرقيقة والجميلة .

لورنزو :

قسماً بحياتي أعشقها من أعماق النفس !

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ٨٨ .

(٢) نفسه ، ص : ٩٨ .

فهي حكيمة ... إن كنتُ أُجيدُ الحكم
وهي جميلة ... إن كان بعيني نَظَرُ
وهي الإخلاصُ بعينه ... تُبَيِّنُهُ فيما تفعلُ
ولهذا تنزلُ من رُوحِي
بالحكمة والإخلاص وبالفطنة
في منزلٍ صدق! (١) .

والواقع أن جسيكا بهذه المواصفات تناقض في حدة ما جبل عليه شايлок من قسوة وغلظة ، وهذا التناقض بين اليهودي وابنته نجده قبل ذلك عند كريستوفر مارلو ، ممثلاً في برعباس اليهودي وابنته إيجييل في مسرحية (يهودي مالطا) والتي أصبح من المعتاد بعدها ، أن يكون لليهودي ابنة جميلة وذكية ، تحبب 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 أسهم 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 وإيجييل تبدو عظيمة ، لصغر سنهما وإمكانية تأثرهما بمبادئها ، بعيداً عن التزمّت اليهودي وانغلاقه ، وما كانت تعرفه المجتمعات الغربية آنذاك عن تعصب اليهود ، وكرههم للمسيحية وحقدهم على أهلها ، وجسيكا التي تترك دين آبائها 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 :

لرُبما نَجوتُ من جهنمٍ بعدَ الزواجِ ... إذ أُنْتُي أصبحتُ
نُصْرانيةً! (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 تنصرها وتركها لليهودية أم لا ، وتتبع أهمية جسيكا في المسرحية بشكل رئيسي من كونها أداة تمكن شكسبير من خلالها أن يبرز أهم مظاهر الخلل في شخصية والدها ، وهو علاؤه 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 لونسوت أثناء وداعها له :

جسيكا :

كَمْ أنا أسفة لرحيلك ..
منزلنا مثل جهنم .. لكنك عَفِرتُ أُرُقُ
تَسْرِقُ منه طعمَ المَلَلِ بِمَرَحِكِ (٢) .

والواقع أن هذا القول لا يدين شايوك بأشياء خطيرة مثل إساءة معاملتها ،

(١) د . عناني ، ترجمة المسرحية ، ص : ١٥٢ .

(٢) د . عناني ، 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 شايلوك الذي يعد باعتراف الجميع منزلاً وقوراً بدون حاك أو راديو وغير ذلك من (أصوات المجون التافه) ومن الصعب أن يجعله ذلك جحيماً ، مع أنه يمكن أن يفسر ملل جسيكا منه " (١) .

وأعتقد أن اعتراض جسيكا على شايلوك ومنزله لم يكن بهذه الشكلية ، بل كان رفضاً عميقاً وجذرياً ، وقد عبرت عن ذلك في وضوح ، إذ تقول :

جسيكا :

ما أعظمَ الخطيئةَ التي حملتها
حين خجلتُ من أبوةِ الأبِ !
لكنني من صلبي ومن دمه .
ولستُ من طباعه ! أوأه (لورنزو) !
إذا صدقتُ ما وعدتني به أنهيت ذلك الصراعُ !
فزوجك المحبة ... تغدو مسيحية ! (٢) .

والصراع الذي تشير إليه جسيكا لم يكن يتعلق بيهوديتها وما اعتزمته من تنصر ، فقد كان موقفها من ذلك واضحاً فالمسيحية بالنسبة لها أمنية . ولكن الصراع الذي تشعر به كان بسبب رفضها لرابطة البنوة التي تربطها بشايلوك ، وخجلها من هذا الرفض ، فهي تقرر أنها خطيئة ، ولا بد أن طباع أبيها كانت أفظع 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 . عناني ، ترجمة المسرحية ، ص : ٨٨ .

في غضبه فهو لا يستحق ذلك .

وموقف جسيكا من أبيها ومن اليهودية جعلها في نظر الكثيرين فتاة عاقبة وجاحدة تتصف باللصوصية والكذب والخيانة ، فيذكر تشارلتون أنها فعلت كل هذا بشكل غير متوقع ، وضربت بتمرداها والدها في الصميم فهي تدنس بحماقة كل ما اعتبره شايلوك مقدساً ، وتدمر الأساس الذي أقام عليه عالمه ، وإدراكه المجنون لهربها وأفعالها بعد ذلك ، أخذ به من الذهول إلى اهتياج مهووس^(١) ، والحالة السيئة التي وصل إليها شايلوك بعد هرب جسيكا بأمواله كانت من أهم المهام التي أدتها جسيكا في المسرحية على نحو ما رأينا فيما سبق . وقد عبّر شايلوك 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 شايلوك تعرض للسرقه فينبغي ألا 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 ففرت معه ليتزوجا هناك في بلمونت ، ويرى مورى أن الذين صبّوا جام غضبهم على جسيكا أساءوا 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 جاحدة وعاصية وأن تصرفها كان قبيحاً . وهذا خطأ ولا علاقة له بالأمر . فتاجر البندقية ليست دراما واقعية ولا يمكن أن نحاكم شخصياتها في ضوء المعايير الأخلاقية الواقعية ، فنأخذ جسيكا في الضوء البارد ونحللها بعيداً عن المسرحية ، التي تبدو فيها شيئاً صغيراً ولئيماً ... لكنه ساحر وله

. Charlton , Shakespearian Comedy, pp . 157 - 158

((١))

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 ، يتجنب 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 وجاذبيتها ، وكما أشعلت جسيكا بفرارها بتلك الغنيمة ، نار شايوك المتقدة ، فقد أضاءت بلموننت بسحر تلك الأناشيد التي دارت بينها وبين لورنزو .

٢ - شيلوك الجديد

- أ - مصادر المسرحية
- ب - البناء المسرحي
- ج - شيلوك الجديد وما يدل عليه
- د - باقي الشخصيات وما زمثله

أ - مصادر المسرحية

كتب باكتير مسرحيته (شيلوك الجديد) في عام ١٩٤٤ م ، ونشرت في عام ١٩٤٥ م ، وقد كتبها وهو يتمزق ألماً لحال العرب ، وما حلّ بهم من جور وقهر . وكانت هذه المسرحية في طليعة أعماله التي عبرت عن مشاعره تجاه القضية الفلسطينية ، وقدمت تصورات 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) . وها هو ذا 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 ، وسأخذها الفكرة الأساسية لمسرحيتي ، واستحضرت في ذهني رواية (تاجر البندقية) لشكسبير ، ثم أعدت قراءتها فلمحت الخطوط الأولى للموضوع الملائم للفكرة ، ولم ألبث أن وضعت تصميم المسرحية ، ثم أخذت في كتابتها بسرعة فائقة حتى أتممتها" (١) . وإذا كانت مقولة جابوتنسكي هي التي نبهت باكتير 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 كاتبنا إلى ذلك ، واختياره مسرحية شكسبير دون غيرها باعتبارها أكثر الأعمال

(١) باكتير ، فن المسرحية ، ص : ٤٣ .

(٢) يشير الدكتور عدنان وزان إلى وجود مسرحية ألمانية بعنوان شيلوك الجديد

" Der Neue Shylock " للكاتب الألماني هرمن جورج شيفاور =

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 تأثيره بذلك العمل واضحاً ، ومصرحاً به في ثنايا المسرحية
 ومن اليسير على الدارس تتبع دلائله ، واسقاطاته ، 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 بصفاتها تجسد مثلاً صارخاً للجشع والطمع
 وإيثار المصلحة الخاصة ، والسعي وراء تحقيق أهدافها وغاياتها في وحشية
 ودموية . كذلك يستعرض باكثير الخطر اليهودي وأبعاد أطماعه في الوطن
 العربي ، ودناءة المخطط الصهيوني ، كما يقدم حلاً 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 يقطع 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 يترتب 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
 بالتداخل في علاقات الآباء بالأبناء في الأوساط اليهودية .. ، وقامت مسرحيته في
 عرضها على أساس النظرة المسيحية ووجود الخلافات بين الآباء المتمسكين 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
 لمسرحية جديدة تعالج قضية فلسطين ، معتمدة على وجوه التشابه بين
 القضيتين في الصورة الإجمالية ، وفي كثير من التفاصيل 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 متأثراً بشكسبير
 وحسب بل كان واعياً بهذا التأثير . ولذا فقد كان من المتوقع أن نجد صدى
 لمسرحية (تاجر البندقية) في ثنايا عمل باكثير ، بل إن حدة
 التأثير تزداد في مواضع 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 مقدرته
 ولا يلغي أصالته ؛ يقول الدكتور هلال : " وقد قررنا من قبل أنه لا عيب في تأثر
 كاتب بكاتب آخر . فإن الاختراع في الأدب بمعنى الخلق من جديد جده مطلقة
 أمر عسير بل متعذر . ذلك لأن الكاتب حين يعمل فكره ، وتجييش عواطفه
 لتتوالد أفكاره ، يعود - لكي ينتج - إلى ذاكرته فيستوحىها . وما الذاكرة إلا
 وليدة التجربة والمشاهدة والاطلاعات المختلفة " (٢) .

ولئن صرَّح لنا باكثير بتأثره بمسرحية شكسبير واعتماده عليها ، فإنني
 أرى أن تحديد موقفه من تلك المسرحية ، وطريقة فهمه لها أمر ضروري
 وملح . وقد سبق أن رأينا من قبل الجوانب العديدة التي تثيرها مسرحية

(١) باكثير ، فن المسرحية ، ص : ٤٣ - ٤٤ .

(٢) محمد غنيمي هلال ، الأدب المقارن ، ط ٣ (القاهرة : دار نهضة مصر للطبع والنشر ،

(تاجر البندقية) كأي عمل شكسبيرى . 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 نلاحظ 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 متهوس . فكلنا يعلم 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 الشحيح 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 فضيلة الكرم لمن يسره أن يتبجح 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 ، ١٩٨٥م ، ص : ١٤٤ - ١٤٥ .

وعندما ينهار شيلوك الجديد في المحكمة تحت وطأة القهر والحزن ، وقد ضاعت أحلامه جميعاً ، يتوجه إليه ميخائيل ممثل عرب فلسطين قائلاً :

ميخائيل : .. أجل أيها السادة اعذروه فلم يستطع سلفه وسميه من قبل إلا أن يكون عنيداً متعنثاً كما (خلقه)^(١) شكسبير. لقد أنكر هذا الشيخ العنيد حكمة شكسبير وعلاجه الناجع لليهود ، وأبى هو وقومه أن يعتبروا بتلك العظة البالغة التي ضربها لهم وقالوا إنه مسيحي متعصب على اليهود وشاعر متهوس . فليت شعري بعد أن حققت الأيام في قضية فلسطين مصداق خيال شكسبير^(٢) في قضية البندقية - هل انتفع اليهود بهذه العظة أم لا يزالون على رأيهم في خياله المريض ؟ وأغلب ظني أيها السادة أنهم لم يتعضوا بهذا الدرس حق الاتعاض - وهذا المسيو شيلوك دليل على صحة ما أقول - وإذا كان لنا أن نطمح في تحقيق هذه الغاية ، فعلياً أن نقتفي ما رسمه لنا شكسبير في روايته الخالدة فنطبق عقوبة شيلوك بحذافيرها على أحفاده ، هؤلاء الذين ألقوا هذه الرواية الجديدة ، ومثلوها في هذا القرن العشرين^(٣).

وإلى 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 شايوك عن اليهود :

شيلوك : هذا ما يؤكد قلبي أن شيلوك هذا لم يكن يهودياً صحيحاً، وإلا لما عجز وأبلس ولا استطاع أن يحتج على قضائه الجائرين المتحاملين عليه ليهوديته .

سوردز : بم كان يحتج عليهم ؟

(١) يقصد الكاتب (كما رسمه لنا) .

(٢) ينظر باكثير إلى شايوك 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 أضحت حينئذٍ تحت رحمته^(١) .

ومن المعروف أن اعتراض شايлок 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 شايлок الجديد قراءة باكثير لما كتب حول المسرحية من نقد ، فقد أنهى شكسبير المسرحية دون أن يحدد لنا مصير شايлок الذي ترك المحكمة محطماً ، وهو يقول : I am not well ، أما باكثير فإننا نجده يحدد لنا تلك النهاية ، إذ يجعله ينهار من هول الصدمة ، ويقع مغشياً عليه في محكمة القدس حين يسمعها توافق على ذلك الشرط الخاص بهدم تل أبيب ، ثم لا يلبث ان يفد شاب يهودي إلى المحكمة ، ويخبرهم بأن المسيو شايлок مات منتحراً . وقد تساءل بعض الدارسين المتعاطفين مع اليهودي ، عن مصير ذلك العجوز المحطم القلب ، الذي تأمرت عليه ابنته ، وأعداؤه ، ومحكمة البندقية ، فهزم تلك الهزيمة المرة . والواقع أن باكثير وفق في تلك النهاية التي رسمها ، فشايлок عنده يرمز للاستيطان اليهودي لفلسطين ، واحتلالهم لها ، وهو وضع شاذ ، ومغالطة كبيرة ، لأن ذلك الكيان يعد مخلوقاً غير طبيعي ، ولا بد أن يأتي يوم يقضي فيها ذلك المخلوق على نفسه بنفسه - 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 تغصّ 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

(٤) باكثير ، شيلوك الجديد ، ص : ١٤٩ - ١٥٠ .

الذي اعتمد عليه باكثر في كتابته لـ (شيلوك الجديد) . فالمسرحية في معظم أجزائها تناقش ما يتعلق بذلك الهمّ العربي والإسلامي بأحداثه الجسام وتفصيله الدقيقة ، وتدل على خلفية عظيمة ومتابعة دقيقة من قبل باكثر . وقد أشار إلى ذلك إذ يقول في صدد حديثه عن (شيلوك الجديد) : " كانت القضية تشغلني ، 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 ، وتقلق الصهاينة ، فيدور هذا الحوار بين شيلوك وبعض أعوانه :

شيلوك : لكن هذه اللعبة قد أصبحت حقيقة واقعة . أما تراها قد جاوزت دور المشاورات إلى دور المؤتمرات ؟ ثم ألا ترى أنها أصبحت في البلاد العربية السياسة القومية التي لا تتأثر باختلاف الحكومات الحزبية ؟ هذه مصر مثلاً تسقط فيها حكومة الوفد التي بدأت المشاورات وت خلفها حكومة خصومة ، فلا تتزحزح عن سياسة الاتحاد العربي بل سارت في سبيلها بهمة وعزيمة ، وتأتي بعد هذا يا مسيو كوهين فنقول لي إنها لعبة ؟

كوهين : لو تتبعنا تاريخ السياسة البريطانية في الشرق لعلمنا أن بريطانيا لا تستطيع أن تشجع مثل هذه السياسة إلى النهاية . تذكر يا مسيو شيلوك أنها هي التي قضت في الماضي على حركة محمد علي باشا وابنه إبراهيم باشا حين حاولا إقامة هذه الوحدة العربية (٢) .

ويشرح له شيلوك كيف أن بريطانيا غيرت من سياستها في الشرق العربي لتحتفظ بمركزها هناك ، ويستمر النقاش بينهما في محاولة من باكثر لإيفاء الموضوع حقه . ومن بين الموضوعات الكثيرة التي تناقشها المسرحية ،

(١) باكثر ، فن المسرحية ، ص : ٤٣ .

(٢) باكثر ، شيلوك الجديد ، ص : ١٣٠-١٣١ .

موضوع الكتاب الأبيض ، وموقف اليهود والعرب منه . كما يتم استعراض الظروف التي منحت فيها بريطانيا وعدداً المشنوم ، وما تلا ذلك من وعود تفسيرية ، ومسألة الحق التاريخي في فلسطين التي يتشدد بها اليهود . ولا ينسى باكثير أن يصور معاناة أبناء الشعب الفلسطيني وحرمانهم من أبسط حقوقهم كالتعليم المستقل ، والاستفادة من خيرات بلادهم ، وممارسة جرياتهم في العمل دون مضايقة أو دكتاتورية ، وها هو ذا ميخائيل بيت كاظم صديقه معاناته ، وما يلاقيه من ظلم وقهر ، مع أنه يشغل منصب رئيس بلدية القدس :

ميخائيل : أه يا كاظم ، لو كنت موظفاً مثلي لشهدت بعيني رأسك كيف يتغطرس الموظفون اليهود على الموظفين العرب كأنهم هم أصحاب البلاد ، وكأن العرب غرباء فيها . والويل للموظف العربي إذا كان رئيساً في المصلحة ، ففي الحال يتوقع مرؤوسوه اليهود عليه ، ويربكون عمله ، ويدبرون الخطط لإيقاعه في زلة قدم تقع تبعثها عليه . فإذا قاومهم واستعمل سلطته عليهم أو شكاهم فلا يلبث أن ينقل من منصبه ويُستبدل به رئيس يهودي بدعوى الرغبة في انسجام العمل^(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 بالآية القرآنية التالية :

(١) باكثير ، شيلوك الجديد ، ص : ٣٨ .

﴿٨٢﴾ لَتَجِدَنَّ أَشَدَّ النَّاسِ عَدَاوَةً لِلَّذِينَ ءَامَنُوا الْيَهُودَ
وَالَّذِينَ أَشْرَكُوا وَلَتَجِدَنَّ أَقْرَبَهُم مَّوَدَّةً لِلَّذِينَ
ءَامَنُوا الَّذِينَ قَالُوا إِنَّا نَصْرُكَ إِنَّكَ بِنَانٍ مِنْهُمْ
قَسِيصِينَ وَرُهْبَانًا وَأَنَّهُمْ لَا يَسْتَكْبِرُونَ ﴿٨٢﴾ (١)

وحيث ننظر إلى مسرحية (المشكلة) نجدتها تعرض لنا صوراً من العداة ،
والخبث اليهودي بكل صورته وأشكاله ، وتتجلى فيها المؤامرة الصهيونية على
الشعب الفلسطيني ، والعالم العربي في أبشع صورة . أما المسرحية الثانية
(الحل) فإن باكتير يصدرها بقوله تعالى :

﴿١٦٧﴾ وَإِذْ تَأَذَّنَ رَبُّكَ لِيُبْعَثَنَّ عَلَيْهِمْ إِلَى يَوْمِ الْقِيَامَةِ مَنْ
يَسُومُهُمْ سُوءَ الْعَذَابِ إِنَّ رَبَّكَ لَسَرِيعُ الْعِقَابِ وَإِنَّهُ
لَغَفُورٌ رَحِيمٌ ﴿١٦٧﴾ (٢)

ونشهد في هذه المسرحية النهاية التعسة التي تصورها باكتير للوجود
اليهودي في فلسطين ، وانهايار آمالهم وتحطمها على صخرة الوحدة العربية
التي سوف تغلق الطريق في وجه ذلك المخلوق البشع ، فتسوء أحواله ،
ويستشعر الذلة والمهانة ، فيغادر فلسطين ويعود أفرادها إلى التشرذم والتهيه .
كما يتجلى اعتماده على القرآن الكريم في حديث بعض الشخصيات ،
فعندما يستمع عبدالله فياض إلى افتراءات اليهودي شايлок ، وتهديده للعرب
بما يملكه 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 عروق هؤلاء اليهود دماء أولئك
الذين قالوا لموسى - عليه السلام - حين دعاهم للقتال : ﴿أذهب أنت
وربك فقاتلا إننا ها هنا قاعدون﴾ فإن الدم الذي كان يجري في عروق

(١) الآية ٨٢ من سورة المائدة .

(٢) الآية ١٦٧ من سورة الأعراف .

خالد بن الوليد وسعد بن أبي وقاص وعمرو بن العاص وصلاح الدين
ليجري بعد في عروقتنا ، 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 الذَّلَّةُ وَالْمَسْكَنَةُ وَبَاءُوا بِغَضَبٍ مِّنَ
اللَّهِ ذَلِكَ بِأَنَّهُمْ كَانُوا يَكْفُرُونَ بِآيَاتِ اللَّهِ وَيَقْتُلُونَ
النَّبِيِّنَ بِغَيْرِ الْحَقِّ ذَلِكَ بِمَا عَصَوْا وَكَانُوا يَعْتَدُونَ ﴾ (٦١) (٢)

وفي الفصل الأخير من المسرحية بعد أن تكشفت لليهود الحقيقة ،
وأدركوا استحالة إقامة دولتهم المزعومة في فلسطين ، نجده يقول :

عبدالله : ... لقد جاء اليهود اليوم ليسترضوننا وليردوا إلينا بلادنا
المقدسة بعد أن رد الله كيدهم في نحرهم وأذاقهم الله لباس الجوع
والخوف.. (٣) .

وقوله هذا يعدّ صدى للآية الكريمة : ﴿ وَضُرِبَ اللَّهُ مَثَلًا قَرِيَةً كَانَتْ
ءَامِنَةً مَّتَمِّينَةً يَأْتِيهَا رِزْقُهَا رَغَدًا مِّنْ كُلِّ مَكَانٍ فَكَفَرَتْ بِأَنْعُمِ اللَّهِ
فَأَذَقَهَا اللَّهُ لِبَاسَ الْجُوعِ وَالْخَوْفِ بِمَا كَانُوا يَصْنَعُونَ ﴾ (١١٢) (٤)

وهكذا يحتكم باكثر كعادته إلى القرآن الكريم ، لإصدار أحكامه
وتستحضره روحه بشكل ملح ، فيعود إليه بين حين وآخر .

بالإضافة إلى كل ما سبق ، هناك ثقافة باكثر الدينية والعربية التي
نشأ في ظلها ، ومكوناته الأدبية والثقافية ، ونظرته إلى اليهود في ظل معرفته
بهم كمسلم ، وعربي . فكما تأثر باكثر بحديث القرآن عن اليهود ، وعرضه

(١) باكثر ، شيلوك الجديد ، ص : ٢١١ - ٢١٢ .

(٢) الآية ٦١ من سورة البقرة .

(٣) باكثر ، شيلوك الجديد ، ص : ٢٤٢ .

(٤) الآية ١١٢ من سورة النحل .

المثير لنقائص تلك الشخصية ، وما ابتليت به من آفات وعيوب ، تأثر كذلك بما جاء في كتب السير والتاريخ ، وبموقف اليهود من الدعوة الإسلامية ، وما أنوه من دور حقير وخطير في حياة المسلمين والعرب ، قديماً وحديثاً . إلى جانب ما سجلته كتب الأدب العربي شعراً ونثراً حول الشخصية اليهودية ، ووجودها 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 خلفية 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 اختلفت طريقة ذلك تناول ، وأسبابه بين الأدبين . ينظر : د. وزان ، اليهود في مسرحيات شكسبير وباكتير ، ص : ٨٧ ، ١٢١ .

ب - 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 الفكرة الرئيسة في المسرحية . هذا وتعدّ الحبكة من أهم العناصر التي لا بد أن يوليها 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 ، وتتنظر إلى عملها وعناصره المختلفة في شكل موحد وشمولي ، وتراعى أن تسير : " هذه الجزئيات ... في تتابع ، أي أن لها حركة ، وكل واحدة منها تنمو من الأخرى التي قبلها ، لتكوّن ثلاثة ورابعة ... وهكذا ، وكلها تكوّن هذه السلسلة التي تجعلنا نتذكرها في النهاية . وهذا يبيّن أثر قانون تداعى المعاني . والفن هو الذي يعطي هذا القانون ميزته في المسرحية ، بحيث يجعل بين هذه الجزئيات تشابهاً في السبب والنتيجة من غير ما يبدو أننا نتعمد هذا " (١) .

وتحوي مسرحية (شيلوك الجديد) على حبتين رئيسة وثانوية ، تسير جنباً إلى جنب على امتداد المسرحية .

وتدور أحداث الحبكة الرئيسة في القدس حيث يتولى شايлок ، بمساعدة المحامي كوهين وبعض اليهود الصهاينة ، التخطيط والتنفيذ لبعض

(١) د . عمر الدسوقي ، المسرحية نشأتها وتاريخها وأصولها (القاهرة : دار الفكر العربي ،

العمليات التي تدعم وجود الكيان الصهيوني ، وتسعى لإقامة دولة قومية لليهود في فلسطين . وشايوك هذا مرابٍ في الستين من عمره يدير مكتباً للإقراض بالفائدة ، ويعمل على توريث أبناء الشعب الفلسطيني ، واستغلال حاجتهم للمال من أجل نهب أراضيهم وممتلكاتهم . كما يلجأ هو وأعوانه إلى وسائل المحتل الدنيئة 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 أراضيهِ لشايوك الذي يحولها إلى مستعمرات يهودية لعدد من المهاجرين . كما يحاول شايوك ومن معه محاصرة أبناء فلسطين ، ومضايقتهم بكافة الطرق والوسائل . وتسهم قوانين الانتداب البريطاني الظالمة في حماية اليهود ، وتمكينهم من فرض سيطرتهم على كافة الأنشطة ومجالات الحياة هناك لشلّ قدرة المقاومين ، وإرغامهم على التسليم لهم . ويجتمع كل من شايوك ، والمحامي كوهين ، وبنيامين رئيس الدعاية ، وجوزيف رئيس لجنة شراء الأراضي ، ويتحاورون حول أهم القضايا التي تتعلق بدولتهم الصهيونية المزعومة ، ويؤكد لهم شايوك أهمية سياسة الإرهاب . وتتضارب آراؤهم حول ذلك ، ويتضح لنا مدى بقة اليهود ، ومحاولتهم إحكام قبضتهم على الشعب الفلسطيني ، وسد جميع الثغرات .

ولا يسلم من عدائهم إبراهيم ، وهو يهودي لا صهيوني يعادي الصهيونية وممثليها ، ويعارض قيام دولة يهودية في فلسطين . وقد حاولت جماعة شايوك الإرهابية الاعتداء على عمال إبراهيم العرب لإرغامه على استخدام العمال اليهود . ووقعت له حادثة مع شايوك كاد فيها الأخير أن يودعه السجن بتهمة القتل ؛ عندما جاء إلى مكتب شايوك غاضباً من معاملة الجماعات الإرهابية لعماله ، وأثناء النقاش الحاد الذي يدور بينهما حول الصهيونية والحق العربي يدخل الضابط اليهودي زيكناخ ، ويتنزع مسدس إبراهيم ، ثم يطلق منه طلقتين ، ويلقى القبض عليه . وقبل أن يتحركا من مكتب

شايوك ، يدخل المأمور كسّاب أحد أبناء فلسطين المسيحيين . ويحاول الجميع تحميل إبراهيم وزر تلك التهمة التي أتى كساب ليحقق فيها ، وهي قتل عائلة فلسطينية بكاملها ، بعد أن رفض عائلها بيع أرضه . ويشك كساب في أقوال الضابط اليهودي ، وبعد تفتيش مكتب شايوك يحصل على أدلة تدين ذلك الضابط ، فيقتاده مع إبراهيم إلى المخفر لإكمال الإجراءات ، وتقديم زيكاخ للقضاء . ويغضب العجوز اليهودي ، فقد نفذ زيكاخ الجريمة بتعليمات منه ، ويبحث هو وكوهين المحامي عن الحل ، فيدفعان بأحد شباب الإرهاب للاعتراف بالجريمة ، وتُبرأ ساحة زيكاخ ، ويُفصل كسّاب 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 يمثّل جهة معينة . فيمثّل اليهود شايوك ، وكوهين . ويمثّل ميخائيل جاد ، وعبدالله الفياض عرب فلسطين . ويقف إبراهيم ممثلاً لليهود اللاصهيونيين ، أما الجامعة العربية فتمثّلها نادية ، المتنكرة في زي الأستاذ فيصل . ويمثّل بريطانيا الجنرال سوردرز . وتعقد الجلسة ، وتأخذ المحكمة في مقارنة فعل الصهاينة بفعل شايوك البندقية . وتناقش وجهة نظر شكسبير ، والطريقة التي حلّ بها إشكال البندقية ، ومدى الاختلاف بين شايوك شكسبير ، وشايوك القرن العشرين . ويندّد شايوك الجديد بخيال شكسبير المريض ، وبجهله باليهود وطباعهم . ويحاول كل فريق الدفاع عن وجهة نظره ، ويتضح عزم اليهود على الاستيلاء على الوطن العربي ، والسيطرة عليه . وتثار قضية الجامعة العربية ، ومعاناة الشعب الفلسطيني . وتعقد المحكمة جلستها الثانية في فصل المسرحية الثاني ، ويُعلن قرار صدور الكتاب الأبيض ، وتطور مناقشة نستمتع فيها إلى رأي الطرفين العربي واليهودي حول ذلك الكتاب . ويتضح مدى التعنت والصلف اليهودي ، وما يقابل ذلك من تسامح وكرم عربي . ويشتد النقاش بين جميع الأطراف ، وفي هذه الأثناء يأخذ الأستاذ

فيصل زمام الحديث ، ويفجر مفاجئته الخاصة بقبول العرب مبدأ التنازل عن فلسطين لليهود ويدهش الجميع ، ويتم التنازل في ضوء شروط وتحفظات من الجانب العربي . وفي فصل المسرحية الثالث والأخير ، نلتقي 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 ويعد استغاثتهم بدول العالم ، لتتقدم من الكارثة الاقتصادية التي حلت بهم ، ولتشفع لهم في أن يقبل العرب تصفية الدولة اليهودية ، ورجوع فلسطين إلى العرب ، ويقبل العرب ذلك . وكما عوقب شايوك بصدور حكم القتل عليه ، فإن ميخائيل يطالب بقتل زعماء الصهاينة المسؤولين عن هذه المؤامرة ، وفي مقدمتهم شايوك . وكما ألقى الدوق شايوك من عقوبة القتل فإن المحكمة تعفو عن يهودي القدس . ويطالب ميخائيل بمصادرة أموال الصهيونيين على أن يعطى نصفها للشعب العربي ، والنصف الآخر لهيئة السلام الدولي ، وإذا تنازل الاثنان فإن المال يعطى إلى اليهود اللاصهيونيين ، الذين خرجوا عن مبادئ الصهيونية كما خرجت جسيكا عن مبادئ أبيها . وتعرض محكمة القدس لصعوبة السيطرة على الأموال الصهيونية ، وتكتفي بمصادرة أموالهم داخل فلسطين . كذلك يطالب ميخائيل شايوك بأن يعتنق المسيحية ، باعتبارها الحل الوحيد للمشكلة اليهودية العالمية ، ويعترض إبراهيم وكذلك شايوك ويوافق على اعتراضهما . ويأذن العرب لليهود بدخول الأقطار العربية في وجود شروط وقوانين تحكم وجودهم ، وتمنعهم من التلاعب والإضرار بغيرهم . ويطالب العرب بتعويض مادي ومعنوي عما لحقهم من أضرار ، فتمنح لهم مستعمرات ومؤسسات اليهود التي تم بناؤها في فلسطين . أما التعويضات عن الأضرار التي لحقت بالمسجد الأقصى ، والمقدسات الدينية فإنها 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 التحريم يهود فلسطين اللاصهيونيين . ويطلب من الصهاينة هدم تل أبيب كشرط لقبول الصلح ، وأن يتم ذلك خلال سبع سنوات هي عمر دولتهم البائدة . وتنتهي المسرحية بخبر انتحار شايлок .

وإلى جانب الموضوع الرئيسي للمسرحية ، أي مشكلة فلسطين ، هناك قصة عبدالله الفياض مع نادبة وتمثل الحبكة الثانوية . 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 وشراكتهم حين سلط عليه شايлок 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 بيت عمه كاظم بيك ، وينكشف أمر تلك الزيارة ، فيغضب عمه ويثور لمجون ابن أخيه واستهتاره . فيهدد عبدالله عمه بمقاضاته ، وطلب رفع وصايته لبلوغه سن الرشد ، ويتوعده عمه بإبلاغ خطيبته نادبة بخيانتها 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 يحدث النقاش بينهما ، وينتهي بخروج عبدالله مطروداً من المنزل . ويتوجه إلى شايлок 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 شايлок عبدالله لبيع جميع أراضيه لقاء كمبيالات يسحبها على دفعات ، حتى لا يتمكن عمه من مصادرة ما يملك . وبهذا يقع عبدالله في الفخ الذي نصبه له اليهودي في طيش منه ، واستسلام لنزواته وعناده . ولا يستيقظ من غفلته إلا وقد أضاع كل ما يملك ، باستثناء قدر يسير ، فيقرر العودة إلى عمه نادماً يذرف دموع الحسرة والألم . وفي قصر آل الفياض يعلم بعزم ميخائيل

وشقيقه كساب اللحاق بثوار الجبل من أجل الجهاد لتحرير الوطن العزيز ،
 فيعقد عزمه على الذهاب معهم تكفيراً 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 ببيت 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 نادياً عازماً
 على الجهاد . ثم نلتقي بالاثنتين معاً في المسرحية الثانية (الحل) في محكمة
 القدس وقد حضر عبدالله ممثلاً لعرب فلسطين ، وقدمت نادية ممثلة للجامعة
 العربية ، بعد أن تنكرت 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 الأستاذة فيصل زوج نادية ، ويرفض عبدالله
 لكنه يضطر للموافقة فتترد إليه خاتمه ، وتأخذ خاتمها ، ويتم تبادل الخاتمين .
 وبعد أن تُرفع جلسة المحاكمة الثانية تحاول نادية أن تلفت عبدالله إلي هويتها
 الحقيقية ، وأنها ليست سوى نادية خطيبته ، فتعطيه خاتمها من جديد ، وتأخذ
 خاتمه ، فيرتاب عبدالله في الأمر ، ويدقق نظره في الأستاذ فيصل مجدداً ،
 فيتعرف على نادية ، ويسعد بذلك سعادة غامرة . وملتقي بهما بعد سبع سنوات
 وقد تزوجا ، وأنجبا ابناً أسماياه فيصل .

نلاحظ مما سبق مدى اعتمادنا بكثير على المعلومات المتعلقة بالقضية
 الفلسطينية ، وخلفيات هذه القضية ، وتفصيلها 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 .

فنجذ كاظم وابن أخيه عبدالله يمثلان الشعب الفلسطيني في طائفته المسلمة ، بينما يمثل الطائفة المسيحية ميخائيل بيك ، وأخوه كسّاب . وتشترك هذه الأطراف جميعاً في الكفاح من أجل فلسطين بكافة الوسائل المتاحة : فكاظم بيك يساعد المحتاجين من أبناء فلسطين ، ويقترضهم ما يحتاجونه من مال حماية لهم من مكتب شايلوك اليهودي ، ومصيدة القروض الربوية التي تهدف إلى الاستيلاء على الأراضي العربية . ويتعقب كسّاب ، من واقع عمله كمأمور ، أعمال اليهود ، ويترصد خططهم ومكائدهم . وعندما يستقيل ميخائيل من عمله في البلدية ، يفتح مكتباً للمحاماة يناصر عن طريقه المظلومين من أبناء شعبه على عدوهم الغاشم . ثم يأتي وقت الجهاد ، والكفاح المسلح فيشترك الجميع في الثورة ، بعد أن ينضم إليهم عبدالله الذي يتوجه معهم للجبل مشاركة في الدفاع عن فلسطين. ويريد باكتير 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 فتاة 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 العدوان الصهيوني ، وشنوذ ذلك الوضع المؤلم . وقد انصرف بذهنه وبجهدهِ إلى رسم طبيعة الدور الذي ينبغي على أبناء فلسطين القيام به ، وعمل ك (شيلوك الجديد) كان في حاجة إلى كل ذلك ، إلا أن خطأ باكتير 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 قدراً من مصداقيتها وقوتها . فعلى سبيل المثال تلك الروح الأخوية المبالغ فيها بين كاظم وميخائيل ، تبدولي مصطنعة ، ومثالية أكثر من اللازم ، فعبارات التقدير والمجاملة لا تكاد تنقطع

بينهما ، حتى في أحلك اللحظات وأحرجها . وكان إغراء باكثر 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 تحلّى بها الجنرال سورديز ممثل بريطانيا ، والتي لا تمت إلى الواقع بصلة ، فكلنا نعلم حقيقة الدور الخطير والحقير الذي قامت به بريطانيا لتمكين القدم اليهودية من أرض فلسطين الأبية . وعلى الرغم من كل تلك المساحة التي أعطيت للجنرال سورديز لإظهار حبه للعرب ، وعدائه لشايلوك واليهود ، فقد كان من الصعب علينا أن نصدق أقواله ، أو ننظر إليها بعين الاهتمام . وفي الحقيقة يعدّ موقف باكثر 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 باكثر في ذلك إلى درجة أوقع فيها نفسه في دائرة الشبهات ، إذ من الممكن أن يشك في هدفه من تملق بريطانيا خاصة وأن بلاده حُزمت كانت لا تزال مستعمرة بريطانية آنذاك . وربما كان باكثر واثقاً من حسن نيات البريطانيين - وهو ما لا أجد له مسوغاً - طامعاً في مساعدتهم ، وقد كان واقع تلك القضية المحزنة يقطع الرجاء في يقظة الضمير البريطاني أو الغربي ؛ يقول الشهيد سيد قطب في ختام حديثه عن مسرحية (شيلوك الجديد) : " ولكني أختلف مع الأستاذ "باكثر" 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 أخشاهها 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 يمكّن لها في ضمير الأمة العربية ، بل في ضمير الشرق الذي ما نكب في تاريخه كله بمثل ما نكبته الثقة في الضمير البريطاني ، وفي الشرف الغربي !^(١).

هذا وقد احتوت المسرحية على جوانب أخرى افتقدت المنطقية ، وبدت فيها مبالغة باكثر ، ومثاليته المعهودة ، ومن ذلك ما لمسناه في بعض المواضع من تعاطف الجانب العربي مع شايوك ، ورتائهم لما وصل إليه من نهاية ، كالذي حدث أثناء وصول خبر انتحاره إلى المحكمة :

ابراهيم : هذه لعنة أبينا إبراهيم قد أنذرت به من قبل ! .
ميخائيل : لا شماتة في الموت يا مسيو إبراهيم . مسكين شيلوك !
لقد كان خصماً عنيداً .

الرئيس : أجل مسكين هذا الشيخ العجوز !
إبراهيم : يا ليتته 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 شايوك ، ولكن أن يشمل ذلك الحزن والشعور بالأسف ميخائيل ، فهذا ما يصعب استساغته وقبوله . فكلنا نعلم أن الاعتداء الصهيوني الذي يمثله شايوك 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 شايوك وعصابته سلبت ميخائيل وغيره من أبناء فلسطين وطنهم ، وإحساسهم بالأمن والعزة والسيادة ، ونالت من الشعب الفلسطيني قتلاً وتشريداً ، بون وجه حق .

(١) سيد قطب ، "شيلوك الجديد أو قضية فلسطين ، مسرحية للأستاذ باكثر" ، الرسالة ٦٥٥ (يناير ١٩٤٩ م) ، ص : ٧٤ .

(٢) باكثر ، شيلوك الجديد ، ص : ٢٧٥ - ٢٧٦ .

وربما جعل باكثير ميخائيل يظهر حزنه وتأسفه لموت اليهودي ، رغبة منه في إظهار كرم العرب وتسامحهم ، وهو أمر يحرص 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 بالغ البساطة بالنسبة للموقف العصيب الذي تمر 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 : أه ! أه ! لا بقاء لي هنا ، احملوني إلى بيتي ثم افعلوا ما شئتم أه !
" يسقط مغشياً عليه فيخف الحرس إليه " (١) .

ولم يكتف باكثير بهذا الانهيار الواضح ، بل أراد أن يتأكد 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 وكمداً ، 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 كجبل النجاة الذي سوف يخلصهم من حالة التيه التي يعيشونها . ومن هنا فإن المشكلة في نظر باكتير تأخذ بعداً نفسياً لا بد من معالجته والقضاء عليه . ولذا فهو يجد في هدم تل أبيب ، واستحالتها أنقاصاً على أيدي اليهود طريقة ناجعة وعملية لتحقيق ذلك . هذا وقد أبدت الشخصيات التي حضرت المحاكمة رأيها حول نهاية اليهودي ، وفي نظري لو أن باكتير أنهى المسرحية بخبر انتحار شايلوك دون أدنى تعليق لكان أبلغ وأقوى .

ومن الأشياء التي تبدو لي غير مفهومة ما ذكره باكتير حول إصابة نادية بمرض عصبي نتيجة للصدمة التي تلقتها حين علمت بتصرفات خطيبتها عبدالله ، وخيانتها لها مع تلك اليهودية . فأنالا 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 يوحي باختلال شعورها ، بل العكس هو الصحيح . كما أن طبيعة دورها تتطلب شخصاً على قدر كبير من الاتزان ، وقوة الأعصاب ، وحسن التصرف . وهكذا كانت نادية بالفعل من خلال موقفها مع خطيبتها عبدالله ، حين رفضت أن تصافحه قبل أن يطهر يديه من خيانة الوطن ، وحين وقفت في محكمة القدس تمثل الجامعة العربية ، ودور منقذة فلسطين من الكارثة التي حلت بها ، متنكرة في زي رجل قانون ، يدعى الأستاذ فيصل .

وتنكر نادية في (شيلوك الجديد) كمثل 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 وإنقاذها لصديقه أنطونيو، كذلك لم ينتبه عبدالله إلى أن الأستاذ فيصل ليس سوى نادية الفتاة التي أحبها ، وفرط فيها بسبب استهتاره ولهوه . وحين طالبت به بخاتم الخطوبة بصفتها زوج نادية لم يكن في وسعه إلا الإذعان :

فيصل : هل لك أن تعطيني خاتمها لأعيده إليها ؟
 عبدالله : " يحمز وجهه خجلاً " كان علي أن أرسله إليها من قبل ، ولكني وقد لبسته
 في ميدان الثورة عزّ على أن أخلعه من إصبعي ، وآثرت أن أحتفظ به
 أثراً يذكرني بخطيئتي وبالثورة التي ظننت أنني كفرت بها عنها^(١) .

وحين تتأكد نادية من صدق حبه وبقائه 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 بالأب يفترط في الخاتم ، فهو يرمز لحبهما ، وضياعه
 نذير بموت ذلك الحب . ومع أنه كان حريصاً على حفظ ذلك العهد ، إلا أنه
 اضطر للتفريط فيه ، وإعطائه إلى المحامي بناءً على طلب ملح من أنطونيو،
 الذي رهن حياته من أجله . أما عبدالله فقد تخلّى عن الخاتم مراعاة للقواعد
 المتعارف عليها ، والتي لا تسمح له بالاحتفاظ بخاتم فتاة أصبحت زوجاً لغيره .
 وعندما تقابلا مرة أخرى ، صارحته نادية بحقيقتها ، وكشفت له عن تنكرها
 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 تمّ التبادل في (تاجر البندقية) بين أربعة أشخاص ، فبالإضافة إلى
 باسانيو وبورشيا ، كان هناك نيريسا وقراتيانو . ويظلّ الفارق الأكثر خطورة
 بين الكاتين 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 بورها في كشف جوانب بعض
 الشخصيات ، وأكدت على علاقتها ببعضها البعض . بينما هي عند باكثير
 محض تقليد لما جاء في (تاجر البندقية) ولذا أتت استعانتها بها مفتعلة وغير

(١) باكثير ، شيلوك الجديد ، ص ١٩٨ .

مقنعة ، وبدت مقطوعة الصلة بما يحدث في (شيلوك الجديد) . وإذا افترضت أن الخاتم رمز لفلسطين التي فرطَ عبد الله في حقها كما فرطَ في خاتم نادية ، فإن من الملاحظ أن استرجاعه للخاتم تمّ دون بذل جهد منه بعكس خطئه في حق فلسطين ، الذي كفرَ عنه بالجهاد ، وبذل النفس رخيصة من أجل الوطن .

وقبل أن أنتقل إلى مناقشة باقي عناصر المسرحية ، أشير إلى أمر لافِت للنظر ، وأقصد بذلك ما فعله باكتير 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 . أمّا المسرحية الثانية فهي بعنوان (الحل) وزمنها المستقبل ، وتدور في محكمة في القدس وقد احتوت على ثلاثة فصول .

وحقيقة لا أدري ما الذي دفع باكتير 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 . وأياً ما كانت أسباب باكتير التي دفعته إلى ذلك التقسيم ، فإنني أعتقد أنه تسبب في ضعف عمله ، وتدني مستواه . فقد نتج عنه افتقار 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 باكتير منها - كما سنرى لاحقاً - هذا إلى جانب ما نتج عن التقسيم من إطالة مملة ، ومغايرة واضحة بين جوِّ مشحون بالصراع والأحداث المثيرة إلى مناقشات وخطب ، وحوار ذهني مضجر .

أمّا بالنسبة لعنصر الحوار في المسرحية فقد حقق باكتير قدراً من

النجاح مع شايوك من خلال تزويده لهذه الشخصية بلغة أظهرت فهم باكثر لها ، ومعايشته لواقعها ، وطريقة تفكيرها الخاصة . ولذا استطعنا من خلال بعض العبارات أن نتسلل إلى دخيلة اليهودي ، ونطلع عن كئيب 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 تفضح 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 يتفوه به هذا الصوت . وفي هذا يشترك القصاص والكاتب المسرحي في الحرية ، فيستطيعان أن ينطقا تماثيلهما بأصدق الكلام إذا كانت لديهما القدرة على ذلك . ويمكن أن يوحي 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 تتبادر إلى أذهاننا الصفات التي تتحلى بها هذه الشخصيات من نكاء أو بلادة ، أو رقة في الإحساس أو تبلد فيه ، أو سعة في الخيال أو ضيق فيه " (١) .

وإذا ما أتينا إلى الشخصيات الأخرى وجدنا وضعاً مختلفاً إذ يصبح الحوار مثقلاً بالتقريرية والمباشرة ، غارقاً في تصريحات وتلميحات باكثر التي تكشف وجوده في كل مكان في المسرحية . وقد أسهم ذلك في إضعاف هذا العنصر الخطير ، وأعني به عنصر الحوار ، كما حظاً من مستوى المسرحية بشكل عام ، وشكك في معرفة باكثر بقواعد وفنيات الحوار المسرحي . إذ كان ينبغي عليه ككاتب للمسرح أن يختار لشخصياته الجمل

(١) فردب . ميليت وجيرالد ايرس بنتلي ، فن المسرحية ، ترجمة : صدقي خطاب

المركزة ، والتعبيرات الموحية التي تنفذ لجوهر الحدث ، وتدفع القاريء إلى المتابعة في شوق ولهفة . فالواقعية في المسرح لا تعني ذلك المستوى الهابط في محاكاة الحديث العادي وكل تلك الثثرة والخطب الطويلة . فالمسألة - كما يذكر Styan - تتعلق بالاقتصاد ، فحديث الحياة اليومية العابر غير المصقول بما فيه من مقاطعة ، وتداخل ، وتردد ، وتكرار ، وعدم توجه ، يفقدنا المتعة إذا لم يخفِ أشياء ذات صلة في أمور تبدو غير ذات علاقة^(١) .

- هذا وقد وقعت بعض الشخصيات في هوة الهتافات والشعارات والخطب الحماسية ، فمنحها ذلك طابعاً مزيفاً ، ومظهراً هزلياً لا يتناسب مع موقفها بكثير منها ، وتوظيفه لها ، بل أجده يتناقض مع كل ذلك في حدة . ويمكنني أن أضرب مثلاً واحداً - والمسرحية تغصُّ بأمثلة مشابهة - لتلك النوعية من الحوار بالخطبة التالية ، التي ألقاها عبدالله عندما استفزه شايлок بعجرفته ووقاحته :

عبدالله : " ينهض مغضباً " أمع أمثال هؤلاء يجدر بنا التسامح والكرم ؟

لقد صدق شاعرنا أبو الطيب إذ يقول :

إذا أنت أكرمت الكريم ملكته

وإن أنت أكرمت اللئيم تمردا

ووضع الندى في موضع السيف للعدا

مضر كوضع السيف في موضع الندى

أيها السادة إننا لا نرضى أن يرمينا أذل شعوب الأرض بالجبن

والضعف وإذا كان يجري في عروق هؤلاء اليهود دماء أولئك الذين

قالوا لموسى عليه السلام حين دعاهم للقتال : ﴿ إذهب أنت وربك

فقاتلنا إننا هنا قاعدون ﴾ فإن الدم الذي كان يجري في عروق خالد

بن الوليد وسعد بن أبي وقاص وعمرو بن العاص وصلاح الدين

الأيوبي ليجري بعد في عروقنا ، وإنه ليلعننا إذا سكتنا لهذا التحدي
ولم نغسل هذه الإهانة !
أيها السادة أقيموا لهم دولتهم اليهودية . وأجمعوا فيها اليهود من كل
أقطار الأرض ، ثم خلّوا بيننا وبينها ساعة من نهار : فإن لم نمحُ
هذه اللعنة البشرية من الوجود محواً ، ونجعلها أسطورة في التاريخ
فأعطوا بلاد العرب كلها طعمة لليهود ، واكتبوا لهم بذلك صكاً لا
ينازعهم فيه منازع ، لا بل اكتبوا لهم صكاً بأن العرب جميعاً عبيد
اليهود إلى يوم القيامة ! "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 إيجاءً
وتركيزاً ، يقول الدكتور القط : " وهناك مزلق آخر ينبغي أن يتجنبه كاتب
المسرحية السياسية وهو ألا يندفع وراء حماسته لقضيته - وبخاصة إذا
كانت قضية حيّة 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 الإيجاء
والتأثير " (٢) .

وإذا ما نظرنا إلى عنصر الصراع في المسرحية نجد أن الصراع في
المسرحية الأولى " المشكلة " يدور بين شايوك وأعوانه ، وبين بعض
الفالسطينيين الذين يمثلون الشعب الفلسطيني . وقد تمكن باكثر من أن ينقل
لنا طبيعة ذلك الصراع ، وجعلنا نحس بلونه القائم ، وطعمه المر فبينما جرد

(١) باكثر ، شيلوك الجديد ، ص : ٢١١- ٢١٢ .

(٢) د . عبد القادر القط ، من فنون الأدب : المسرحية (بيروت : دار النهضة العربية للطباعة
والنشر، ١٩٧٨م) ، ص ك ٣٢ .

أبناء فلسطين من أبسط حقوقهم المشروعة مُنح اليهود مختلف الوسائل والقوانين ، التي تمكنهم 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 باكثر 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 قاداته شهوته ، ونزواته إلى مصيدة اليهود ، مع أنه كان يدرك تمام الإدراك الوضع المأساوي الذي تمرّ به بلاده ، وأمتة العربية والاسلامية . ومن المعروف أن مثل هذا الأزواج يولد صراعاً وحيرة قد ينتج عنها انتصار الإحساس بالمسئولية ، والواجب على مراعاة المصلحة الشخصية ، والرغبات الذاتية كما يتمثل ذلك في توبة عبدالله ، وعزمه على الاشتراك في الجهاد للتكفير عن خطيئته . لكن باكثر أخفى معالم ذلك الصراع ، ولم يشر إليه ، وأصرّ على أن يظهر عبدالله وقد بدا واثقاً من سلامة موقفه ، ومن حقه في الإنفاق على ملذاته ، مع أنه يتحدث في نفس الوقت عن أزمة وطنه ، والحاجة الماسة إلى الثورة والجهاد . وكان بإمكان باكثر أن يصوّر لنا اندفاع عبدالله وراء اللذة ، وإحساسه في نفس الوقت بالمسئولية والأسى على وطنه وشعبه بكلمات قليلة ، أو حتى ببعض التلعثم 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 شايوك ، 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 سورديز الممثل البريطاني - تنجح في إظهار سخف المنطق اليهودي ، ومغالطته للحقائق ، فهو لا يقول شيئاً إلاً ويجد جواباً حاضراً ، وحجة صارمة ، وسخرية لاذعة .

والغريب في الأمر أن يشترك رئيس المحكمة مع الباقيين في محاصرة شايوك ، ونهره بشكل يظهر أنه مهزوم لا محالة . وهكذا ينتهي الصراع ، وهو لم يبدأ بعد . ويقع باكثرير 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 شايوك " فهي سواء أكانت الشخصية المحورية أو الشخصية الخصم - محور الارتكاز في إثارة الصراع المسرحي . والمسرح - أساساً - هو الصراع ... ولكي يكون صراعاً مسرحياً حقاً ، حيا ومتطوراً باستمرار ، وفي حالة مؤاره ، لا بد من تساوي القوتين المتصارعتين ؛ لأن رجحان كفة إحداهما على الأخرى في أثناء الصراع نفسه يقضي على بذوره قبل أن تنمو وتزهر" (١) .

وقد يقال بأن باكثرير اضطر إلى أن يكسر حدة بلاغة شايوك لينصر قومه وينتصر لهم مما نالهم من ظلم ، وليظهر حقيقة المغتصب وحقه المزيف ، وادعاءه الكاذب . وأقول إن شايوك البندقية كان أيضاً وغداً ووحشا لا يعرف الرحمة ولا يؤمن بها ، والذين أساعوا فهم شكسبير هم الذين تعاطفوا معه ، واعتبروا نهايته نهاية مفاجئة . وبالرغم من ذلك فقد منح 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، وخبث بورشيا أنه سيفوز ، ثم فجأة سحب البساط من تحت قدميه ، فجاءت هزيمته قوية وعنيفة . وقد كان في إمكان باكثرير أن يتجنب إضعاف

(١) د. عصام بهي ، الشخصية الشريرة في الأدب المسرحي (القاهرة : الهيئة المصرية

الجانب العربي ، ويحافظ على استمرار الصراع في نفس الوقت ، عن طريق بعض المسائل الخطيرة التي أثّرت في المحكمة ، مثل دور بريطانيا المشبوه ، إذ كان في إمكانه أن يترك لشايلوك أمر معالجته ، ويمنحه الفرصة لينفّس عن قدرته البلاغية والجدلية ، ومهارته في توجيه الاتهام الصريح المخرج . ثم يكف عن التدخل لتبسيط ما يقال ، وتحديد مكنياً 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 .

و حين تفكر نادية في الإيقاع باليهود ، تخبرنا مسبقاً عن الخطة التي وضعتها بمساعدة عمها عربي باشا القانوني العظيم . وبعد أن تفجّر 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 ، وتحذره أكثر من مرة ، وفي لهجة واثقة ، من كارثة اقتصادية سوف تحيق بهم إن هم أصروا على أخذ فلسطين من أهلها . وينتهي الفصل ، والعرب يهتئون بعضهم على النجاح الذي حققته نادية ، ويتتبعون بعودة فلسطين ، وفشل المخطط الصهيوني . وهكذا كنا نراقب ما يجري ونحن نعلم سلفاً بنتيجة ما يحدث بعد أن أخبرنا بها بالكثير ، وشرحها لنا أوفى شرح وأتمّه ، فأفقد ذلك المسرحية عنصر التشويق ، وتسرب إلينا الملل والفتور . وحين نتذكر صنيع بورشيا في محكمة البندقية ، ندرك عظم الفرق بين الأسلوبين . فقد حاولت بورشيا في البداية أن تثني اليهودي عن عزمه ، وحين أظهر لها استحالة ذلك ، فاجأت الجميع بضرورة تطبيق العقوبة ، وطلبت من أنطونيو أن يجهز صدره لسكين اليهودي . وتبادل التاجر مع صديقه عبارات الوداع على وقع رقصات شايلوك ، وطربه لما يحدث . وأحسنا بدنو أجل التاجر ، واليهودي يشحن سكينه في فرح ونشوة ، ثم فجأة تقلب بورشيا المنضدة في وجه شايلوك ، فتتنقله وتنقل أنطونيو ،

وتنقلنا معهما من حال إلى حال في جو مليء بالإثارة ، والتشويق ، والصراع المتصاعد المشحون بالعاطفة الجياشة ، والفكرة المحيرة. هذا بعكس جو باكثر الساكن المتقل بالمباشرة والخطب المطولة ، في صراع راكد أو معدوم . والواقع أن باكثر اتجه بكل طاقته لعرض فكرته حول القضية الفلسطينية في أسلوب مباشر واضح الهدف والغاية ، وكان هذا خطؤه القاتل كما أرى ؛ فالمباشرة عادة ما تعرض العمل الأدبي لأخطر النتائج وأسوأها ، يقول أحد النقاد : " غير أن هناك خطراً آخر يتعرض له الكاتب المسرحي من وجهة نظر الجمهور عندما يعبر عن فكرته بصراحة متناهية ، وهو خطر الوضوح والتبسيط المفرط . والذين يتعرضون للوقوع في هذا الخطأ هم بشكل خاص كتاب المسرحية الاجتماعية ، الكتاب المسرحيون الذين تتأجج فيهم الحماسة للإصلاح . ومن الطبيعي إذا كان هؤلاء جادين حقاً ، وكانوا مقتنعين بأهمية ما يناهون 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 تديلاً لها . فإذا شغل الكاتب المسرحي برسائله عن كل شيء آخر ، فإن مسرحيته قد تكون تبسيطاً مفرطاً للحياة ، أو قد تكون أسوأ من ذلك؛ فتترد الحياة إلى ما يقرب من البرهان الهندسي على إحدى النظريات" (١) .

ولا شك أن باكثر كان منصرفاً تماماً لهدف معين وضعه نصب عينيه ، وهو فضح حقيقة الصهيونية ، وتأكيد أهمية الوحدة العربية في مواجهة الخطر الصهيوني ، متناسياً أنه على الرغم من نبيل نوافعه ، وهدفه السامي كان ينبغي عليه أن يذكر دائماً أنه بصدد كتابة مسرحية كجنس أدبي ذي طبيعة خاصة ، ومتطلبات معينة .

(١) فرد ب . ميليت ، جيرالد ايرس بنتلي ، فن المسرحية ، ص : ٢٨٥-٢٨٦ .

والواقع أن باكتير ركّز جهوده أثناء كتابة مسرحيته (شيلوك الجديد) على استعراض جوانب المشكلة الفلسطينية ، والتأريخ 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 قراءتها على أنها عمل تسجيلي يرصد حركة الغزو الصهيوني لفلسطين العربية ، والدور المشبوه للاستعمار الإنجليزي في التمهيد لهذا الغزو والتمكين له ، وحركة المقاومة العربية - التي أحببت حينئذ بكثير من المحاذير والمزالق - لوقف الاستيلاء النهائي على فلسطين العربية إنها بهذا - وكما سنرى في عملي باكتير الآخرين عن القضية نفسها-^(١) أعمال تسجيلية جيدة ، بل متقدمة على ظهور المسرح التسجيلي الأوربي في شكله النهائي المستقر في الستينات 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 ذلك يجعله يتميز عن غيره كتابة وعرضاً فهو : " يتجاوز 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 بدلالاتها 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، ويحرك الممثلين على المسرح في مجموعات تكاد تختفي فيها شخصية الفرد

(١) يقصد بذلك مسرحيتي باكتير (شعب الله المختار) و (إله إسرائيل) .

(٢) د. بهي ، الشخصية الشريرة في الأدب المسرحي ، ص : ٢٣٨ - ٢٣٩ .

. ويقوم الممثلون فيها بأكثر من دور في لحظات متعاقبة دون حاجة إلى تغيير في الملابس أو المظهر ، كالمعهد في المسرح التقليدي" (١) .

والجدير بالذكر هنا أن باكتير كتب مسرحيته (شيلوك الجديد) في عام ١٩٤٤ م ، بينما كانت بداية المسرح التسجيلي - كحركة درامية - في عام ١٩٦٣ (٢) . وهذا التقدم الزمني الذي يشير إليه الدكتور عصام بهي أرى أنه لا يمكن إغفاله ، لأنه يعني جهل باكتير بهذا المسرح و بالتالي لم يستطع أن يحتكم إلى مبادئه وقوانينه كحركة أو اتجاه . هذا وبشكل آخر وأكثر أهمية ، تؤكد النظرة الفنية الفاحصة لمسرحية (شيلوك الجديد) عدم انتمائها إلى المسرح التسجيلي المعروف بصفة معينة وملامح خاصة . فقد ظهر اهتمام باكتير بتوفير عناصر المسرحية المعتادة ، وبناء عمله بالشكل المسرحي التقليدي . وأشك كثيراً في أن يكون باكتير قد تعمد مخالفة النهج المعروف لكتابة المسرحية ، أو كان يشعر تجاه ذلك بقدر من الوعي ، أو المسؤولية الفنية . وقد جاءت نظرة بعضهم إلى عمل باكتير على أنه عمل تسجيلي من كل تلك المعلومات التي حوتها المسرحية حول القضية الفلسطينية . وتظهر المسرحية - بلا شك - إلمام باكتير الواسع ، ومعرفته الجيدة بتفاصيل تلك

(١) د. القط ، من فنون أدب المسرحية ، ص : ٢١٠ .

(٢) بدأ المسرح التسجيلي - كحركة درامية - بظهور مسرحية " الغائب - ١٩٦٣ " للكاتب الألماني هوخهوت ، والتي أخرجها أروين بسكاتور (١٨٩٣-١٩٦٦) ... وكانت تهدف هذه المسرحية إلى عرض شريحة مقطوعة من التاريخ ، خلال رؤية عصرية ، أما بناؤها الفني فقد اطرح استخدام العناصر البنائية التقليدية في الدراما . وتعتمد الدراما التسجيلية في تكوين مادتها الأساسية على الوثائق كالتسجيلات التاريخية ، ومحاضر الاجتماعات ، والرسائل والبيانات الإحصائية ، ونشرات البورصة والتقارير السنوية للبنوك والشركات ... وبهذا يكون المسرح التسجيلي تقريرياً الطابع ؛ فهو يستمد 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 (الماراصد - ١٩٦٤م) ، ومسرحيته (أنشودة انجولا - ١٩٦٧م) .

ينظر: د. إبراهيم 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 . وصرح لنا كيف أعد نفسه لكتابة 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 لطبيعة ذلك المسرح المميزة والمختلفة . فقد استعان كاتبنا بتلك الخلفية الواسعة حول القضية الفلسطينية ، ووظفها لخدمة موضوع مسرحيته وهدفه من كتابتها في الإطار المسرحي التقليدي . ولم تكن تلك المادة هدفاً في حد ذاتها ، بينما تعد المعلومات ، والحقائق التاريخية ، والمعاصرة ، وما يماثلها من بيانات وتصريحات وما تنشره الصحف أساس العرض في المسرح التسجيلي ، فيولي المخرج كل ذلك عناية 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 . ويتحقق في هذا النوع من المسرح نوع جديد من ازدواجية الوعي يختلف .. إذ هو ووعي ينبع من التركيبة الفنية للمسرح التسجيلي التي لا تكاد تختلف عن تركيبة الإعلان (خاصة الإعلانات المتحركة) . فالمسرح التسجيلي يستخدم الفن لبيع للمتفرج وجهة نظر ... والإعلان المتحرك يستخدم الفن أيضاً لبيع لنا سلعة ، واستجابتنا للمسرح التسجيلي أو الاعلان 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) .

- والواقع أنني 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 ، ١٩٨٧ م) .

وهي بالتحديد عمل سياسي أراد به باكثر 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 باكثر التقريري والمباشر 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 وتأثيراً من الأسلوب المباشر ، ويبقى لعمله قيمة فنية لا يأتي عليها الزمن ، ولا يقيدّها تفسير محدود ، أو حاجة معينة . ويحرص الدكتور عبد العزيز حمودة على التفرقة بين المسرح السياسي ، والمسرح ذي الإسقاطات السياسية أو " .. بين مسرح يحدد هدفه بوضوح ، وبلا مواربة ، 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 آن واحد ، فالمسرح الأول قائم على العطاء فكرياً ، 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) ،

الصالة ونفس الليلة ، وقد تضعف هذه الإسقاطات ليلة ، وتقوى ليلة أخرى ، ولكن المسرحية تبقى كما هي عملاً فنياً متكاملًا لا يتأثر بل يجب أن (لا) يتأثر حكمنا عليه بوجود المفاهيم الأساسية ، أو عدم وجودها" (١) . ويتحدث عن فارق آخر بين المسرحين 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 الكثير بالمسرح السياسي لا تحتاج إلى إشارة مني ، فقد عُرف رحمه 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 أنونيسيا المسلمة ، وقضية الديكتاتورية في نولة عربية كالعراق . وقد تعامل مع كل تلك القضايا ، وخصوصاً القضية الفلسطينية كهم شخصي ، يؤرقه ويصيبه بأزمة نفسية لا يجد لها متنفساً إلا القلم المعطاء ، وصدر الورقة الرحب .

(١) د . حمودة ، المسرح السياسي ، ص : ب - ج .

(٢) نفسه ، ص : هـ - و .

ج - شایلوک جدید وما يدل عليه

ترمز شخصية شايلوك لدى باكثير في مسرحيته (شيلوك الجديد) للاستيطان اليهودي ، والاعتداء الغاشم على فلسطين ، بكل ما يمثله وجهه من قبح وإجرام ودموية . وباكثير، وهو يسير بشايلوك في هذه الوجهة ، يقدمه لنا داخل إطار معين اعتاد أن يضم صورة اليهودي بين زواياه الأربعة منذ 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 مصراً على تلك الصورة بكل تفاصيلها ، حتى فيما يتعلق بالشكل ، فهو يصفه لنا وصفاً دقيقاً في مفتتح الفصل الثاني من المسرحية الأولى " المشكلة " ، قائلاً :

" وشيلوك رجل في نحو الستين من عمره قصير القامة كبير الرأس ، قد أكل الصلع وسطه من مقدمه إلى مؤخره فتركه أملس لامعاً وأبقى قرزعتين من الشعر الأبيض على جانبيه . وله عينان كبيرتان يسطع منهما بريق عجيب كبريق البومة ، يظلها حاجبان كثيفان قد تهدلا قليلاً وفوقهما جبهة ضيقة كلها تجاعيد . وقد غارت وجنتاه فنتاً عنهما أنف دقيق الأرنبية منبعج المنخرين . وهو دقيق الفم رقيق الشفتين ، لا ينفك عن تحريك شذقيه في حركة دائرية ، كأنه يمضغ شيئاً . وله لحية بيضاء كثيفة الشعر ، مقصوصة الجوانب بحيث يبدو أسفل وجهه في شكل نصف دائرة " (١) .

(١) باكثير ، شيلوك الجديد ، ص : ٤٥ - ٤٦ .

وقد أوردت وصفه لشايلوك 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 " . أما في المسرحية الثانية (الحل) فقد وقع باكتير في أسر النموذج الشكسبييري ، وبشكل تام . على أن التعامل مع نموذج فني متكامل مثل شايلوك ، الذي منحته عبقرية شكسبير أعلى درجة ممكنة من الثراء ، والخصوبة ، والتميز ، يحتاج إلى قدر كبير من المهارة الفنية والحدق والحذر في تناوله ، ومحاولة الاستفادة منه . فالكاتب الذي يتصدى لمثل هذه النماذج إما 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 تلقاه المتلقي 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 تقديمه في صورة جديدة ، لا تشذ عن الصورة القديمة ... وإما - 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 المتلقي تصرفات هذه الشخصية النمطية ، وقد يعرف ردود الفعل منها وأحياناً جمل الحوار التي ستنتطق بها ، وهكذا يغيض ماء الحياة من النموذج" (١) . والواقع أن تعامل باكتير مع النموذج الشكسبييري ممثلاً في شخصية شايلوك ، تأرجح ما بين النجاح والفشل كما سنرى أثناء تحليل شخصية شايلوك ، والتعرض لها بالدراسة والنقد . ونحن نلتقي بشايلوك في الفصل الثاني من المسرحية الأولى ، ويترك حوار الافتتاحي أكثر من انطباع في نفس القارئ عن ذلك العجوز النشط الذي على الرغم

(١) د . بهي ، الشخصية الشريرة في الأدب المسرحي ، ص : ١٠٨ - ١٠٩

من كبر سنّه ، يدير شئون مكتبه في حماس بالغ ودقة كبيرة ، وفي رحابة صدر تهتم بكل التفاصيل ، وتتابعها في أناة وصبر . فهو لا يجد بأساً في أن يمنح وقته واحدة من البغايا ، ليعرف سرّ كآبتها ، ويشجعها على مواصلة العمل في الإيقاع بالشباب الفلسطيني :

شيلوك : أريد أن تخبريني ما علة هذه الكآبة البادية في وجهك الذي لا يليق به إلا الإشراق والابتسام . أتشكين شيئاً في صحتك ؟

راشيل : كلا ... لا شيء

شيلوك : هل أغضبك إياهو خطيبك ؟

راشيل : لا .

شيلوك : هل بينك وبين عبدالله الفياض خصام ؟

راشيل : خصام ؟ أبداً .

شيلوك : " يجيل 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 وطرنا منه . ومن مصلحتنا أن نتصل به فتيات آخر من أخواتك^(١) .

وشايلوك هنا يمتهن مهنة أخرى إلى جانب الربا وهي القوادة ، التي تدخل ضمن نشاطه الذي يمارسه بصفته العقل المخطط ، والمفكر للحركة الصهيونية . وتقريب 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 إيجيل للإيقاع بلودويك Lodowick ، وإيهامه أنها تحبه ، ليحقق بذلك مصلحة شخصية ، وهي القضاء على كل من لودويك ، وابن الحاكم ماتياس Mathias . وكذلك يسخر شايلوك 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
 بعبدالله الفياض ، يعرض عليها أن تحتفظ بالمولود لتسهم في تشجيع حركة
 النسل اليهودية ، ويعدّ تلك العلاقة الأئمة 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 بالمطلب الهين^(١) .

وشايلوك - كيهودي - متآمر وماكر ، فهو يعمل على إصدار قانون يمنع
 تصدير القمح والزيت من فلسطين إلى الخارج ، حتى يعجز الفلاحون العرب
 عن تسديد ديونهم ، ويقعوا في قبضته . ويدهن عبدالله الفياض ، ليحكم
 قبضته عليه . ويظهر له في صورة العجوز المتعب ، ولا يفتأ يناديه قائلاً :
 " يابني " ، تطمينا لعبدالله وكسباً لثقتة . ورغم أن ربود ذلك الشاب الفلسطيني
 الجافة والقصيرة تشير إلى أنه يدرك زيف مشاعر اليهودي ، إلا أن شايلوك
 يمضي في تمثيل دوره في استمتاع وقدرة على تلوين مشاعره ، ووصف كلماته
 بطريقة ماهرة :

شيلوك : تحت أمرك يا سيدي تريد خمسة آلاف جنيه ، أليس كذلك؟
 عبدالله : نعم .

شيلوك : ألا ترى معي أن هذا مبلغ كبير ينبغي ألا تسحبه دفعة واحدة لئلا
 يضيع سريعاً من يدك . يجب أن تقتصد قليلاً في نفقاتك يا بني .
 عبدالله : لا أريد أن أتعبك بكثرة التردد عليك .

شيلوك : كلا بل يسرني أن أراك دائماً عندي وأقضي لك رغباتك^(٢) .

واهتمام شايلوك الجديد بالمال وحرصه على جمعه يأتي لدوافع وأسباب

(١) باكثير ، شيلوك الجديد ، ص : ٥٨ .

(٢) نفسه ، ص : ٥٦ - ٥٧ .

تختلف عن تلك التي لشايلوك البندقية . فالأول يحتاج المال لينفقه على الحركة الصهيونية ، وإقامة الدولة اليهودية المزعومة ، فالمال إذن لا يشكل إلا جزءاً من عالمه الواسع . بينما يعني المال كل شيء لشايلوك البندقية ، فهو عالمه ومحيطه الذي يحيا بين جوانبه . ومن هنا لم يكن للجشع والبخل مكان في مسرحية (شايلوك الجديد) ، وإذا 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 للآخرين .

وشايلوك الجديد - كسلفه - يجيد التحكم في أعصابه وعواطفه ، فهو يهتم للنتيجة ، ويسلك من أجل ذلك كل وسيلة . فنحن نلتقي به في موقف آخر يجمعه مع إبراهيم ، وهو من اليهود اللاصهيونيين الذين يكرهون شايلوك ، وحركته المعادية للعرب . ورغم حدة طبعه ومجاهرته بالعداء لذلك العجوز ، فإن الأخير يصبر عليه ، ويحاول استماتته لجانبهم :

شيلوك : مرحباً بالصديق العزيز .

إبراهيم : لا تدعني صديقاً يا شايلوك . فنحن أعداء .

شيلوك : " يتضاحك " نحن الليلة على الأقل أصدقاء وإلا لما تفضلت عليّ بهذه الزيارة^(١) .

وهنا يمكن أن نسمع نغمة شبيهة بتلك التي عزفها شايلوك البندقية حين أراد أن يتستر خلف الصداقة ، ليطفىء غضب أنطونيو ، ويحقق غرضه . وفي موضع آخر من المسرحية يحاول باكثير عن طريق إبراهيم - مقلداً شكسبير - أن يعرض شايلوك لبعض الإهانات والأذى ، على نحو يشابه ما تعرض له شايلوك البندقية على يد أنطونيو :

شيلوك : واحرق قلباه من هذا اليهودي اللعين ! إنني لأمقته أشد مما أمقت

البريطانيين والعرب .

(١) باكثير ، شيلوك الجديد ، ص : ٦٥ .

كوهين : بعض اهتمامك به يا مسيو شيلوك فهو أحقر من ذلك .

شيلوك : إنك لا تدري ماذا صنع بي اليوم حين تقابلنا في بنك باركليز؟

كوهين : ماذا صنع بك ؟

شيلوك : ناداني باسمي مجرداً عن كل لقب ، وقد وضع منديله في أنفه

واصطنع الغنة في صوته ، كأنه يقلدني ، وحوله فرقة من أتباعه

ينظرون إليّ وعلى وجوههم بسمات السخرية ، فقال لي على مسمع

من جميع موظفي البنك وغيرهم كلمة لن أنساها طول حياتي .

كوهين : ماذا قال ؟

شيلوك : قال لي ساخراً: كيف حال القط اليوم بعدما بدأ صدر الأسد يضيق

بالأعبيه ؟ أيكف عنها أم يظلّ في دلاله حتى يركله الأسد برجله ؟

إبراهام يجرؤ أن يسخر بي هكذا أمام الناس! (١) .

وليس في وسعي أن أقارن بين خطبة شايوك البندقية المؤثرة التي ألقاها

على مسامع أنطونيو شارحاً فيها معاناته قبل توقيع العقد ، وما يقوله شايوك

الجديد هنا ! كذلك لا يسعني أن أناقشها من حيث دلالتها وأثرها في تعميق

الشخصية ، وتطور الصراع ؛ إذ أنها لا علاقة لها بكل ذلك ، وليست إلاّ

تقليداً محضاً لما جاء في تاجر البندقية . بالإضافة إلى أنني لا أجد فيما فعله

إبراهام شيئاً غريباً ، على الرغم من توجع شايوك ومرارة شكواه ، فقد سبق

أن استمعنا إلى كل من شايوك وإبراهام وهما يتبادلان الشتائم والتهم . كذلك

سمعنا إبراهام يناديه باسمه مجرداً ، دون أن نحسّ من شايوك أي

اعتراض ، أو امتعاض . أما تلك الكلمة التي لن ينساها شايوك طول حياته ،

فقد سبق أن صارحه بها ، فهو يقول له في فصل المسرحية الثاني ، وعلى

مسمع من محاميه كوهين :

إبراهام : ولكنني أنذركم - وستعرفون صدق ما أقول - أن هذه الدولة لن

تبقى في تدليلكم إلى الأبد ، وسيأتي يوم تنقلب فيه عليكم وترفع

حرابها عنكم (٢) .

(١) باكتير ، شيلوك الجديد ، ص : ١٢١ - ١٢٢ .

(٢) نفسه ، ص : ٦٩ - ٧٠ .

ويبدو أن باكتير اتخذ من شكوى شايлок السابقة بداية للفصل الرابع من المسرحية الأولى " المشكلة " ، وهو فصل مقحم على المسرحية ، لم يقدم لشخصية شايлок شيئاً يذكر سوى لفت النظر إلى دمويته ، وحبه للعنف . وقد أظهر لنا الفصل الثاني من المسرحية نفسها هذه النزعة في شخصية اليهودي ؛ إذ يدبر شيلوك مقتل أحد الفلسطينيين ، وعائلته وهو الشيخ سعد ، لأنه رفض أن يبيع أرضه ، ولم يذعن للصهاينة في التخلي عن ممتلكاته . وها هو ذا 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 ضيعته في وادي السراوة ؟
شيلوك : " يعود إليه نشاطه " نعم هو بعينه . لقد لقي الليلة حتفه هو وكل عائلته^(١) .

وقد كان بإمكان باكتير أن يستغل هذه الحادثة لإظهار وحشية شايлок ، ودمويته ، بدلاً من أن يتقل المسرحية بفصل كامل ليظهر لنا سمة العنف في الجانب اليهودي ، إذ نسمعه يتحدث في هذا الفصل بلغة شايلوكية ظاهرة ، بعد أن أخفقت جماعته في اغتيال الحاكم العام :

شايлок : 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 ، وعيني تشتتهي أن ترى حمرة^(٢) .

والذي يلفت النظر في كلمات شايлок السابقة حديثه عن الظالم والمظلوم ، ووضعه لنفسه تحت المسمى الأخير . والفصل الرابع يجمع بين شايлок وأربعة من اليهود ، يمثل كل واحد منهم جهة معينة . وقد كانت فرصة مناسبة لبكتير كي يعرض فيها للمشكلة اليهودية ، ومأساة وضعهم الشاذ بدلاً من أن يتركهم يثرثرون حول قضايا يعود إلى مناقشتها مرة أخرى في المسرحية

(١) باكتير ، شيلوك الجديد ، ص : ٨٥ .

(٢) نفسه ، ص : ١٢٧ .

الثانية (الحل) . كذلك كان في وسعه عن طريق اللغة ، وتكثيف المعنى أن يظهر المشاعر المخزونة المثقلة بالإحساس بالغربة 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 باكثر على أنه العجوز المرابي والعقل المخطط للحركة الصهيونية ، الذي يترصد للشعب الفلسطيني ، ويحاربه على أكثر من جبهة ، فهو يمثل المغتصب الظالم بكل وسائله الدنيئة ، وتدابيره الخالية من الرحمة ، وشايلوك الذي نلتقي به في ختام المسرحية الأولى " المشكلة " ، وقد بدا وكأنه رئيس عصابة تقليدي ، فهو يصيح 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 باكثرير للاقتراب من شايلوك البندقية . وغدا شايلوك ذاك اليهودي الماكر ، والمرابي الحقير خصماً عنيداً ، وعجوزاً 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 ، ومنحها قدراً أعلى من الخصوصية ، والتميز . بينما هو في شايلوك الجديد لا ينبع من طبيعة الشخصية ذاتها ، بل لسبب خارجي وهو تغير موقف باكثرير 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 باكثرير حين قسم مسرحيته إلى مسرحيتين ، فحرم عمله من صفة الوحدة ، وهي ضرورية لكل عمل أدبي قيم . كذلك يبدو أن باكثرير كانت تتنازعه أكثر من رغبة ؛ ما بين نزعة قومية صارخة ، وروح تتوخي الإنصاف والإصلاح ، وما بين ذاكرة حافظة وواعية تهتم بالحقائق وتفصيلها ، ونفس تواقفة للإبداع والفن ، تترسم خطى شكسبير ،

وتمشي على آثارها .

ونتيجة لهذا التشتت والاضطراب جاءت بعض ردود شايوك لا تتفق مع طبيعة الشخصية ، كما فهمناها في المسرحية الأولى ، فحين يسأله الجنرال سوردي عن صنيعة مع أنطونيو لو كان مكان شايوك البندقية ، نجده يستبعد مسألة قتل أنطونيو ، ويستبدل ذلك بحل آخر ، قائلاً :

شيلوك : كنت أتصرف فيه كما أشاء . أبيعه إن شئت أو استخدمه في أعماله إن شئت ، وفي هذه الحالة أطعمه وأكسوه وأعامله بالحسنى وأعني به كما أعني بكل ما هو في ملكي (١) .

وإذا كان هذا هو شأن شايوك القرن العشرين كما يراه باكتير ، فإنه ليس لأحد منا أن يطالبه بأن يأتي شايوكه على النموذج الشكسبيري كما ظهر في تاجر البندقية . بيد أن الجواب السابق لا يتفق مع طبيعة شايوك الجديد ، الذي سبق أن سمعناه مرة يقول إنه يريد أن يشتم رائحة الدم ، وتشتهي عينه أن ترى حمرة . إذ يظهر لنا في محكمة القدس عازفاً عن هذا المسلك زاهداً فيه ، ويطبق نظرتة 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 إلا بإراقة الدم ولا حق لنا في هذا ، بل لا مصلحة لنا فيه (٢) .

وقد كان بإمكان باكتير أن يشير إلى المخطط الصهيوني بطريقة أخرى . أمّا إذا أراد أن يجري تعديلاً على شخصية شايوك ، ويستبعد مسألة دمويته وشراسته ، فإن ذلك كان يقتضي منه أن يعدّه لمثل ذلك التعديل ، حتى لا يبدو لنا وكأنه شخص آخر . وقد يقال بأن شايوك أراد بذلك التعفف عن سفك

(١) باكتير ، شيلوك الجديد ، ص : ١٥١ .

(٢) نفسه .

الدماء أن يؤثر في المحكمة ، ليكسب تعاطفها . لكنني أرى أن شايلوك 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 تأثيره بمسرحية (تاجر البندقية) قرر أن يمنح مشهد المحاكمة كما جرت في البندقية أهمية خاصة ، وقد تمثلته نفسه بطريقة جيدة ، فهو ينجح في تزويد شايلوك الجديد بنفس الروح التي كانت لشايلوك البندقية ، ونفس الصلابة ، والثقة العالية بالنفس ، وسلامة موقف صاحبها ، على الرغم من غرابة ما يطلب ووقاحته ، ومجافاته لحقوق غيره . فهو لا يفتأ يذكر ذلك الصك ، وينظر إليه كحق لا بد أن يناله ، ولا يقبل التنازل عنه ولا التفريط فيه . وهو يحذو حذوه في التعبير عن رأيه المتعنت في عبارة قصيرة ، ومركزة :

شيلوك : " ينهض معترضاً " لا وفاق حتى تقوم الدولة اليهودية في فلسطين طبقاً للصك الذي بأيدينا ، ولن نرضى قط بأنصاف الحلول^(١) .

وحين نتار مسألة حقوق العرب في فلسطين ، نجده يقول :

شيلوك : " ينهض " لا حل لها إلا حل واحد هو اعطائنا ما في الصك^(٢) .

وعباراته السابقة وما يماثلها في المسرحية تشبه تلك التي تقوّه بها سلفه في محكمة البندقية ، وبدا وكأنه لا يعرف غيرها .

وإذا كان شايلوك البندقية يرفض أن يستمع لتوسلات الدوق وأنطونيو وباسانيو ومطالبتهم بالرحمة ، ما دام أن المسيحيين أنفسهم لا يطبقون مبدأ الرحمة في حياتهم ، وما دام أن محكمة البندقية أقرت ذلك الصك ، وحمته قوانينها ، فإن شايلوك الجديد يحتج بحجة مشابهة :

شيلوك : " لسوريز " ما هذا ؟ أتريد أن تقول أيضاً إن وعد بلفور كان جوراً ؟ .

(١) باكثير ، شيلوك الجديد ، ص : ١٩٥ .

(٢) نفسه ، ص : ٢٠٢ .

سوربز : نعم ، كان جوراً أكرهتنا الظروف عليه .
 شيلوك : فكيف أقرت عصبة الأمم وهي هيئة العدل الدولية ، هذا الجور؟ (١) .

- وقد ظهر شايلوك في المحكمة على قدر كبير من القوة والحضور ، وكانت شخصيته تعد بالكثير ، لولا تدخل باكثير المستمر للحد من ذلك . وهناك بعض المواضع التي حاول فيها شايلوك الجديد أن يتمرد على باكثير ، ويستحوذ على قدر من القوة والمنطق ، بشكل يزيد من فعاليتها ، لكونه يمثل أحد طرفي الصراع ، ومن ذلك خطبته التالية :

شيلوك : أنعود 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 سنده الوحيد في معترك الحياة ؟ إنه لو فعل ذلك لما استطاع أن يحافظ على وجوده إلى اليوم . أعطوا اليهود وطنهم وأقيموا لهم دولتهم وأشعروهم بالعزة والسيادة ، ثم لوموهم بعد ذلك إن لم يبزوا جميع شعوب الدنيا في الرحمة والعفو والكرم .
 " تضج القاعة بالضحك " (٢) .

وما يقوله شايلوك منطقي إذا ما تصورنا وضع اليهود كأمة مشتتة في أنحاء العالم ، ثم نتاح لهم فرصة مثل صك 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 شايلوك الأخير الذي أثار ضحك المحكمة ، فهو مطالبة بالمساواة ، يبدو أن باكثير ضمنها هذه الخطبة متأثراً بخطبة شايلوك البنديقية الشهيرة :
 " أليس لليهودي عينان " . وإذا كانت محكمة القدس تسخر من شايلوك

(١) باكثير ، 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 رداً مفحماً ، 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 التعتت في هذا الاستغلال لا يعدان من الكرم في شيء ؟

شايلوك : عدوا هذا الاستغلال كريماً أو غير كريم ، فقد تركنا فضيلة الكرم لمن يسره أن يتبجح بها من العرب ، أما نحن معشر اليهود فحسبنا أن نقف عند حدود القانون ولا نطالب إلا بما يخولنا إياه .
سوردز : العجيب أن العقلية اليهودية هي لم تتغير على مر القرون ، ولم ينفعها الدرس الذي ألقاه عليها شكسبير^(١) .

وقد أضعف ردُّ شايلوك تعليق الجنرال سوردز ، 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 الشكسبييري ، واسقاطاته على شايلوك الجديد ، والتمتع بلذة الاكتشاف والمتابعة ، أقول في الوقت الذي كان ينبغي عليه أن لا يفعل هذا نجده يتجه إلى العكس تماماً . فهو لا يترك فرصة تمرّ 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 المتلقي، وتسيء الظن بها إلى أبعد درجة . وقد أفسد هذا الخطأ عمل باكثير ، وأساء بشكل خاص إلى

(١) باكثير ، شايلوك الجديد ، ص : ٢٠٠ .

شخصية شايلوك وشلّ حركتها ، وأفقدتها بهاءها ورونقها . ولا يسعني أن أضرب أمثلة لذلك ، فالأمر شديد الوضوح ، ويمكن متابعته في الصفحات التالية : (١٤٣-١٥٢ ، ١٥٥-١٥٨ ، ١٦٠ ، ٢٠١ ، ٢٠٢ ، ٢٤٧-٢٥٠....) . وقد كان يكفي أن يتسمى يهودي باكتير باسم شايلوك حتى يتكشف للقارئ مراد الكاتب ، وربما لو جاءت هذه الشخصية تحت اسم آخر لكان أفضل لها ، ثم جعلنا بتصرفاتها وأقوالها نبحت 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 وطباع 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 الدعاوي الكاذبة :

سوردز : فما كنت تصنع بأنطونيو ؟ أكنت تقتله ؟

كلا إن القوانين السماوية تحرم قتل النفس إلا بالحق . ونحن معشر اليهود أول من يرفع القوانين السماوية التي جاء بها أنبيأؤنا ورسلنا .
" يتضحك الجميع " (١) .

أما عنصر الإضحاح في شايلوك البندقية فهو ينبع من الشخصية ذاتها ، من تركيبها العقلي والنفسي الذي تتمكن من اكتشافه من خلال اللغة ، أي كلمات شايلوك نفسها وتركيبه لتعبيراته وجمله ، واستجابته المضحكة لتلك المواقف العصيبة التي مرّ بها . وقد توافر هذا لشايلوك الجديد في بعض

(١) باكتير ، شيلوك الجديد ، ص : ١٥٠ .

المواضع التي بدا فيها باكثر قريباً من الشخصية ، يحسّ بإحساسها ويفكر بطريقتها ، ومن ذلك ما يقوله شايوك في الحوار التالي :

الرئيس : قلت إنكم اشتريتم هذا الصكّ بثمن ، فما الثمن ؟

شيلوك : أظن حضرة المندوب البريطاني يستطيع أن يجيبكم على هذا

السؤال ؟

سوربز : إننا لم نقبض أي ثمن يا سعادة الرئيس ، وإنما أعطينا وعد بلفور لليهود لاستمالتهم إلى صفنا في دفاعنا عن حرية الشعوب ضد الطغيان الألماني في الحرب الأولى ، فلا ثمن إلاّ ثمن الظروف القاهرة .

شيلوك : لا يتحتم أن يكون الثمن مالاّ يا سيدي الرئيس ، فكلنا يعلم أن للظروف المتاحة للإنسان ثمنها في الحياة . ألا ترون أنني لو أتيت لي صفقة تجارية أستطيع أن أربح منها ألف جنيه مثلاً ، فهذه فرصة ثمنها ألف جنيه إذا ما أضعتها فقد أضعت هذا المبلغ . واضطرار صاحب الصفقة إلى بيعها لا يغير في الأمر شيئاً ، بل نفس هذا الاضطرار من قبل البائع هو الفرصة المتاحة بالنسبة لي (١) .

ويقدر ما تعدّ هذه الإجابة مناسبة لشايوك كرجل يحترف الربا ، ويتخذها 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 فيتعمد الإطالة لينفّس في نفس الوقت عن مواهبه في المجال الذي يبرع فيه ، ويفهم لغته ويقدرها ويريد من حوله أن يحذو حذوه .

وفي موضع آخر يظهر لنا شايлок ، ممثل الصهيونية وعقلها المخطط والمدير في طفولة مضحكة وسذاجة تثير سخريتنا منه ، وتفضح أمره لدينا ، وتصور مدى ما يرتع فيه من خداع وغرور ، كما يتجلى ذلك في الحوار التالي ، الذي يدور بينه وبين إبراهيم ، ممثل اليهود اللاصهيونيين الذين يعارضون قيام الصهيونية :

شيلوك : سوف ترى أنك حين يتحقق مشروعنا ستكون أول من يعضّ أصابعه ندماً على مقاومتك ، لن ننسى حينئذٍ هذه الأقوال التي تتشدد بها اليوم .

إبراهيم : عساك تهددني بطردي من بلادي .

شيلوك : ليس القرار في ذلك لي ولكن للدولة اليهودية^(١) .

فكلمات شايлок هنا مضحكة ، إذ لا يخلو تهديده لإبراهيم من إغراء مكشوف لاستمالة جانبه ، ودفعه إلى الانضمام إليهم في طريقة طفولية مضحكة ، لا تتناسب مع المكان الذي قيلت فيه ، ولا مع ذلك العجز الداهية . ويذكرني قوله هذا بمحاولة شايлок البندقية استرضاء خادمه لونسوت وإغرائه بالبقاء ، وحرصه في نفس الوقت على أن لا يكشف الخادم رغبته تلك :

شايлок : في الغد سوف ترى وبعينك احكم

سترى الفرق بين حياتك عندي

وحياتك في منزل (ياسانيو) " منادياً " جسيكا !

لن تجد طعاماً يشبع نهمك "منادياً" جسيكا !

لن تقضي يومك في نوم وغطيط ..

لن تجدَ ثياباً تبليها .. "منادياً" جسيكا .. جسيكا !^(٢) .

وثمة عبارة أخرى لافتة للنظر في كلام شايлок الجديد السابق ، فهو حين أراد إغراء إبراهيم قال : " مشروعنا " وعندما جاء على ذكر العقوبة والطرده

(١) باكثير ، شيلوك الجديد : ١٧٨ .

(٢) د . عناني ، 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 محزنة 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 وبعدل من الله سبحانه وتعالى - وهنا لم يعد شايلوك ممثل الصهيونية وحسب بل غداً واحداً من اليهود الذين صدّقوا مزاعمهم في فلسطين إلى درجة اعتقدوا فيها فعلاً أنها من حقهم ولا بد أن تسترجع من مغتصبيها . وأصبحت عندهم تلك الأكاذيب وقرارات مؤتمرات مشبوهة بمثابة حقيقة وصل إيمانهم بها إلى درجة اليقين . ورغم أن باكتير لم يعدنا لهذا التحول الخطير فإنه بدا مصراً عليه ، يتجلى ذلك في المفردات التي أخذت تتردد في أقوال شايلوك وتكشف مدى تمسكه بذلك الحق ! فهو يرفض الاستماع إلى نصيحة الرئيس وقبول التعاون مع العرب :

شايلوك : 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 شايلوك الذي يرد في برود قائلاً :

شايلوك : " ينهض " إن كان التخلي عن الحق لصاحبه يعدّ تسامحاً في نظركم فما أعظم هذا التسامح!^(٢) .

ويبدو أن شايلوك الجديد أكثر ثباتاً من شايلوك البندقية ، فلا يستطيع أحد منا أن ينسى ردة فعل شايلوك حين سمع كلمات بورشيا المشجعة والقاطعة بحقه في أخذ ذلك الرطل ، وكيف رقص طرباً لها ، ومن هنا جاء بعدها سقوطه مؤلماً ومدوياً . وربما جاءت إجابة شايلوك الجديد بهذا البرود

(١) باكتير ، 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 .
 وملتقي بشايلوك بعد فشل ذلك المشروع تحت وطأة الكارثة الاقتصادية التي جعلت اليهود يستنجدون بدول العالم لتصفية الدولة اليهودية ، وإرجاع فلسطين إلى العرب ، ونستمع إليه يقول :

شيلوك : " ينهض " أيها السادة ، لقد صدق القائل : ويل للمغلوب من الغالب ! نحن اليوم مغلوبون فعلياً 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 ينهال 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 ! فلنصبر على ظلم الأقدار كما صبرنا على ظلم الناس ! (١) .

وتعد هذه الخطبة من خطب شايلوك المهمة ، فهو يلقيها على مسامعنا في أول لقاء لنا به بعد أن خاب أمله ، وتحطم ذلك الحلم ، وانهارت مملكته اليهودية ! ومشاعر شايلوك فيها متضاربة ما بين يأس ، وإحساس بالعجز : "لأننا أصبحنا اليوم وليس لنا دولة تحمينا ... فقد رجعنا إلى تشردنا القديم " . وبين شعور عارم بالغضب ، ينم عن ثورة مكبوتة : " لقد شاعت الأقدار الظالمة أن لا يكون لليهود وطن ولا دولة كأنما لا يصلح هذا العالم إلا إذا بقي اليهود في التيه " إلى جانب إحساس بالظلم والقهر ، فما زال يعتقد أنه مسلوب الحق ومجنى عليه . فشايلوك لا يعترف بخطأ حساباته ، وخطأ الحركة التي يمثها ، كذلك لا يعتذر للعرب ولا يتوسل إليهم ، ولا إلى المحكمة . وقد حافظ بذلك على صلابته شخصيته ومنطقها المتحجر، وإصرارها الغبي أنها على حق .

وهو يماثل في هذا شايلوك البندقية ، إلا أنه كان أكثر حرصاً منه على دينه ،
فحين يقترح ميخائيل - مقتديا بشكسبير - تنصيره ، يصيح العجوز
معتزلاً :

شيلوك : " ينهض صائحاً " أتريدون أن تخرجونا من ديننا أيضاً ؟
اسخري بنا ما شئت أيتها الأقدار !! .

ويسلم دين شايلوك له ، فالتعاليم الإسلامية لا تسمح بذلك الإكراه ، وقد
بدا اليهودي في الفصل الأخير عصبياً وسريع الهياج ، واستبدل بذلك الجدل ،
وتلك البلاغة الصياح والزمجرة والتأوه . وظهرت في وضوح رغبة باكتير في
إثارة شفقتنا عليه أكثر من مرة ، وذلك عن طريق محاميه كوهين الذي تكفل
بشرح وضعه المحزن ، ومعاناة اليهود المرة :

كوهين : يا حضرات السادة ، اعذروا هذا الشيخ المسكين ، 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 تنهار أمام عينيه ، وهو في هذه
الشيخوخة العالية ...

ومن الملاحظ أن نهاية شايلوك ، خلال ذلك الانهيار التدريجي الذي
شاءه له باكتير ، تشير إلى رغبة الكاتب في إضافة البعد المأساوي لشخصية
اليهودي الذي كان يمثل في المسرحية الأولى " المشكلة " وجه المغتصب
البغيض ، بكل جبروته وملامحه المحدودة والمحفوظة في إطار الصفات الملزمة

اليهودي ، وتلك التي تكشف للعرب في ظل الاعتداء السافر . والواقع أنني لا أجد نهاية شايوك 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 صياح شايوك وتباكيه وصخبه ، جعل سقوطه ذا طابع هزلي ، وهو اتجاه لو سار فيه بكثير لتمكن من أن ينال من اليهودي بطريقة تختلف عن تلك التي لجأ إليها شكسبير . فرغم مرارة الوضع الفلسطيني الموجهة ، إلا أن حقيقة الكيان الصهيوني المزعوم ، وطبيعة العلاقة التي تربطه بتلك الدول التي ساعدته ومكنت له ، تعدّ مهزلة تنضح بالزيف والكذب والتناقضات .

٥ - باقي 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 يتناسب ما يصدر من تلك الشخصية من أقوال وأفعال ومواقف مع طبيعة وضعها وأهميته 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 تلتق " . والواقع أن درجة نضج الكاتب مسرحياً هي التي تحدد مقدار نجاحه في تحقيق الوحدة الفنية التي تتمكن فيها عناصر المسرحية المختلفة من التفاعل الكامل لتوجد بينها رابطة وثيقة وحميمة ، فلا يمكن مناقشة جانب منها إلا في ظل مفهوم واحد يشملها جميعاً . ورغم خطورة عنصر الشخصية على النحو الذي ذكرت ، فإنني أجد أن اهتمام باكتير 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 كمثلة 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 الاحتياال اليهودي ، ثم عاد فآفاق من غفوته ، وهبّ يدافع عن وطنه ، ويكفر عن خطيئته . بينما يضم الفريق الآخر الجانب اليهودي ، فيأتي شايوك في رأس القائمة ، ويتلوه كوهين المحامي الداهية ،

وباقى أعوان الصهيونية . وهناك أيضاً نادبة ، صوت مصر الذي يرمي بثقله ، وأهميته الاستراتيجية في محاولة شجاعة منه لتخليص فلسطين وحماية أمنه ، وأمن باقي الأقطار العربية المجاورة . وسوف أقف عند الشخصيات التي كان لها تأثير واضح في دفع حركة المسرحية ، والتي رسمها باكثر متأثراً بمسرحية شكسبير (تاجر البندقية) ، وهذه الشخصيات هي : نادبة ، وعبدالله الفياض ، وإبراهيم ، وراشيل ، إلى جانب شخصية شايوك التي سبق أن أفردت لها فصلاً كاملاً لأهميتها لدى الكاتب ، وعلاقتها بموضوع التأثير - وفيما يلي تحليل لتلك الشخصيات واحدة تلو الأخرى .

* * * *

نادبة :

يقدم باكثر هذه الشخصية وفي ذهنه بورشيا فتاة بلمونت والدور الخطير الذي قامت به في مسرحية تاجر البندقية . ونادبة في (شايوك الجديد) فتاة من مصر أحبها الشاب الفلسطيني عبدالله الفياض ، وخطبها على أمل الزواج منها بعد إكمال الدراسة . إلا أن ذلك الزواج تعترضه صعوبة وهي انحراف عبدالله ، ووقوعه في براثن واحدة من بنات اليهود . ولا يحيا ذلك الأمل من جديد إلا بعد توبة عبدالله ، ومحاولته التكفير عن خطيئته بالجهاد في سبيل الله والوطن . وتتدخل نادبة لمساعدة فلسطين ، وإحباط المخطط الصهيوني . وإذا كان تدخل بورشيا لحل إشكال البندقية جاء من أجل مساعدة زوجها ، وإنقاذ صديقه أنطونيو من الموت ، فإن دافع نادبة للإسهام في حل القضية الفلسطينية يتعدى تلك الحدود الضيقة ، فالأمر لديها يتعلق بمصير بلد عربي يتهدده خطر عدو شرس يجاهر بأطماعه في فلسطين ، وفي معظم أقطار الوطن العربي . ويعد باكثر نادبة لكي تؤدي ذلك الدور الهام في محكمة القدس ، فقد تمكنت من الحصول على ليسانس الحقوق وتولاها عمها عربي باشا نابغة القانون ، بالرعاية والعناية .

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) .

وتنوب في المحكمة عن عمها عربي باشا ، كما تنوب بورشيا عن ابن عمها العلامة بلأريو ، وكما تنتكر بورشيا في زي الشاب ، الضليع في أمور القانون الأستاذ بلتزار ، تنتكر نادية في شخصية الأستاذ فيصل ابن أخ القانوني العظيم عربي باشا . والواقع أنني أرى أن تدخل بورشيا لحل تلك القضية المعضلة التي أعجزت رجال القانون في البندقية كان ذا أهمية انعكست على علاقة الشخصيات ببعضها البعض ، وكشفت بعض جوانبها . فقد أثبتت بورشيا أنها جديرة بتلك المجازفة التي قام بها باسانيو ، وتستحق ذلك التنافس بين الخاطبين للفوز بها . كما أنها بمساعدتها لأنطونيو ، وإنقاذه من الموت أزال 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 ومحبه لباسانيو . ومن جهة أخرى فإن قبول أنطونيو لمساعدتها ، وامتنانه لها ، يعلن قبوله لبورشيا كزوجة لصديقه المقرب وترحيبه بها ، ويثبت في نفس الوقت أنه لم يكن ينظر إليها كخطر يهدد علاقته بباسانيو . ويتمكن بورشيا من إنقاذه ، ويدين لها الجميع بالفضل والإحسان . وعندما ننظر إلى مسرحية (شيلوك الجديد) نلاحظ أن نادية تهتم لأمر فلسطين ، وتخشى عليها من الخطر اليهودي القادم ، وتنقم من عبدالله تفريطه في حق وطنه ، وخيانتته لها ولفلسطين . وهذا الانتماء المخلص والروح الغيورة تشاركها فيها جميع الشخصيات في الجانب العربي .

(١) باكثير ، شيلوك الجديد ، ص : ١٠٩ .

ولم يعكس تولي نادية لهذه المهمة - كما أرى - اهتماماً يذكر بالنسبة لعلاقتها بعبدالله ، كما أنه لم يضيف جديداً بالنسبة لباقي الشخصيات . وكان في إمكان شخصية أخرى أن تتولى هذه المهمة . ومن الواضح أن باكثر لجأ إلى ذلك تقليداً لشكسبير ، واتباعاً لنهجه في مسرحيته (تاجر البندقية) .

ولا شك أن المهمة التي تولتها نادية في محكمة القدس لم تكن سهلة ، وكانت تتطلب قدراً كبيراً من الشجاعة ، والجرأة والصلابة ، وسداد الرأي . وقد أعدها باكثر لذلك الموقف ، فنحن نشعر منذ أول لقاء لنا بها أنها فتاة تمتاز بقدرتها على التحكم في عواطفها ، وتتحدى بقدر كبير من الذكاء واليقظة . وهذا عبدالله، وهو الشاب الذي تحبّه وتميل إليه ، لا يتمكن من أن يؤثر فيها ، وينسيها غضبها منه بسهولة :

عبدالله : ... ولكنني أردت أن أكفر عن ذنبي بالجهاد في سبيل الله والوطن، وأخشى أن أموت وقلبك ساخط علي .

نادية : وما علاقة الجهاد بسخطي أو برضاي ؟ أهذا كلام رجل يريد أن يجاهد في سبيل الله والوطن؟^(١) .

وحين يرق قلبها له ، وترى صدقه وعزمه على الجهاد تعفو عنه ، لكنها ترفض أن تصافحه ، أو تضع يدها في يده :

عبدالله : إن كان لا بد لي أن أطمع في شيء آخر فأعطيني يدك لأصافحها .

نادية : "بلهجة صارمة" كلا لا أضع يدي في يد تلوثت 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) باكثر ، شيلوك الجديد ، 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 بالغربة ، 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 سنعيش 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 سيبقى الاضطهاد الذي تشكون منه .

كوهين : لكنه سيخف .

فيصل : قد أقررت إذن أن هذا ليس حلاً تاماً للمشكلة ، وإنما هو تلطيف لحدثها في زعمك ، وكان أولى بكم أن تفكروا في الحل التام^(١) .

وكما تصبر نادية على كوهين وتجاريه في مزاعمه فإنها تعامل شايлок نفس المعاملة . وقد حاول كل من في المحكمة - بما في ذلك رئيس الجلسة - أن ينال من اليهودي ، ويسفه آراءه ويفضح نياته ، ما عدا نادية التي تحلت - مثل بورشيا - بالصبر وضبط النفس ، وحاولت قدر استطاعتها أن تتجنب توجيه كلام جارح لشايлок ، رغم عجرفته ووقاحته معها :

فيصل : أيها السادة . إنني مع احترامي لكلمة صديقي الوطني الشاب والحماسة التي دفعته إلى هذا القول ، ومع أسفي لما بدر من المسيو شيلوك من التسرع في تأويل كلمتي والاندفاع في تهديد العرب بما استعدّ به قومه من الأسلحة الحديثة التي ليس لدينا منها شيء ، أحب أن أذكر

(١) باكثير ، شيلوك الجديد ، ص : ١٧٢ - ١٧٣ .

الإثنين معاً أننا لسنا في موقف نتفاخر فيه بقوة السلاح ...

شيلوك : فلماذا هددتنا بالقوة أنفاً ؟

فيصل : معاذ الله ، لم أهددكم بالقوة ، وإنما تسرعت أنت وأسات فهم ما أردت أن أقول^(١) .

وإذا كانت بورشيا تفتتح قدومها إلى المحكمة بخطبتها المشهورة عن الرحمة ، فإننا نسمع من نادبة في الجلسة الثانية للمحكمة خطبة ، أرى أن باكثير كتبها متأثراً ببلاغة بورشيا . ومما جاء في خطبة نادبة قولها :

فيصل : يا حضرات المستشارين : إن العضو الذي يُجرح صعب عليه أن يعفو عن جرحه ، ولكن سائر الجسم يستطيع أن يتسامح ويعفو إذا رأى ما يدعو إلى ذلك . فهذه فلسطين العربية لا تستطيع أن تعفو عن جرحها ، ولكن جسم الأمة العربية التي أشرف بتمثيل جامعتها العتيقة يستطيع ذلك إذا دعاها داعي السلام إليه^(٢) ...

ثم تأخذ نادبة في استعراض الأمور التي تمت مناقشتها في المحكمة ، وتكمل بعدها قائلة :

نادبة : ... إن مسألتنا اليوم هي مسألة سلام العالم ، والجامعة العربية تريد مخلصاً أن تساهم بنصيبها الكبير في إقرار السلام ، فهي لذلك على استعداد لتضحي بكثير من رغباتها وجهودها ما لم يمس ذلك شرفها الذي لا تفرط فيه بحال من الأحوال : إذ لا قيمة للحياة عندها بدونها . أيها السادة : إنني أشكر سعادة الرئيس على تنويهه بكرم العرب ، وميلهم إلى السلام وكرهيتهم للعنت . ويسرني أن حضرات المستشارين قد لمسوا معه هذه المعاني الكريمة في العرب من خلال مناقشتهم في هذه الجلسات التاريخية . والعرب يعتزون بهذه النتيجة ويعدون 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 عندهم أن يضربوا للعالم اليوم أعظم مثل للتسامح سيهز العالم هزاً ويدفعه خطوات واسعة نحو المثل الإنسانية العليا . بيد أنني أشعر بأسف شديد أيها السادة لأن هذا المثل الذي سنضربه لكم اليوم سيكون نافعاً للعالم كله ما عدا اليهود الذين من أجل إرضائهم نضرب هذا المثل . ولذلك أرى من تمام إحسان العرب أن ننذر اليهود ونصحهم 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 الخطبتين بين واضح . فقد حاولت بورشيا في خطبتها أن تمتدح 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 ، فتعرض مثلاً لمأساة الشعب الفلسطيني ،

(١) باكتير ، شيلوك الجديد ، ص ٢٠٨ - ٢٠٩ .

(٢) د . محمد عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ١٧٠ - ١٧١ .

والوضع الشاذ غير العادل الذي سيفرض عليه أن يعيشه دون ذنب أو جريمة . كذلك لم تغر شايوك بتقديم أي تنازل ، بل استبدلت كل ذاك بحديث عن تسامح العرب ، وتاريخهم الذي يشهد لهم بالكرم والنبيل والأخلاق العالية ، وبرهنت على ذلك بتلك المفاجأة التي فجرتها حين أعلنت قرار التنازل عن فلسطين لليهود وهذا الاختلاف بين مسلك نادبة وبورشيا له من الأسباب ما يسوغه، فقد قدمت بورشيا إلى محكمة البنديقية 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 شايوك ، فلا يشك في أمرها ويفضح نياتها . وحديثها عن الرحمة كان خطوة ضرورية انطلقت منها وقد أخذت نفسها من المسئولية ، وازداد اليهودي تشبثاً بالقانون تلك الورقة التي ظنها الرابحة فخذلته ، واستطاعت بورشيا أن تخدعه . أما نادبة فقد كانت تمثل جامعة الدول العربية أحد خصوم شايوك ، والجهة التي تثير قلقه ، ويخشها أشد الخشية . ولذا لم يكن أمام نادبة أن تفعل إلا 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 شايوك لن يعترف للفلسطينيين بأي حق ، وسيسخر منها إن هي دعتهم لرحمتهم والرافة بهم . ومن هنا نجدنا 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 ويتلمسون المخرج من هذه الورطة بتحويل البلاد إلى بلاد صناعية . هذا كله قد وقع قبل أن تكون فلسطين دولة يهودية ، فليت شعري ماذا يكون الحال لو تم هذه المشروع ؟ إن هذه الدولة إن قامت فستكون دولة يهودية صناعية في قلب عالم عربي معاد لها يقاطع سلعا اليهودية ، فليت شعري هل يقدر لهذه الدولة البقاء ؟ ألا يقع اليهود إذن في كارثة اقتصادية تجتاح كل ما كنزوه من الذهب

طوال القرون ؟ هذا أيها السادة ما تدفعني الشفقة أن أنذر اليهود به ، وأكرر القول بأن الشفقة هي التي تدفعني إلى تقديم هذا النصح بالرغم من أن مندوبيهم هذا قد أعلن أنه يرفض هذه الشفقة^(١)

والواقع أننا إذا كنا نصدّق نادية في إخلاصها ، وحبها للسلام أن يسود العالم ، فإنه ليس بوسعنا أن نذهب لأبعد من ذلك ، وتتصور أن اليهود يثيرون شفقتها فعلاً كما تدعي . فما فعله اليهود في فلسطين وأهلها يثير حنق أي عادل منصف فكيف بالعربي ، وجسده ينزف من حراب اليهود . ومن الملاحظ أن كلمة الشفقة تثير حساسية اليهودي ، ونادية تدرك ذلك . وأعتقد أنها اتكأت على هذا المعنى أكثر من مرة لتخاطب في شايлок ذلك اليهودي القابع في أعماقه ، الذي يستغرقه من وقت لآخر إحساس بالغرابة ، وتخوف من أن يتعرض مرة أخرى للاضطهاد ، ويشك في أمره وينبذه من حوله ، فلا يأمن على نفسه ولا على ممتلكاته . وهذا التوجه من نادية يثبت نكاعها ، وما تتصف به من حكمة وبعد نظر وفهم للشخصية اليهودية ؛ فهي تعلم أن من المستحيل أن يترك اليهود فلسطين ، بعد أن تمكنوا بوعدهم بلفور ودعم بريطانيا والدول الأجنبية والجمعيات الصهيونية ، من أن يضعوا أقدامهم ويزرعوها هناك ، ولو كانوا يعلمون أنهم مغتصبون ولصوص ، ويعلم كل من ساندتهم 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 يتجاوب معها ، وهي المصلحة الشخصية . ورغم ضيق شايлок بها وينصائحها ، فإن نادية لا تفقد الأمل ، بل تحاول حتى آخر لحظة التأثير فيه ، ودفعه لتغيير 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 نتقبل 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 بلغت ، فاشهدوا أيها السادة على ما قاله المسيو شيلوك (١) .

وعندما يفشل المخطط الصهيوني ، ويستغيث اليهود طلباً للنجاة ،
ويعرضون التخلي عن فلسطين وتركها للعرب ، نستمتع إلى نادية مجدداً كما
عهدنا قبل سبع سنوات تتحدث بنفس تلك الروح المتفهمة ، والعقلية المرنة
التي تركز على الرغبة في السلام ، والاستعداد للتضحية ما لم يلحق ذلك
إجحافاً بالعرب ومصالحهم . وقد دفع سلوكها هذا رئيس المحكمة إلى أن
يعدها حمامة السلام . وإذا كانت نادية تستحق هذا الوصف ، فإن بورشيا
يناسبها أكثر أن تكون سيف الجراد الذي اقتص من اليهودي ، دون رحمة أو
هوادة ، وخلص أنطونيو من شره وخبثه . ويبدو لي أن باكثير زود نادية بتلك
الروح المثالية ، لأنه يعتقد في أهمية الرأي العالمي ، وضرورة سعي العرب
لكسبه في صفهم بإظهار النية الحسنة ، وإبداء بعض التنازل :

الرئيس : لعل من الخير أن أسمع في هذا رأي مندوبة الجامعة العربية ، فقد
كانت الأنسة نادية حمامة السلام حين كانت ترتدي ملابس الأستاذ
فيصل في نفس هذه القاعة قبل سبع سنوات . وإنني لأرجو اليوم أن
تكون السيدة نادية - كعهدنا بها - حمامة السلام في هذا المجلس
أيضاً .

نادية : " تنهض " أشكر سعادة الرئيس على جميل ثنائه وحسن ظنه ، وأؤكد
لكم يا حضرات السادة أنني لن أدخر أي وسع في إيجاد أعدل حل
يمكن أن تصان به مصالح كلا الفريقين .

(١) باكثير ، شيلوك الجديد ، ص ٢١٨ - ٢١٩ .

الرئيس : فما رأيك في عودة اليهود إلى ديارهم في الأقطار العربية ؟
نادية : إن الاعتراض الذي أبداه زميلاي المحترمان لوجيه في جملته وأسبابه
صحيحة لا ريب فيها ، ولكني بالرغم من ذلك سأقبل هذا المطلب
اليهودي على شرط أن يتعهد لنا اليهود بالكف عن الأعمال المضرة
باقتصاديات البلاد^(١) .

وما تظهره 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 تتسبب في عودة تلك القدم البغيضة مرة أخرى .
وعلى الرغم من حرصها على التحكم في مشاعرها ، والتحدث بلغة القرارات
والأعراف الدولية ، إلا أن بعض ما تتفوه به يفضح مشاعرها الحقيقية ، وما
تحسّ به من سعادة عظيمة لزوال ذلك الظلم ، وانقشاع تلك الغمة .

شيلوك : لكن مدينتنا 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 نشوة لانهايار
الكيان اليهودي المزعوم ، وفشل ذلك المخطط الأثيم . وقد نجح باكثر في تزويد
نادية بلغة ميزتها عن باقي الشخصيات في الجانب العربي ؛ فابتعدت في
خطبها عن العبارات الإنشائية ، والنبرة الخطابية الانفعالية التي عانى منها
كل من ميخائيل جاد ، وعبدالله الفياض . وبدت نادية على قدر كبير من
الحياد ، وتوخي الحذر ، وحرصت على عدم النيل من اليهود ومن شايوك ،
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 ،
أعتى خصوم شايوك وألد أعدائه .

(١) باكثر ، شيلوك الجديد ، ص : ٢٥٨ - ٢٥٩ .

(٢) نفسه ، ص : ٢٦٩ .

عبدالله الفياض :

وقد ناقض نادية في هدوئها، ومحاولتها السيطرة على أعصابها زوجها الفلسطيني عبدالله الفياض ، إذ تميزت شخصيته بالحدة والانفعالية ، والتهور ، والسير وراء جموح العاطفة . فنحن نلتقي به في الفصل الأول من المسرحية ، وهو في صحبة واحدة من بغايا اليهود ، وقد تورط معها في علاقة مشينة ، واستجاب لإغرائها 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 بنيات اليهود ، ومع ذلك يقرر في بساطة أن يسير خلف تلك النزوة ، ويدافع عن انغماسه في ملذاته كحق من حقوقه :

عبدالله : أتصفون على تصرفاتي هذه البسيطة كل هذه الصبغة الجديدة ؟ أتعلقون مصيرالوطن المنكوب الذي يجاهد في سبيله الرجال الصلاب المحنكون أمثالكم ، على نزوات شاب مثلي يريد أن يستمتع قليلاً بهذا اللهو الطليق قبل أن يرتبط بحياة الأسرة ، ويعد نفسه للكفاح الطويل في سبيل الحياة المجيدة في سبيل الوطن؟^(١) .

وكلمات عبدالله تدينه بتهم خطيرة ، فلهجته لا تخلو من السخرية ، والاستهتار، والأناية . فهو يحرص على أن يعيش سن الشباب ولهوه ، ويريد أنه يحيا حياة طبيعية - كما يعتقد - في ظل ظروف غير طبيعية ، ومزلزلة لكيان بلاده، وأمتة العربية والإسلامية .

ميخائيل : كآني بك لو أدركت خطورة عملك هذا يا بني كما ندركها نحن ، لأقلعت عن هذا العمل ؟
عبدالله : لا شك في ذلك ، ولكني لا أستطيع أن أفكر تفكيرالشباب وأتصرف تصرف الكهول^(٢) .

(١) باكثير ، شيلوك الجديد ، ص : ٣٠ .

(٢) نفسه ، ص : ٣٠ .

وبالرغم مما قال نراه يبدي استعداداه 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 لأكون أول من يلبي النداء .
 ميخائيل : نحن الآن في الجهاد يا عبدالله ، ويسؤوني أنك لا تلي النداء .
 عبدالله : إن كنتم تعدون هذا الركود وهذا الخنوع جهاداً فأعفوني من الاشتراك فيه ، فلا جهاد بدون عقيدة^(١) .

وفي الوقت الذي يعترف فيه بحبه لنادية خطيبته يعلن تمسكه برفيقتة اليهودية ، فهي ليست إلا نزوة :

كاظم : ألسنت ترى أنه ليس من الرجولة في شيء أن تخطب فتاة مصرية من أسرة كبيرة وهي تثق بطهارتك وإخلاصك ، ثم تخونها في وطنك مع بغي يهودية ؟
 عبدالله : إني ما خنتها وما زلت أحبها .
 كاظم : وغرامك بهذه اليهودية اللعينة ؟
 عبدالله : ما أعدّه إلا نزوة من نزوات الشباب . ولكل شاب صبوة^(٢) .

وحين يعلم بزواج نادية يظلّ 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 بأنك ما تزال تحب نادية ؟
 عبدالله : هذا سؤال يخرجنني 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 النقيض إلى النقيض ، وتتسم روحه ببعض التناقض ، مما جعل تصرفاته تبدو غير مفهومة ، ومن الصعب شرحها . وإلى جانب ذلك ظهر عبدالله كصاحب فلسفة ، وشخصية رغم استهتارها فهي تعي 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 لنجدة فلسطين ، والدفاع عنها بعد أن أدرك فساد ما اعتقده سابقاً ، فينضم إلى ثوار الجبل ، ويبذل روحه رخيصة في سبيل وطنه . وحقيقة لا نعلم أسباب توبته التي جعلته يعود نادماً إلى عمه يقبل يديه ويكبُّ على قدميه . وقد أرجعها عمه إلى نضوب ما لديه من مال ، وضياح ممتلكاته :

كاظم : " معرضاً عنه " ما نفع هذه التوبة الكاذبة ، وما دفعك إليها إلا الجوع ونضوب المال عندك .

عبدالله : كلا يا عمي ما زال عندي مبلغ من النقود لم أصرفه بعد . هذه ثلاثة إيصالات بألف وخمسمائة جنيه لم أتسلم قيمتها بعد من شيلوك^(١) .

والواقع أنني أرى أن توبته كانت متوقعة ، وكان من المتوقع أيضاً أن يكون رجوعه نتيجة لسبب داخلي يتعلق بإحساس عبدالله بالمسئولية تجاه نفسه ووطنه ، وإدراكه لخطئه ووعيه بفداحة الجرم الذي ارتكبه ، وليس هرباً من الجوع والعوز كما ذكر عمه فقد امتازت شخصيته بالعناد والاعتداد بالنفس مما يؤهل صاحبها لاتخاذ موقف إيجابي ، ويجعله جديراً بفتاة مثل نادية ، كما حاول باسانيو أن يكون جديراً ببورشيا .

ومن الممكن لنا أن نلمح بعض التشابه بين كل من عبدالله وباسانيو ؛ فقد كان كل واحد منهما ينفق في سخاء على لهوه وملذاته ، ويتبع جموح 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 .

الذهاب إلى شايوك ، والاقتراض 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 عهدا دون أن يشعر ، فرط عبدالله في نادية نفسها ، وخانها مع تلك اليهودية ، وهو في كامل شعوره ووعيه جرياً وراء نزوة ، كما كان يسميها . وهكذا فرغم أن الاثنين اشتركا في الوقوع 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 ينوب ألاماً لحال صديقه أنطونيو البائس ، وما انتهى إليه بسبب تهور باسانيو وطيشه ، فجعله ذلك يتمنى لو تمكن من تخليص أنطونيو حتى لو دفع حياته وسعادته ثمناً لذلك .

باسانيو : لكن حياتي نفسها وزوجتي

وثروة الدنيا بأسرها

أقل قدراً من حياتك

إني لأؤثر أن أقدمها جميعاً منحة

لشراهة الشيطان هاهنا

أي أن أضحي بالجميع كي أخلصك^(١) .

أما عبدالله فلم يقف عند حدّ التمني ، بل ذهب للجهاد ليكفر عن خطيئته ، ويتصدى مع المجاهدين لليهود الذين اغتصبوا أرضه ووطنه . وحين يعيره شايوك بماضيه ومجونه السابق ، يدافع عبدالله عن نفسه فيلقي باللائمة على الخبث اليهودي ، ووسائله الدنيئة ، ويذكر اشتراكه في الثورة ، محاولاً تبرئة ساحته :

(١) د. عناني ، 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 يباع ببيع السلع ، فذهبت ثرواتهم وتحولت أطيانهم إلى مستعمرات يهودية ! أمّا 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 والديديانات ، فكانت حياة هذا الشقي تحت رحمة الخنجر الذي كان بيدي ، فما منعني من القضاء عليه - مع شدة رغبتي في الانتقام منه لأنه كان سبب نكبتي - إلاّ تعليمات قوادنا المجاهدين بأن نتجنب قتل اليهود على قدر الإمكان . وهذا مندوب حليفتنا العظمى يستطيع أن يؤكد للمجلس صحة ما أقول^(١) .

وتشير القصة التي يسردها عبدالله على مسامع المجلس إلى أننا أمام شخصية متطورة ، استطاعت أن تغيّر أسلوبها في التفكير ، ومنهجها في الحياة . فهو كمجاهد يضحي بنفسه ، ويؤمن بالانصياح لقيادة موحدة ، يحتكم إلى أوامرها وتعليماتها ، دون أن ينظر إلى رغباته الشخصية ، وما يعتمل في داخله من مشاعر ، واحتياجات .

* * * *

إبراهيم :

يمثل إبراهيم 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 :

(١) باكثير ، شيلوك الجديد ، ص : ٢١٤ - ٢١٥ .

شيلوك : " ساخراً " قل لي بحياتك يا مسيو كوهين ، أيجوز أن تكون هذه لغة يهودي صميم ؟

إبراهام : " يستشيط غضباً " ماذا تعني أيها العجوز الوغد ؟

شيلوك : لا تغضب فما عنيت 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 ! أمّا أنا فأسرائيلي فلسطيني تسلسل

آبائي في هذه البلاد منذ قرون ، ولولا سخرية الأيام لما استطاع

أمثالك يا شيلوك من الأجانب الدخلاء في البلاد أن يتجحوا على

مثلي من أبنائها الأصليين^(١) .

وقد أوجد باكثير هذه الشخصية لأنه كان في حاجة إليها ، ليوضح موقفه من اليهود ، فهو لا يعاديهم جنساً وديناً ، بل يعادي تلك الحركة الصهيونية بكل أهدافها ، ومخططاتها الدينية^(٢) . على أن شخصية إبراهيم تماثل شخصية أخرى في مسرحية شكسبير ، وهي شخصية جسيكا ابنة اليهودي شايوك . ويلفتنا باكثير إلى مسألة التشابه بين موقف كل من إبراهيم وجسيكا ، ويقرر ذلك في عبارة صريحة ، ومباشرة :

ميخائيل : فلتتنازل هيئة السلام الدولي عن نصيبها إن شاءت . وليتنازل العرب عن نصيبهم . على أن يعطى لليهود اللاصهيونيين الذين خرجوا عن مبادئ الصهيونية كما خرجت جسيكا عن مبادئ أبيها^(٣) .

(١) باكثير ، شيلوك الجديد ، ص ٧٠ .

(٢) يفرق باكثير بين اليهودية والصهيونية ، وتظهر بعض مسرحياته أنه يدافع عن اليهودية السلمية التي جاء بها موسى - عليه السلام - ، ويرى أن المسلم والعربي لا يعاديها ، لأنها تستنكر أهداف الصهيونيين ، وترفض مخططاتهم وأفكارهم . وهذه الفكرة غير مسلم بها لباكثير ، وكان من الأفضل لو أنه راجع نفسه بشأنها . فاليهودية والصهيونية وجهان لعملة واحدة . ودعوى الفصل بينهما دعوى مضللة ، 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 .

فتنكر إبراهيم للصهيونية يشبه تنكر جسيكا لأبيها ، ورفضها له
وليهوديته ، وقد دفعها هذا الشعور إلى معاداته ، وترجمت ذلك العداء حين
أقدمت على سرقة ، 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 (لورنزو) !
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 تنتمي إليه خلقاً وطبعاً ، بل تجد نفسها مع لورنزو
المسيحي ورفاقه ، وقد جعلها ذلك في نظر شايوك جاحدة وعاقبة ، ورأى بعض
النقاد أنها قدّمت مصلحتها على حساب مصلحة أبيها ووجوده . وقد وقف
شايوك من إبراهيم نفس الموقف ، فعده من الخونة المارقين ، الذين يراعون
مصالحهم الخاصة ، ووجه له تهمة الخيانة أكثر من مرة :

شايوك : " ينهض متحمساً أيها السادة : إن إبراهيم 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 مشروعيتها من عدمها ، بل ترك لنا مسئولية 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
إبراهيم فقد منحنا الكثير - كعادته - خطبة طويلة ، يردّ فيها على اتهام

(١) د . عناني ، ترجمة تاجر البندقية ، ص : ٨٨ .

(٢) نفسه ، ص : ١٧٦ .

شايلوك ويفند مزاعمه ، معترفاً بانخداعه بيهج 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 ليزاحموا 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 إبراهيم لأداء مهمة أخرى ، وهي النيل من شايلوك ، وإيلامه بالكلام الجارح أثناء تلك المهاترات التي كانت تدور بين الاثنين ، والتي تذكرني بما كان يفعله قراتيانو لمضايقة شايلوك البندقية من صياح، ومقاطعة ، وتعليقات لاذعة . كذلك حاول إبراهيم أن يستغل كل الفرص الممكنة للنيل من اليهودي وإحراجه :

شيلوك : " إبراهيم " قد اخترتم أن تحلّ عليكم لعنة أبينا إبراهيم فنحن برآء منكم .
إبراهيم : إن لعنة أبينا إبراهيم لن تحلّ إلا على رعوس الصهيونيين الذين سيصيبون بجهلهم وحمقهم لعنة العالم كله على شعب إسرائيل .

شيلوك : اسكت يا كلب اليهود !

إبراهيم : احرص يا خنزير اليهود!^(٢) .

وحين يسقط شايلوك البندقية ينادي قراتيانو بشنقه ، ويرى أن ذلك أجدى من تنصيره . كذلك يسبق إبراهيم الجميع بالمطالبة بهدم الصهيونية ، ومحو أركانها ، ومظاهرها :

إبراهيم : ... وإني 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 شايлок ما عدا إبراهيم الذي يظهر سعادته بتلك
النهاية ، ويعلق ساخراً :
إبراهيم : هذه لعنة أبينا إبراهيم قد أنذرت بها من قبل !^(١) .

ومما لا شك فيه أن شكسبير وباكثير تمكنا من النيل من اليهودي عن
طريق قراتيانو وإبراهيم . لكن قراتيانو مسيحي وإبراهيم يهودي ، وقد وجه
صياح قراتيانو ، وتهكمه من شايлок بتلك الطريقة تهمة القسوة وحب الانتقام
للمسيحيين ، وجعلهم في موقف إدانة ، ولم يسع شكسبير لتبرئة ساحتهم ، بل
استفاد من ذلك في تسجيل نقطة لصالح اليهودي . أما باكثير فقد كان
يحرص كثيراً على أن يظهر العرب والمناصرين لهم في تلك الصورة المشرفة
والمثالية التي أرادها لهم . فجاءت تلك الشخصيات بعيدة عن الصدق الواقعي
والفني ، ومن بينها شخصية إبراهيم التي بدت في أكثر الأحيان غير مقنعة ،
وغير مؤثرة .

* * * *

راشيل :

لعبت جسيكا دوراً هاماً في إبراز جوانب عديدة في شخصية أبيها
شايлок ، في مسرحية (تاجر البندقية) ، وذلك لحدة التناقض بينها وبينه ،
مما جعلها ترفض أبوتها وتتصر . أما في (شيلوك الجديد) فقد ضاهت
راشيل شايлок وأعوانه في إخلاصها للمخطط الصهيوني . ومع أنها لم تكن
ابنة شايлок ، إلا أن وحدة الهدف التي جمعت فيما بينهما ، جعلتنا نشعر أنها
ابنته أخلاقاً ، وطباعاً . وهي تلميذته المخلصة تبثه همها وحرزنها ، وتنفذ
تعليماته وأوامره . ولم يتوقف باكثير 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) باكثير ، شيلوك 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 المجدد . فقد كان شكسبير يمثل أروع عطاء المسرح الانجليزي والعالمي وأرقى نماجه ، وكتب مسرحيته (تاجر البندقية) وهو في قمة نضجه الأدبي ، أو قريباً منها ، وكان يستند على تراث مسرحي ضخم ، يمتاز بالنضج والعمق والتنوع والخصوبة ، ويشمل مساحة جغرافية واسعة ، ويشغل فترة زمنية ممتدة ، كما يعدّ عصره من أزهى عصور الأدب الأوربي فكراً وأدبياً وثقافياً . بينما كان باكثير من أوائل من كتبوا في الفن المسرحي، وأخذوا على عاتقهم مسئولية تعبيد الطريق ورصفه وإنارته ، 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 المآخذ . والواقع أن هذه الدراسة استهدفت - على نحو خاص - مواكبة هذا الكاتب العربي في محاولته الاحتكاك بالمسرح الشكسبييري ، وفي ظل تأثره به ووعيه بهذا التأثير ، وتعامله معه ، واستجابته لاسقاطاته 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 وأباطة بموسيقاه التقليدية الفخمة ، وبين مسرح الشرقاوي وصلاح عبد الصبور بشاعريته المتدفقة ، وموسيقاه المرنة الخافتة . وريادة باكثير في هذا المجال لا تحتاج إلى إشارة مني أو من غيري . ويعدّ ما أسهم به مسرحه الشعري من إضافة ، ثمرة من ثمار انفتاحه على المسرح الشكسبييري ، ومن استفادته 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 ، وتتقيد به في ضوء ادراكها 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 ومفقود الصلة بطبيعة العمل المسرحي الذي يقوم بتأليفه أو ترجمته .

٤ - أظهر باكثير مقدرة فائقة على فهم بعض المعاني في ترجمته لمسرحية شكسبير (روميو وجوليت) ، ومع ذلك فقد جاءت ترجمته حرة في كثير من المواضع 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 بالسلاسة والعنوبة وانسياب نبرتها الشعرية ، مع تنوع الأوزان المستخدمة في الترجمة ، لكن باكثير تغاضى عن

الطابع الغنائي العذب الذي تميزت به مسرحية شكسبير (روميو وجوليت) ولم يهتم بتوفير عنصر الإيقاع إلا في مواضع قليلة ، فلا ترد القافية عنده في المقطوعات المقابلة للنص الأصلي المقفى إلا بشكل نادر .

٦ - استفاد باكثر من عطاء المسرح الشكسبييري ، على نحو جيد لافلت للنظر ، أثناء تأليفه لمسرحية (أخناتون ونفرتيتي) خصوصاً فيما يتعلق ببناء شخصية أخناتون ، والتعامل مع عنصر الصراع ، واللغة 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 باكثر الشعرية (أخناتون ونفرتيتي) عمق التصوير الشعري واللغة الشعرية الموحية ، وأنت لغته - في أغلب الأحيان - مثقلة بالزخرفة والاستعارات المستهلكة ، لكنه نجح في توظيف الشكل الشعري الجديد في بعض المواضع لخدمة الموقف الدرامي دون أن تؤثر نبرة الشعر العالية في الحركة الدرامية للنص ، وهذه إحدى مزايا المسرح الشكسبييري .

القسم الثاني :

١ - كان لموقف شكسبير وياكثر 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-

كنموذج بشري يفيض حيوية وخصوبة ، ويثير تأمله حيرة جميلة ، وتساؤلاً مشوقاً . بينما حاصر باكتير شايوك حصاراً رهيباً متنقلاً به بين الصورة المعتادة لليهودي ، والنموذج الشكسبيرري ، في ظل توظيفه لتلك الشخصية لخدمة هدفه من كتابة المسرحية ، وهونصرة قومه العرب ، وقد انعكس هذا على شخصية شايوك الجديد تفككاً وضعفاً ، ونال من المسرحية على وجه العموم ، بوصفها شايوك يمثل الشخصية المحورية لذلك العمل .

٢ - اعتمد شكسبير على مصادر عدة لبناء الحكمة ، وجوانب أخرى في المسرحية ، وتمكن بعبقريته المعهودة من أن يبرز ذلك في ثوب جديد أكسب المسرحية طابعاً شخصياً ، ومنحها صفة الأصالة . بينما اعتمد باكتير بشكل شبه كلي على ما جاء في (تاجر البندقية) لكتابة عمله (شيلوك الجديد) ، مع إحداث تغيير يسير ، وجاء اعتماده مباشراً وسطحياً مما أظهره في مظهر المقلد في كثير من الأحيان ، وجعل مسرحيته تحوي بعض الأحداث المفتعلة ، والعلاقات التعسفية .

٤ - عانت مسرحية (شيلوك الجديد) بشكل عام من المباشرة في تناول وذلك من خلال تعامل الكاتب مع عناصر البناء المسرحي المختلفة ، وكان تدخل باكتير في الأحداث وفي الحوار ورسم الشخصيات واضحاً ومكشوفاً ، ولم تظهر استفادته من المسرح الشكسبيرري 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 أزالته بإنقاذها 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 تماثل شخصية بورشيا - مهمة للدفاع عن فلسطين تقليداً محضاً من جانب باكثير ؛ إذ لم يصف اهتماماً يذكر بالنسبة لعلاقتها بعبدالله أو لباقي الشخصيات وكان في إمكان شخصية أخرى أن تتولى هذه المهمة .

٦ - تعددت الجوانب في شخصية شايلوك اليهودي ، وكان ذلك التعدد يدعم بعضه بعضاً ، ويسير في اتجاه واحد لتحقيق وحدة الشخصية . بينما كان التعدد في شايلوك الجديد لا ينبع من طبيعة الشخصية ذاتها ، بل لسبب خارجي عنها ، وهو تغير موقف باكثير منها ، ولذلك افتقدت الشخصية وحدتها التي لا تقوم لها قائمة بدونها .

٧ - أفقد باكثير شخصية شايلوك الجديد بهاءها ورونقها حين عمد إلى المقارنة بين شايلوكه وشايلوك البندقية بشكل مباشر وواضح ، والتنبيه على نقاط التشابه والاختلاف بين الاثنين ، وكان من الأفضل لو ترك للقارئ استدعاء النموذج الشكسبيرى ومحاولة تتبع اسقاطاته وانعكاساته على شايلوك 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 تسخير له 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 بطابع إحصائي لأعماله ولما جاء فيها ، مصحوباً بدراسة هزيلة تفتقد إلى الفنية وإلى العمق ، تلفت الباحثة الانتباه - بشدة - إلى ضرورة إخضاع أعمال باكثير - في مراحلها المختلفة

- لدراسة فنية تتسم بالجدية والموضوعية ، ومن لدن من يمتلكون خبرة جيدة
ودراية بأصول الفن المسرحي بشكل يمكنهم من اقتحام مسرح باكثير ،
وتأصيل تجربته المسرحية ، لأهمية هذا الكاتب وأهمية الفترة التي يمثلها في
عمر المسرح العربي ، الشعري والنثري .
وعلى الله قصد السبيل ،،،

الف فـ ارسن

أولاً - المصادر والمراجع العربية :

- ١- القرآن الكريم .
- ٢- صحيح البخاري .
- ٣- الكتاب المقدس .
- أسماعيل ، عز الدين .
- ٤- " مسرح باكتير الشعري ١ " ، مجلة المسرح ٧٠ (فبراير ١٩٧٠م).
- ٥- " مسرح باكتير الشعري ٢ " ، مجلة المسرح ٧١ (إبريل ١٩٧٠م).
- ٦- أبوطالب ، أسامة .
" مسرحية الشعر العربي الحديث في مصر " (بحث مقدم للحصول على الماجستير . أكاديمية الفنون ، المعهد العالي للفنون المسرحية ، د . ت) .
- باكتير ، علي أحمد .
- ٧- إبراهيم باشا . القاهرة : دار مصر للطباعة ، د . ت .
- ٨- أختاتون ونفرتيتي . القاهرة : دار مصر للطباعة ، ١٩٨١م .
- ٩- شيلوك الجديد . القاهرة : دار مصر للطباعة ، ١٩٨٥م .
- ١٠- فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية . القاهرة : مكتبة مصر ، ١٩٨٥م .
- ١١- بهي ، عصام .
الشخصية الشريرة في الأدب المسرحي ،
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٦م .
- جبر ، رجاء عبد المنعم .
- ١٢- تاريخ الأدب المقارن : المبادلات الأدبية بين الأمم ،
القاهرة : مكتبة الشباب ، ١٩٨٧م .
- ١٣- دراسة في المصادر والتأثيرات ،
القاهرة : مكتبة الشباب ، د . ت .

- ١٤- حسان ، عبد الحكيم .
أنطونيو وكليوباترا : 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 وجوليت . ترجمة علي أحمد باكثير ،
القاهرة : دار مصر للطباعة ، ١٩٧٨ م .
- ٢٢- روميو وجوليت . ترجمة د . مؤنس طه حسين ،
القاهرة : دار المعارف ، ١٩٦٠ م .
- ٢٣- على هواك . ترجمة مختار الوكيل ،
القاهرة : دار المعارف ، ١٩٨١ م .

- ٢٤- " الليلة الثانية عشرة : المشهد الأول " . ترجمة علي أحمد باكثير ،
الرسالة ١٣٧ (إبريل ١٩٣٦م) .
- ٢٥- " الليلة الثانية عشرة : المشهد الثاني : . ترجمة علي أحمد باكثير ،
الرسالة ١٤٥ (فبراير ١٩٣٦م) .
- ٢٦- صليحة ، نهاد .
أمسيات مسرحية ،
القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٨٧ م .
- ٢٧- عبد الصبور ، صلاح .
" باكثير : رائد الشعر والمسرح " ،
مجلة المسرح ٧٠ (فبراير ١٩٧٠م) .
- ٢٨- العشماوي ، صالح عبدالرحمن .
الاتجاه الإسلامي في آثار باكثير القصصية والمسرحية ،
ط ١ . الرياض : مطابع الدرعية ، ١٤٠٩ هـ .
- عناني ، محمد .
- ٢٩- دراسات في المسرح والشعر ،
القاهرة : مكتبة غريب ، ١٩٨٥ م .
- ٣٠- فن الترجمة .
ط ١ . 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 ١٩٤٩م) .

- ٣٤- المازني ، عبد القادر .
حصاد الهشيم ،
ط ٢ . القاهرة : دار الشروق ، ١٩٧٦ م .
- ٣٥- موريه ، س .
حركات التجديد في موسيقى الشعر العربي . ترجمة سعد مصلوح ،
القاهرة : عالم الكتب ، ١٩٦٩ م .
- ٣٦- ميليت ، فردي ، وجير الدايرس بنتلي .
فن المسرحية . ترجمة صدقي خطاب ،
بيروت : دار الثقافة ، ١٩٨٦ م .
- ٣٧- نجم ، محمد يوسف .
المسرحية في الأدب العربي الحديث : ١٨٤٧-١٩١٤ ،
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 ،
ط ١ . جدة : الدار السعودية للنشر ، ١٩٩٠ م .

ثانياً - 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 Real-
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 ,

Amsterdam : 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 Cluffs , 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 Mer
chant of Venice." Modern Philology 83 (Feb.1986).

23- Sinsheimer, Herman.

**Shylock: The History of A Character of the Myth ofThe
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- Styan , 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 وجوليت)
٣٠	٢ - التأثر بالمعالجة المسرحية (أختاتون ونفرتيتي)
	القسم الثاني : الاستيحاء
	١ - تاجر البندقية :
٧٦	أ - مصادر المسرحية
٩٢	ب - البناء المسرحي
١٣٠	ج - شاييلوك نموذج بشري
١٦٧	د - الشخصيات الأخرى وما تمثله
	٢ - (شيلوك الجديد)
٢١٧	أ - مصادر المسرحية
٢٢٨	ب - البناء المسرحي
٢٥٣	ج - شاييلوك 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